

ELITES Y LA NACIÓN EN OBRAS

Visualidades y arquitectura del Ecuador

1840-1930

ELITES Y LA NACIÓN EN OBRAS

Visualidades y arquitectura del Ecuador

1840-1930

Alexandra Kennedy-Troya



ELITES Y LA NACIÓN EN OBRAS. Visualidades y arquitectura del Ecuador. 1840-1930

© Alexandra Kennedy-Troya

© Universidad de Cuenca

ISBN:

Derecho de autor:

Ing. Fabián Carrasco Castro
Rector de la Universidad de Cuenca

Ing. Silvana Larriva González
Vicerrectora

Arq. Fernando Pauta Calle
Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Arq. Leonardo Ramos Monori
Subdecano

Arq. Ximena Salazar Guamán
Directora del Centro de Investigación



Primera edición: 2015

Cuenca- Ecuador

Edición general, selección y revisión de textos: Alexandra Kennedy-Troya

Diseño gráfico: Bernardo Zamora Arízaga

Levantamiento de textos y rediseño de planos y gráficos: Claudia Costa

Coordinación fotográfica: Patricio Feijóo

Portada: Carlos Manuel Endara, La República del Ecuador vaticinada en 1860, 1900, óleo/lienzo,
76 x 105 cm., Quito, Museo Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

Tiraje:

Impreso en:

CONTENIDO

PRESENTACIONES	9
INTRODUCCIÓN	13
1. ELITES Y NARRATIVAS DE LA NATURALEZA	
1.1. Paisajismo: epicentro de la nación en construcción	23
1.2. El territorio y la noción de patria a través del arte y la literatura	47
2. REDES POLÍTICAS, CIRCULACIÓN DE IMÁGENES Y COLECCIONISMO	
2.1. Arte y artistas quiteños de exportación	77
2.2. Álbumes de estampas, coleccionismo privado y relato nacional	103
3. EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y FORMACIÓN DEL CIUDADANO PATRIOTA	
3.1 Del taller a la academia: educación artística en el siglo XIX	145
3.2 La imagen y formación del ciudadano virtuoso y patriota	165
4. IMAGINARIOS DECIMONÓNICOS SOBRE LA COLONIA	
4.1 La Colonia oculta y nuevos modelos para la arquitectura republicana	183
4.2 El barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos	213
5. PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y NACIÓN	
5.1 Valoración y conservación del patrimonio edificado (1860-1945)	233
5.2 Arquitectura, arte y política. El caso del Teatro Nacional	265
ABREVIATURAS	290
LISTA DE ILUSTRACIONES	291
PUBLICACIONES DE LA AUTORA	299

EN APOYO A LAS HUMANIDADES

Sin lugar a dudas la historia del arte se constituye en uno de los campos de estudio más fascinantes al momento de indagar acerca de las razones de ser, la conducta, la personalidad o el comportamiento social y político de los integrantes de un pueblo, una colectividad o una nación. El ser humano a través del tiempo, ha representado a sus iguales, a su familia y entorno, a sus autoridades, a sus héroes y a sus referentes espirituales, y a lo largo del tiempo se han dejado muestras plásticas muy interesantes que nos ayudan a entender las complejidades del presente. El Ecuador tiene más de 8000 años de historia del arte iniciada con el trabajo de ceramistas como los de Valdivia quienes magistralmente retrataron la realidad de sus pueblos.

A partir de entonces el arte ecuatoriano ha sufrido múltiples cambios que recorren la diversidad de sociedades que habitan este país y que enriquecen sin dudas nuestra larga historia. En estas formas de expresión –la pintura o la fotografía, la instalación o la escultura- han estado presentes temas y representaciones, sensibilidades diversas influenciadas por el Estado, la Iglesia, las clases dominantes, la ciencia y la tecnología, las tradiciones, entre otras.

El oficio del historiador del arte consiste entonces no únicamente en un análisis del contenido de los objetos en sí, sino de su interpretación dentro del contexto social en el que fueron producidos y al público al que fueron dirigidos, es por ello la importancia de esta obra. Elites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930 es una compilación de textos de la decana de los historiadores del arte del país, Alexandra Kennedy-Troya, docente de nuestra universidad desde hace ya tres décadas. Con la rigurosidad que le caracteriza, ella ha escogido con ojo crítico lo mejor de su producción y la ha editado de tal manera que la obra con sus 5 apartados se lee como un todo que revela aspectos claves sobre la construcción del Ecuador como nación, precisamente en un período histórico de gran importancia para la consolidación de la República y que marcó profundamente la historia de los años venideros. Y lo hace desde la indagación de sus visualidades y los espacios que las acogieron o que se revelaron independientemente de aquellas, rara avis de la historiografía del arte del país.

Para la Universidad de Cuenca, constituye motivo de especial satisfacción, haber podido brindar el apoyo necesario para que este libro vea la luz. Lo hacemos bajo el convencimiento que tenemos de respaldar el estudio y desarrollo de las humanidades en general, y particularmente a la historia del arte como disciplina específica de análisis profundo que, como he manifestado, sirve como medio de entendimiento del pasado y proyección al futuro.

Sirva esta obra dos propósitos: la de convertirse en un texto de consulta para estudiantes y docentes de diversas disciplinas tanto a nivel nacional como internacional, tal como lo son obras y ensayos anteriores de esta destacada profesora e investigadora; y la de un abre bocas en la constitución y puesta en marcha de

la maestría de historia y teoría del arte y la arquitectura, bajo la coordinación de Kennedy, y en la que nuestra universidad ha puesto total empeño.

Uno de los objetivos de la Universidad de Cuenca se relaciona a la generación de nuevos conocimientos a través de la investigación, la que se está realizando en todos los campos con resultados muy alentadores. Somos fieles a nuestros principios fundacionales generados en 1867 y que enlazan la vida al progreso y al conocimiento, lo que se refleja en nuestro lema "Fons vitae eruditio possidentis", erudición demostrada en este libro y en la experticia de Kennedy.

Fabián Carrasco
Rector Universidad de Cuenca

PRESENTACIÓN

Hace más de 65 años, Benjamín Carrión, inició la construcción de la “pequeña gran patria” que habría de restituir a los ecuatorianos su orgullo nacional y fe en el futuro, tan venidos a menos tras el desastre limítrofe de 1942, conflicto cuyo desenlace significó el mayor desmembramiento territorial y lastimó el orgullo nacional en gestación. Carrión, entonces, planteó la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana como alternativa y directriz para que los ecuatorianos “no perdieran su optimismo, su certidumbre nacional y su fe”. Así nació la Casa de la Cultura Ecuatoriana

Nuestro precursor tenía claro que debíamos renunciar a las pretensiones, muy humanas por cierto, de ser un país grande por su dimensión geográfica o por su poderío militar; nuestras fortalezas debían ser, fundamentalmente, la ancestral vocación por la libertad y la cultura. “...Que esa pequeña gran patria – que ha llegado a la certidumbre de que sus dos líneas vocacionales jamás desmentidas son cultura y libertad – escuche las voces mayores de su historia...”, decía Carrión. Desde entonces la Casa de la Cultura Ecuatoriana ha dedicado parte de sus esfuerzos a rastrear esas voces que alimentan nuestro imaginario y afloran con mensajes certeros de la cosmovisión y cosmovivencia de los pueblos que contribuyeron a la construcción de nuestra nacionalidad.

“Creo en la vocación espiritual y manual de los pueblos”, decía Carrión: “...con su tierra, su sol y su aire están hechas sus inclinaciones, sus habilidades...”, y su trascendencia que, desde luego, se manifiesta en su arte y arquitectura. “Cultura y Arquitectura, contenido y continente, serán siempre conceptos inseparables, lo que conlleva que, al profundizar en el origen de la Arquitectura Andina, hallaremos simultáneamente la Génesis de su Cultura”, por cuanto, “toda obra de creación cultural está inmersa en un espacio físico acondicionado por el hombre para convertirlo en espacio social...”, como asegura Carlos Milla Villena. Arte y arquitectura que a la luz de nuevas investigaciones, día a día aportan más elementos para comprender cómo vivían y pensaban los hombres que nos antecedieron y forjaron nuestra Patria.

Alexandra Kennedy, después de más de tres décadas dedicadas al estudio de la historia del arte y arquitectura del Ecuador colonial y republicano, nos ofrece una magistral interpretación de la misma entre 1840 y 1930. Período muy poco conocido, que, pese a corresponder a una etapa de construcciones o invenciones de la nacionalidad ecuatoriana y de su historia desde la particular visión y lectura de las clases dominantes – últimos días del despotismo y primero de lo mismo –; su conocimiento aporta a la comprensión y apropiamiento conciente de nuestra identidad porque, definitivamente y de alguna manera, el pasado determina el presente. Esta selección de textos, por otro lado, también testimonia cómo evolucionó la investigación en las universidades ecuatorianas, proceso fundamental a la hora de emprender seriamente en la tarea de “descolonización del pensamiento” como afirma la autora, testigo y gestora de este proceso.

Esperamos que la publicación de esta obra, más allá de constituirse un clásico de la historia del arte ecuatoriano, sea un aporte muy significativo para el conocimiento y comprensión de nuestro pasado, porque ofrece una nueva lectura de la historia ecuatoriana desde la certeza de que “imágenes y espacios también pueden convertirse en textos fundantes o fundacionales”, como dice Kennedy. Que aporte a crear la necesidad y la certeza de que la investigación deba constituirse en una herramienta imprescindible en todo proceso de enseñanza-aprendizaje; y finalmente que la investigación de nuestro pasado debe ser un pilar fundamental en los proyectos editoriales de las instituciones llamadas a trabajar en el rescate, comprensión y promoción de nuestra identidad, como es el caso concreto de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, “Benjamín Carrión” y su Núcleo del Azuay.

Jorge Dávila Vázquez
ex-Presidente de la Casa de la Cultura “Benjamín Carrión” Núcleo del Azuay

INTRODUCCIÓN

La razón de ser de este libro

Realizar una selección de textos de la obra de uno conlleva varios propósitos. El más sencillo de explicar es el estar consciente que ha terminado una etapa de la vida y se desea vivamente cerrarla para comenzar otra quizás más rica. Es un momento para decantar. Acompaña al proceso la incertidumbre de la madurez. Supone también evaluar y seleccionar el trabajo cumplido en un período de tiempo usualmente largo y durante el cual uno cree haber aportado modestamente a la ciencia en cuestión. En mi caso particular son más de tres décadas dedicadas a la historia del arte, arquitectura incluida, de los períodos colonial, republicano y moderno.

Esta es, sin embargo, una antología en la que no se considera el total de la labor realizada sino solo aquello relativo al arte y la arquitectura republicana y moderna del Ecuador, entre 1840 y 1930. Creo que mi aporte al tratar este período es más significativo y es aún un momento poco conocido en la historia del arte y la historia cultural del país. He puesto particular atención en seleccionar aquellos trabajos en los que conscientemente busqué comprender las dinámicas culturales y las formas en que se construyó la nación en el siglo XIX y principios del siglo XX. Entonces lo hice bajo diversas entradas: lo visual, lo patrimonial, lo arquitectónico y urbano. Intenté, además, explorar los quiebres y tensiones civilizatorias y los procesos modernizadores de aquel entonces.

Más, los análisis propuestos para el arte/arquitectura/artesanía no parten de la concepción moderna de "obra" sino que cobran sentido en tanto son claves simbólicas y signos culturales de época a partir de los cuales se exploran las tramas sociales, culturales y políticas del contexto histórico estudiado. De esta manera la producción artística/arquitectónica es el punto de partida y no de llegada. En este sentido, persigo una lectura interdisciplinaria que abarca no solo un marco teórico conceptual de la historia del arte sino de otros enfoques como la antropología, la historia cultural y los estudios culturales. De esta forma me distancio de los trabajos de mis colegas antecesores José Gabriel Navarro y José María Vargas reconociendo sus extraordinarios aportes como pioneros en el área.

Origen de los textos

Muchos de los ensayos publicados en este libro han estado vinculados con proyectos de conservación patrimonial, catalogación de bienes, o el montaje y puesta en escena de exhibiciones monográficas curadas por mí o por otros colegas. En otros casos, son parte de textos más amplios de historia general tanto del Ecuador como de la región andina, encargados, y que han pretendido establecer un diálogo con otras disciplinas afines. Buena parte de éstos fueron publicados en revistas, catálogos de exhibición o libros –tanto nacionales como internacionales– de circulación modesta y cuya difusión ha dejado mucho que desear. En consecuencia, considero que gran parte de mi labor es desconocida y que la forma más idónea para llegar a un público universitario o interesado en estos temas es recopilando aquello

que considero relevante. La presente obra, por ende, es el resumen de muchas horas de relectura de todo el material, con un nivel de criticidad riguroso que me ha permitido –así lo espero- llevar adelante una selección depurada e intervenir en los ensayos publicados cuando creí necesario, sea a nivel formal o en su contenido. Entonces, es un material “tocado” y anotado con entera libertad. Al leerlo una y otra vez, tengo la impresión de que mi trabajo presenta una cierta unidad de criterios, una retroalimentación constante y un aporte sobre todo en la comprensión más integral e interdisciplinaria tanto de la historia del arte como de la cultura visual del período republicano y moderno de nuestro país.

Conscientemente me he alejado de un tipo de historiografía “pictocentrista” al aproximarme a una reflexión donde lo “visual” -o “espacial”- aparece como una problemática en si misma y como parte fundamental de la narrativa visual de la nación articulada a distintos ejes de acción: la ciencia, la política, la religión, el patrimonio, entre otros.

Líneas de trabajo

Entonces, este libro es el resultado de un ejercicio de selección y articulación de ensayos que toma en consideración las líneas de trabajo presentes a lo largo de tres décadas de producción. En consecuencia, he estructurado el libro en cinco grandes apartados, Elites y narrativas de la naturaleza; Redes políticas, circulación de imágenes y coleccionismo; Educación artística y formación del ciudadano patriota; Imaginarios decimonónicos sobre la Colonia; Patrimonio arquitectónico y nación. Para cada apartado se seleccionó dos ensayos.

En el primer apartado, Elites y narrativas de la naturaleza, se conceptualiza a la naturaleza como una “unidad” en la construcción de la representación del territorio (paisaje pintado y narrado) en las retóricas patrióticas. Estas –propongo- fueron en parte “encubridoras” del conflicto social y se ligaron a un tipo particular de mirar el territorio, o a una cierta política de la memoria. Además, abrazo la noción de narrativa no solo visual sino literaria y la vinculo a la pedagogía nacionalista, en donde se constituye otro imaginario particular de pensar la nación, que es a la vez un medio de inspirar una moral y patriotismo como fuentes únicas de creación del ciudadano decimonónico. Son las formas de “representación” de la nación y el nacionalismo las que me interesan, más que la construcción política del Estado, motivo de algunos estudios en nuestro medio.

Desbordada en los límites impuestos por la misma historia del arte, he pretendido crear o confeccionar una malla analítica en la que se establezcan diversas conexiones con las visualidades de la época que dan cuenta de la importancia de las prácticas asociadas a esta dinámica. Esto fue posible en mi obsesión por revisar no solo una bibliografía, archivos, colecciones o fuentes tradicionales de la historia del arte, sino obras como los manuales de geografía agricultura o buenas costumbres, fotografía del trabajo misionero, estampas religiosas, poesía realizada por viajeros o militares y tantos otros, material que me abriría nuevas posibilidades de análisis.

En el siguiente apartado se puede apreciar de mejor manera lo antedicho. En Redes políticas, circulación de imágenes y coleccionismo se abordan los distintos circuitos por los que transitan las imágenes como espacios de socialización y re-simbolización de las obras en contextos más ampliados. Frecuentemente me pregunté sobre el “activo funcionamiento de las imágenes” y las negociaciones que se realizan alrededor de las mismas. Quizás en este apartado, en mi análisis de conceptos claves, resulta clara mi adhesión a los enfoques contemporáneos de la historia cultural. Por esta línea reabro las complejas problemáticas alrededor de la noción de arte y artesanía, o la relación obra-artista-artesano.

Educación artística y formación del ciudadano patriota es un apartado que además de abordar parte de lo discutido en el párrafo anterior, pongo en evidencia el que los actores culturales son parte de un devenir histórico desde donde su agencia se evidencia en tanto son protagonistas de una forma de “ver” y “construir” un sentido y una mirada para y de la nación en escenarios específicos. El “artista” formado y la imagen para formar, entonces, se convierten en parte de un complejo universo social y cultural.

Otro de mis intereses prolongados en el tiempo ha sido el conectar el barroco como una dinámica que se mueve en el tiempo y que aparece como un tipo de “mentalidad” que está presente a lo largo del siglo XIX. A modo de “conversión” o “re-conexión” ciertas dinámicas coloniales se repiten o son re-apropiadas para el cultivo y la educación del “ciudadano cristiano” de entonces. En este cuarto apartado Imaginarios decimonónicos sobre la Colonia proponemos –junto a Carmen Fernández-Salvador– repensar los modos en que dichas transformaciones se dieron y de cómo la iconografía barroca fue una herramienta para la instrucción moral de los fieles y modelo de inspiración de la misma.

En este escenario de formación del ciudadano virtuoso, patriota y cristiano incorporo el manido pero necesario tema de la “conmemoración” como instrumento de construcción de la nación. El monumento emplazado en el escenario urbano, los altares cívicos plagados de símbolos patrios, entre otros, cobran vital importancia en los nuevos rituales civiles y en la configuración de nuevos sectores de poder. Reitero sobre el territorio como eje central del discurso visual.

No pude resistirme el incorporar al análisis y a esta selección de ensayos, la noción de patrimonio y cómo este concepto se va construyendo ligado a los procesos sociales, políticos, económicos, incluyendo las determinantes naturales y geopolíticas. Sitúo este momento inicial entre 1860 y 1945. Tanto en este último apartado –Patrimonio arquitectónico y nación– como en los precedentes, propongo el que dichas construcciones estuvieron en manos de las elites terratenientes serranas y patriarcales, cosa que dio origen al título de la publicación.

Preocupaciones varias: “lo indígena” o “las antigüedades” se resuelven en claves nacionales y son el punto de arranque de mis reflexiones sobre el tipo de cultura material de un imaginario nacionalista que se debía ejercer. En esta sección

incluyo no solo el tema urbano sino el arquitectónico, su valoración y cuidado relacionados con las primeras legislaciones patrimoniales, así como el soporte que dieron los primeros organismos colegiados relacionados al tema.

Reconocimientos

Esta obra ha sido posible debido al respaldo irrestricto recibido por el ex presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Jorge Dávila Vázquez, y la continuidad de su gestión a cargo del ex presidente Tito Astudillo, así como el de los miembros del Directorio. El proyecto en el que se enmarca esta publicación denominado De las raíces al fruto fue presentado en febrero del 2008 a la matriz de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, aprobado en noviembre del mismo año bajo el financiamiento de "Cuentas y fondos especiales del gobierno". La coordinación del programa lo llevó María Balarezo, a quien agradezco cálidamente por su confianza y amistad. A mi lado trabajaron dos ex alumnos de la Universidad de Cuenca, la arquitecta Claudia Costa quien realizó el levantamiento de textos y la recuperación de gráficos y planos arquitectónicos no digitalizados, y el artista y fotógrafo Patricio Feijoó, en la recopilación y coordinación del material gráfico y algunas de las tomas fotográficas. A ambos mi más sentido agradecimiento; de igual forma a los fotógrafos que han trabajado para esta edición, en especial a Christoph Hirtz, y a Alfonso Ortiz, quien como amigo entrañable no ha cejado en dedicarme muchas horas de trabajo, información, imágenes y cuanto fuese necesario en este nuevo emprendimiento.

Esta primera versión fue entregada en 2010 y su publicación quedó relegada debido a los avatares políticos de la institución. Cuatro años más tarde y por el expreso interés señalado por Fabián Carrasco, rector de la Universidad de Cuenca y del decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Fernando Pauta, retomé la misma y la sometí a nuevos cambios hasta llegar a su versión final. En estas empresas existen siempre compañeros de trabajo entusiastas y emprendedores. Hago referencia con un agradecimiento especial a Ximena Salazar, ex alumna y al presente colega, quien desde la dirección del Centro de Investigación de la Facultad, supo darle continuidad al proyecto y llevarlo a buen puerto. Un sincero agradecimiento a Carlos Vásquez, actual presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, por autorizar y apoyar esta publicación compartida entre la Casa y la Universidad de Cuenca.

Mis pares académicos, la historiadora cultural ecuatoriana Malena Bedoya y el historiador del arte argentino-español Rodrigo Gutiérrez, ambos especialistas en este período y en algunos de los tópicos tratados, hicieron observaciones valiosas y pertinentes, observaciones que incorporé de una manera u otra en la reescritura final de los textos. Mis cálidos agradecimientos por su tiempo y generosidad al compartir sus conocimientos y experiencia.

Mi hija Federica poco antes de cerrar este libro me sugirió que me dedicara a otros temas; ella había vivido y bebido indirectamente mis preocupaciones sobre

el siglo XIX y la construcción de la nación, intuía que era hora de explorar nuevos mares. Dedico a ella, mi pequeña escritora y consejera, a Feliú, arquitecto y tejedor nato de ideas compartidas que me han hecho crecer, ya Eduardo, alegre compañero de mis días y noches y diseñador extraordinario, esta nueva etapa de vida que inauguro con la publicación de esta obra.

Alexandra Kennedy-Troya
Cuenca, marzo de 2015

ELITES Y LA NACIÓN EN OBRAS

Visualidades y arquitectura del Ecuador

1840-1930

Alexandra Kennedy-Troya



1. ELITES Y NARRATIVAS DE LA NATURALEZA

1.1. Paisajismo: epicentro de la nación en construcción

1.2. El territorio y la noción de patria a través del arte y la literatura

1.1. Paisajismo: epicentro de la nación en construcción¹

Una vez lograda la independencia política de América Latina durante las primeras décadas del siglo XIX, el reto principal era el de construir las nuevas naciones situación que se dio en medio de fuerzas diversas y amenazadoras. En este contexto, las narrativas históricas fueron centrales al emerger de dichas naciones percibidas como comunidades de ciudadanos. Sin embargo, existieron otro tipo de narrativas que desempeñaron un rol similar en facilitar u obstruir la consolidación de estas comunidades imaginadas. Según Jorge Cañizares-Esguerra, y ciertamente de acuerdo con él, la narrativa de la naturaleza fue central al proceso, aunque de momento resulte un área muy poco estudiada por los actuales investigadores². Este tipo de narrativa podía suponer la búsqueda de paisajes típicos, locales, regionales o nacionales, el levantamiento de cartografías, el estudio del clima o la configuración geológica, la cultura y sus habitantes o la capacidad productiva del territorio. Por ello, estudiar la tradición paisajista pictórica de estas naciones es clave y -creemos- va más allá de leer las imágenes desde el punto de vista meramente estilístico o iconográfico. Es preciso hacerlo más bien como discursos estéticos y científicos que circulaban creando la noción de nación. Es evidente que cada una de las naciones en ciernes crearía su propio lenguaje paisajístico en función de sus circunstancias histórico-políticas, sus rasgos territoriales y aspectos de carácter artístico: tradición estética, comportamiento de los centros educativos especializados (escuelas y academias), supremacía de tal artista o grupos de artistas organizados, etc.

En este ensayo se pretende indagar en torno a los aspectos anteriores circunscribiendo su radio de acción a un país que, como Ecuador, a partir de mediados del siglo construyó una interesantísima tradición paisajística elaborada tanto por artistas profesionales como por aficionados -sobre todo nacionales- y estuvo alimentada por los descubrimientos científicos, muy especialmente centrados en las ciencias de la tierra -geografía y geología- y en la botánica. Lo interesante del período es que los límites del accionar de artistas plásticos, literatos, científicos y políticos son difíciles de definir y constituyen quizás uno de los rasgos más relevantes del período. Los artistas se comportaban en ocasiones como científicos y los científicos acudían a la poesía. Los políticos fueron también paisajistas aficionados. A veces, en un mismo personaje se combinaban varias de estas actividades. Muchos de los artistas-reporteros-ilustradores estuvieron relacionados, directa e indirectamente, con la marcha política y el progreso del país, ocuparon cargos civiles o militares relevantes en diferentes gobiernos, en el campo educativo y en las relaciones

¹Este ensayo está basado en un artículo de la autora denominado "La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX", en: El regreso de Humboldt, exposición curada por Frank Holl, Quito, Museo de la Ciudad, junio-agosto, 2001, catálogo de exposición. Fue ampliado y modificado de acuerdo con los avances en la investigación que la misma autora llevó a cabo con la Universidad de Cuenca en el proyecto intitulado Territorios e identidades (Ecuador, Perú y Colombia), con el apoyo de sus asistentes María Tómmerbakk y Monserrath Tello, a quienes la autora agradece muy especialmente.

²Jorge Cañizares-Esguerra, *Nature, Empire, and Nation. Explorations of the History of Science in the Iberian World*, Stanford, Stanford University Press, 2006. Muchas de sus propuestas y sugerencias sobre el tema de la narrativa de la naturaleza han sido incorporadas a mi texto. Mi agradecimiento a sus sugerentes y esclarecedoras ideas.

internacionales o asistieron a la aclimatación de nuevas variedades botánicas en suelo ecuatoriano. En suma, los artistas, por vez primera, se sintieron llamados a participar de manera frontal y decidida en la constitución de la nueva nación, aspecto que -como dijimos- se materializó durante la segunda mitad del siglo XIX.

El tema central, sin lugar a dudas, fue el de los volcanes -la mayor concentración en los Andes ecuatorianos: cuarenta, entre éstos el Chimborazo, Cotopaxi, Tungurahua, los principales- y en segundo término, ríos y lagunas. Quizás porque la mayoría de los volcanes se hallaban en la sierra centro norte, buena parte del paisajismo pictórico se concentró sobre este área -donde se halla la capital, Quito- y el ingreso hacia las selvas amazónicas a través de la población de Baños y el río Pastaza, gran afluente del Amazonas. La temática estuvo ligada con el interés de los nuevos geólogos por descubrir la conformación de la corteza terrestre -no sólo describirla, como lo haría Humboldt- y en último término, conocerla por razones económicas: localización y formas de extracción de minerales metálicos y no metálicos. Mas los volcanes también constituían verdaderas amenazas a los pobladores y acentuaban el temor real ante los fenómenos naturales, erupciones y sismos, especialmente violentos durante aquellos años; el hombre atrapado ante una naturaleza implacable y la indiscutible necesidad de referentes divinos. En otras ocasiones, los fenómenos naturales sirvieron para recordar y evocar historias míticas de los indígenas, un animismo sumamente interesante que seguía presente entre las comunidades. Así, pintores y aficionados dieron forma a distintos modos de ver el paisaje y de construir el imaginario territorial de su patria volcanizada y caótica, al decir del presidente Gabriel García Moreno. Adicionalmente, estas imágenes fueron divulgadas y conocidas a través de la prensa local, de las publicaciones periódicas de carácter científico o literario y de espacios de exhibición relevantes en colegios, universidades y cabildos. Muchas de ellas se convirtieron en íconos del trópico o de las sierras nevadas y su imagen estereotipada fue repetida hasta el cansancio debido a la demanda constante por parte de comitentes locales.

Paralelamente al desarrollo del paisaje como género pictórico independiente, casi todos estos artistas y aficionados articularon visualmente su noción de país, complementando su trabajo con el de la descripción de tipos y costumbres. Para ello realizaron decenas de pequeñas acuarelas y dibujos a lápiz que fueron ávidamente coleccionados en álbumes particulares, tanto por nacionales como por extranjeros. No obstante, esta práctica tuvo antecedentes importantes desde el último cuarto de la centuria precedente. Figuras tan distintas como las de Mutis (1732-1808), Caldas (1768-1816), Humboldt (1769-1859), Charton (1807-1890), Darwin (1809-1882), Church (1826-1900), Stübel (1835-1904), Reiss (1838-1908) o Wolf (1841-1924), entre otras, sirvieron como motores indiscutibles en el proceso de conocimiento de la geografía y las costumbres que había arrancado con el afianzamiento de la ideas de la Ilustración y, con posterioridad al Romanticismo, se había extendido a lo largo y ancho del territorio americano. Las respuestas locales de médicos y periodistas ilustrados como Eugenio Espejo (1747-1795), continuada por Pedro Moncayo (1807-1888), de pintores como el ilustrador botánico colonial Xavier Cortés de Alcocer (act. 1790-1798) o del pintor romántico e ilustrador decimonónico Joaquín Pinto (1842-1906) y de historiadores como los religiosos Juan de Velasco (1727-1792) o



1. Rafael Troya, Vista de la Cordillera Oriental, 1914, óleo/lienzo, 52 x 83 cm., Quito, colección privada.

Federico González Suárez (1844-1917), se vieron enriquecidas con el conocimiento directo y diario de los fenómenos que afectaban a la naciente república del Ecuador. Se trataba de describir nuevas historias de colonización y descubrimiento nombrando sus plantas, sus lugares y reconociendo el territorio sagrado de dioses amerindios.

Hacer paisaje era otra forma de hacer historia, de crear un sentido de pertenencia y patriotismo. De hecho, a lo largo del XVIII y a partir de las conocidas misiones científicas que se promovieron desde los gobiernos borbónicos, no faltaron las ilustraciones que acompañaran a todos y cada uno de los descubrimientos. La Condamine (1701-1774), por citar un ejemplo, recogió muestras y realizó varios dibujos sobre la quina o cascarilla, planta usada para curar el paludismo o malaria, también llamada popularmente el árbol de las calenturas. Pero también americanos como Fernando de la Vega, comerciante y curandero de Loja, o Miguel de Santiesteban, militar y funcionario colonial cuzqueño, gran aficionado a las ciencias naturales, hicieron lo propio a mediados de siglo: "sacar muestras de cortezas y dibujos de plantas frescas" de la misma cascarilla. Lo interesante de De la Vega fue, además, la preocupación que manifestó por el contenido cultural de la curación con quina realizada por los nativos, cosa que por entonces recibió poca atención por parte de los europeos, considerando tales prácticas, según el mismo La Condamine, como supercherías³. Así, científicos y artistas locales se iban acercando a su propia realidad. Un gran impulso fue aquel dado por Mutis en su proyecto sobre La Flora de Bogotá, en el que trabajarían un sinnúmero de artistas ecuatorianos. Uno de ellos,

³Eduardo Estrella, "Ciencia ilustrada y saber popular en el conocimiento de la quina del siglo XVIII", en: Marcos Cueto (ed.), Saberes andinos. Ciencia y tecnología en Bolivia, Ecuador y Perú, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1995, pp.43 y ss.



2. Autor no identificado, Erupción del Cotopaxi, Stbre. 24 de 1854, c.1855, acuarela/papel, 30 x 25,5 cm., en: "Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres", Madrid, Biblioteca Nacional de España; reproducido en: Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX, Alfonso Ortiz Crespo (ed.), Quito, FONSAL, 2005, p.181.

Xavier Cortés de Alcocer, laboró con Mutis entre noviembre de 1790 y julio de 1798. A su mano pertenecen una serie de quince pasifloras de tres especies, actualmente en el Jardín Botánico de Madrid. Cortés de Alcocer se unió en 1800 a la expedición del navarro Juan de Tafalla en el proyecto Flora Huayaquilensis y el resto de la familia se quedó ligada al proyecto de Mutis⁴.

Es probable que entre las cien láminas que regalara Mutis a Humboldt, en su corta pero recordada visita, estuviesen varios de los dibujos y acuarelas realizados por estos destacados pintores⁵. Es también posible que el prusiano compartiera con Mutis sus enseñanzas sobre cómo pintar la naturaleza, cuidadosamente científicas y, a la vez, sublimemente románticas, imágenes publicadas años más tarde en un capítulo de su conocida obra *Cosmos*. Y nada extrañe que dichos consejos para que floreciera la pintura de paisaje, con una nueva y aún desconocida belleza, fuesen difundidos continentalmente por el impacto que tuvo su obra en círculos más amplios que aquellos restringidos a la intelectualidad.

⁴Véase Johannes Tafalla, *Flora Huayaquilensis*, estudio introductorio de Eduardo Estrella, Madrid, V Centenario/ Real Jardín Botánico/ Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, y Quito, Universidad Central, 1989.

⁵Federico González Suárez es el autor de esta aseveración, y añade que estas láminas fueron remitidas al Instituto Nacional de Ciencias de París. Véase *Viajeros, científicos, maestros. Misiones alemanas en el Ecuador*, Quito, Galería Artes, septiembre – diciembre de 1989, p.87, catálogo de exhibición.



3. Xavier Cortés de Alcocer, Ibiscus, c.1790-1798, acuarela/papel, en: Celestino Mutis, La Flora de Bogotá, Quito, Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (MCPE).

Muchos viajeros, reporteros y artistas vinieron a América siguiendo sus huellas. Es conocido que una de las obras que mayor impacto tuvo fue el Atlas Pintoresco, publicado en 1810⁶. Cabe destacar que en este Atlas se representa en un sinnúmero de láminas y sus pies explicativos los volcanes ecuatorianos, desde el Cayambe hasta el Chimborazo, con especial énfasis en este último. También aparecen algunos monumentos cañaris e incas en las provincias de Cotopaxi, Cañar y Azuay, un puente a cordel sobre el río Penipe y una balsa guayaquileña. Esta obra se cierra con dos planchas a color de los indios de Michoacán. Muchas láminas incluirán, además, piezas arqueológicas y códices mejicanos. La razón por la que mencionamos estos conocidos datos es el deseo de remarcar la versatilidad de temas que ingresaron a la difusión enciclopédica que Humboldt intentaba realizar de América y el interés que demostró por los volcanes de nieves perpetuas en medio del trópico, concentrados mayoritariamente en territorio ecuatoriano, cosa que

⁶Voyage de Humboldt et Bonpland. Première partie, relation historique. Atlas Pittoresque, Paris, F. Schoell, 1810. Tanto éste como la mayoría de libros en ediciones en diversos idiomas, se encuentran en el Fondo Jijón y Caamaño del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, en Quito. Algunos, como la edición francesa de Cosmos de 1859, pertenecieron a Federico González Suárez, quien tomó como modelo las láminas del Atlas para ilustrar sus propios atlas histórico-arqueológicos.

atraería el interés de investigadores y aficionados locales y extranjeros durante la mitad del siglo XIX.

El principio de nación estuvo vinculado en los inicios al de etnia y después al de territorialidad. Más adelante supuso un giro de atención hacia la comunidad política, en la perspectiva –manejada a partir de Eugenio Espejo– del nacimiento de “una sociedad diferente integrada por instituciones libres y ciudadanos responsables, con igualdad de derechos y capaces de participar activamente en la vida pública, y por ende en el ejercicio del poder en sus múltiples manifestaciones”⁷. Algunas de las propuestas esbozadas incluían el rescate o vuelta al acervo cultural del arte y la literatura coloniales, creencias y cultos precolombinos, instituciones y costumbres de diversas épocas históricas, siendo dos de los más destacados mentores el mismo Espejo y, posteriormente, el escritor ambateño Juan León Mera⁸.

Si bien a lo largo del XIX y principios del XX se desarrolló una pintura-ilustración colonialista puesta al servicio de la expansión imperial de los países europeos, no es menos cierto que, paralelamente y de manera sobresaliente, las sociedades periféricas americanas desarrollaron su propia imaginaria, en esencia no abiertamente crítica, aunque evidenció la cara interna y las preocupaciones que vivían estas sociedades. Se crearon –remarca el investigador López Ocón– representaciones locales que provocaron una tensión de actores y motivaciones diversas, algunas de las cuales tratamos en el presente artículo⁹. El caso ecuatoriano es particularmente interesante ya que durante los gobiernos de García Moreno (1861-1875) la construcción del nuevo imaginario visual fue oficialmente apoyada, un esfuerzo único en América Latina por organizar nuevas respuestas a partir de un Estado nacional amparado en el poder de la Iglesia. Con ello se crearía un repertorio icónico transcendental que incluía imágenes tan diversas como la del Sagrado Corazón de Jesús, encomendada al pintor Rafael Salas (1821-1906), los propios retratos de García Moreno, el paisajismo y la ilustración científica que se dio alrededor de su gobierno, vinculando de manera organizada y deliberada ciencia y arte¹⁰.

Sin embargo, las representaciones paisajísticas tanto en Ecuador como en México y otros países, tuvo respuestas durante la segunda mitad del siglo XIX. El

⁷Carlos Paladines, “La conformación del Estado Nacional desde la perspectiva del pensamiento ilustrado y romántico ecuatoriano”, en: Jorge Núñez (comp.), *Antología de Historia*, Quito, FLACSO, 2000, p.215.

⁸*Ibid.*, p.223.

⁹Leoncio López-Ocón Cabrera, “El nacionalismo y los orígenes de la Sociedad Geográfica de Lima”, en: Cueto (ed.), *Saberes andinos*, p.110.

¹⁰Para un tratamiento más profundo del tema, véase Cheryl Hartup, *Artists and the New Nation: Academic Painting in Quito during the Presidency of Gabriel García Moreno (1861-1875)*, master's thesis, The University of Texas at Austin, 1997; relacionado directamente con paisajismo, ilustración científica y el período garciano, consúltese Alexandra Kennedy-Troya, Rafael Troya (1845-1920). *El pintor de los Andes ecuatorianos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999, pp. 73-108; para una ampliación del tema, de la misma autora, “Artistas y científicos: naturaleza independiente en el siglo XIX en Ecuador (Rafael Troya y Joaquín Pinto)”, *Memoria*, 6 (Quito, 1998), pp.85-123; reproducido de: *Estudios de Arte y Estética* 37, México, UNAM, 1994, pp.223-241.

arte ecuatoriano de la primera mitad del siglo había tenido varias rémoras: muchos de los pintores contratados para las Floras no volvieron al Ecuador; otros salieron en busca de mejor suerte a Colombia, Perú y Chile, principalmente. El público local seguía demandando obra religiosa barroca de bajos costes. Esta demanda provenía incluso de los países vecinos¹¹. No existían clases formales de arte, salvo las que aún se daban a través de los colegios religiosos, como el de San Fernando¹². Los artistas que se quedaron, como Antonio Salas (bautizado 1784-1860) y su familia, por citar un conocido caso, tuvieron que adaptarse a las leyes del mercado y a la crisis política, económica, y educativa que por entonces vivía el país, en medio del militarismo y del juego mezquino de intereses de los terratenientes serranos. Es llamativo el caso del explorador amazónico italiano Gaetano Osculati (1808-1884) quien visitó estas tierras entre 1846 y 1848. Osculati tomó contacto con el mencionado taller de los Salas y contrató, al parecer, a uno de los hijos del citado Antonio, Ramón (1809-¿?), para realizar exclusivamente los personajes o tipos. Los paisajes fueron ejecutados in situ por el mismo Osculati, entrenado, como todos los exploradores europeos, para dibujar del natural¹³. Es posible que no pudiese llevar al pintor a sus viajes aunque de todas maneras el género paisajístico era poco valorado y practicado en Ecuador.

Es ilustrativo advertir, en cambio, el predominante interés por el costumbrismo y en qué medida estas imágenes realizadas por extranjeros como Osculati o Charton sirvieron como modelos para casi todos los artistas locales dedicados al tema, entre ellos Juan o José Agustín Guerrero (1849-1885), el mismo Ramón Salas o, más tardíamente, Joaquín Pinto (1842-1906), así como para decenas de artistas anónimos¹⁴. La mayor parte de los tipos muestran los diversos oficios

¹¹Para el tema de la migración de artistas y demanda del exterior, consúltese Alexandra Kennedy-Troya, "Circuitos artísticos interregionales de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX", *Historia* 31 (Santiago de Chile, 1998), pp.87-111; y de la misma autora, "Quito, un centre de rayonnement et d'exportation de l'art colonial", en: *La grâce baroque. Chefs d'oeuvre de l'école de Quito*, Union Latine, Nantes/ París, Musée du Château des Ducs de Bretagne / Maison de L'Amérique Latine, 18 de junio de 1999 (traducido al español y reproducido en el catálogo *La gracia barroca*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 2000); Alexandra Kennedy-Troya, "Arte y artistas quiteños de exportación", en: Kennedy-Troya (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia, Editorial Nerea S.A., 2002, pp.185-203, reproducido en esta Antología. Para un tratamiento ampliado sobre el tema, véase *VVAA, Arte quiteño más allá de Quito*, Biblioteca Básica de Quito 27, Quito, FONSAL, 2009.

¹²Sobre educación artística en el siglo XIX, parte de esta selección de textos, véase Alexandra Kennedy-Troya, "Del taller a la academia, educación artística en el siglo XIX en Ecuador", *Procesos*, 2 (Quito, 1992), pp. 43-46; José Gabriel Navarro, "Academias y escuelas de bellas artes", en: *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991, pp.230-238.

¹³Gaetano Osculati, *Esplorazione delle Regioni Equatoriali lungo il Napo ed il Fiume delle Amazzoni*, Milano, Premo i Fratelli Centenari e comp., 1854. En las ilustraciones grabadas e iluminadas aparece únicamente el apellido del artista: Salas. Inferimos que no pertenece a Antonio por la calidad del trazo menos académico. Además, un trabajo que consideraría menor lo debió haber dejado a Ramón, quien más tarde dedicaría buena parte de su carrera a hacer tipos en acuarela, tal como podemos apreciar en aquellas que se encuentran en el Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito.

¹⁴Existen algunas publicaciones de interés como las de Wilson Hallo (comp.), *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*, Juan Agustín Guerrero, Quito/ Madrid, Ediciones del Sol / Espasa Calpe S.A., 1981, y la de Juan Castro y Velázquez, *Pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX* (de la Colección Castro y Velázquez), Cuenca, CIDAP, 1990. El Museo Pumapungo (MCPE) en Cuenca tiene en su poder una colección de acuarelas costumbristas atribuidas a Charton y otros artistas anónimos; existe otra colección particular en Quito muy destacada, la del



4. Luis Cadena, Plaza de San Francisco, 1881, óleo/lienzo, 113 x 151 cm., Quito, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

y trajes de indígenas y mestizos, así como sus actividades en torno al comercio. Al igual que la obra religiosa o el retrato de medio cuerpo, el costumbrismo, mayoritariamente trabajado a la acuarela, aseguraba buenos ingresos a quienes lo practicaban. De este último interesaba muchas veces la multiplicación rápida, ingenua y poco cuidada de los personajes ecuatorianos a modo de cartas postales o souvenirs. Joaquín Pinto, sin embargo, dignificaría el género imbuyendo a los tipos una mirada más antropológica por un lado y más respetuosa e incluyente por otro. Decenas de estas bellas acuarelas y dibujos estarían ligadas a un gran proyecto de recuperación de cantares populares publicado en 1892 por Juan León Mera¹⁵.

En ocasiones, el paisaje urbano que se desarrolla por aquellos años parece ser una extensión de este género costumbrista. En este sentido, se podría considerar

señor Mario Ribadeneira Traversari, así como un álbum en la Biblioteca Nacional de España, *Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres* (ca.1855, inv. 132) que son buenos ejemplos de este género pictórico practicado en Quito con frecuencia. Alrededor de este Álbum de Madrid, el FONSAL realizó una investigación en el que participé junto con otros expertos, véase Alfonso Ortiz Crespo (ed.), *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, FONSAL, 2005.

¹⁵Juan León Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano* [1892], ilustraciones de Joaquín Pinto, texto introductorio de Magdalena Gallegos de Donoso, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1984.

la serie anónima los Cuatro cuadros de la Plaza Grande (c.1860), actualmente en el Palacio de Gobierno¹⁶. La fusión de ambos -costumbrismo y paisaje urbano- en una gran presentación de tipos con un imponente escenario arquitectónico de fondo, es el magnífico cuadro Plaza de San Francisco (1881, lam. 4) de Luis Cadena (1830-1906), en el Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito. Costumbrismo y paisaje rural también aparecen vinculados entre sí en una obra de gran formato atribuida a Rafael Troya, Fiesta en el Lago San Pablo, del Museo Jacinto Jijón y Caamaño en la Universidad Católica de Quito¹⁷. Y podríamos continuar, mas lo que cabe destacar es que la percepción de lo propio parece empezar a darse en Ecuador alrededor de los habitantes de estas tierras, de los que se muestra su procedencia regional mediante su traje, el alimento que portan, la fiesta a la que representan. En suma, se trata de un registro de la mano de obra indígena y mestiza con la que se podía contar como base de la economía nacional.

El reconocimiento del paisaje rural vendría un poco más tarde y tendría diversas formas de manifestarse. Por ello no deberá sorprendernos que en la primera Escuela Democrática Miguel de Santiago que aglutinó a quienes habrían de ser los más destacados artistas de la segunda mitad del siglo, al inaugurar el primer concurso-exposición de arte en Ecuador, los resultados corroboran el uso de géneros como el paisaje urbano, las costumbres, las alegorías, los retratos y las obras de carácter religioso. El paisaje rural siguió brillando por su ausencia¹⁸. El centro de las representaciones era más bien la urbe.

No habrían bastado las difundidas láminas de Humboldt, ni las notas y bocetos de los pocos viajeros extranjeros que pasaron por Ecuador durante la primera mitad del siglo. Fue más bien un seguidor del mismo Humboldt, el famoso pintor paisajista norteamericano de la Escuela del Río Hudson, Frederic E. Church, quien vino a Ecuador en dos ocasiones (1853 y 1857), y tuvo un impacto importante para el tratamiento más sistemático del paisaje ecuatoriano. Como de costumbre, Church se puso en contacto con el taller de Antonio Salas y, al parecer, según Navarro, estableció una relación de trabajo y amistad con otro hijo, Rafael, quien posteriormente se convertiría en uno de los primeros paisajistas¹⁹.

La obra de Church, *The Andes of Ecuador* (1855), impactó en los Estados Unidos como ninguna otra pintura de paisajes lo había hecho. Nadie como él parecía haber logrado plasmar las mismas palabras de Humboldt y traducir plásticamente

¹⁶Esta serie fue adquirida en 1982 por el Museo Nacional (MCPE), en Quito, y las dimensiones de los lienzos son de 85 x 69 cm. Véase Jorge Salvador Lara (ed.), *El Palacio de Carondelet*, Quito, Academia Nacional de Historia, 1996, pp.34-35.

¹⁷Se trata de un óleo sobre lienzo de 105 x 160 cm., inv. #101-423. Véase Alexandra Kennedy-Troya, *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999, pp.106-107.

¹⁸El discurso principal, que contiene una detallada descripción de la premiación, fue transcrito por José María Vargas O.P, *Los pintores quiteños del siglo XIX*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1971, pp.15 y 35. Posteriormente se publicó el documento íntegro: *Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica. Discursos pronunciados en la sesión pública efectuada el 6 de marzo de 1852*, Fuentes y documentos para la historia de la música en el Ecuador II, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984.

¹⁹Navarro, *La pintura en el Ecuador*, pp.177 y 204-205.



5. Luis Cadena, Gabriel García Moreno, óleo/lienzo, 220 x 150 cm., Quito, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

la sensación de unidad y armonía del cosmos. Sus obras estaban destinadas a auditorios que soñaban con grandes y dramáticos paisajes, desafiantes efectos de luz que no precisaban de verosimilitud sino de composiciones espectaculares que mostrasen la magnificencia y belleza de los valles húmedos del trópico dedicados a una audiencia que vivía a plenitud el espíritu romántico²⁰. Tras su segundo viaje, acompañado de otro pintor, Louis Rémy Mignon (1831-1870), Church produjo la obra más ambiciosa, compleja y espectacular: *The Heart of the Andes* (1858, lam.16). Era la vista del otro, lejano y soñado, del paisaje que calzaba formidablemente con el inconsciente colectivo del estadounidense expansionista, lo que se conoció como Destino manifiesto. El joven pintor Rafael Salas, en cambio, se debía enfrentar a la idea de que por entonces en Quito el cultivo del dibujo y la pintura de paisaje, de las flores y las frutas, era tarea de mujeres, de damas que debían recibir una instrucción “propia del sexo débil”. Entonces, relata el historiador del arte José

²⁰Franklin Kelly, “A Passion for Landscape: the Paintings of Frederic Edwin Church”, en: Franklin Kelly, *Frederic Edwin Church*, Washington, National Gallery of Art, 8 Oct., 1989, 28 Jan., 1990, pp.32 y ss., catálogo de exposición.

Gabriel Navarro, Rafael Salas, “con aire sorprendido, iba admirando día a día las manchas y los croquis que le traía Church cada tarde a la conversación nocturna y que, después, le servirían para hacer grandes cuadros...”²¹.

Infortunadamente, se conocen pocos paisajes de Rafael Salas. Basándonos en uno del Museo Nacional (MCPE), firmado y fechado en 1889, y erróneamente titulado *El Cotopaxi*, cuando en realidad se trata del Chimborazo, y en otro óleo que atribuimos a Salas, *El Cayambe*, también erróneamente atribuido por el mismo museo a Luis A. Martínez y titulado *El Tungurahua*²², con el fin de destacar ciertas características que señalan su deuda con Church (lam.17). Tendrían eco en pintores como el mismo Martínez y presentarían una visión romántica del paisaje, sin el interés por lo científico y el detalle de flora que se advertiría en la obra de Rafael Troya (1845-1920), por citar al más conocido. En ambas obras se percibe al paisajista interesado por el trabajo de la luz sobre las formas y una difuminación de éstas, una evocación del espíritu religioso tan afecto al mismo Church. Sin embargo, Salas se enfrentó a una audiencia que conocía su propio territorio y que no admitiría composiciones transgresoras en el sentido de construcciones ideales evidentes; tampoco había un interés expreso por expandir fronteras -salvo el caso de la selva amazónica- sino más bien por reconocer aquello que se vivía diariamente. Por ello, y por el impacto que causaron los descubrimientos geográficos y geológicos en el medio, tanto él como otros paisajistas ecuatorianos de diverso corte se ciñeron a reproducir con gran fidelidad la geografía del lugar.

Quizás en la obra del citado Martínez, aunque menos cercano a la pintura de Church, sea donde mejor se evidencia la presencia divina, la soledad y sublimidad de la alta montaña, la pequeñez del ser humano, la fugacidad de la vida. Una de las obras más atrayentes en este sentido es *Arenales del Chimborazo* (1909), donde se muestra en primer plano la cruz, presencia de la muerte o desaparición, tan frecuente en los inhóspitos páramos del lugar²³.

Escritores de profesión y aficionados vivían el paisaje con la misma intensidad y por la misma línea. Un conocido estratega militar, Francisco Javier Salazar, además de publicar destacadas contribuciones en su área de trabajo, se convirtió en uno de los poetas nacionalistas más importantes del período. Sus poemas invocan el paisaje andino imponente, capaz de sojuzgar la voluntad del hombre, sujeto a la ira divina pero elevado sobre las culturas clásicas europeas. En su poesía en prosa *El Chimborazo*, situado a la altura de *El Arenal*, relata:

²¹ Navarro, *La pintura en el Ecuador*, p.205.

²² *El Tungurahua*, 84x117 cm., óleo/lienzo. Es interesante advertir al lector que tradicionalmente se ha atribuido un *Quito* a Rafael Salas que se halla en exhibición en el Museo Nacional. Comparado con cuadros firmados por Salas, es muy dudoso que éste pueda haber pertenecido a la misma mano. Lamentablemente, en la única exposición realizada hasta el momento sobre los Salas no se incluyó ni un solo paisaje de Rafael Salas, considerado popularmente como el mayor paisajista ecuatoriano, tradición generada por los escritos de Navarro. Véase *Los Salas: una dinastía de pintores*, textos de P. Jorge Villalba y Ximena Escudero de Terán, Quito, Banco de los Andes, abril-julio de 1989, catálogo de exposición.

²³ La obra es pareja de otra de las mismas características y actualmente en una colección privada quiteña: *Camino del Inca*.



6. Manuel Moreno Serrano, Tarqui en la altura, 1954, óleo/lienzo, 111 x 73 cm., Cuenca, Museo Pumapungo (MCPE).

Más arriba, la vida vegetal desaparece, y una llanura/ de arena muerta como un gran alfombra de cristal encantaporsu hermosura, y hace un espléndido contraste/ con los campos de esmeralda y oro que se divisan allá.../ Al costado de la cuesta que conduce al Arenal se halla una elevada galería, con enormes peñascos volados sobre el camino.../ hombres rendidos por el cansancio y la intemperie.../ sus miradas lúgubres y penetrantes.../ revelan la melancolía del desconsuelo o la amargura de la desesperación./ Ah, ¡Miguel de Santiago! Si en este momento pudieseis desde la eternidad confiarme vuestro magnífico pincel...²⁴

A pesar de su imponente presencia, hasta del mismo Chimborazo dice que algún día debe desaparecer su corpulenta mole al soplo de la ira del Señor²⁵. Y va más allá, las ruinas clásicas terminan siendo para Salazar humildes partículas si comparadas con los Andes.

²⁴Poetas románticos y neoclásicos, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, La Colonia y la República, Puebla, Editorial J. M. Cajica Jr. S.A., 1960, p.159. Invoca el pincel de Miguel de Santiago, el primer pintor barroco quiteño que vivió en los últimos años del siglo XVII y principios del XVIII, muy valorado durante el período romántico como el más destacado pintor colonial. Alrededor de él y de su obra se produjo un movimiento neobarroco en la segunda mitad del siglo.

²⁵Ibid., p.157.

¡Ruinas de Atenas y Roma! –nos dice en otro poema dedicado a El Altar-
¿Qué sois vosotras ante/ los elevados restos de la naturaleza conmovida?
Humildes partículas de polvo destinadas a representar, en el/ oscuro
horizontedelopasado,gruposconfusosdesereshumanossepultándosecon
sus vicios, sus locuras y sus/ escasas virtudes en la noche de la eternidad²⁶.

Pero también hubo reacciones distintas frente a lo clásico y el paisaje, o más bien frente a la pintura de paisajes. Citemos un óleo anónimo atribuido a Rafael Troya Musa pintando un paisaje (sin fecha)²⁷. En éste aparece una musa clásica pintando un paisaje que parece ser la ciudad de Ibarra con el Cotacachi al fondo, como si la presencia de la musa legitimara el género paisajístico local o el reconocimiento de lo propio.

Los paisajes ecuatorianos parecen haberse plasmado, aunque no exclusivamente, en una serie limitada de sentidos: búsquedas evocadoras de lo sagrado –con referencia a dioses precolombinos o al dios cristiano– en una naturaleza divina superior a cualquier vestigio cultural; narrativas geológicas de los Andes ecuatorianos, por ende más apegadas a lo científico; visiones de una nación eminentemente agrícola o como emblema cívico-religioso del nuevo nacionalismo. Tales emblemas, no obstante, se encuentran directamente vinculados con un territorio en el que la divinidad o sus representantes protegen al nuevo Ecuador contra los progresistas liberales, las invasiones de los países vecinos o los desastres naturales. Por esta línea van las decenas de Sagrados Corazones de Jesús o las imágenes votivas alrededor de la Virgen del Quinche.

Quizás la mayoría de viajeros –reporteros locales, como el poco conocido Alvaro Enríquez²⁸ o Juan Agustín Guerrero– practicaban este género en sus pequeños cuadernillos de apuntes. Se iba generalizando la idea de tomar notas del natural, de incorporar en su temario fenómenos terrestres como erupciones o terremotos, tan presentes en la vida cotidiana de los habitantes, pero también de copiar (y quizás contrastar) escenas foráneas, de los Alpes por ejemplo. Parecía así ingresar en el inconsciente colectivo la necesidad de diseccionar estos fenómenos que históricamente habían afectado el devenir de estas sociedades. Quizá el nuevo espíritu ilustrado-romántico obligara a que los artistas se sintieran científicos, que podían y debían ilustrar para comprender. Había un interés nacional por identificar el país y llevarlo por los derroteros del progreso. Los artistas, por vez primera,

²⁶Ibid., p.161. Por la misma línea de magnificar la naturaleza andina frente a la imperfecta o menos imponente creación arquitectónica europea, van algunos pasajes de la conocida novela romántica *Cumandá* (1886). Véase Juan León Mera, *Cumandá*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1950, pp.22-23.

²⁷Véase Kennedy-Troya, Rafael Troya, pp.116-117.

²⁸El coleccionista y marchante Iván Cruz vendió en 1984 al Museo Nacional (MCPE) uno de los álbumes de Alvaro Enríquez y del cual reproducimos 2 folios. Cruz conserva cinco; uno de estos señala la fecha de 1856. Son dos álbumes grandes de 24x15,7cm. (el de 1856) y de 20 x 14 cm.; tres álbumes pequeños de 15 x 7,5 cm., 14 x 7 cm. y 13 x 8,2 cm. En ellos se advierte la mano de un aficionado, a veces tomando notas del natural, otras copiando lo que caía en sus manos, estampas europeas de vistas alpinas o historias de los turcos. Van dentro de una caja, junto con 50 ó 60 papeles sueltos, realizados aparentemente por el mismo artista y en cuya tapa se representan dos colibríes.



7. José Grijalva, Trabajos en el ferrocarril en Chiguacán, 1907, óleo/lienzo, 72 x 94 cm., Quito, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

ingresaron en la legión de ciudadanos comprometidos con su nueva circunstancia y decididos a dar soluciones prácticas. Juan Agustín Guerrero, por ejemplo, había sido, además de pintor, músico, pedagogo y capitán de la Compañía de Granaderos. Recorrió el país en calidad de militar hasta 1857. Admirador de Bolívar, inició el Liceo de Pintura en 1849, la Escuela Democrática Miguel de Santiago, claramente comprometida en la lucha contra el militarismo abusivo a través de las artes. Quizá por todo esto no debe sorprendernos que un pintor como Guerrero, tan conocido por sus sencillas acuarelas costumbristas y algunas vistas esquemáticas de paisaje, también fungiera de científico e incluyera en su repertorio una erupción nocturna del Cotopaxi, dramáticamente intensificada por la aparición de rayos, o una acuarela inédita firmada y fechada en 1869: El cráter de Pichincha visto del lado del Oriente (lam.8). En este trabajo, está claro el deseo de detallar con minuciosidad el terreno y su conformación volcánica, así como el de determinar el momento del día²⁹.

²⁹Véase Hallo (comp.), Imágenes del Ecuador del siglo XIX. La acuarela del Cráter pertenece al Museo Nacional (MCPE), Quito, está firmada como "J. A. Guerrero" y sus dimensiones sin marco son 28 x 19,6 cm.



8. Juan Agustín Guerrero, El cráter de Pichincha visto del lado del Oriente, 1869, acuarela/papel, Quito, Museo Nacional (MCPE).

Hacer nación, describir el paisaje circundante y comprender nuestra constitución geofísica y humana -científicamente hablando- parecía ser parte de una misma consigna. ¿No era acaso lo que de alguna manera había propuesto el mismo Humboldt, a quien se conocería como el intelectual más influyente de mediados del XIX?. La tensión entre arte y ciencia había sido expresada por él con fuerza. Fue un gran científico que colocó al paisajismo entre las tres expresiones más altas del amor por la naturaleza. Humboldt creyó en el progreso de los pueblos en el sentido liberal, uniendo y combinando positivamente el sentimiento y el análisis, la sensibilidad y la observación. El sentimiento bien canalizado debía ser un prerequisite para un conocimiento más profundo de la naturaleza³⁰.

En este punto es interesante destacar que quien sería presidente del Ecuador, el joven Gabriel García Moreno (lam.5), había merecido elogiosos comentarios de su ascensión al Pichincha llevada a cabo con Sebastián Weisse en 1844. Era el mismo joven que, ya como presidente y hombre influyente, entre 1859 y 1875, habría de ser el mentor político más destacado de la historia del país en crear vínculos reales de corte humboldtiano entre ciencia y arte. También fue seguramente quien intervino para que el geólogo Teodoro Wolf (1841-1924) –a quien él mismo había traído como parte del equipo de profesores alemanes fundadores de la primera

³⁰Stephen Jay Gould, "Church, Humboldt, and Darwin: the Tension and Harmony of Art and Science", en: Kelly, Frederic Edwin Church, pp.93 y 98.



9. Joaquín Pinto, Interior del cráter del Pichincha (vista al norte), 1897, pastel/cartulina, 48,5 x 60 cm., Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

Escuela Politécnica en Quito, en 1870– abandonara su cátedra debido a las trabas impuestas para que dictara clases sobre la teoría evolucionista de Darwin³¹.

Es así como el paisajismo ecuatoriano de entonces se inclinó más bien por el lado de lo científico –aún en medio de agrias disensiones entre los mismos científicos–³² y creó una tradición excepcional para el caso ecuatoriano, en donde la

³¹Viajeros, científicos, maestros, p.105.

³²Por ejemplo, los científicos alemanes A.Stübel y W.Reiss, que estuvieron en Ecuador entre 1871 y 1874, si bien arrancaron su trabajo siguiendo los pasos de Humboldt, pusieron –sobre todo el vulcanólogo Stübel- en tela de juicio las propuestas del famoso prusiano sobre las descripciones de los Andes. Stübel llegó a escribir en una carta de agosto de 1870, desde Colombia, que “las descripciones de Humboldt de esta región y su conformación son absurdas, falsas y miserables...”. (Véase Andreas Brockmann y Michaela Stüttgen, *Tras las huellas. Dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*, Santa Fé de Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, p.14). Conforme avanzaron las investigaciones sobre la configuración de los Andes –no sólo su descripción-, también los desacuerdos entre Reiss y Stübel se hicieron cada vez más evidentes. La teoría de Reiss indicaba una gradual deposición de masas volcánicas eruptivas que fue edificando, por la actividad volcánica, un sistema de montañas; Stübel, en cambio, proponía su aparición a partir de una violenta catástrofe en la formación de la tierra. (Cfr. Augusto Martínez, *Vulcanología y geología de los Andes ecuatorianos, Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano*, Tomo III, Colección Tierra Incógnita 13, Quito, Ediciones Abya Yala/ Agrupación Excursionista “Nuevos Horizontes”, 1994, pp.7-30). Este largo preámbulo tiene un solo objetivo: plantear una hipótesis de trabajo, la posibilidad de que los artistas también se hubiesen alineado a tal

ciencia y el arte se complementaron manteniendo ciertos rasgos de independencia. En este tipo de tratamiento, el espíritu de Humboldt parecía mantenerse o, mejor dicho, reavivarse. Durante la segunda mitad del siglo, en la literatura ecuatoriana es común encontrar referencias a la labor del prusiano. Su nombre parece asociarse, además, con una concepción particular sobre el progreso de los pueblos americanos.

Un óleo anónimo ecuatoriano de 1865 (lam.10) copia en su mitad izquierda el frontispicio (lam.11) de la obra de viaje de Humboldt y Bonpland (1773-1858). El grabado parisino original, según Helga von Kügelgen³³, representa una alegoría de América a la cual asisten, tomándola del brazo, Mercurio-Hermes -dios de la elocuencia y patrono de comerciantes- y Atenea-Minerva -diosa de la sabiduría, de la prudencia, de las ciencias y las artes, especialmente de los textiles, y protectora de las ciudades en donde se cultivaban estas artes. Atenea rodea con su brazo a Mercurio y sostiene una rama de olivo que simboliza la paz. En esta versión, sin embargo, América pasa a ser Atahualpa, a quien ambos dioses ayudan a salir del sepulcro. El telón de fondo son los volcanes nevados, una estilización del Chimborazo y el Carihuairazo. La cartela inferior en francés, idioma utilizado con frecuencia por las elites americanas de entonces, reza: "La Sagesse avec l'Eloquence trayté a Atahualpa du Sepulcre" (La Sabiduría acompañada de la Elocuencia sacan a Atahualpa del sepulcro). La mitad derecha, según la misma autora, representa, en cambio dos alegorías de América, niña y adulta; la primera lleva una llama o vicuña.

La fecha del cuadro –se acabó en el mes de agosto de 1865, según consta sobre el mismo óleo- coincide en mes y año con el término del primer período presidencial de García Moreno, vinculado de manera directa y personal, como vimos, a la tarea de Humboldt. Tenemos la impresión de que el pintor, quizás contratado por allegados a García Moreno, resume el ideario político del propio presidente, tomando como motivo central ya no la imagen abstracta de una América lejana, sino el símbolo mismo de la nueva nación liberada: Atahualpa, rey inca que vive y muere en territorio quiteño al momento de la conquista española y a quien el historiador coetáneo y políticamente afín a García Moreno, don señor Federico González Suárez, dedica cinco capítulos de su célebre *Historia General de la República del Ecuador*³⁴.

Si ampliamos la lectura de la cartela al significado variopinto de los dioses clásicos representados, podríamos especular que la rama de olivo significaba la ansiada paz política lograda en este primer período; en Atenea se cobija el deseo de recuperar el esplendor de las artes y artesanías coloniales, habiendo sido la industria textil la más destacada en el caso concreto de la Audiencia de Quito, y por último, que la sabiduría

o cual posición científica y que esto tuviera directas implicaciones en la forma de concebir este tipo de paisajes.

³³Este óleo, de 81 x 74 cm., pertenece al Museo Pumapungo (MCPE), Cuenca. Me remito a los comentarios de la Dra. Helga von Kügelgen realizados para el catálogo citado en nota 1. La obra a la que hacemos referencia es A. Von Humboldt, *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent*, Paris, 1814-1834.

³⁴Véase el libro segundo, tomo I, de la edición en Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969, pp.903-1102. De hecho, existe otra versión de la reaparición de Atahualpa en la escena política del XIX y que se enmarca en los movimientos mesiánicos –los Incari– promovidos por los mismos indígenas.

–i.e. educación– liberaría a los ecuatorianos de la miseria en la que estaban sumidos. García Moreno emprende ambiciosos proyectos para que se instituyan el mayor número de centros docentes de primera, segunda y tercera enseñanza y advierte en varias ocasiones la necesidad de recuperar las artes de su estado de agonía. Liga a la educación superior con las ciencias de la tierra, la botánica y la biología, principalmente a través de la creación de la Escuela Politécnica en Quito y del apoyo personal en la importación de científicos, sobre todo religiosos alemanes expulsados por Bismarck.

Las artes, la tradicional y reconocida forma de expresión quiteña, deberán ligarse con las ciencias, con una visión más científica de ver el mundo que se requiere para de esta manera afianzar el progreso material de un país que se consideraba en ruinas. Conocer lo propio para producir, más allá de los tradicionales cereales, producción diversificada capaz de ser comercializada, simbolizada por Mercurio, el eterno y veloz caminante de alas en los pies. Crear caminos, salvar los obstáculos de los altos Andes, conectar Quito y las regiones de la Sierra con el puerto de salida más importante: Guayaquil. ¿No son la llama y la vicuña animales locales de carga, ágiles, capaces de desplazarse en los territorios más difíciles, que simbolizan el traslado de objetos comerciables, tan necesitados entonces para los pequeños productores ecuatorianos? El plan vial del presidente fue el más ambicioso de la



10. Autor no identificado, La Sabiduría, junto con la Elocuencia, sacan a Atahualpa del sepulcro, 1865, óleo/lienzo, 73 x 82 cm., Cuenca, Museo Pumapungo (MCPE).



11. Barthélemy Roger, Humanitas, Literae, Fruges, grabado en cobre, frontispicio en: Alexander von Humboldt, Atlas géographique et physique du Nouveau Continent, París, 1814 - 1834, Bogotá, Biblioteca Nacional.

historia moderna del país ¿Cuántas veces García Moreno habló sobre la necesidad de madurez y unidad de la república volcanizada? Estas, al parecer, eran las puntas de lanza del proyecto garciano –los volcanes como centro de una imaginaria nacional- encaminado al progreso material del país, un progreso bendecido por la Iglesia Católica. ¿Era esto parte de la visión de una nación eminentemente agrícola ligada con la producción, una visión de narrativa geológica por un lado, pero también de tierra productiva, tierra de ganado y haciendas?, esta otra cara del paisajismo nos lleva a la representación de un país eminentemente agrícola, ligado al tradicional latifundio al norte de la sierra y la costa, minifundios al sur.

El caso del político, escritor y pintor de afición Honorato Vázquez (1855-1933), un artista de transición romántico-impresionista, calza con otra visión más intimista y bucólica del amable campo familiar en su hacienda Huertos de Challuabamba, cerca de Cuenca. Muy próximos se encuentran los escritos del poeta romántico Julio Zaldumbide (1833-1881) cuando canta a su propiedad en Imbabura, Pimán. Ambos no sólo pintaron, escribieron y se comprometieron políticamente con la marcha del país, sino que realizaron búsquedas científicas en torno a la agricultura. Al final de su vida, Vázquez se había rodeado de un pequeño jardín casero que él

mismo cuidaba, evitando violentarlo “con la manía de lo artificial -decía- que quita a la vegetación la fisonomía y su idioma inconfundibles”³⁵. Vázquez acogería en su pintura el sentimiento religioso que, como dijimos, también encontramos en Rafael Salas y Martínez y cuyos contenidos ético-filosóficos pueden apreciarse en sus libros *Arte y moral* (1889) y *Jesucristo y la belleza* (1903).

Volviendo a García Moreno, este presidente, empeñado en construir las bases del Estado y la noción de identidad nacional con el apoyo de la Iglesia, fue capaz de establecer la relación entre las ciencias y las artes, aspecto que dio frutos sobresalientes en Sudamérica en el campo del paisajismo. Rafael Salas, su eterno protegido, Rafael Troya, a quien él mismo vincularía como ilustrador a la misión de los alemanes Reiss y Stübel, los Martínez –el fotógrafo Augusto N. (1860-1946) y el pintor Luis A. (1869-1909)– o Joaquín Pinto, también asociado a esa línea como ilustrador de los estudios que hiciera González Suárez sobre varios grupos indígenas, son algunos casos en los que García Moreno tuvo directa relación en su formación y trabajo³⁶.

Las imágenes de la sierra centro-norte fueron las más abundantes. Sin embargo, el repertorio también incluyó vistas parciales de las selvas orientales, muchas de las cuales se realizaron por los mismos años de presidencia de García Moreno. La Amazonía –entonces una estrecha franja de territorio aledaña a las provincias serranas– desempeñó un papel importante en la consolidación del Estado nacional. Fue pensada como territorio a ocupar, lindero a defender o espacio concreto de proyección de expectativas económicas y políticas de las diferentes elites serranas y costeñas con el fin de diversificar sus bases económicas y consolidarse políticamente. “Desde mediados de la década de 1850 –nos dice Esvertit Cobes– la frontera oriental había recobrado protagonismo a raíz del proyecto de amortización de la deuda externa con terrenos selváticos, factor que hubiera podido suponer el inicio de la colonización efectiva del área”³⁷. Lo cierto es que entre 1860 y 1895, a pesar de los esfuerzos del gobierno ecuatoriano por dictar leyes de distinto orden con respecto a la región, la posición efectiva de los sucesivos gobiernos resultó débil y los proyectos aislados. La región de mayor penetración fue la de Quijos y Canelos, al norte del río Pastaza y área centro-norte del país. La primera era apetecida por el oro y grandes recursos naturales; la segunda, de menor interés económico y situada en las cabeceras del Pastaza, estaba mayormente controlada por misiones religiosas y articulada a través de la provincia de Tungurahua, vía Pelileo y Baños.

³⁵ José Rafael Burbano Vázquez, *Biografía de Honorato Vázquez* (1942), Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1981, p.324. Para una buena recopilación bibliográfica y el catálogo razonado de las obras de Vázquez en el Museo Municipal de Cuenca, véase Monserrath Tello Astudillo y María Tómmerbakk, “Inventario digitalizado de los bienes culturales de arte: pintura y escultura (siglos XVII al XX) del Museo Municipal Remigio Crespo Toral y catálogo razonado de las obras de Honorato Vázquez”, tesis de licenciatura, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2002.

³⁶ Véase Kennedy-Troya, “Artistas y científicos”, pp.102-106.

³⁷ Natalia Esvertit Cobes, “La visión del Estado ecuatoriano sobre el Oriente en el siglo XIX. Reflexiones en torno a la legislación (1830-1895)”, en: Pilar García Jordány y Nuria Sala i Vila (coords.), *La nacionalización de la Amazonía*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998, p.40.

Estas son precisamente las regiones que se hallan representadas por pintores locales conocidos y anónimos. Así, por citar un ejemplo, el presidente García Moreno se vinculó a la influyente familia Martínez en Ambato (provincia de Tungurahua), y muy particularmente a Nicolás, padre de los mencionados Antonio y Luis A. Martínez, andinista y fotógrafo de paisajes el primero, político y paisajista el segundo. Nicolás, jurisconsulto, concejal, diputado y gobernador de la provincia de Tungurahua, había comprado en 1868 las tierras baldías de Mapoto, a orillas del río Topo, afluente del Pastaza. En su primera excursión a estas selvas, su sobrino relata que “iba de sorpresa en sorpresa y encantado de la feracidad, riqueza y exuberancia de aquella naturaleza monstruo, que no puede uno formarse ideas sino penetrando en el laberinto de sus misteriosas entrañas”³⁸. Estas desconocidas y extrañas tierras, cuyo único acceso natural entre Bogotá y Cuenca era precisamente a través de esta localidad cercana a Baños, se convertirían en el referente exótico de literatos y pintores de la época.

Como hemos visto a lo largo de este ensayo, muchos de los pintores de la época fueron activos políticos y se destacaron en campos de acción vinculados a sus creaciones artísticas. Uno de los casos más renombrados fue precisamente el de Luis A. Martínez, cuyos paisajes grandiosos mostraban, desde puntos de vista elevados, los sublimes y apabullantes Andes, amén de cambios atmosféricos dramáticos y conmovedores. Este mismo Martínez, al posesionarse como Ministro de Instrucción Pública a inicios del siglo XX, había intentado negociar la construcción del ferrocarril al Curaray con una compañía norteamericana para abrir camino a la Amazonía ecuatoriana. A partir de 1900 sacó a la luz algunos tratados de botánica y agronomía, ascendió el Tungurahua e instaló en Ambato la primera estación meteorológica dependiente del Observatorio Astronómico de Quito³⁹. Finalmente, meses antes de su muerte acaecida en 1908, aparece una obra premonitoria, de las más conmovedoras del paisajismo romántico ecuatoriano: L. A. M. El Réquiem. Este cuadro simulaba una lápida fúnebre con las iniciales del pintor hincada en la soledad andina; detrás, una caída del sol en medio de masas de niebla espesa⁴⁰.

De hecho, los artistas de la segunda mitad del siglo habían vivido una época privilegiada donde, desde varios ángulos, se repensaba y estudiaba la geografía física y humana del Ecuador. Proyectos de Estado y privados, con nacionales y extranjeros, enriquecieron enormemente el escaso conocimiento que se tenía de estas tierras. Teodoro Wolf, Reiss y Stübel, Whympfer, García Moreno, los citados Martínez, fomentaron y trabajaron en el conocimiento de la geografía. El italiano Luis Sodiro y el ecuatoriano Luis Cordero contribuyeron a los estudios de botánica. Pedro Fermín Cevallos estudió la historia y Federico González Suárez, como vimos, se interesó particularmente por aspectos de carácter arqueológico y antropológico. Uno de los proyectos más ambiciosos fue el de los alemanes Reiss y Stübel, quienes vinieron al Ecuador en 1871. Tal como señalamos, literalmente siguieron los pasos

³⁸Tamara Estupiñán Freile, Una familia republicana, Los Martínez Holguín, Quito, Banco Central del Ecuador, 1988, p.35.

³⁹Ibid., pp.91-98.

⁴⁰El óleo de 104 x 77 cm., se encuentra expuesto en el Museo Nacional (MCPE), Quito.

de Humboldt con el fin de completar y rectificar la carta vulcanológica y el estudio de plantas de altura que él dejara incompleta. Independientes del proyecto de la Politécnica, estos naturalistas recibieron igualmente el apoyo de García Moreno, quien habría de presentarles a uno de los pintores jóvenes más prometedores, que en aquel entonces estudiaba en Quito en el taller del pintor Luis Cadena: Rafael Troya. Ajeno el joven artista al tema del paisajismo, no así a los retratos o cuadros religiosos, sus lecciones subsiguientes con Stübel fueron las de hacer paisajes del natural que reflejaran tanto los descubrimientos del geólogo como los del botánico Reiss sin perder el carácter subliminal de toda pintura romántica de paisajes, que tanto preconizara el mismo Humboldt. Teóricos del paisaje como el francés Jean Baptiste Déperthes (1761-1833), entrarían en el repertorio de fuentes que por aquel entonces usaron no sólo Troya sino esta nueva generación de artistas. Stübel se preocuparía incluso de traducir del francés su Teoría del Paisaje para publicarla por entregas a través del periódico oficial del país, El Nacional.

Contratado como ilustrador de esta expedición que duraría hasta 1874, Troya completó alrededor de ochenta cuadros grandes y ochenta copias de los anteriores en formato pequeño que fueron llevados a Alemania y grabados para la obra de Stübel *Skizzen aus Ecuador* (1886). Estos grabados, a su vez, se convertirían en los modelos-memoria de muchas de sus obras posteriores, en las cuales el pintor –condicionado por los nuevos comitentes locales– se tomó la libertad de incluir detalles sobre la vida de los mismos habitantes, lo que de alguna manera también ligaría el conocido costumbrismo con el nuevo género paisajista. Académico y romántico, las obras de Troya se convirtieron en la mejor expresión del paisajismo científico-romántico de la época y en las nuevas visualidades donde se plasmaba el deseo generalizado de adquirir vistas conocidas de la realidad geográfica circundante. Su Vista de la cordillera oriental desde Tiopullo, de 1874, o el Tungurahua en erupción, de 1916, muestran a un pintor preocupado por detallar en primer plano todas y cada una de las plantas, dejando libre la vista de las cordilleras, evitando celajes nubosos que entorpecieran la visibilidad del espectador y, finalmente, incorporando –a diferencia de su trabajo con Reiss y Stübel– una mujer indígena hilando, en el primer caso, y en el segundo un volcán en plena actividad, mientras los silenciosos testigos transitan por los caminos de tierra⁴¹.

Otro caso sobresaliente de un pintor ilustrador fue el de Joaquín Pinto, contratado por el historiador y religioso Federico González Suárez. Siguiendo el tipo de clasificación y de ilustración humboldtiana, González Suárez realizó el Estudio histórico sobre los cañaris, antiguos habitantes de la provincia del Azuay en la República del Ecuador (Quito, 1878), Historia de la República del Ecuador. Atlas arqueológico (Quito, 1892) y Los aborígenes del Imbabura y del Carchi. Investigaciones arqueológicas. Láminas (Quito, 1910). En estos trabajos participó Joaquín Pinto, que si bien se destacó por sus preciosas acuarelas costumbristas de tipos de la tierra, su versatilidad como pintor y estudioso le permitió convertirse en el mejor ilustrador de piezas arqueológicas y otros objetos de uso de los indígenas, además de una colección sobresaliente de

⁴¹Véase Kennedy-Troya, Rafael Troya, p.4 y la reseña de Trinidad Pérez, "Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos", *Cultura*, Segunda época, 8, Quito, (julio 2000), pp.73-81.

malacología ecuatoriana, como consecuencia de haber sido contratado entre 1893 y 1897 por el médico y naturalista francés Auguste Cousin⁴².

Paralelamente a estos trabajos, en algunos de sus viajes acompañando al historiador, sobre todo por las provincias de Azuay y Cañar, Pinto tomó notas de lo que veía y vivía (o de lo que posteriormente copiaba). Su diario de apuntes y bocetos nos permite conocer no solo el trayecto sino su proceso creativo⁴³. En estas pequeñas vistas de uno de los álbumes particulares del artista se incluyen lugares de importancia arqueológica, como las ruinas incas de Ingapirca, o sitios sagrados, como la Laguna de Culebrillas, ambas en Cañar, en la Sierra Sur. En otras, como Nariz del Diablo, Pinto recupera aquellos hitos por donde pasarían los rieles del tren, la obra que simbolizaría el summum del progreso a fines de siglo. Pese a conocer el lugar, el pintor, como era la costumbre, recurrió a imágenes grabadas o fotografiadas por otros. Esta vista de la Nariz del Diablo fue tomada de una fotografía que más tarde formó parte del paquete de ilustraciones de Hans Meyer en *In den Hoch-Anden von Ecuador* (Berlín, 1907). Con su magna labor, Pinto resumiría la nueva imagen del artista viajero y científico preocupado por dejar constancia de los pequeños y grandes descubrimientos de su patria, valorando en sus pinturas desde el pequeño y tradicional pastelillo de queso, la quesadilla, hasta la ilustración de las grandes obras de la literatura del país, como *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo.

La idea del progreso ligada a la de concretar el enlace vial entre Sierra y Costa, para así procurar la comercialización de productos desde los espacios más remotos, amén del traslado de personas y animales, crearía una generación, aún no bien estudiada, de artistas que se dedicaron a ilustrar la obra del ferrocarril, tal el caso de José Grijalva (lam.7) y su *Puente N°27*, de 1907. El paisaje ecuatoriano fue tratado incluso como plano posterior de algún retrato, lo que arrojó imágenes casi surrealistas, como el de la Sra. Oakford, en una colección privada quiteña, que atribuímos al mano de Rafael Salas, aunque probablemente por razones comerciales esté firmado como A. Salas. El territorio nacional se convierte también en centro de atención en las múltiples versiones de *El Corazón de Jesús*, de cuyo corazón surge un rayo de luz que va directamente al globo terrestre sostenido por Cristo en una de sus manos, y en concreto a Ecuador. En este caso estaba claro el enfrentamiento de conservadores y liberales. Era una forma icónica que los primeros usaron en contra de lo que consideraban peligroso para la patria: la masonería y el liberalismo.

De esta manera tan diversa se fue construyendo la imagen de la nueva nación. Casi todos los artistas y/o cultores visuales locales que fungieron de ilustradores,

⁴²Sobre el tema de ilustración científica, véase: Alexandra Kennedy-Troya, "Alphons Stübel: paisajismo e ilustración científica en Ecuador", en: *Las montañas volcánicas retratadas y descritas geológica y topográficamente por Alphons Stübel*, Quito, Banco Central del Ecuador/ UNESCO, 2004, pp.21-38.

⁴³Véase Kennedy-Troya, "Artistas y científicos", pp.117-123. Consúltense además Joaquín Pinto. *Exposición Antológica*, catálogo realizado por Magdalena Gallegos de Donoso, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, diciembre 1983 - marzo, 1984, catálogo de exhibición, y, VVAA, Joaquín Pinto. *Crónica romántica de la nación*, Quito, FONSAL, 2010.

científicos y hombres inmersos en el acontecer político, remarcaban su creación sobre la realidad tangible, reconocible. Había que identificarlo todo e identificarse con lo que les rodeaba. Había que nombrar las pautas de su propio progreso, de su propio destino material o religioso. Había, en definitiva, que traducir en imágenes la idea de lo exótico en un país tan desconocido para el propio habitante, pero tan rico, variado y prometedor.

1.2. El territorio y la noción de patria a través del arte y la literatura¹

EL TERRITORIO, UN FACTOR DE UNIDAD NACIONAL

Durante las primeras décadas después de la Independencia, la Historia de cada nación latinoamericana, no fue un factor de unidad. Qué pasajes serían celebrados y cuáles soslayados fue un tema que se trataría más adelante y que pondría en pie de lucha a los distintos sectores poderosos de las nacientes repúblicas. Entonces, quedaría pendiente ubicar los hechos fundantes e identitarios de la nación en las luchas independentistas y sus héroes, en la llegada de Colón y la presencia de los Pizarro o, en su defecto, en la remota historia de sus antepasados indígenas.

En el caso de Ecuador, la sierra y la costa habían sido escenarios de una historia propia signada por los grupos preincas, incas y los europeos desde el siglo XVI; pero aquel 'para progresar', una vez unificado y pacificado el país en la segunda mitad del siglo XIX, podía ser nuevo, literal y utópicamente; se podían crear o descubrir (las selvas amazónicas) o recrear (la cuenca del Río Guayas), nuevos espacios que fuesen significativos en la constitución de la nación. En medio de estas definiciones, la población indígena actual –no su Historia– seguía siendo conflictiva, insegura la posición que debía ocupar; la Naturaleza, por el contrario, podía ser un factor de unidad que afectaba a todos por igual. Entonces, proponemos, sería la elite ilustrada cristiana de la sierra centro-norte y dueña aún del poder político –intelectualmente contaminada por el sinnúmero de descubrimientos científicos– quien asumiría la tarea de crear los símbolos de identidad en el paisaje ecuatoriano.

Con éstos y otros aspectos en mente, las artes y las ciencias se fundieron en un proceso común para identificar al país y enrumbarlo por el camino del Progreso y la Civilización. Pintar la nación, inventarla a través de una novela o escudriñar en su corteza y el nacimiento de sus ríos, en suma, crear las herramientas o instrumentos para la educación del nuevo ciudadano, fue parte de un mismo proceso, y en buena medida llevada a cabo por unos pocos hombres que jugarían roles múltiples.

Este ensayo pretende introducirnos al tema a través de la relación entre la ficción y la visualidad fundacionales. Al parecer sus estéticas romántico-académicas centradas en la representación del territorio estuvieron íntimamente ligadas al conocimiento de la geografía y la agricultura del país. Este aspecto se evidencia con mayor claridad desde la década de 1850, hasta el ocaso del movimiento liberal por la década de 1920, años durante los que las artes se enancaron en las rutas del

¹Este ensayo fue leído, comentado y editado en su versión original por mi gran amigo el literato y crítico de arte Cristóbal Zapata. A él le debo un texto mejor acabado y seguramente más consistente. Publicado como "El territorio y la noción de patria. Arte y literatura ecuatorianas", en: Alexandra Kennedy-Troya, (coord.), Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930, Serie: Documentos 12, Quito, Museo de la Ciudad, 2008, pp.82-107.

Modernismo y el Indigenismo. El paisaje –pintado o narrado– si bien organizado bajo ciertos criterios románticos de lo pintoresco o sublime, así como de ciertas categorías enciclopédicas o etnográficas propias de la época, revelan el emerger de un Yo inquisidor, de una preocupación por configurar la imagen de una comunidad naciente de modo individual y distinta de la de sus vecinos, en un afán por dominar la Naturaleza, hacerla transitable, asequible, productiva. Una aclaración adicional. Al tratar el tema del paisaje –i.e. representación de la Naturaleza– lo hacemos por la vía de la posmodernidad “tendiente a descentrar el rol de la pintura y la visualidad formal pura en favor de una visión semiótica y hermenéutica que trata el paisaje como alegorías psicológicas o ideológicas”². Por extensión, aplico a la literatura tratada los mismos principios de análisis.

RIQUEZA CIENTÍFICA Y PRODUCTIVA DEL TERRITORIO, CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD

Este elemento –la Naturaleza– que parecía no presentar controversia alguna, tuvo la gran ventaja de provocar en el ciudadano común la gran esperanza para el Progreso de la Patria: su riqueza científica y productiva, así como su belleza, podían dar cuenta de ello. Estos aspectos habían sido internacionalmente validados por Humboldt en sus obras más leídas, y por quienes ya en la segunda mitad del siglo siguieron sus pasos motivados por diversas circunstancias, Frederic E. Church, Gaetano Osculati o la Baronesa de Wilson. Estos corroborarían la construcción de la imagen del país como un laboratorio científico de primer orden, capaz no solo de ser estudiado, sino celebrado a través del arte o de la literatura. De esta forma, el Chimborazo, el Cotopaxi o el río Amazonas, se convirtieron en íconos de reconocimiento internacional, hitos que a su vez se transformarían en símbolos locales de identidad.

Lo cierto es que el sendero trazado por los hombres de ciencia y los viajeros ilustrados que transitaban por estos parajes andinos, marcaron en buena medida la ruta de las representaciones visuales nacionales. La Ciencia tradicionalmente exógena y concebida como patrimonio europeo o estadounidense, se convirtió en retórica nacional. Paulatinamente el ecuatoriano se reconocería en una narrativa visual y textual que destacaba diversos parajes de la Sierra centro-norte: lugar de mayor concentración de los volcanes, del camino de Quito a Guayaquil por Bodegas, del ingreso a las selvas de la Amazonía, vía Baños hacia el Pastaza. Estos lugares recorridos al cansancio por científicos y legitimados en sendas publicaciones extranjeras, coinciden con las rutas de comercio y exploración nacionales que se consolidaron en la segunda mitad del siglo XIX, en medio de un bipolarismo Quito-

²W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p.1. Para este autor con quien me siento en deuda, el “paisaje es un medio no solo para expresar valores sino significados, para la comunicación entre personas, y en sentido más radical, la comunicación entre lo Humano y lo no Humano. El paisaje hace de mediador entre lo cultural y lo natural, o entre Ser Humano y Naturaleza... como si natura estuviese imprimiendo y codificando sus estructuras esenciales en nuestro aparato perceptivo” (Ibid., p.15). La traducción es mía.

Guayaquil. En este sentido, el resto del país siguió siendo ‘tierra de nadie’. En consecuencia, la incesante repetición de un ícono de esta región en particular, resultó lícita: pintar un mismo paisaje, desde el mismo punto de vista, con los mismos detalles de flora, fauna, o un habitante tirando de una mula recorriendo los agrestes caminos andinos, no fue visto como falta de invención o creatividad, sino como una forma de crear y difundir una retórica que se iba consolidando como patriótica³.

El territorio podía ser implicado en todos y cada uno de los procesos de identificación. Si de personajes heroicos hablamos, conocemos que Simón Bolívar había jurado sobre el Monte Sacro de Roma liberar al continente americano⁴; Vicente Rocafuerte, su seguidor en Ecuador y futuro presidente del país, construiría los hitos de una liberación local trasladada al gran Chimborazo. En su viaje a Italia en 1814, exclamaba: “Mi imaginación atónita al aspecto de la columna Trajana, la trasladaba a la cima del Chimborazo, como trofeo de nuestra emancipación política”⁵. Una pintura anónima de la segunda mitad del siglo Apolo/Bolívar (Museo Municipal Alberto Mena Caamaño, Quito), presenta a Bolívar sobrevolando Quito (Iam.12).

Esta naturaleza cobraría vigor no sólo como un elemento para mirar, pasear, estudiar, producir, sino porque en ella se habían inscrito y se seguirían inscribiendo historias del pasado remoto o reciente, creando con ello un cúmulo de expectativas, imaginarios y asociaciones. Una experiencia única de proporciones épicas, la Batalla del Pichincha, por citar uno de los más conocidos ejemplos que sellaría la Independencia del país el 24 de mayo de 1822, volvería a conmemorarse en el himno nacional escrito en 1875, junto a una serie de manifestaciones que servirían para promover los valores cívicos de la nueva república. Sin embargo, tanto los símbolos como la naturaleza misma podrían, en un momento dado, ser redimensionados tras la erupción del volcán Pichincha, por ejemplo, a cuyas faldas se había asentado Quito convirtiéndose de esta manera en lugar propicio de peregrinaciones y rogativas, locus de una geografía sagrada, y con ello la generación de formas incipientes de turismo.

Lo interesante de esta construcción de una visuvalidad destinada a configurar los aspectos nacionalistas es que tanto sus personajes, como sus historias y sus paisajes cambiarían de intensidad y de interés según el momento político, económico o social. Cabe señalar que en toda comunidad-nación existen espacios

³En los 25 años que llevo inventariando paisajes ecuatorianos de los más diversos artistas locales, he encontrado que la gran mayoría reproducirán en varias oportunidades imágenes convencionales de tal o cual lugar y que las rutas transitadas serán similares. Naturalmente, esto tendría que ver con la reducida comunicación dentro del país debido a su accidentada topografía, la pobreza de las vías, y por ende, lo limitados que podrían resultar los desplazamientos, sobre todo en términos de búsquedas artísticas o literarias. Será más bien a través de la fotografía documental y la ascensión, que en el último cuarto del siglo se empiecen a incorporar visualmente lugares distintos a los consabidos. Para el tema del paisaje repetido consúltese Alfonso Ortiz Crespo (ed.), *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, FONSAL, 2005.

⁴Existe una interesante obra de Víctor Mideros, *Bolívar en el Monte Sacro* (c.1910-1915, Club de la Unión, Guayaquil) que hace referencia a este pasaje.

⁵Citado por Marie-Danielle Demélas, *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX*, trad. Edgardo Rivera Martínez, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos/Instituto de Estudios Peruanos, 2003, p.434.



12. Autor no identificado, Apolo [Bolívar], S.XIX, óleo/lienzo, 157 x 137 cm., Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.

favoritos en los cuales se cultivan leyendas, mitos precolombinos o costumbres vernáculas y se tejen historias a modo de capas finas, en veces diluyendo las unas en las otras, en veces combinándolas, en otras, borrando las anteriores. Entonces, estas historias ligadas al territorio relativamente virgen, hasta la segunda mitad del siglo, se fueron modificando sustancialmente a medida que la misma Naturaleza iba siendo transformada con la apertura de nuevas vías de comunicación terrestre, la aparición de la línea férrea, la tala masiva de árboles o “desbosques”, la aparición de nuevos cultivos, la movilización de colonos en busca de trabajo en la cuenca del Guayas, las respuestas políticas. Así, tanto la Naturaleza, como la razón de los desplazamientos a través del territorio, se transformaron sustancialmente. El valor de la tierra también cambió muchas veces ligado a la demanda de materia prima desde Europa o Estados Unidos. Además, todos estos esfuerzos locales requerían

de nuevos y detallados conocimientos de la topografía y toponimia del país. Como nunca antes, la comunidad de exploradores, agrimensores y etnógrafos se multiplicó, al igual que la búsqueda de recursos naturales que incrementarían el capital de la nación. En un país agrícola por excelencia, estos trabajos y su difusión no sólo que alimentaron el sinnúmero de geografías y tratados de agricultura realizados localmente, sino que marcaron indeleblemente la producción cultural del país, señaladamente el paisajismo pictórico y la literatura, como veremos más adelante⁶.

En medio de la configuración de una visualidad ad hoc a la construcción de la nación, se debe considerar un elemento que resultaría clave en el mundo andino y al cual ningún mandatario u hombre de letras se pudo sustraer: el espíritu cristiano que se deseaba restaurar con su prosperidad pasada, o, en su defecto, uno adaptado a las leyes del progreso liberal. El mismo Rocafuerte expresaría que “el cristianismo está ligado al mundo industrial, político y artístico y a todos los elementos de la civilización moderna”, planteamientos que García Moreno los pondría en práctica años más tarde en un Estado expresamente católico pero sensible a la modernidad⁷.

Otro aspecto que debe tomarse en cuenta es que la fundación de un nuevo imaginario visual oficial no solo que estaba ligado a la religiosidad dominante y persistente a lo largo del siglo, sino, como hemos señalado, a quienes la configuraron, ciudadanos que pertenecían a un grupo regional, el de las elites terratenientes de la Sierra centro norte, con su centro gravitante en Quito⁸. Sin embargo, tampoco estos incidieron de forma muy marcada puesto que,

A falta de un sistema escolar eficaz, a falta igualmente de una conscripción nacional, las creencias republicanas y los símbolos patrióticos se difundieron de modo reducido. La historia nacional no servía para consolidar una solidaridad e identidad republicanas que proporcionaban más bien la trama de los discursos en el marco de una profesionalización de la vida política, reservada a un pequeño grupo que construía el relato de la vida nacional, así como se escribe una historia de familia⁹.

Un tercer elemento es que en nuestro continente, al igual que en Europa, Naturaleza y Civilización parecían oponerse, unas eran las tierras y los hombres – étnicamente hablando – los escogidos, y otra cosa muy distinta el paisaje salvaje, no conquistado desde las urbes y las tribus bárbaras a las que se debía ‘civilizar’, enseñar, modelar. En estas circunstancias, el indígena fue visto como parte de este mundo,

⁶Para un estudio muy interesante sobre el tema, el caso de Veracruz en México, véase Raymond Craib, “Time passages: Nature, Nation and History in Mexico”, ensayo presentado para el taller Transnational Circulation of Landscape Narratives and Nation Building, Jorge Canizares-Esguerra coord., Austin, University of Texas, abril 15 del 2005.

⁷Demélas, *La invención política*, p.443.

⁸Véase el estudio de Kennedy-Troya: “Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes”, en: Ortiz Crespo (ed.), *Imágenes de identidad*, pp.25-62; y por la misma autora, “Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX”, en: Francisco Colom González (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, vol.II, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp.1199-1226. Este artículo es parte de la presente Antología.

⁹Demélas, *La invención política*, p.517.

si bien útil al desarrollo del país, incapaz de tomar decisiones propias y peor aún configurar los símbolos que le identificasen. Para subrayar lo anterior, buena parte del territorio ecuatoriano representado en el mundo de la ficción narrada o pintada evita mostrar el vínculo entre la gente (especialmente los sectores indígenas) y la tierra. La Naturaleza exhuberante parece jugar el papel encubridor de conflictos sociales al soslayar, empequeñecer o incluso eliminar al habitante común y corriente. El indígena siguió siendo objeto de estudios etnográficos, visto y ‘trabajado’ desde el laboratorio, más que desde sus miserables condiciones presentes¹⁰.

ARTISTAS Y ESCRITORES AUTORES DEL RELATO NACIONAL

Entonces, la tarea de construir el “relato nacional” recayó en las manos de algunos hombres letrados; unas pocas mujeres a fines del siglo también contribuyeron para ello, aunque la literatura sobre el tema resulta aún escasa. Esta minoritaria población habría de jugar muchos roles a lo largo de sus vidas; hacendados y terratenientes se convirtieron en políticos activos y se inmiscuyeron en la enseñanza y transformación de la agricultura, en los grandes proyectos del ferrocarril, en los programas de instrucción pública. Muchos de estos fueron, además, escritores y artistas plásticos y jugaron un rol determinante en la construcción de la nación.

Así, las narraciones tanto textuales como visuales fueron consideradas en su momento elementos clave, y en las mismas, la celebración del territorio como tal –bajo distintas perspectivas y motivaciones– resultó central en su discurso. Estos sistemas discursivos, al parecer, se configuraron como un solo universo, es decir, la literatura se permeó en la plástica y viceversa, y se pensaron como elementos-modelo de transformación de una población multicultural y multiétnica que debía ser mayoritaria y uniformemente educada. Educación y Progreso iban de la mano. Por primera vez el aula de clases se convirtió en objeto de interés de pintores y fotógrafos. El conocido pintor Juan Manosalvas realizó un óleo pequeño sobre la vida en el aula, *Los que se quedan y los que se van* (fines del siglo XIX, Museo Pumapungo [MCPE], Cuenca; lam.13).

Entonces, muchas novelas, poemas, pinturas de gran formato, grabados o fotografías que ilustraron los tratados, publicaciones periódicas o textos de escuela, tanto locales como extranjeros, fueron usados como herramientas fundamentales para la educación –oficial o extraoficial– del nuevo y moderno ciudadano virtuoso y patriota¹¹.

¹⁰El mismo García Moreno impulsó la visita de algunas expediciones científicas como la española Comisión Científica del Pacífico liderada por Marcos Jiménez de la Espada que llegó en la década de 1860 y que abordó el tema de las etnias del modo señalado en el texto, al igual que la gran mayoría hombres de ciencia.

¹¹Véase Alexandra Kennedy-Troy y Carmen Fernández-Salvador, “El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador”, en: Ecuador. Tradición y modernidad, exposición curada por Víctor Mínguez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Madrid, SEACEX, 2007, pp.45-52. Este ensayo ha sido incluido en la presente obra. El artículo fue posteriormente modificado al incluir algunos datos sobre la visualidad patriótica durante el último cuarto del siglo XIX, y lanzado como fascículo 18 a través del Diario El Comercio, parte de una serie de fascículos en celebración del



13. Juan Manosalvas, *Los que se quedan, los que se van*, fines del S.XIX - principios del S.XX, óleo/lienzo, 35 x 43 cm., Cuenca, Museo Pumapungo (MCPE).

Es bien sabido que debido a las múltiples crisis políticas y económicas, guerrascivilesyfronterizas, losrelatosdenaciónentodaAméricaLatinaseempezaron a construir recién durante la segunda mitad del siglo XIX, y no se dió al unísono sino de manera diferenciada y diversa exaltando ciertos aspectos de su historia o su territorio, silenciando otros. En Ecuador, como dijimos, la Historia y sus personajes, salvo las hazañas del Bolívar continental o Sucre y la Batalla del Pichincha o Manuela Cañizares, como héroes o batallas locales, fue contada o difundida débilmente, no así las referencias a su paisaje. Estas fueron lo que llamaríamos imágenes de consenso implícito, muy diferentes a las generadas en otros lugares del continente como la Argentina en donde los óleos históricos fundantes de gran formato fueron claves en la difusión de un espíritu nacional, y fueron imágenes acordadas en forma explícita¹². No es el espacio para una profunda reflexión o discusión, pero creemos importante remarcar que ni en Ecuador, tampoco en Quito, existía un público preparado ni una prensa aún lista que creara los espacios necesarios para formular consensos o fuerzas opositoras en torno a la producción de un imaginario nacional.

Bicentenario. La obra de conjunto salió como: VVAA, *La Revolución de Quito 1809-1812*, Quito, Corporación Editora Nacional/El Comercio/Universidad Andina Simón Bolívar, 2009, pp.137-144.
¹²Véase Laura Malosetti Costa, "Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica", *Forum. Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos 2*, Nazioni e identità plurime, a cargo de Mario Sartor, Udine, CIASLA, Universidad de Udine, 2006, pp.103-127.

PAISAJISMO Y EDUCACIÓN PATRIÓTICA, HISTORIAS PRIVADAS Y PÚBLICAS

Es interesante remitir al lector a un retrato sui generis que al parecer marcaría un importante hito en la plástica paisajística: la del Obispo Francisco Javier Garaycoa pintada por el destacado artista Antonio Salas en 1851, al asumir su cargo en Quito (lam.14). Este integraría la galería de retratos de obispos de la Catedral Primada de la capital. A diferencia de retratos anteriores (y posteriores), a Garaycoa no le acompaña una imagen religiosa, la mitra o un misal, sino dos representaciones paisajísticas: a la izquierda, a través de una ventana, apreciamos una vista genérica de la Sierra, a la derecha, un cuadro que muestra la Costa, región en la que había ejercido como obispo de Guayaquil desde 1838. Al parecer su traslado se debió a su reconocido 'virtuosismo', forzado, sin embargo, por razones de controversia política entre la Iglesia y el Estado, aunque por su salud quebrantada y su avanzada edad, no habría sido lo más recomendable¹³. ¿Se trataba de una comisión artística en la que se pretendía no sólo cumplir con los requisitos convencionales sino, y sobre todo, la de convertirse en un episodio velado de la vida privada del Obispo, representando un acto de nostalgia, un deseo de unificar sus dos "patrias chicas"¹⁴, dos ciudades-región que se mantendrían en constante antagonismo?¹⁵. Quizás plegaba al sentir de la Iglesia serrana, aún la más importante terrateniente del país,

institución que promovería en el último cuarto del siglo la imagen de velar por un territorio asechado por liberales y masones¹⁶.

¹³El traslado de Garaycoa de Guayaquil a Quito, tras 10 años de vacancia episcopal, se da "provocado por el inmoderado afán del gobierno civil de intervenir en cuestiones eclesiásticas. Esto se debía reducir a la elección de un vicario particular y a la posterior designación de un Obispo residencial cosa que se complicó hasta extremos inverosímiles por las pretensiones patronales del gobierno y en no poca medida por el partidismo de algunos de los eclesiásticos implicados", en palabras de Castillo Illingworth, *La Iglesia y la Revolución Liberal. Las relaciones de la Iglesia y el Estado en la época del Liberalismo*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1995, p.107.

¹⁴Según el sociólogo Erving Goffman, citado por Burke, "los accesorios representados junto a los modelos refuerzan por regla general esa auto-representación (...) tanto si son pinturas como si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella. Pero por esa misma razón, proporcionan un testimonio impagable a todos los que se interesan por la historia del cambio de esperanzas, valores o mentalidades" (Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, Colección Crítica, Barcelona, Ed. Crítica S.L., 2001, pp.31-33).

¹⁵Después de la Independencia, las fronteras políticas se articularían alrededor de Guayaquil en la Costa, productor de cacao para el mercado mundial; Quito en la Sierra centro-norte, caracterizada por grandes haciendas y orientada hacia Colombia; Cuenca en la Sierra centro-sur, de pequeñas propiedades y orientada hacia Perú, estas últimas dedicadas a producir buena parte de los productos agrícolas de consumo interno. La falta de integración entre las regiones llegó a su máxima expresión cuando en 1859 existió cuatro gobiernos simultáneos con base en Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja. A punto de disolverse el país, Gabriel García Moreno accedió al poder con un proyecto centralizador muy fuerte. Su propósito fue modernizar el Estado, crear un mercado interno ágil conectando las varias regiones a través de un programa de construcción de caminos y ferrocarriles, la formación de elites técnicas y la reforma de la policía y las prisiones. Para ello, y a diferencia del resto de países latinoamericanos, el presidente reforzó las relaciones entre la Iglesia y el Estado; precisamente Garaycoa sera el último Obispo testigo de este enfrentamiento (Kim Clark, *La obra redentora. El ferrocarril y la nación en Ecuador 1895-1930*, Biblioteca de Historia 19, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2004, pp.33 y ss.).

¹⁶Es un tema que me intriga sobremanera. Si recorremos las iglesias dominicas de Quito, Loja y Cuenca, encontraremos múltiples referencias a ángeles adornados de símbolos



14. Antonio Salas, Obispo Francisco Javier Garaycoa, 1851, óleo/ lienzo, 190 x 120 cm., Quito, Sala Capitular, Catedral Primada de Quito.

El citado Antonio Salas, artista de temas mayoritariamente religiosos y retratos, plegaría con sus paisajes al consenso establecido entre los pintores sobre

patrios como la bandera o el escudo nacionales defendiendo el territorio ecuatoriano con estos blasones. El mismo Corazón de Jesús, promovido por García Moreno y pintado por Rafael Salas en 1874, integra, como parte fundamental de su iconografía, un intenso rayo de luz que se dispara del corazón de Cristo hacia el territorio ecuatoriano representado en un globo terráqueo que lleva en sus manos o a sus pies; el resto del mundo está en tinieblas. Cientos de imágenes de este tipo fueron reproducidas por buenos y mediocres artistas y colocadas a la entrada de las casas de cristianos conservadores que se sintieron afectados por las ideas liberales, la masonería, los peruanos y su política expansionista. Revítese la obra de Fernando Hidalgo Nistri, *La República del Sagrado Corazón. Religión, escatología y ethos conservador en Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/ Corporación Editora Nacional, 2013.



15. Ernest Charton, Guayaquil, 1849, óleo/lienzo, 40 x 58 cm., Guayaquil, colección privada.

la necesidad de representar este género como parte de una política cultural para incorporar elementos del paisaje local. Un año antes de la llegada del Obispo Garaycoa, había arribado a Quito Ernest Charton, pintor e ilustrador francés, contaminado de los principios republicanos - civismo y patriotismo- y dispuesto a aplicar estas creencias a los nuevos ciudadanos de las jóvenes naciones americanas a través de la creación de escuelas públicas de arte (Iams.15 y 52). En Quito lo recibió el mismo Salas 'decano de los pintores quiteños', según Charton. Su estadía de un año solo le permitió armar un curso corto, un compendio de teoría y práctica a treinta pintores de trayectoria, en la que les instruyó que había que comenzar 'por la perspectiva i pasar lo más pronto posible al estudio de la naturaleza...'. Efectivamente, doce de las treinta y seis lecciones ofrecidas se hicieron en la 'academia del natural'. En un sentido brindis de despedida, los asistentes rogaron por el porvenir de las bellas artes en Quito 'i por consiguiente sobre el porvenir i prosperidad de la república'. Charton les aconsejó a los artistas viajar a los países donde pudiesen realizar sus pinturas y venderlas a buen precio, amén de procurar conocer a artistas que viniendo de Europa hubieran tenido una buena escuela i pudieran por lo tanto darles ideas nuevas i hacerles progresar en su arte; que viajando se aprende siempre..., decía¹⁷. Efectivamente, muchos artistas quiteños

¹⁷Ernest Charton, "Una academia improvisada en Quito [1850]", folletín reproducido en:

terminarían sus días en las grandes capitales o pequeños pueblos en Colombia, Perú, Chile, entre los destinos mas conocidos¹⁸.

Pocos meses más tarde llegaría un personaje que si bien no tuvo un impacto directo sobre la labor de los artistas, sus principios artísticos y pedagógicos, así como su fascinación con el paisaje ecuatoriano, debieron haber resultado altamente provechosos en el aprecio de los pintores locales por su propia tierra. Se trata del estadounidense, el paisajista de la Escuela del Río Hudson, Frederic E. Church, quien también contactó con Antonio Salas y a través de él con su hijo Rafael, el primero en recibir lecciones informales sobre la representación de paisajes románticos de carácter pintoresco y sublime, una pintura de paisajes destinada no sólo a la ilustración científica, sino a convertirse en una obra de arte per se.

Por la misma línea que Charton, Church valoraba la educación como un elemento de transformación que prepararía a los ciudadanos a asumir sus responsabilidades y tomar ventaja de lo que su nación les ofrecía; la educación debía elevar la moral e inspirar patriotismo y de esta manera convertirse en un vigorizante intelectual. Sus paisajes, entonces, se llenaron de lecciones espirituales, patrióticas, históricas y científicas, y fueron mostrados a amplios públicos –a través de tours- como una forma de estimular el conocimiento y la topografía de lugares distantes. El famoso Corazón de los Andes, basado en buena medida en lo que vio y vivió en sus dos estadias en Ecuador en 1852 y 1857, se convirtió en parte de este gran tour de force.

Para muchos educadores del siglo XIX, incluido Church –comenta Rebeca Bedell– la educación significaba no solamente la adquisición de destrezas y el conocimiento de los hechos, sino la de elevar la moral, inculcar el orgullo patriótico y comprender la responsabilidad cívica. En obras tales como Cotopaxi, The Heart of the Andes, y Natural Bridge, Church logró combinar los hechos y las teorías científicas y usarlas simultáneamente para fines superiores¹⁹.

Rafael Salas al parecer copió la obra Corazón de los Andes conocida a través de una cromolitografía o reproducción que seguramente recibiría del mismo

El Ferrocarril, Santiago de Chile, 6-8 de diciembre de 1860. Mi gratitud a Gloria Cortés Aliaga quien, desde Santiago de Chile, me hizo conocer estos textos que modificarían sustancialmente nuestro conocimiento sobre las labores y el impacto de Charton en las artes del Ecuador.

¹⁸Alexandra Kennedy-Troya, "Arte y artistas quiteños de exportación", en: Kennedy-Troya (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia, Editorial Nerea, 2002, pp.185-203. Años más tarde el tema fue retomado por el historiador de la arquitectura Alfonso Ortiz Crespo quien coordinó el Simposio Internacional "Arte quiteño más allá de Quito", Quito, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, Alcaldía Metropolitana, 13-17 de agosto del 2007. Las memorias del Simposio se publicaron con un epílogo mío, y la reproducción del ensayo citado. Véase: *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*, Biblioteca Básica de Quito 27, Quito, FONSA, 2010, pp.24-43, 378-385. Este artículo ha sido reproducido en la presente Antología.

¹⁹Rebecca Bedell, *The Anatomy of Nature. Geology and American Landscape Paintings, 1825-1875*, Princeton, Princeton University Press, 2001. La traducción de la cita en el texto es mía.



16. Frederic E. Church, El corazón de los Andes, 1859, óleo/lienzo, 168 x 302 cm., Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.

17. (a.) Rafael Salas, Paisaje (basado en: Frederic E. Church, El corazón de los Andes, 1859), último cuarto del S.XIX, óleo/lienzo, 86 x 112cm., Quito, Museo Nacional (MCPE).

Church²⁰ (lams.16y17). Esta visión poética y romántica del grandioso paisaje andino,

²⁰Esta obra se halla expuesta en el Museo Nacional (MCPE) en Quito bajo el título Chimborazo (1889), atribuida erróneamente a Luis A. Martínez. Para una discusión más amplia sobre este punto, véase: Alexandra Kennedy-Troya, "La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX", en: *El regreso de Humboldt*, Quito, Museo de la Ciudad, 2001, pp.113-127. En esta selección de textos está incluido el citado capítulo.

de amplios trazos pictóricos, se permeó en su obra posterior, aún escasamente conocida puesto que muchas, al parecer, fueron adquiridas por extranjeros y por lo tanto quedaron invisibilizadas en manos de coleccionistas privados.

Este mismo año de 1852 fue clave para la educación artística en Ecuador ya que se formó la primera escuela oficial de pintura, la Escuela Democrática Miguel de Santiago en Quito, en la que se instigaba a los artistas a “entregarse en brazos de la naturaleza para ser como ella en presentar imágenes grandiosas” y “lanzarse a la invención y a la originalidad para tomar un carácter nacional”, según palabras de Francisco Gómez de la Torre en su discurso inaugural. Concluía su alocución diciendo que: “la literatura, la música y la pintura... empiezan a conquistar su independencia y nacionalidad, para no mendigar la ciencia y la inspiración en las naciones que llevan la vanguardia de la civilización”²¹.

PATRIAS CHICAS, PATRIAS GRANDES

Volver los ojos al terruño. También la literatura plegó a los mismos principios que la pintura. En la patria grande, pero propia, así como en las patrias chicas, empezaría a ‘morar la felicidad’, según el personaje principal, Eduardo, de la novela por entregas *La emancipada* (1863) del político progresista Miguel Riofrío. Eduardo había vuelto de la Universidad de Quito a su tierra natal, Loja, tierra de la cascarilla o quinina, tan apetecida por el mundo de la medicina. “Queda os vosotros, hijos de la corte, en la región de las Pandectas, y el Digesto y las Partidas. Yo de la jerarquía de doctor pasaré a la de aldeano, porque allí mora la felicidad”²², decía. Rosaura, la amada de Eduardo, en cambio, representaría la emancipación de la mujer a través de la educación lancasteriana, cortada de tajo a la muerte de su madre; su padre despreciaría su capacidad de ‘pintar al natural’ y recogería todos sus ‘libros, el papel, la pizarra, las plumas, la vihuela y los pinceles’ para meterla en un convento con el fin de evitar que continúe con las ‘novelerías’ de su madre²³. Porque ella, remarca el padre, “en vez de hilar y cocinar, que es lo que deben saber las mujeres, le gustaba preguntar en donde estaba Bolívar, quienes se iban al Congreso, que decía *La Gaceta*...”²⁴

La nueva y liberadora educación promulgada por El Libertador parece haberse diluido en contacto con las persistentes ideas de antaño, tan vinculadas aún a una religiosidad colonial pacata e irracional. Por estos años, algún paso en firme se daba para educar a las mujeres, el ‘cultivo del bello sexo’, como dirían los políticos

²¹Fr. José María Vargas, *Los pintores quiteños del siglo XIX*, Quito, Ed. Santo Domingo, 1971, pp.14-15. Véase además, Alexandra Kennedy-Troya, “Del taller a la academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 2 (Quito, 1992), pp.119-134. Ensayo incluido en esta antología.

²²Miguel Riofrío, *La emancipada* [1863], Colección Lojanidad/Literatura, Serie Loja Profunda 3, Loja, Universidad Técnica Particular de Loja, 2005, p.55.

²³*Ibid.*, p.57.

²⁴*Ibid.*, pp.62-63.

conservadores. En los colegios de niñas de los Sagrados Corazones, instalados en Quito y Cuenca, en 1862 y 1863, respectivamente, se instauró las clases de 'lectura, escritura y gramática, (...) pintura al pastel y dibujo lineal, geografía...'; bajo los estrictos preceptos cristianos. El discurso liberal de 'redimir a la mujer mediante el trabajo... y abrirle... el campo de las profesiones y las industrias lícitas y lucrativas... [para] la prosperidad nacional'²⁵, daría frutos a fines del XIX y la primera década del XX, cuando mujeres como la cuencana Zoila Hinojosa de Pauta, entre otras, presentó cuadros de historia natural para la Primera Exposición Azuaya de 1904, organizada por Luis Cordero²⁶.

Lo interesante de la educación de corte lancasteriano era que sin negar al dios cristiano promulgaba su comprensión y amor vía la naturaleza. "Mira la hermosura de estos campos, escucha el cantar de los pajarillos, observa ese cóndor perdiéndose entre las nubes, fija tus ojos en el azul del firmamento, mira ese sol que sale tan brillante, sabes quién hizo todo esto y nos puso aquí porque nos quiere?", le decía la madre a Rosaura²⁷. Tras una serie de tragedias, el autor transforma a Rosaura en 'mujer de la vida' como única posible salida y la lleva, al final de la novela, al suicidio.

El mismo que escribió ésta, considerada la primera novela ecuatoriana, había dirigido en 1852 la sociedad cultural y artística La Ilustración y aquel mismo año fue cofundador de la mencionada Escuela Miguel de Santiago, ambas en Quito. Escribió la leyenda quichua Nina Yacu, antecedente de La Virgen del Sol de Juan León Mera y el Nakijukima de Enrique Vacas Galindo. Era un progresista a carta cabal, un hombre que creía, como muchos otros de su círculo, en la transformación del individuo a partir de la educación y el ejercicio de las artes. Y éstas -así como la vida misma- debían arrancar, como vimos por las citas anteriores, de un profundo conocimiento, respeto y amor por lo que les rodeaba: la tierra, sus habitantes, su lengua. Poco a poco se fue alejando de García Moreno a quien había apoyado incondicionalmente, hasta terminar siendo uno de sus perseguidos políticos; en 1862 fue obligado a asilarse en Lima. Es en este contexto que se publica *La emancipada*.

SÍMBOLOS PATRIOS Y FICCIONES FUNDACIONALES

También los símbolos patrios más difundidos, el escudo y el himno nacional, hacían expresa referencia al territorio. En el centro del escudo se representa de forma literal el Chimborazo, un río nace de éste, el Guayas, y en su ensanche se dispone un barco de vapor con un caduceo en vez de mástil, que simboliza la navegación y el comercio. Este escudo, reformado en sendas ocasiones desde su creación en 1833, nunca ha enmendado, sin embargo, esta relación paisajística. Tampoco se ha modificado la última estrofa del himno nacional compuesto en 1865

²⁵Ana María Goetschel, "Educación e imágenes de la mujer", en: Martha Moscoso (ed.), *Y el amor no era todo. Mujeres, imágenes y conflictos*, Quito, Editorial Abya Yala, 1996, pp.68 y ss.

²⁶Luis Cordero, *Primera Exposición Azuaya*, Cuenca, s.ed., 1904, pp.42-43.

²⁷Riofrío, *La emancipada*, p.83.

por Juan León Mera, escritor, político conservador y pintor de afición, en la que se invoca a otro volcán, el Pichincha, lugar donde se libró la batalla que selló la independencia. En el himno, la montaña está investida con la fuerza de una deidad protectora. Por este mismo año, el Estado emite los primeros sellos postales y en ellos el escudo nacional, un tema que junto a la representación de personajes históricos, seguirá vigente hasta 1925²⁸.

Bien, a la comunidad, a más de otorgarle símbolos patrios para conmemorar las fechas patrias y ganar partidarios, había que apelar con más eficacia a lo sentimental y ganar corazones, como se señalaría la crítica de la literatura Doris Sommer en su extraordinario estudio *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*²⁹. Esta crítica identificó literatura, política y legislación localizando “el elemento erótico de la política, para revelar cómo los ideales nacionales están ostensiblemente arraigados en un amor heterosexual “natural” y en matrimonios que sirvieran como ejemplo de consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos internos de mediados del siglo XIX”; así, prosigue la autora, se debía conquistar al adversario más por la vía del amor que por la coerción, “la sociedad civil ... debía ser cortejada y domesticada después de que los criollos conquistaron su independencia”³⁰. Por ello, las novelas “fundacionales” además de edificantes, debían convertirse en el acto de concebir América, un mundo plagado de vacíos y desmemorias históricas. En la pasión erótica se podría imaginar a grupos heterodoxos unidos, fueran de regiones competitivas, intereses económicos diversos, razas o incluso religiones. “Cásate con la tierra y puebla sus comarcas, había expresado [el político argentino Juan Bautista Alberdi en 1853]. Esta ya ha sido conquistada, y precisa ahora ser amada y trabajada”³¹.

El mismo Juan León Mera sería quien en nuestro país se encargaría de realizar la primera novela propiamente fundacional: *Cumandá*, o un drama entre salvajes (1879); los amores trágicos entre la indígena Cumandá y el blanco Carlos y el funesto desenlace que descubre la imposibilidad de amarse por su condición de hermanos de sangre. Muchas de estas novelas culminan fatídicamente: *Francisco* (Cuba, 1839), *Iracema* (Brasil, 1865) o *Aves sin nido* (Perú, 1889). Según Sommer en éstas se recurría al drama para animar un programa positivo social y político que evitase tragedias por venir ya que las novelas pretendían señalar un norte. Esta misma autora argumenta que en *Cumandá*, Mera, a diferencia de las demás ficciones analizadas, “ofrece un recorrido geográfico que se convertirá en su sello

²⁸Estos primeros sellos fueron realizados en Quito por Manuel Rivadeneira y grabados por su hija Emilia, excepcional grabadora; después siguieron nuevas emisiones de sellos con el escudo realizadas en Francia y Estados Unidos: 1872-73, 1881, 1883, 1887. (Entrevista al filatelista Guillermo A. Peña, Cuenca, 29 de marzo del 2007). Peña posee una extraordinaria colección de sellos ecuatorianos, colección que convendría se convirtiese en patrimonio de la nación, junto con toda la información recogida por el coleccionista durante su vida. Para este período véase además *Album didáctico de los sellos postales emitidos por el Estado ecuatoriano 1865-1982*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.

²⁹Doris Sommer, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, trad. José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Santa Fe de Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.

³⁰Ibid., pp.22-23.

³¹Citado en: *ibid.*, p.31.

personal junto con detalles antropológicos que despliegan su estudio de la poesía y las costumbres quichuas³². Pienso, sin embargo, que no sólo se trataba de un sello personal del autor sino un “síndrome de identidad” muy propia del ecuatoriano de entonces afectado no solo por el aislamiento geográfico de sus regiones, sino por una violenta crisis política interna, una historia de límites conflictiva con el Perú, entre otros señalados líneas atrás.

Describir, pintar o estudiar el paisaje quizás no daban un ‘norte político’ –como podrían haberlo hecho las novelas al ser asumidas como textos de escuela o de cabecera- pero sí un sentido de pertenencia e identificación, en algo que se veía constantemente afectado por la política y las catástrofes naturales. Por ello conviene insertar unas notas del mismo Mera en las que se refiere a su citada novela no como tal, sino como un ‘corto ensayo’ de lugares, hombres y costumbres, dedicada a los miembros de la Real Academia Española de la Lengua quienes le habían invitado a ser miembro de la misma. Tomando distancia de las novelas de Cooper, de la Atala de Chateaubriand al que el artista quiteño C.A.Villacrés pintaría en 1906 (El entierro de Atala, MMAMC, Quito), o de Paul et Virginie de Bernard de Saint Pierre, esta última no mencionada por Mera en su prefacio, enfatiza que la diferencia radica en que introduce el relato basado en un leyenda indígena “repetida muchas veces por un ilustrado viajero inglés”, testigo ocular en un territorio nuevo, el del Amazonas. Declara en el mismo prefacio “que se enorgullece con su Amazonas, así como entre las costumbres de los indios que respectivamente moran en ellas” y que está destinado a un lector “inclinado a lo nuevo y desconocido”. Y hace notar la ignorancia que existe sobre esta región:

Razón hay para llamar vírgenes a nuestras regiones orientales: ni la industria y la ciencia han estudiado todavía su naturaleza, ni la poesía la ha cantado, ni la filosofía ha hecho la disección de la vida y las costumbres de los jívaros, záparos... que vejetan [sic] en aquellos desiertos, divorciadas de la sociedad civilizada³³.

La novela-ensayo nos introduce en la selva por el más transitado ingreso, la población de Baños, y nos lleva de la mano hacia la región de confluencia del río Palora en el Pastaza, actual provincia de Pastaza, punto que los científicos alemanes, el vulcanólogo Alphons Stübel y el botánico Wilhelm Reiss, también habían visitado e ilustrado entre 1871 y 1874, junto con el pintor ecuatoriano contratado por ellos, Rafael Troya. Este artista compondría uno de los cuadros emblemáticos de la región: Confluencia del Pastaza con el Palora, repetido en sendas versiones posteriores, una

³²Ibid., p.227.

³³Juan León Mera, Cumandá o un drama entre salvajes, Quito, Imprenta del Clero, 1879, s.p. Subrayado por mí, el desierto hace referencia a territorios y poblaciones aún no cristianizadas exitosamente por los misioneros católicos. Carlos insistirá en diálogos largos con su amada, que el cristianismo es la única y verdadera religión: “Te has afligido, hermana mía: tu frente y tus ojos me lo acaban de decir. Temes enojar a los genios de las aguas. Pero te acuerdas que una vez me dijiste que eres cristiana y que habías ahuyentado al mungia con solo hacer la cruz?...Oh, hija de Tongana! Solo es de temer el castigo del buen Dios, que es el Dios de la cruz...” (Ibid., p.116).



18. Rafael Troya, (y Carmela Troya Albornoz), Confluencia del Pastaza con el Palora, 1907, óleo/lienzo, 87 x 126 cm, Quito, Museo Nacional (MCPE).

de éstas -de 1907- muestra a Carlos y Cumandá en pleno cortejo³⁴ (lam.18). Ambos, escritor y pintor, lo describen y pintan desde el mismo punto de vista, el cerro Abitahua, un punto alto que parece señalar la posibilidad de dominio de quien ingresa a las impenetrables selvas. La pintura, aunque para un público familiar restringido, entraña un gesto de receptividad pública y señala la influencia de la novela de Mera en las familias cristianas y conservadoras de elite deseosas de preservar el status de la religión como aglutinadora de la familia tradicional y la pervivencia del poder de la Iglesia frente al movimiento liberal, laico y estatal, pero también corrobora la primacía de la representación del paisaje y la geografía descriptiva como el hilo conductor del relato nacional³⁵.

³⁴Esta escena de Carlos y Cumandá fue sobrepintada por su sobrina Carmela Troya Albornoz, pintora de afición, en una obra de formato medio regalada al hijo del artista Alfonso Troya Correa, destacado industrial y político, residente en Ambato, y que contraería matrimonio con su prima, la mencionada Carmela. Hasta hace algunos años esta obra permaneció en el seno familiar, actualmente pertenece al Museo Nacional (MCPE) en Quito (Véase Alexandra Kennedy-Troya, Rafael Troya, el pintor de los Andes ecuatorianos 1845-1920, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999).

³⁵Esta tendencia a incluir descripciones geográficas abundantes puede verse en novelas que se publicaron posteriormente a Cumandá y cuyos autores eran liberales; un caso emblemático es Pacho Villamar (Quito, 1900) de Roberto Andrade, novela en la que si bien la geografía sigue siendo un escenario pasivo, aunque exhuberante, es el primer texto que busca denunciar los males sociales, políticos y educativos que afectaban a la sociedad ecuatoriana de entonces.

GEOGRAFÍA Y AGRICULTURA EN LA LITERATURA Y LAS ARTES

En este punto recordemos que el mismo Mera pocos años atrás había publicado su *Catecismo de geografía* (Quito, 1875), ligado en buena medida a la primer geografía nacional, la de Manuel Villavicencio, *Geografía del Ecuador* (Nueva York, 1858). Ninguno de los dos incorporó nuevos conocimientos producidos por los científicos extranjeros que visitaron el país antes de 1858, sobre todo en las áreas de vulcanología y ciencias naturales; su aporte radica, más bien, en sus apuntes sobre geografía humana. Sin embargo, su preocupación geográfica en términos generales –humana y descriptiva– está latente en *Cumandá* y en el resto de su producción literaria.

Caso distinto es el del mencionado pintor Troya quien al estar ligado a un proyecto de carácter científico con Reiss y Stübel se vió obligado a incorporar, no solo la topografía precisa de los lugares estudiados, sino la calidad de suelos, la profundidad de los ríos, los detalles de la flora. En una pintura también de la región oriental y que Mera describe con detalle en su novela, *Río Topo* (lam. 19), el artista si bien exhibe el paso –un puente improvisado– de los exploradores por el correntoso río, también afluente del Pastaza, este acto de valentía parece ser devorado por la magnificencia de la selva y es el río o la flora en donde el artista pone su acento. Mera, lo describe desde el mismo punto de vista, en el mismo lugar, pero su interés estriba en la experiencia de pasarlo: “La caña tiembla y se comba el peso del cuerpo; la espuma rocía los pies; el ruido de las ondas asorda; el vértigo amenaza, y el corazón más valeroso duplica sus latidos. Al cabo está uno de la banda de allá del río, y el puente no tarda en desaparecer arrebatado por la corriente”³⁶.

Por los mismos años se publica en Londres un libro de aventuras en la que se narra la experiencias de un joven mestizo quiteño de regreso a Inglaterra por el Amazonas. El autor de *On the Banks of the Amazon or, a Boy's Journal of his Adventures in the Tropical Wilds of South America* (Londres, 1872), W.H.G. Kingston, habría recorrido los mismos caminos de los hombres de ciencia y política, se habría alojado cerca o en la casa de algunos de ellos³⁷. Me pregunto si sería este el informante al que alude Mera, durante sus recorridos por Ambato y la provincia de Tungurahua, con Baños como punto de ingreso a las selvas, donde tantos políticos, escritores o paisajistas pertenecían a familias que por aquellas épocas construirían el país, los Mera, los Montalvo, los Martínez, los Troya. Se conocían entre ellos y algunos estaban vinculados por lazos matrimoniales. Así, esta región del país habría sido el centro de importantes acciones y reflexiones que merecen ser estudiadas no solo como un fenómeno aislado de personajes o familias, sino como un movimiento colectivo.

³⁶Mera, *Cumanda*, pp.3-4.

³⁷Agradezco a Alfonso Ortiz Crespo por haberme guiado hacia esta obra en poder de Juan Manuel Carrión en Quito, quien generosamente me hizo llegar el original para que lo revisara. La fascinación por el Amazonas dió frutos inmediatos en la literatura europea con la novela de Julio Verne, *La Jangada: huit cent lieues sur L'Amazonas* (París, 1880), obra que fue leída por círculos americanos en su versión original y traducida al castellano.



19. Rafael Troya, Río Topo, 1913, óleo/lienzo, 33 x 50 cm., Quito, colección privada.

La representación del territorio siguió presente en artistas académicos destacados, aunque su inclinación e intereses varió muchísimo. Rafael Salas, Luis Cadena o Eugenia Mera, pusieron un acento más subjetivo y romántico, Joaquín Pinto, Rafael Troya, Eufemia Berrío, Luis A. Martínez o José Grijalva iban trabajando en una línea más allegada a la ciencia, la ilustración y la documentación. Sin embargo, no se puede hacer una separación nítida entre ambas tendencias, ni se puede pretender aseverar que el arte y la literatura siguieron retroalimentándose dependientes la una de la otra³⁸. Los casos son aislados, aunque interesantes. Otro que hallamos durante la investigación es el de Luis A. Martínez con su novela *A la Costa*, y el óleo de igual título, y del mismo Martínez (lam.20), que por aquellos días de la aparición pública de la novela en 1904, pintaría para un amor imposible en un acto privado de entrega³⁹.

Del acto fundacional a la denuncia social; el paisaje en esta novela, si bien también sujeta a ricas y extensas descripciones, esta vez del paso entre Sierra y Costa, hace de él un aliado en el humor y la psicología de los personajes y sus

³⁸Centrado en el tema indígena, véase el catálogo de exhibición: *Plástica y literatura. Un diálogo en torno al indígena*, catálogo de exhibición, textos de Ximena Grijalva Calero, Quito, Banco Central del Ecuador, 2006.

³⁹Estelienzo *A la Costa* (1904) pertenece actualmente a un coleccionista quiteño, descendiente directo de la amada a quien mencionamos a continuación. La historia sobre este episodio amoroso me fue contada por el doctor Juan Quevedo, un tema que la familia comunica por vez primera y que ha sido sumamente valiosa a la hora de estudiar las relaciones entre pintura y literatura. Guardo por discreción el nombre de la involucrada y agradezco muy especialmente a Juan Quevedo por habérmela compartido.



20. Luis A. Martínez, *A la Costa*, 1904, óleo/lienzo, 48 x 88 cm., Quito, colección privada.

cambiantes y frágiles situaciones sociales vinculadas con la crisis real por la que atravesaba la región montañosa del país –de agricultura cerealera– y la atracción que ejercía la cuenca del Guayas en la Costa por las exitosas haciendas cacaoteras, primer producto nacional que alcanzaría importantes mercados internacionales. En el óleo, Martínez elige representar el tránsito de una región a otra con el punto de vista desde las altas montañas de la Sierra, por la llamada “Vía Flores”, antiguo camino de mulas reparado e inaugurado en 1891 por el presidente Antonio Flores como “la principal arteria del tráfico nacional”⁴⁰. Transitan, de espaldas al observador, campesinos en sus caballos, en un paraje solitario pero soleado, en pos de vender sus productos o bien ser contratados a destajo en alguna hacienda o empresa costeña. Pasarían por Guaranda y llegarían a Babahoyo, lugar de carga de personas y productos a bordo de los vapores fluviales que arribarían a Guayaquil. Es la misma ruta que utilizará su personaje principal en la novela, Salvador, un exuniversitario de familia empobrecida y de dudosa aristocracia, quien huiría “de la estéril Sierra” dejando atrás “la bruma plomiza, el cierzo destemplado, la desnuda y triste cordillera, el gemido melancólico del viento entre rocas peladas o en las gramíneas marchitas del páramo”, para llegar a Guayaquil, “la ciudad soñada por todos los desheredados de la esquivada fortuna”⁴¹.

⁴⁰Clark, *La obra redentora*, pp.44-45.

⁴¹Luis A. Martínez, *A la costa* [1904], Colección Antares, Quito, Libresa, 2006, pp.175 y 187. Como complemento a ésta y por la misma línea, revítese del mismo autor: “‘El terruño’: novela inédita e inconclusa”, *Cultura* 23 (Quito, septiembre-diciembre de 1985), pp.315-321.

Al igual que en su pintura, en sus escritos y en la novela citada, lo representado debía ser lo más realista posible, denunciando tanto las injusticias y perversidades del sistema social y político, como la realidad productiva-agrícola del país. El resultado es una mezcla de rasgos autobiográficos, tras su propia experiencia como administrador del ingenio azucarero Valdez en 1902, y su enfermedad de gravedad –polineuritis malaria- que lo postró por meses, y una radiografía que disecciona el país y sus problemas más acuciantes, bajo la perspectiva de su propia experiencia como político liberal.

Hombre teórico y práctico, a la vez, perteneció a las citadas familias ambateñas/tungurahueses que trabajaron en el ámbito nacional, y quien desde la vertiente ideológica liberal creyó a pie juntillas en que el mejoramiento del país debía centrarse en la modernización de la agricultura a través de una educación más práctica y un sistema vial adecuado donde el proyecto ferroviario sería el centro de su accionar como político, junto a Eloy Alfaro. Al igual que el conservador Juan León Mera, su cuñado, escribió cuatro volúmenes sobre agricultura; solo se publicó uno por entregas y a modo de resumen, el *Catecismo de agricultura* (1905)⁴².

En el mismo año de presentación de *A la Costa*, Martínez, entonces Jefe político de Ambato, preparó los programas de enseñanza de la Quinta Normal de Agricultura de la ciudad. Por todo lo anterior, algunos de sus paisajes –i.e. *Paisaje*, 1909 (Museo Nacional [MCPE], Quito, lam.21)– mostrarán por primera vez en la historia de la pintura de paisaje del país, una cordillera signada por las sembreras, marcada por las chozas indígenas que se muestran habitadas por el humo del fogón que despiden las chimeneas o la llama que arde produciendo “desbosques” con el fin de ampliar las fronteras agrícolas o mejorar el suelo, según las creencias de la época. Es decir, una relación expresa entre Cultura y Natura, en donde el pintor-escritor nos obliga no solo a mirar, leer, aprender y deleitar, sino a tomar partido, a ser activamente políticos, modernos agricultores, ciudadanos inmiscuidos en los destinos del país. Es la Naturaleza misma la que moldea el carácter de los seres humanos, o de sus personajes, y es ésta, y no las caducas prácticas cristianas, las que deberán prevalecer, según Martínez. Volverá a insistir en el valor de las “patrias chicas” y en reconocer “a las gentes que no nacieron al pie del Pichincha” puesto que de estas familias de la Sierra “salen los mejores ciudadanos, adictos a la Patria, valerosos soldados en la guerra y fecundos trabajadores en la paz. Esas familias son la gran clase media, la llamada a llenar en un lejano día el mundo”⁴³.

En su obra póstuma el óleo *El réquiem* (1909, Museo Nacional [MCPE], Quito) –una lápida con sus iniciales plantada en una montaña desde la cual en medio de una espesa niebla se divisa a lo lejos el Chimborazo– se resume su catecismo de vida, que parece coincidir con una de las descripciones puesta en boca de otro de sus personajes, Luciano Pérez, provinciano, dueño de la productiva hacienda

⁴²Vease Luis A. Martínez, *La agricultura ecuatoriana*, Ambato, s.ed., 1903; *Catecismo de agricultura*, Quito, Imprenta Nacional, 1905, reeditada en: Guayaquil, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Guayaquil, 1979.

⁴³Martínez, *A la Costa*, pp.80 y 98.



21. Luis A. Martínez, Paisaje, c.1905, óleo/lienzo, 53 x 93 cm., Quito, Museo Nacional (MCPE).

del Huaico (prov. Bolívar) en quien el autor parece autodescubrirse, y que marca un cambio de actitud hacia el paisajismo académico que empezaba a fenecer.

En esas alturas, rodeado de la inmensa poesía de los páramos, era otro hombre, otro ser diverso, más imaginativo, más valiente, si cabe, y más dueño de sí mismo. Nadale gustaba tanto como trepar a uno de esos picos resquebrajados por las intemperies de los siglos, y dominar desde allí, sobre un dosel de nieblas, la confusión sublime de cordilleras, valles solitarios y gigantes nevados. En cada lagunilla, en cada mancha de bosquecillos negros, en cada roca, en cada hilera encontraba la poesía de la verdad, la poesía de la naturaleza; y no esa fingida y académica cantada por poetas enfermos de vaciedad e impotencia⁴⁴.

Y de las selvas tropicales, de Costa (y Oriente), dirá que: "La pintura creo es impotente para retratar esas espesuras (...) Pero necio de mí que trato de describir lo que es indescriptible (...) Es necesario ver el objeto para comprender lo grande, lo bello, lo magnífico, lo rico que Dios ha colocado en los trópicos...". Y si la selva cansa pronto, continúa, la satisfacción es grande cuando "de repente oímos el golpe de una hacha"⁴⁵. El pintor-escritor, político y andinista, 'realista' y liberal, no cejará en promover el conocimiento de nuestro territorio y su colonización a través de la agricultura; lejos, muy lejos de las percepciones pastorales o académicas de antaño. Otros pintores, como José Grijalva, celebrarán estas 'conquistas' al representar el clareamiento de bosques para la continuación de la línea férrea entre

⁴⁴Ibid., p.136.

⁴⁵[Luis A. Martínez], "La cordillera y la costa" [c.1900], en: Escritos de Fray Colás, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961, pp.151-152.

Quito y Guayaquil, en Trabajos en el ferrocarril de Chiguacán y Puente #27 de 1907 (MCCE/Quito, lam.7) o Cosecha de cacao, óleo atribuido al mismo artista (c.1920, col.privada, Quito).

Para 1912, a este grupo de paisajes ecuatorianos se los empezó a conocer oficialmente como 'paisajes nacionales'⁴⁶; habían pasado a ser parte de los símbolos de identidad seguramente aceptados por el inconsciente colectivo. Pintores como Juan León Mera Iturralde o Emilio Moncayo, tuvieron gran éxito comercial. Eugenia Mera, con obras como Arbol (c.1920, MCCE/Ambato) por ejemplo, realizó sus mejores contribuciones como paisajista, imbuída ya de las nuevas ideas estéticas del Impresionismo y el Modernismo. Su esposo, el historiador del arte Jose Gabriel Navarro, aportó no solo con el movimiento como pintor aficionado (Paisaje, 1909, MMAMC/Q), sino con una reflexión teórica sobre lo que iba sucediendo. Víctor Mideros y el tardío Vallejo (Lejanía, 194... , col.privada, Quito), llevaron al paisaje por los derroteros de un simbolismo extraordinario⁴⁷. El catalán Roura Oxandaberro inundó el mercado de la burguesía nacional con sus paisajes acuarelados y sus plumillas de la Costa, la Sierra, las Islas Galápagos y el Oriente, lugar, este último, donde vivió, como gobernador de Archidona y médico empírico, entre 1910 y 1914.

Algunos de estos artistas se involucraron cada vez con mayor asiduidad a los descubrimientos arqueológicos que por 1916 ya años subsiguientes realizaron Jacinto Jijón y Caamaño, Carlos Manuel Larrea, entre otros. Juan León Mera Iturralde fue uno de ellos, compañero entusiasta de la expedición que Jijón realizó a una cueva en el sitio de San Pedro, al costado del río Pastaza, donde se encontrarían importantes restos arqueológicos, actualmente en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño de la Universidad Católica en Quito. Honorato Vázquez, siguiendo los pasos de Joaquín Pinto en sus maravillosas ilustraciones de los descubrimientos arqueológicos de Federico González Suárez y sus apuntes personales como Laguna de Culebrillas de 1894 (MMAMC/Q), volvería a trabajar sobre el mismo sitio en: Culebrillas. Reminiscencias, de antes de 1916 (Museo Municipal Remigio Crespo Toral, Cuenca [MMRCT/C]). Otros, tales como Luis Pablo Alvarado (lam.54) ilustrarían la obra de los mismos literatos ecuatorianos, como La Leyenda de Hernán de Remigio Crespo Toral, de la cual el artista pinta dos momentos románticos localizados en el río Tomebamba que atraviesa Cuenca (c.1920, MMRCT/C).

De formas y motivaciones diversas, finalmente se habría configurado el paisajismo en Ecuador, tanto en pintura como en literatura. Ambas habrían sido parte de un gran programa para identificar al país, ambas imbuidas de conocimientos ajenos a sus disciplinas, aunque presentes en las búsquedas públicas.

⁴⁶ Así se denominó una exposición de paisajes de Juan Leon Mera Iturralde realizada en Quito en su galería frente al Hotel Royal, en Julio de 1912. Véase Fernando Jurado Noboa, Juan León Mera Iturralde, Maestros del Arte Ecuatoriano 2, Quito, Banco Central del Ecuador, 2006, p.169.

⁴⁷ A partir de la exposición que curara sobre paisajismo ecuatoriano en el Museo de la Ciudad en Quito (véase nota 1), el tema del Simbolismo y la Modernidad se convirtió en una obsesión, cosa que se materializó en un proyecto curatorial de gran envergadura. Compartí el mismo con Rodrigo Gutiérrez. Uno de los ejes temáticos de la exhibición fue el del paisajismo simbolista. Véase: Alexandra Kennedy-Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (eds.), Alma mía. Simbolismo y modernidad en Ecuador 1900-1930, Quito, Fundación Museos de la Ciudad, 2014.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade Marín, Luciano, "Los conquistadores de las fronteras verticales del Ecuador", *Andinismo Ecuatoriano* 6 (Órgano de la Agrupación Excursionista Nuevos Horizontes), Quito, julio de 1948; reproducido en: Luciano Andrade Marín. *La lagartija que abrió la Calle Mejía. Historietas de Quito*, Quito, FONSAL, 2003, pp. 68-71.
- Álbum didáctico de los sellos postales emitidos por el Estado ecuatoriano 1865 -1982, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.
- The Arts in Latin America 1492-1820, exposición curada por Joseph J. Rischel y Suzanne Stratton – Pruitt, catálogo de exhibición, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2006.
- Bedell, Rebecca, *The Anatomy of Nature. Geology and American Landscape Paintings. 1825-1875*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Benavides, Hugo, *Making Ecuadorian Histories. Four Centuries of Defining Power*, Austin, The University of Texas Press, 2004.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, Colección Crítica, Barcelona, Edit. Crítica S.L., 2001.
- Castillo Illinworth, Santiago, *La Iglesia y la Revolución Liberal. Las relaciones de la Iglesia y el Estado en la época del Liberalismo*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1995.
- Charton, Ernest, "Una academia improvisada en Quito, 1850", *El Ferrocarril*, Santiago de Chile, 5 – 8 de diciembre de 1860.
- Clark, Kim, *La obra redentora. El ferrocarril y la nación en Ecuador 1895-1930*, Biblioteca de Historia 19, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional, 2004.
- Cordero, Luis, *Primera Exposición Azuaya*, Cuenca, s. ed., 1904.
- Craib, Raymond, "Time Passages. Nature, Nation and History in Mexico", ensayo presentado para el taller: *Transnational Circulation of Landscape Narratives and Nation Building*, Jorge Cañizares-Esguerra (coord.), Austin, University of Texas, April 15, 2005.
- Demélas, Marie-Danielle, *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX*, trad. Edgardo Rivera Martínez, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos/Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- Ely, Christopher, "The Whole Nation in a Little Backyard: Vasiliï's Polenov's Moskovskii Dvorik and Moscow's Ambiguous Identity", ensayo presentado para el taller: *Transnational Circulation of Landscape Narratives and Nation Building*, Jorge Cañizares-Esguerra (coord.), Austin, University of Texas, April 15, 2005.
- Enciclopedia Ecuador a su alcance, Javier Ponce (ed.), Quito, Editorial Planeta Colombiana S.A., 2004.
- Fan, Fa-ti, "Chinese Central Asia in Transnational Scientific Discourse and International Politics", ensayo presentado para el taller: *Transnational Circulation of Landscape Narratives and Nation Building*, Jorge Cañizares-Esguerra (coord.), Austin, University of Texas, April 15, 2005.
- Goetschel, Ana María, "Educación e imágenes de mujer", en: Martha Moscoso (ed.), *Y el amor no era todo. Mujeres, imágenes y conflictos*, Quito, Editorial Abya Yala, 1996, pp.59-83.
- Gutiérrez, Ramón y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*, Madrid, Fundación MAPFRE/Instituto de Cultura, 2006.

- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "La Independencia y los héroes americanos en el monumento público", en: Mario Sartor (coord.), *Forum. Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos 2*, Nazioni e identità plurime. Udine, CIASLA, Universidad de Udine, 2006, pp.189-205.
- Jurado Noboa, Fernando, Juan León Mera Iturralde, *Maestros del Arte Ecuatoriano 2*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2006.
- Kennedy-Troya, Alexandra, "Del taller a la academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia 2* (Quito, 1992), pp.119-134.
- Rafael Troya, *el pintor de los Andes ecuatorianos 1845-1920*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999.
- "La percepción del propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX", en: *El regreso de Humboldt*, curada por Frank Holl, catálogo de exhibición, Quito, Museo de la Ciudad, junio-agosto, 2001, pp.113-127.
- "Arte y artistas quiteños de exportación", en: Alexandra Kennedy-Troya (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia, Editorial Nerea, 2002, pp.185-203.
- "Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes", en: *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Alfonso Ortiz Crespo (ed.), Quito, FONSA, 2005, pp.25-62.
- "Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX", en: Francisco Colom González (ed.), *Relatos de Nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Vol. II, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, Ed. Veuvert, 2005, pp.1199-1226.
- y Carmen Fernández Salvador, "El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX", en: *Ecuador. Tradición y Modernidad*, curada por Víctor Mínguez y Rodrigo Gutiérrez, catálogo de exhibición, Madrid, SEACEX/Biblioteca Nacional, 26 de abril-26 de agosto, 2007, pp. 45-52.
- Lekan, Thomas, "Consuming Nature-Building Nations: Tourism and the Nationalization of the Rhine, 1800-1914", ensayo presentado para el taller: *Transnational Circulation of Landscape Narratives and Nation Building*. Jorge Cañizares-Esguerra (coord.), Austin, University of Texas, abril 15, 2005.
- Majluf, Natalia, "'Ce n'est pas le Perou' or The Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855", *Critical Inquiry*, vol. 23, 4 (1997), pp.868-893.
- Malosetti Costa, Laura, "Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica", en: Mario Sartor (coord.), *Forum. Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericani 2*, Nazioni e identità plurime. Udine, CIASLA, Universidad de Udine, 2006, pp.103-127.
- Martín, Leona, "Emilia Serrano, Baronesa de Wilson ¿1834?-1922, intrépida viajera española olvidada", en: www.lehman.cuny.edu.
- Martínez, Luis A, *La agricultura ecuatoriana*, Ambato, s.ed., 1903.
- "Rasgo autobiográfico", *La Ilustración Ecuatoriana 16* (Quito, diciembre de 1909), p. 273.
- "La pintura y el paisaje en el Ecuador. Fragmento de una conferencia", *Cuadernos de Tungurahua 2* (Ambato, septiembre de 1953), pp.11-16.
- *Catecismo de agricultura [1905]*, Guayaquil, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Guayaquil, 1979.
- "El terruño. Novela inédita e inconclusa", *Cultura 23* (Quito, septiembre-diciembre de 1985), pp.315-321.
- *A la Costa [1904]*, Colección Antares, Quito, Libresa, 2006.
- "La cordillera y la costa"[c.1900], en: *Escritos de Fray Colás*, Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.
- Mera Iturralde, Juan León, *Cumandá o un drama entre salvajes*, Quito, Imprenta del Clero, 1879.
- "Flor de los Andes", *Rumbos 6* (Quito, mayo de 1933), pp.135-144.
- Mitchell, W.J.T., *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, 2a.ed.
- Moscoso, Gladys, "Las imágenes de la literatura", en: Martha Moscoso (ed.), *Y el amor no era todo. Mujeres, imágenes y conflictos*, Quito, Ed. Abya Yala, 1996, pp.85-116.

- Navarro, José Gabriel, "El paisaje nacional y Luis A. Martínez", *La Ilustración Ecuatoriana* 16 (Quito, diciembre de 1909), pp.273-275.
- *La pintura en el Ecuador. Del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991.
- Plástica y literatura. Un diálogo en torno al indígena*, catálogo de exhibición, textos de Ximena Grijalva Calero, Quito, Banco Central del Ecuador, 2006.
- Riofrío, Miguel, *La Emancipada [1863]*, Colección Lojanidad/Literatura, Serie Loja Profunda 3, Loja, Universidad Técnica Particular de Loja, 2005.
- Sartor, Mario, "Il paesaggio come elemento identitario nella pittura latinoamericana del XIX secolo", en: Mario Sartor (coord.), *Forum. Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos 2*, Nazione e Identità Plurime. Udine, CIASLA, Universidad de Udine, 2006, pp.415-445.
- Silvestri, Graciela, "River-Plate Landscapes: the Construction of the Empty Space", ensayo presentado para el taller: *Transnational Circulation of Landscape Narratives and Nation Building*, Jorge Cañizares-Esguerra coord., Austin, University of Texas, april 15, 2005.
- Sommer, Doris, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, trad. José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Santa Fe de Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Thoreau, Henry David, *Pasear*, trad. Silvia Komet, *Los Pequeños Libros de la Sabiduría* 29, Palma de Mallorca, s.ed., 1999.
- Vargas, Fr. José María, *Los pintores quiteños del siglo XIX*, Quito, Ed. Santo domingo, 1971.



HOMME ET FEMME DE QUITO.

2. REDES POLÍTICAS, CIRCULACIÓN DE IMÁGENES Y COLECCIONISMO

2.1. Arte y artistas quiteños de exportación

2.2. Álbumes de estampas, coleccionismo privado y relato nacional

2.1. Arte y artistas quiteños de exportación¹

A partir del último cuarto del siglo XVII se desarrolla un lenguaje barroco muy característico de Quito y su área de influencia. Miguel de Santiago es el exponente más representativo. Desde entonces, los obradores empiezan a recibir encargos extrarregionales tanto del norte como del sur de la Audiencia. Es conocido que durante el siglo anterior la ciudad de Quito se había consolidado como un centro de capacitación y producción artístico-artesanal que le permitió ser tempranamente autosuficiente. Este aspecto redundaría posteriormente en la exportación de sus excedentes². De hecho, los artesanos y artistas de la ciudad parecen haber suplido también las demandas de otros pueblos y urbes dentro de la misma Audiencia, tal como señalan Jesús Paniagua y Gloria Garzón para el caso de la platería, inclusive de aquellos lugares que, como Cuenca, fue un importante centro de orfebres³.

A mediados del siglo XVIII la Escuela Quiteña barroco-rococó se había consolidado con características propias y diferenciadas: relativamente “clásica” y ortodoxa; centrada en la representación de imágenes más criollas y urbanas que abiertamente indígenas. Quizás este lenguaje menos localista, de un preciosismo y gracia insuperables, amén de una técnica muy depurada, contribuyó en parte a que el radio de acción de la Escuela se expandiera más allá de los límites citadinos; desde Santa Fe de Antioquia en la región centro sur de la actual Colombia⁴ hasta el norte del actual Perú. Existen espacios de confluencia como el caso del arte colonial del siglo XVIII en la región de Loja donde se pueden advertir características de estilo confluyentes entre la Escuela Quiteña y la del Cuzco, tema que está aún por investigar⁵.

Durante estos años también se intensificó y amplió considerablemente la exportación de arte quiteño a lo largo de la costa del Pacífico y el Caribe: México, Cuba, Panamá, Venezuela, Colombia, Perú y Chile, además de pedidos, al parecer esporádicos, desde España e Italia. Este comercio informal, difícil de cuantificar, se extendió hasta mediados del siglo XIX en lugares que, como Chile, por falta de

¹ Este ensayo es parte de un libro editado y coautorado por mí: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia (España), Editorial Nerea S.A., 2002, pp.185-203. La Editorial Nerea amablemente autorizó la reproducción del mismo para la obra *VVAA, Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Simposio*, Quito, FONSA, 2010, pp.24-43. Corresponden a las memorias del Simposio del mismo nombre celebrado en Quito entre el 13 y el 17 de agosto del 2007. La presente versión ha sido modificada más bien en la forma sin alterar el contenido original.

² Alexandra Kennedy-Troya, “Notas sobre las relaciones artísticas entre Perú y Ecuador, siglos XVI al XIX”, en: *VVAA, Homenaje a Felix Denegri Luna*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, pp.352-356.

³ Jesús Paniagua Pérez y Gloria María Garzón, *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, p.160.

⁴ Véase Gustavo Vives Mejía, *Presencia del arte quiteño en Antioquia. Pintura y escultura siglos XVIII y XIX*, Medellín, Universidad EAFIT, Fondo Editorial, 1998.

⁵ Véase Kennedy-Troya, “Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú”, p. 356; y, “Miguel de Santiago (ca. 1633-1706): creación y recreación de la Escuela Quiteña”, en: *VVAA, Tradición, estilo o escuela en la pintura Iberoamericana*, Primer Seminario de Pintura Virreinal, María Concepción García Saiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.), México, UNAM/ Fomento Cultural Banamex/OEA/Banco de Crédito del Perú, 2004, pp.281-297.



22. Taller de Antonio Palacios y Ascencio Cabrera, La Gloria, serie: Las postrimerías, 1841, óleo/lienzo, 97 x 136 cm., Santiago de Chile, Parroquia de San Vicente Ferrer.

producción propia, seguían siendo dependientes de obra religiosa y civil proveniente de los centros tradicionales de exportación como Lima, Cuzco, Potosí y sobre todo Quito⁶.

Los artistas de la ciudad prometían no solo una obra de calidad sino de bajos costos, buen embalaje para envíos de largo alcance, aspectos éstos que les permitieron establecerse competitivamente en el mercado interregional. Posteriormente, la agudización de la crisis económica y política que vivió la Audiencia durante el primer cuarto del siglo XIX y su consiguiente aislamiento, además del deterioro de la educación y de las oportunidades de trabajo, influyeron decisivamente en la expulsión o emigración de los artistas quiteños—sobre todo pintores—hacia otros centros como Bogotá, Lima, Valparaíso o Santiago de Chile. Es interesante advertir que estos artistas itinerantes ampliaron su oferta al establecerse en sus sitios de destino no solo como pintores “quiteños”, sino como restauradores, profesores de arte desde sus propios talleres o en las recientemente fundadas escuelas, academias o liceos, y/o como comerciantes de obra propia y ajena, esta última enviada expresamente desde Quito. La gran mayoría continuó produciendo obra marcada por la

⁶ Véase Alexandra Kennedy-Troya, “Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile, siglos XVIII y XIX”, *Historia* 31 (Santiago de Chile, 1998), pp.87-111.

indeleble huella del Barroco, los menos se adaptaron a las ideas ilustradas aplicando a su trabajo los entonces novedosos principios del academicismo.

Es así como el lenguaje barroco quiteño se internacionalizó durante estos años. Debido a la gran demanda debió “industrializarse”, si cabe el término. El estereotipo de sus formas y la repetición de contenidos fue una consecuencia lógica de este fenómeno; un fenómeno que desembocaría en el establecimiento de lo que hemos llamado “atajos” en los procesos productivos, tal como veremos más adelante.

RUTAS DE COMERCIO PREESTABLECIDO Y MERCADERES NO ESPECIALIZADOS

Como es sabido, la economía de la Audiencia se articuló extrarregionalmente alrededor de la producción manufacturera de la sierra norte principalmente, y posteriormente de la cascarilla o quinina de la sierra sur y el cacao del sector costero que entraron en escena hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Cabe puntualizar que durante largos períodos, la economía textil de Quito

[...] quedó a merced y mostró dependencia de los ciclos productivos mineros y evidenció que su relación con la metrópoli estaba mediatizada por los comerciantes limeños, quienes distribuían los paños quiteños a lo largo de todo el espacio virreinal⁷.

El comercio en Quito desempeñó un papel crucial para la economía local; éste reunía la manufactura textil –bayetas en especial– y en menor medida la producción agropecuaria o los productos alimenticios elaborados domésticamente. Sin embargo, nos aclara John Super para la colonia temprana –aunque creemos que puede aplicarse a períodos posteriores– “[...] la producción textil sangró capital a la tierra, las manufacturas y la producción artesanal, de forma que todo el sistema económico de Quito se inclinó hacia el comercio por el rendimiento que ofrecía”⁸. Según el mismo autor, la Audiencia produjo y vendió bienes baratos para el consumo popular, razón por la cual sus empresas fueron menos vulnerables, incluso en tiempos de crisis⁹. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, no solo comerciaban americanos y españoles, sino también ingleses desde Jamaica. En el caso de la Audiencia, estos últimos tenían múltiples contactos con cuencanos, lojanos y piuranos, contactos que facilitaban el envío de toda clase de mercancías –cascarilla, tabaco, algodón y cacao– asegurándose mercados locales y extrarregionales, y en Sudamérica con la Capitanía General de Chile, fuera de ella con la Botica Real de Madrid o el Virreinato de la Nueva España. Al parecer, ya desde principios del siglo XVIII, se habían establecido redes familiares de comerciantes del sur de Quito, algunos de cuyos miembros vivían en Panamá, Jamaica o Chile, no que fuera radicalmente nuevo, ya

⁷ Christiana Borchardt de Moreno, “Más allá del obraje: la producción artesanal en Quito hacia finales del período colonial”, Memoria 5 (Quito, 1995), p.2.

⁸ John Super, “Compañías y utilidades en el comercio andino temprano: la práctica de los comerciantes de Quito, 1580-1610”, Revista Ecuatoriana de Historia Económica 1 (Quito, 1987), p.79.

⁹ Ibid, p. 63.

que desde el siglo XVII existían algunos contactos comerciales familiares sobre todo con Chile¹⁰.

De extrema importancia para nuestro tema fue la consolidación durante el siglo XVIII de dos mercados locales al norte y sur del Virreinato del Perú. El primero abarcaba el puerto de Guayaquil y Paita en la costa, y el eje Cuenca-Loja-Piura en la sierra. Más allá de lo comercial, las relaciones con el interior comprendían vinculaciones familiares y culturales, y aunque se reforzó la posición de un grupo de comerciantes locales, éstos –como ya se ha indicado– siguieron supeditados al control de los navieros limeños¹¹.

A partir de la crisis del sector textil del último tercio del siglo XVII, momento en el cual se redujo la producción de paño quiteño en un 50% y se sustituyó por la bayeta, el comercio se expandió al norte hacia los centros mineros neogranadinos que se posicionaron exitosamente durante el siglo XVIII. Al ampliar el mercado también se diversificó la producción, dando cabida a manufacturas de la industria doméstica en la que se incluyeron productos elaborados en buena parte por mujeres, amén de artes y artesanías quiteñas.

Algunos servidores públicos, como el general don Simón de Ontañón, aprovecharon esta situación para redondear sus ingresos a través del comercio. Ontañón estableció contactos con el Callao y se convirtió, como muchos otros, en intermediario en la venta de productos tales como vino, aguardiente, aceite y otros géneros cuyo destino final serían las provincias de Barbacoas y el Chocó en Nueva Granada¹².

Así, durante el siglo XVIII, Quito envió al sur huallcas o collares de mullos, rosarios, dientecitos de oro y plata falsos, galones de oro y plata; botones de oro y plata, de filigrana, de barba de ballena, y de azabache; trencillas, telas de cedazos, puntas de rengo, pita blanca y negra, y por supuesto, cuadros, esculturas y mobiliario y muy probablemente marcos de todo tipo: de madera dorada o plateada, policromados, de plata, de estaño y de coral¹³. En estos años, el comercio con el norte fue distinto ya que estuvo vinculado más bien con la producción manufacturera: tejidos de lana y algodón, jergas, alfombras, frazadas, sombreros, listados y macanas. También se enviaban productos de cuero, esculturas, cuadros y los citados marcos.

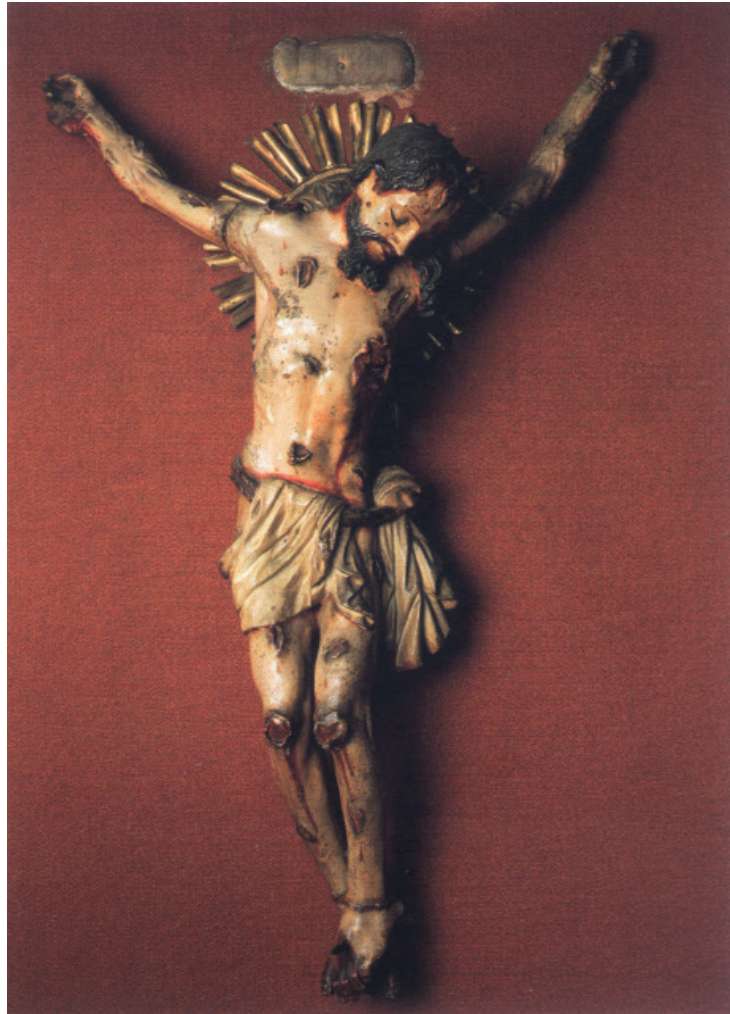
Al efecto, es muy interesante revisar el testamento del mercader don Agustín Ximenes de Aguilar quien al parecer realizaba ventas en la región payanesa:

¹⁰Susana Aldana Rivera, "Caminos comerciales, destinos familiares: integración socioeconómica de Cuenca a Piura", IX Encuentro de Historia y Realidad Económica y Social, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2000, pp.16-17.

¹¹J. Ortiz, "El Pacífico sudamericano, punto de encuentros y desencuentros", en: Luis Millones y J. Villa Rodríguez (eds.), Perú, el legado de la Historia, Sevilla, Universidad de Sevilla / Fundación El Monte / Prom Perú, 2001, p.214.

¹²Archivo Nacional de Historia, Quito (ANH/Q), Fondo Notarías, Not. 1ª, Vol. 318, 1.XII.1718/23.I.1720, fols.188v-194.

¹³Uno de los documentos más ricos en que se señala con lujo de detalles la diversidad de marcos que se producían y usaban para la época es el testamento de don Diego Thello de Figueroa y Andrade suscrito el 9 de enero de 1721. Véase ANH/Q, Fondo Notarías, Not. 1ª, Vol. 319, 9.I.1721, fol.52.



23. Autor no identificado, Crucifijo, S.XVIII, madera tallada, policromada y encarnada, 70 x 44 x 12 cm., Santiago de Chile, Museo Colonial de San Francisco.

productos de la tierra (i.e. de Quito), encajes, frazadas, bayetas, lienzos, paños finos, sombreros, sobrecamas, cuerdas, alforjas; de la misma región revendía cajas de conservas, ají, anís, garbanzos. Su movilidad le permitió hacerse de productos del sur tales como cobertores de Cajamarca o del mismo norte, ropa pastuza. Además de ropa y alimentos, también se sabe que transportaba y vendía obras como piletas de piedra, tinteros de cacho o cuerno de toro, plata en bruto e incluso un encargo que le hiciera la conocida cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo de vender un par de zarcillos¹⁴.

Desde el puerto principal, Guayaquil, se exportaban, entre otros, maderas preciosas, cacao, tabaco en hoja, cera blanca y prieta, pitas, suelas, cocos, carne

¹⁴ ANH/Q, Fondo Notarías, Not. 1ª, Vol. 316, 4.II.1717/17.II.1717, fols.14v-18v.



24. Autor no identificado, Camas barrocas, S.XVIII, madera tallada, policromada y dorada, Los Chillos. (Ecuador), Hacienda La Herrería.

y sal. Como hemos visto por los ejemplos anteriores, el comercio intermediario de redistribución, tanto de productos de esta región como de lugares más apartados, era muy rentable. Así, desde Guayaquil se vendía vino y aguardiente de uva del Perú en botijas peruleras al Chocó en Colombia o a los puertos del Realejo, Sonsonate o Acapulco en México. Algunos bienes suntuarios europeos que entraban por el puerto del Callao en Perú se redistribuían a través de Guayaquil hacia las zonas mineras de Colombia; otros bienes confeccionados en el interior, como los muebles de madera hechos en Guayaquil o Cuenca iban a Lima, así como sombreros de paja toquilla o jipijapa cuyo destino era la capital peruana, algunos puertos centroamericanos y Chile. Rastrear el destino final de los bienes exportados resulta muy difícil. Se sabe, por ejemplo, que Lima fue la plaza principal de compra de suela quiteña, aunque ello no signifique que desde Lima no se la reexportara hacia el Virreinato del Río de la Plata o a Chile¹⁵.

Las rutas comerciales que se establecieron desde el siglo XVI seguían

¹⁵Carlos Contreras, *El sector exportador de una economía colonial. La costa del Ecuador: 1760-1830*, Colección Tesis de Historia, Quito, FLACSO/Abya Yala, 1990, pp.91 y ss.

vigentes cuando Alsedo llegó a la presidencia en 1766. Desde Quito, al norte, por Mira, Popayán, San Sebastián de la Plata y el río Magdalena, hasta el puerto colombiano de Cartagena; hacia el sur las rutas iban por Cuenca, Loja, Yaguarzongo y Piura hasta Lima, o desde Guayaquil pasando por Guaranda, Chimbo y el alto de San Antonio; esta última al parecer era la ruta más frecuentada por mercaderes y viajeros¹⁶.

Cabe puntualizar que estos traslados suponían enormes riesgos para quienes transportaban las mercancías, además de grandes pérdidas para el comerciante si la carga no llegaba a su destino. El trayecto entre Quito y Lima, una distancia por tierra de más de 2500 kilómetros, también podía hacerse por vía marítima desde Guayaquil al Callao. En un documento de la época que hace referencia a la “compañía” establecida entre doña Elena Conforte y Pablo Hernández de Tejada para el traslado de géneros y ropa “enfardelada, marcada y numerada”, se establece que podía ser llevada,

[...] por vía recta, por mar o tierra o por donde más bien visto tenga, por cuenta, costo, riesgo y ventura de doña Elena Conforte, de todos casos y sucesos frecuentes de incendios, ríos, atolladeros y otros y en caso de acontecer cualquiera de ellos traerá testimonio auténtico e información para su descargo¹⁷.

En esta distribución y redistribución de bienes de primera necesidad y suntuarios, algunos mercaderes amasaban grandes fortunas; tal el caso del quiteño Roque Antonio Dávila. Por su testamento suscrito en 1707, se conoce que comercializaba “géneros de Castilla y ropa de la tierra” que entregaba a diversos contactos para su venta en Lima y Nueva Granada. Invirtió una parte importante de su patrimonio en piezas artísticas de considerable valor, cuadros de Miguel de Santiago, porcelana china, escritorios, cristales de Venecia y Francia y jarras chilenas, entre otros¹⁸. Es posible que tanto Dávila como muchos otros comerciantes de alto vuelo, estuviesen involucrados en el comercio de manufacturas artísticas que se ofrecían conjuntamente con productos textiles, quedando en su propiedad algunas de las mismas.

Un negociante de canela y otros géneros, el maestro presbítero de Quito Nicolás de la Cueva, declaraba en febrero de 1720 haber ganado “mucha cantidad de pesos pues la canela que recibió de [...] Guaxaca [Oaxaca] a quatro pesos libra la vendió por diez y ocho pesos en Lima y al respecto los demás géneros”. Así, el presbítero había logrado acumular una apreciable colección de alhajas, cuadros, “cuadrillos, un apostolado grande con sus marcos dorados al uso antiguo”, láminas, varios escritorios de carey y “una colgadura de lana de Cuzco”, entre otros¹⁹. Por esta vía, obviamente, el patrimonio quiteño se enriquecía con obras que provenían del exterior, pero no era tan significativo en cantidad comparado con lo que de

¹⁶ Ibid, p. 110.

¹⁷ ANH/Q, Fondo Notarías, Not. 1ª, Vol. 315, 5.VIII.1717, fol.105v.

¹⁸ Ponce Leiva, Certezas ante la incertidumbre, p.418.

¹⁹ ANH/Q, Protocolos, Notaría 1ª, Vol. 318, 21.II.1720, fol.233v.



25. Autor no identificado, Mesa-armario, S.XVIII, madera taraceada, 230 x 117 x 66 cm., Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia.

la Audiencia se exportaba, "lo que prueba la mayor aplicación de los quiteños a las manufacturas y a las Artes [...]", nos relata el quiteño don Juan Larrea en un informe de 1802²⁰. Ciertamente, ni las colecciones públicas y privadas actuales, ni la misma documentación colonial, revelan una entrada similar de obras artísticas o artesanales provenientes de otras provincias vecinas, de Europa o de China, ésta última vía México, o desde Lima. Ocasionalmente podemos encontrar uno que otro cuadro importado como aquel atribuido al potosino Gaspar Miguel de Berrío (activo entre 1706 y 1762), la Virgen Mercedaria Triunfante, actualmente en el Museo Nacional (MCPE) en Quito²¹.

Raramente se conocen obras españolas en tierras quiteñas, aunque ocurriera en ocasiones muy particulares, como cuando un caballero de la Orden de Santiago, el español don Alberto Fernández de Montenegro, declaró en su testamento poseer cuadros y joyas traídas de España²². Mencionaremos algunos

²⁰Christian Büschges, "Las manufacturas de la Provincia de Quito, de Juan de Larrea y Villavicencio (1802)", *Procesos 9* (Quito, 1996), p.143.

²¹Se trata de una lámina pintada sobre cobre, de 56 x 41 cm., actualmente en exhibición y que lleva el número de inventario 11271. La atribución de esta obra es del conservador e historiador del arte boliviano Pedro Querejazu, a quien agradezco su gentil y generoso aporte.

²²ANH/Q, Fondo Notarías, Not. 1ª, Vol.283, 30.IX.1701, fols.252-257. Con el fin de rastrear el fenómeno, durante el año 2000 se revisó el fondo de la Notaría Primera del Archivo Nacional de Historia de Quito entre 1700 y 1730, recuperando entonces toda información

ejemplos sueltos de entre los años de 1700 y 1730: destacan una “colgadura de lana del Cuzco”²³; algunos pozuelos de Pasto, de la China²⁴, barros de Chile; una fuente de la China; vidrios de Francia y Lima; una lámina de la Virgen del Pilar “con sus guarniciones de Pasto de plata”²⁵; en dos ocasiones se menciona “una lámina de Guamanga [Ayacucho, Perú] de la Santísima Trinidad”²⁶ y “un nacimiento de piedra de Guamanga”²⁷, o “un baulito de la China guarnecido en plata, con chapa de lo mismo”²⁸. Es interesante advertir que en ninguna obra de las que hemos citado en líneas anteriores, o en decenas de trabajos producidos localmente y que hemos dejado en el tintero, figura el autor. Tampoco hallamos esculturas o pinturas importadas, por ello resulta interesante y excepcional el lienzo del Descendimiento de Paita, que en 1717 deja en su testamento don Pedro García de Sisneros²⁹.

Al parecer, tampoco venía de fuera materia prima para la confección de las obras, salvo quizás algunas piezas de plata de realce del Cuzco que fueron utilizadas en uno que otro mueble³⁰, carey de la región del Golfo de México y plata de la zona de Popayán para marcos y cajuelas, la misma piedra de Guamanga quizás en ocasiones pintada en Quito o el marfil oriental en forma de bolas partidas por la mitad y que sabemos fueron talladas en su cara interior con escenas sacras. El tema, sin embargo, requiere un estudio más sistemático.

Volviendo al informe de Juan de Larrea, éste aporta datos adicionales que muestran que las artes y las manufacturas quiteñas no eran perfeccionadas debido a la pobreza de los artistas que se vieron obligados a vender barato, realizar una producción seriada de poco valor estético, igual a la de las antiguas creaciones “sin modelos, reglas, ni instrumentos”. Este ilustrado observaba en 1802 que ni el gobierno, ni los particulares habían dado la protección necesaria para que estas artes se desarrollaran, ya que no tenían “el gusto” –decía– ni la conciencia de recurrir a otras ciencias y a la experiencia para adelantar y perfeccionar las mismas³¹. Estas manufacturas serían parte del gran volumen de productos baratos que se comercializaban desde Quito, tal como apunta John Super.

Así, durante el siglo XVIII se fueron consolidando los informales mercados artísticos de la región de Quito a lo largo y ancho de la América española. Sin

que nos diese luces sobre la actividad artística de Quito. Este trabajo de iniciativa privada fue realizado conjuntamente con las jóvenes historiadoras Rita Díaz y Jacqueline Carrillo, a quienes en su momento agradecí su dedicación y acertadas observaciones.

²³ ANH/Q, Fondo Notarías, Not. 1ª, Vol.318, Testamento del maestro Nicolás de la Cueba, presbítero, 21.II.1720, fols.232v-247.

²⁴ Idem, Vol. 319, Testamento de don Diego Thello de Figueroa y Andrade, 9.I.1721, fols. 49-55.

²⁵ Idem, Vol. 318, Testamento del doctor don Fernando de Salazar y Betancourt, chantre de la Iglesia Catedral, 5.VIII.1719/5.IV.1720, fols.200-228v.

²⁶ Idem, Vol. 290, Aprobación de cuentas de partición entre los herederos de Joan Nieto Solís y doña Juana Coronel, difuntos, 18.VIII.1703, fols.8v-33.

²⁷ Idem, Vol. 316, Carta de dote matrimonial que otorga don Pedro Lorenzo del Castillo a su hija doña María Eugenia del Castillo, 11.XI.1717, fols.130-132.

²⁸ Idem, Vol. 319, Carta de dote otorgada por doña María Ruiz... de Quito... hacia la niña Bernardina de Escobar, 26.VIII.1719, fols.30v-32v.

²⁹ Idem, Vol. 315, 8.II.1717, fols.56-59.

³⁰ Idem, Vol. 316, Testamento de doña Ignacia Ruis de Rojas, 28.V.1718, fols. 177-178v.

³¹ Büschges, “Las manufacturas de la Provincia de Quito”, p.143.



26. Vicente Albán, San Agustín, c.1788, óleo/lienzo, 164 x 99 cm., Popayán, Palacio Arzobispal/Museo de Arte Religioso.

una clientela fija, la obra de arte seriada se movía y colocaba en los lugares más diversos, a través de varios conductos, comerciantes de otras especialidades, religiosos, amigos o funcionarios públicos.

Los contactos podían ser de lo más variado. En 1717, el presidente quiteño Santiago Larraín, de origen chileno, mandó confeccionar un atril de plata a uno de los más destacados plateros de la ciudad, José Murillo (activo entre 1714-1754), obra que fue enviada a Chile³². Es muy probable que el presidente hubiese contribuido a la promoción del arte quiteño en esta región. Actualmente estas piezas de platería son difíciles de localizar por la falta de marcas, “[...] pero lo mismo que sucedió con las de otros lugares, pensamos –señalan Jesús Paniagua y Gloria Garzón– que no fue menor el número de las que salieron de Quito en forma de venta o de

³²Jesús Paniagua Pérez, “Algunas piezas identificadas de la platería quiteña del siglo XVIII”, *Anales del Museo de América* 4 (Madrid, 1996), p.112; Paniagua Pérez y Garzón, *Los gremios de plateros y de batihojas*, p.161.

donaciones³³. Y citan el caso de una custodia que se halla en la basílica de las Angustias de Granada, llevada a España por el canónigo quiteño Luis Pérez Navarro y cuya elaboración es anterior a 1726³⁴.

A finales de 1749, por citar otro ejemplo, la Orden Tercera de San Francisco de Popayán señaló entre sus gastos el haber cancelado 30 patacones por un Jesús Nazareno “que se mandó hacer en Quito para que sirva en las estaciones del viernes de Cuaresma”, y un San Francisco, quizás también de Quito, con sus andas y cornucopias de plata para la procesión de los domingos de cuerda, que había costado la elevada suma de 143 patacones³⁵.

El intercambio comercial en la América colonial era interesante. Además de lo dicho para Quito, la pintura cuzqueña, por ejemplo, se propagaba hasta Ecuador al norte, y Argentina, Chile y Bolivia al sur. Otros conocidos productos de México, como las lacas de Michoacán, la cerámica de Tonalá, los azulejos de Puebla, o la escultura de Guatemala, eran vendidos en regiones distintas, un fenómeno que adquiriría diversas características según el producto, el tipo de intermediario y por supuesto el consumidor final³⁶.

COMITENTES Y MANIPULACIÓN DE OBRAS

Como hemos señalado con anterioridad, la activación del comercio quiteño por el norte estuvo estrechamente vinculada a la consolidación económica de los payaneses –entre 1690 y 1710– quienes se enriquecieron gracias a la explotación del oro en las regiones mineras del Chocó, tal como asegura Germán Colmenares³⁷. Quizás debido a ello, el arte quiteño no solo tuvo paso franco hacia la región sur de Colombia, sino que al llegar se la enriquecía con aditamentos de plata, oro y piedras preciosas, estrellas de plata maciza en el manto de una imagen esculpida, o collares y pendientes incrustados en los lienzos³⁸. Tal es el caso de la Inmaculada Concepción atribuida a Bernardo de Legarda de la iglesia de San Francisco de Popayán y que se halla actualmente en el Museo de Arte Religioso de aquella ciudad³⁹.

³³Ibid.

³⁴Ibid. Desafortunadamente muchas de las obras de procedencia quiteña aún llevan en las cédulas descriptivas en museos y colecciones, el apelativo de “peruana” o “altoperuana” quizás por falta de estudios formales sobre el arte quiteño y la poca promoción que aún ha merecido la Escuela Quiteña.

³⁵Archivo Central del Cauca, Popayán, Núm. 11, 8999, Libro de Cuentas de la Orden Tercera, Popayán, 30.XII.1749, fol.5v. Dato cedido generosamente por Alfonso Ortiz Crespo a quien agradezco especialmente.

³⁶Véase Ramón Gutiérrez, “Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes”, en: Ramón Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, pp.51-82.

³⁷Germán Colmenares, *Historia económica y social de Colombia, 1537-1719*, Bogotá, Universidad del Valle, 1978, 3ª ed.

³⁸Véase el clásico trabajo de Francisco Gil Tovar, “La ornamentación barroca” y “La versión virreinal del rococó”, en: *Historia del arte colombiano*, Vol. 5, Bogotá, Salvat Editores Colombiana S. A., 1977, pp.961-1022.

³⁹Véase *Arte religioso en Popayán*, Bogotá, Museo de Arte Religioso, febrero-junio, de 1986, catálogo de exposición, Lam. #70. Para una visión general sobre el tema consúltese: Alexandra Kennedy-Troya, “Quito, un centre de rayonnement et d’exportation de l’art colonial,” en: *La grace baroque, chefs-d’oeuvre de l’école de Quito*, Nantes/Paris, Musée du



27. Autor no identificado, Nacimiento de Cristo, S.XVIII, bola de marfil tallada y policromada de origen quiteño, montada en plata peruana, Lima, Asociación Cultural Enrico Poli.

28. Autor no identificado, Nacimiento de Cristo, S.XVIII, bola de marfil tallada y policromada, 6,5 x 2,5 cm., Quito, Museo de Arte Colonial (Casa de la Cultura Ecuatoriana).

Debido a lo anterior, resulta clave nososlayar la figura del comitente, individual o asociado. Si pensamos que estas obras de arte religioso operaban como íconos de representación que iban más allá de sus cualidades ligadas a la fe y a la espiritualidad, al ser parte de los espacios de socialización y resimbolización del estatus de ciertos grupos dominantes, encontraremos que estos aditivos nos dan ciertas claves para comprender el funcionamiento activo de las imágenes quiteñas repetidas hasta el cansancio y cuya “materia prima base”, exportable, sufre modificaciones importantes en los lugares de destino de acuerdo con el comportamiento e interés del receptor. Por ello no nos debe sorprender que, por citar otro ejemplo, una de las denominadas “bolas de billar”, medias naranjas de marfil esculpidas en relieve en la cara interior, pintada y policromada, como la que se halla en el Museo de Arte Colonial de Quito –el Nacimiento del Niño– tenga una réplica en Lima, en la Asociación Cultural Enrico Poli, sobre un pedestal y con un enmarque de plata peruana, seguramente montada en el destino final (lams.27 y 28).

Por esta misma línea, resulta aún más interesante observar la reconstrucción o reensamblaje de la obra escultórica que se dirigía a lugares más distantes como Chile. Algunas imágenes pequeñas, de tamaño medio o de tamaño natural, enviadas

Château des Ducs de Bretagne/Maison de l'Amérique Latine, 18 junio de 1999 - 23 de enero de 2000, 1999, pp. 63-69, catálogo de exposición.

a clientes de gran capacidad económica, eran de bulto redondo. Sin embargo, la gran mayoría iba por piezas: cabezas con su mascarilla de plomo, algunas de estaño, o rostros de corozo o tagua, manos y en ocasiones pies-base, todas policromadas; se trataba de piezas sueltas listas para ser ensambladas y vestidas, piezas que constituirían las partes fundamentales de las obras de candelero⁴⁰. Bien para aligerar el peso, reducir el espacio en las bodegas de un barco, o disminuir los costos evitando la talla total de la imagen, lo cierto es que dio lugar a una modalidad distinta de pedido y puesta en escena de las imágenes quiteñas.

El artista quiteño y su taller tuvieron que adaptarse a todos estos pedidos. En vista de la demanda externa y de la crisis económica que se vivía en la Audiencia, el artista creó los mencionados atajos en la producción: el uso sistemático de mascarillas de plomo y encarnadas –adaptadas a santos y vírgenes, niños o ángeles, nunca a Cristos–, la incorporación de vidrio fundido en moldes y pintado por detrás para los ojos, la cabeza únicamente pintada, sin talla, y a la cual se le podía añadir una peluca de cabello natural, modelos únicos para la talla de manos y pies sueltos, y en otros contextos, más bien locales, el uso de tela encolada, la sustitución del estofado de oro por la base de plata o chinesco y el sobrepintado de mantos, y, por supuesto, lo ya dicho, la propuesta general de reforzar el uso de imágenes de bastidor o candelero, que, además de aligerar el peso y ocupar menos espacio, se adaptaban a las diferentes advocaciones con solo colocar el atributo y el vestuario correspondientes, a manera de “obra abierta”, como diría Ramón Gutiérrez. Esto puede observarse en la Virgen del Carmen del Monasterio de las Carmelitas (136 x 54 x 37 cm.) enviada de Quito a Santiago antes de 1687 o la Virgen Dolorosa (80 x 36 cm.), escultura quiteña que se encuentra en el Museo de la Merced de Santiago, barroca y similar a aquellas que hallamos en el Museo de Arte Colonial y el Museo Nacional (MCPE) o el antiguo Banco de Los Andes, en Quito.

Muchos de estos pedidos encargados desde Chile entraban seguramente por Valparaíso, puerto que empezaba a competir con el Callao y que despuntaría como el principal punto de almacenaje tras el cruce del Cabo de Hornos, además de constituirse en “sede de un incipiente pero prometedor mercado de capitales que reforzaba el esquema del liberalismo”⁴¹. Esto explicaría la razón por la que más adelante muchos de los pintores quiteños terminarían viviendo o comercializando su obra en Valparaíso, tal como señaláramos en un extenso artículo sobre el tema⁴².

Además, para establecer un lenguaje común, también se estandarizaron las medidas. En un pedido que hacía entre 1794 y 1798 un vecino de Popayán, don Nicolás de Texada y Arriaga, para el monasterio de monjas carmelitas de aquella ciudad, solicitaba a Quito, entre otras cosas “[...] una cabeza, y manos de Nuestra Señora del Carmen, que sea para el cuerpo de 2 varas, y su Niño de cuerpo entero de 1/2 vara, y sus mascarillas de estaño [...]; seis cabezas y manos, 3 para religiosos, y 3 para religiosas; al respecto de 2 varas de alto”⁴³.

⁴⁰Kennedy-Troya, “Circuitos artísticos interregionales”, pp.94-95 y 98-101.

⁴¹S.L. Schiaffino, “La transformación de Valparaíso de ‘una aldea de frailes y cánones’ en el centro del comercio del Pacífico”, Actas del II Simposio de Historia Marítima y Naval Iberoamericana, Valparaíso, Universidad Marítima de Chile, 1996, pp.192-200.

⁴²Kennedy-Troya, “Circuitos artísticos interregionales”.

⁴³Citado por: Vives Mejía, Presencia de arte quiteño en Antioquia, p.12.



29. Autor no identificado, Inmaculada de Quito, S.XVIII, óleo/lienzo, 198 x 144 cm., Popayán, Gobernación del Departamento del Cauca.

Estas piezas eran enviadas al norte a lomo de mula, en cajones de madera o baúles forrados de cuero, papel para resguardar los rostros, cabuya para asegurar los santos y algodón entre las diversas piezas, que impidiera que se golpeen entre ellas causando daños o fracturas a la mercadería. “Estimaré –consignaba el comerciante en su contrato– que la satisfacción [i.e. pago] sea en oro de las reverendas madres carmelitas, con agregación de sus oraciones en favor de los que andamos en este mundo”⁴⁴.

Otros pedidos desde el sector civil señalan la participación de artistas quiteños en obras destinadas a importantes festividades fuera del área directa de influencia. En Panamá, al igual que en otras ciudades hispanoamericanas, se celebró en 1790 la proclamación del Rey Carlos IV. Para ello se construyeron monumentos provisionales con las efigies del rey y su esposa, del dios Mercurio y de las alegorías de América y Europa. La organización de tales efemérides recayó en el administrador principal de la venta real de aguardientes Antonio Chacón, y en Josef de Aguirre, contador principal de la de tabacos, en los gremios y en algunos notables como don Josef Domás y Valle, quien encargó a un “habilísimo pintor de Quito los reales retratos de sus magestades”⁴⁵.

⁴⁴Ibid., p.13.

⁴⁵Citado por: Marta Fajardo de Rueda, “La jura del Rey Carlos IV’ en la Nueva Granada”

TALLERES–TIENDA EN QUITO Y PRODUCCIÓN BARROCA SERIADA

Dentro de la Audiencia, y en una modalidad más generalizada, los comerciantes acudían personalmente al sinnúmero de tiendas y talleres que por 1800 y a pesar de la crisis, aún se hallaban abiertos. En Quito, una ciudad de aproximadamente 25.000 habitantes, en cada cuadra o manzana se encontraban entre 10 y 15 tiendas, una pulpería en cada esquina, comprensible si pensamos que casi todo era de fabricación casera y que el comercio al por menor seguía siendo una de las actividades más rentables⁴⁶.

Es interesante conocer que desde las tiendas y/o los talleres de artesanos y artistas no sólo se vendían obras completas o por piezas, sino que se expendían insumos o materias primas como pinturas, pinceles o pan de oro y plata, productos que también se exportaban, así como aditamentos para el ornato de las imágenes: corales, mullos, granates, cuentas de oro y latón⁴⁷.

A modo de anécdota, la tienda del maestro también podía cumplir la función de “chichería” o lugar de venta y consumo de licor. En el activo barrio de Santa Bárbara en Quito -que en 1765 participó en la sonada Sublevación de los Estancos- varios artesanos, a mediados del siglo XVIII practicaban el doble oficio de artesanos y chicheros. Este es el caso del carpintero Casimiro Villegas o del pintor Manuel Esteban Cáceres⁴⁸.

Por otra parte, también estos vecinos participaron de actividades comerciales, como lo hizo buena parte de los quiteños. Don Andrés de Montoya, escultor de Quito, tenía negocios “al partir” con el dueño de una pulpería en la esquina del Monasterio de la Limpia Concepción. Por ello, al testar en mayo de 1722, declaraba que le debían varias personas por mercaderías como ropa indígena, “chupillas, sombreros, licllas”⁴⁹.

Otros, incluso, obtenían sus dineros extras con el transporte de productos de un lugar a otro; tal el caso del maestro platero Bissente de Barros, vecino de La Loma de Santo Domingo de Quito, quien compraba cargas de sal en Guaranda y las transportaba a Quito, ganándose en dicho transporte un tercio del costo total de la mercadería⁵⁰.

Por otra parte, los artistas y artesanos encargaban para su propio uso obras de arte a otros maestros colegas. El citado Montoya comisionó algunas pinturas al indio Ventura Cordonero: “Mas me debe [...] –decía– una lámina de Nuestra Señora de Chiquinquirá con su marco de plata con otras dos láminas de Jesús, María y Joseph [...] y otra de San Antonio, todas con sus molduras doradas”⁵¹.

Revista Hispanoamericana 22 (Cali, octubre de 1997), p.32.

⁴⁶Manuel Lucerna Samoral, “Las tiendas de la ciudad de Quito, circa 1800”, Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia 9 (Quito, 1996), p.125.

⁴⁷José Gabriel Navarro, La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI al XVIII, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929, pp.38, 40 y 46.

⁴⁸Véase Fernando Jurado Noboa, Las quiteñas, Quito, Dinediciones, 1995, pp.83-84.

⁴⁹ANH/Q, Fondo Notarías, Notaría 1ª, Vol. 319, 21.V.1722, fol. 111v.

⁵⁰ANH/Q, Fondo Notarías, Not. 1ª, Vol. 292, Testamento de Juan Gomes Jurado, 6.VII.1705, fols.91-94.

⁵¹ANH/Q, Fondo Notarías, Not. 1ª, Vol. 319, 21.V.1722, fol.112.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, Quito seguía produciendo escultura y pintura barroca en grandes cantidades y a bajos precios. Es muy probable que la inmovilidad estilística se deba a la gran demanda internacional, además del tipo de educación práctica, nada teórica, dentro de los talleres, y al escaso contacto con artistas y/o escuelas foráneas. Posiblemente el marcado sentimiento religioso popular también impidió que la sociedad quiteña –salvo la pequeña aristocracia emergente–⁵² se secularizara y modernizara a la par que otros lugares de América en similares condiciones. Tampoco el Estado asumió el papel de mecenas –promoción y educación artística– y con ello revitalizar esta suerte de letargo artístico.

El viajero inglés Adrian Terry en 1831 quien se refirió al cáncer de la imitación, destacó, sin embargo, la habilidad del artista quiteño pese a su escasa instrucción, aunque calificó la producción de entonces como detestable⁵³. El escritor romántico Juan León Mera, en fecha tan tardía como 1894, decía que en Ecuador,

[...] ha habido y hay todavía aislamiento, bastante falta de atinada dirección y de modelos de las buenas escuelas de Europa, y, más que todo, falta de estímulos. En nuestros artistas [...] obra más la habilidad natural que el estudio ordenado y detenido. La necesidad de vestir y comer les obliga a trabajar a destajo. Dejan que se les vaya de las manos la gloria, para agarrar el trapo y el pan⁵⁴.

Dentro de este limitado marco conservador –sobre todo en el campo escultórico– la obra se acopló a la situación del medio en términos del proceso productivo y la técnica. Los cambios más sobresalientes, sin embargo, parecen haberse dado en la organización dentro de los talleres y en lo relativo a la constitución o desconstitución de los gremios.

A principios de la colonia, el prototipo de artesano era indio o excepcionalmente india⁵⁵; poco a poco se fueron sumando mestizos a este tipo de actividad. Sin embargo, para la segunda mitad del siglo XVIII, probado ya el prestigio social y la posibilidad de obtener interesantes ingresos, optaron por esta actividad mestizos como don Bernardo de Legarda (¿?–1773), uno de los más sobresalientes escultores de la época, aunque sus oficiales y aprendices fueran, al parecer, indígenas⁵⁶ (lams.30 y 31).

⁵²Kennedy-Troya, "Transformación del papel de talleres artesanales", pp.65 y ss.

⁵³"Visión e influencia de viajes y viajeros del siglo XIX, Historia del arte ecuatoriano, T. 3, Quito, Salvat Editores S. A., 1977, p.201.

⁵⁴Juan León Mera, "Conceptos sobre las artes", Revista Ecuatoriana, T. IV (Quito, 1894), pp. 121-148; reproducido en: Teoría del arte en el Ecuador, estudio introductorio Edmundo Ribadeneira, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano XXXI, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1987, pp.291-321.

⁵⁵El investigador cuencano Diego Arteaga descubrió un documento en el que se hace referencia a una india Joana, que vivió en Cuenca por 1630 y que a más de ser pintora era carpintera. Véase Diego Arteaga, "Agrupaciones artesanales en Cuenca (siglos XVI-XVIII)", Artesanías de América, Revista del CÍDAP 48 (Cuenca, diciembre de 1995-enero de 1996), p.75.

⁵⁶Véase Kennedy-Troya, "Transformación del papel de talleres artesanales quiteños". Al parecer otros oficios "mecánicos" que arrancaron como "patrimonio de blancos", tal como la sastrería, para estas épocas también habrían sido ejercitados por otros sectores de la población.



30. (a.) Bernardo de Legarda, Virgen del Carmen, segunda mitad del siglo XVIII, madera policromada y encarnada, 56,5 x 29 x 28 cm., Quito, Museo Fray Pedro Gocial, Convento de San Francisco.

Estos nuevos artistas de elite parecen haberse convertido en exitosos empresarios. No daban abasto a la gran demanda y, en consecuencia, además de la veintena de ayudantes que trabajaban, por citar el caso de Legarda, subcontractaba los servicios del maestro cerrajero Marcos Ruiz, quien a su vez dirigía tres talleres: de pailería, cerrajería y herrería. Y esto no es todo. Las tareas en el taller podían ser múltiples. En el caso analizado se ejecutaban retablos, mamparas, esculturas enteras o por piezas, pintura sobre lienzo, vidrio y cobre, marcos de madera y espejos, corte de espejos para incorporar a una obra o vender al menudeo, arreglo de armas, piezas de plata y oro o vestidos para las esculturas. Casos similares de multiplicidad de oficios son los de Juan Manuel Legarda (¿?–1773) o Manuel de Samaniego⁵⁷.

Tal como hemos visto, es posible que ante la demanda de obras y la necesidad de circulante, muchos más artistas y artesanos establecieran “compañías” temporales con socios capitalistas dedicados al comercio o con otros colegas del

⁵⁷Ibid., p.70.

mismo oficio. Esta necesidad de funcionar multifacéticamente y de salir del paso con subcontrataciones de diverso orden debió dislocar, entre otras causas, al sistema gremial, que en el caso de Quito nunca llegó a un alto nivel de organización y control⁵⁸.

Es probable que muchos lugares de reconocida producción manufacturera como Ibarra, Riobamba o Cuenca se quedaran al margen de la exportación de piezas artísticas y/o artesanales, concentrándose la masa de las exportaciones en Quito. Al efecto, el jesuita Mario Cicala en 1771 menciona el sinnúmero de escultores, fundidores de bronce, artífices de catacumbas, barberos, carpinteros, tejedores de alfombras y telas de algodón, sombrereros, herreros y zapateros que había en Riobamba, ciudad enclavada en la gran región manufacturera. Sin embargo, añade, “fuera de estos artículos [paños, pieles finas, catacumbas, alfombras y dulces de conserva] no hay otra cosa que comerciar en la ciudad, antes muy opulenta, mas al presente muy escasa de capitales por falta del comercio de las flotas suprimido el año de 1736”⁵⁹.

Quizás esta concentración del lugar de producción y exportación en la ciudad de Quito y más concretamente en contados talleres familiares –de los Legarda, Albán, Cortés, o Cabrera (Iams.3, 22, 26, 30-32)–⁶⁰ pueda dar luces sobre el tipo de objetos de arte y artesanía que se enviaba, así como imágenes recurrentes que parecen primar en la exportación hacia un destino en particular. Solo así se entiende que una imagen tan cara en el medio como la Inmaculada apocalíptica alada, popularmente conocida como Virgen de Quito, en decenas de esculturas atribuidas a Bernardo Legarda, haya sido difundida in extenso dentro y

⁵⁸Para el tema gremial en Quito consúltese Christiana Borchart de Moreno, “Más allá del obraje, la producción artesanal en Quito hacia finales del período colonial”, Memoria 5 (Quito, 1995), pp.1-34; Gloria María Garzón, Mariana Larrea, Cecilia Campaña y Magdalena Gallegos de Donoso, Artesanos y gremios. Quito siglo XVIII. Bernardo de Legarda y su obra, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1992, inédito; Gloria María Garzón, “Situación de los talleres, gremios y artesanos. Quito. S. XVIII”, en: Alexandra Kennedy-Troya (ed.), Artes académicas y populares del Ecuador, I Simposio de Historia del Arte, Cuenca/Quito, Fundación Paul Rivet/Abya Yala, 1995, pp. 13-24; Gabrielle Palmer, *Sculpture in the Kingdom of Quito*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987, pp.66 y ss.; Jesús Paniagua Pérez y Deborah L. Truhan, “La organización gremial: los contratos de aprendizaje de Cuenca durante el período colonial”, Anales de la Universidad de Cuenca 41 (Cuenca, abril de 1997), pp.59-70; Paniagua Pérez, y Garzón, Los gremios de plateros y batihojas en la ciudad de Quito, op.cit.

⁵⁹Mario Cicala, Descripción histórico-topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús [1771], Quito, Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit /Instituto Geográfico Militar, 1994, p.450.

⁶⁰En el caso de los Legarda se trata de los hermanos Bernardo el escultor y Juan Manuel, artista múltiple; los pintores Albán también fueron hermanos, Francisco y Vicente; José Cortés y Alcoser fue padre de Antonio, Nicolás y Francisco Xavier, todos pintores; Tadeo, Ascencio y Nicolás Cabrera, hermanos pintores. Desafortunadamente aún se conoce muy poco sobre el trabajo realizado por estas destacadas familias de pintores y escultores quiteños. Si comparamos los textos clásicos de J. G. Navarro y J. M. Vargas existen discrepancias incluso en la existencia misma de tales personajes. Por citar un ejemplo, se desconoce si Tadeo y Ascencio son una persona o dos hermanos. No se han realizado aún inventarios sobre la obra de ninguno de ellos, no tenemos datos de su trabajo en colecciones fuera de Ecuador y tampoco se ha establecido una tipología artística personal para cada uno de ellos que nos permita juzgar con mayor certeza el tema de las atribuciones. Después de redactada esta versión, se publicó una obra clave que viene a suplir parcialmente este gran vacío. Véase: *The Art of Painting in Colonial Quito/El arte de la pintura en Quito colonial*, Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series, Vol. 6, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2012.



31. Taller de Bernardo de Legarda, Virgen de Quito o Inmaculada apocalíptica, madera policromada y encarnada, aditamentos de plata, 25 x 12 x 16 cm., Quito, Monasterio del Carmen Bajo.

fuera de la Audiencia (lams.29 y 31). Esto no descarta en modo alguno que otros centros de producción de la misma Audiencia enviaran –en menor cantidad– su propia producción, aunque al parecer fuertemente influenciada por lo que se hacía en Quito ciudad. Entre otras producciones artísticas, era común la exportación de series pictóricas hagiográficas⁶¹ y de esculturas de Niños, crucifijos, calvarios, belenes o nacimientos y ángeles.

Es probable, como advirtió Costanza di Capua en su momento, que el auge de la conocida Virgen alada de Quito sea un indicador de la forma en que una orden –la franciscana– promovió su final arremetida contra los “cultos idolátricos” aún persistentes entre la población local. Esta investigadora escribe sobre la potencialidad polisémica de los dos atributos esenciales de la iconografía de la

⁶¹Un trabajo interesante sobre la exportación de series pictóricas quiteñas hacia Chile es el del investigador Luis Mebold, “Las últimas series de pintura colonial en Chile”, *Revista Universitaria* 8, Pontificia Universidad Católica de Chile, (Santiago de Chile, 1982), pp.120-139.

Inmaculada apocalíptica: la luna y la serpiente, sustitutos de cultos anteriores. El Inca tenía tres atributos principales: el guamán o cóndor, el puma o jaguar y el amaru o serpiente. Debemos remontarnos al último enfrentamiento entre Huáscar y Atahualpa en Tomebamba (actual Cuenca): el primero tomó prisionero a Atahualpa, quien logró escapar cavando un agujero y deslizándose por debajo transformado en serpiente. Victorioso vuelve a Quito como Amaru Atahualpa. Es posible que la serpiente, por su movimiento sinuoso, se haya convertido en estas tierras en el símbolo de potenciales movimientos subversivos clandestinos contra el dominio español. Los escudos de contención – prosigue la mencionada autora – contra tales rebeldías debían concentrarse alrededor de los dos símbolos iconográficos españoles, el de Santiago y el de la Inmaculada adaptándose los a mitos precolombinos de América⁶².

La Inmaculada alada ocupó desde el siglo XVIII un espacio nuevo en el nicho principal del altar mayor de San Francisco de Quito. La imagen encargada a Bernardo de Legarda fue fechada en 1734 y firmada por el artista, caso único en la historia no solo de este maestro sino de la escultura colonial. Su tipología fue establecida como una carta de presentación no solo del taller de los Legarda, sino de una multiplicidad de artistas que por entonces trabajaban en la ciudad. Añadidos ciertos rasgos del rococó, estilo que tendría gran aceptación en el medio, la Virgen de Quito parecía perder su sentido original hasta convertirse en una bella y sensual bailarina, una imagen secularizada para una sociedad cada vez más secularizada.

Bien fue en estas imágenes simbólicas de un movimiento indígena o señales de una paulatina secularización de la sociedad, lo cierto es que es importante resaltar que además de la exportación del objeto en sí, también se establecía una exportación simbólica de ideas y formas de religiosidad que en los últimos años han sido objeto de estudio.

ARTISTAS ITINERANTES ECUATORIANOS, UN VIAJE SIN RETORNO

La itinerancia de los artistas es un fenómeno muy conocido a lo largo de la época colonial americana. Alarifes y arquitectos, principalmente, atendían obras en México, Quito o Lima⁶³. Sin embargo, el carácter de la itinerancia del artista americano que tiene lugar durante las primeras décadas del siglo XIX se plantea de modo distinto y tiene que ver, por un lado con la recomposición misma de la práctica de la pintura durante estos años y su derivación hacia el retrato como género principal, cosa que exige la presencia del pintor en el lugar del retratado y, por otra, una capacidad productiva en su lugar de origen que excede ampliamente las posibilidades del mercado local. La itinerancia del pintor, nos dice Natalia Majluf en un estudio sobre el pintor Manuel Ugalde, asegura su subsistencia aunque le deja en una situación frágil y sin el soporte institucional de antaño⁶⁴.

Lo cierto es que si bien el artista quiteño asume su condición de itinerante,

⁶²Costanza Di Capua, "La luna y el Islam, la serpiente y el Inca: la semántica de la Inmaculada en España y su mensaje ulterior en la 'Virgen de Quito'", Memoria 7 (Quito, 1999), p.106.

⁶³Véase Kennedy-Troya, "Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú".

⁶⁴Natalia Majluf, "De la pintura y de otras técnicas del progreso. Manuel Ugalde, pintor y explorador del sur andino," en: VVAA, Homenaje a Félix Denegri Luna, pp.396-397.

inscrito en un fenómeno más generalizado al menos para la región andina, el elevado número de pintores que emprenden viaje sin retorno parece sugerir que el mercado de arte en Quito se habría reducido considerablemente y que quizás el comercio diversificado –ocupación paralela de algunos artistas– tampoco era rentable. “La verdad es que los pintores, en diversas partes de la América del Sur -corroboró la viajera y artista inglesa María Graham en 1822 en su corta estadía en Valparaíso- son casi todos quiteños”⁶⁵.

La fama de los artistas quiteños de registrar minuciosamente y mecánicamente una realidad, esta vez directamente confrontada con el objeto real, fue el mejor pasaporte para ubicarse en los lugares de destino final o temporal. Pero su producción no venía alimentada por una teoría ni por una sólida comprensión de los recursos que acompañan tal o cual tipo de representación; su público tampoco parecía demandar obra de gran aliento. Muchos, entonces, fueron pintores mediocres que captaban sus audiencias en pequeños pueblos periféricos, unos pocos lograron establecerse en las capitales con gran éxito. Lo sorprendente, como hemos dicho, es que la mayoría no volvería más al Ecuador y pasaría el resto de su vida de un lugar a otro. Estaríamos hablando, así, de emigraciones obligadas y de itinerancias en regiones alejadas de su lugar de origen.

Los pintores quiteños llegaron a ser conocidos no solo por su habilidad sino por su docilidad. Estas características fueron tenidas en cuenta a la hora de contratar nuevos artistas ilustradores españoles, neogranadinos y quiteños para la Flora de Bogotá (1783–1817), un ambicioso proyecto de ilustración y taxonomía botánica dirigida por el médico español José Celestino Mutis (1732–1808), discípulo de Lineo, establecido primeramente en Bogotá y más adelante en Pamplona (Colombia). En una de las cartas oficiales enviadas por Mutis el 26 de octubre de 1786 al entonces presidente de la Audiencia de Quito, don Juan José de Villalengua y Marfil, se establecía claramente la necesidad de reentrenar a los artífices de la pintura:

[...] Yo los instruiré en los nuevos estilos de pintura al temple –decía refiriéndose a los hermanos Antonio (ca. 1750–1813) y Nicolás (¿–1816) Cortés de Alcolcer y añadía el ilustrado sabio–: convengo con vuestra Señoría en el abatimiento en que se hallan las artes en América [y] deja pocas esperanzas de lograr jóvenes que piensen con honor. Mas al fin yo voy venciendo los influjos de esa mala estrella, criándolos a mi modo, e infundiéndoles algunas ideas de honor de modo que hallando en ellos la prenda del genio dócil no desconfío ponerlos en estado de que hagan honor a su patria...⁶⁶

Después de los hermanos Cortés, a mediados de 1787 y por intervención del marqués de Selva Alegre, llegaron desde Quito los pintores Antonio de Silva (activo por 1790), Vicente Sánchez (activo por 1795), pupilo de Bernardo Rodríguez,

⁶⁵María Graham, *Diario de mi residencia en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Francisco de Aguirre, 1972, p. 80. Véase además Kennedy-Troya, “Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX”, pp.104-111.

⁶⁶Citado por Marta Fajardo de Rueda, *Documentos para la Real Expedición Botánica*. José Celestino Mutis, s.p.i., pp.23 y 38, inédito.



32. José Cortés [de Alcocer], San José con el Niño, 1773, óleo/lienzo, 130 x 118 cm., Quito, Museo Nacional (MCPE).

y Antonio Barrionuevo (activo entre 1787 y 1817). Además de su participación en un buen número de láminas que actualmente reposan en el Real Jardín Botánico de Madrid, Antonio (Quito, ?–Bogotá, 1813) y Nicolás (activo entre 1787 y 1816) Cortés pintaron en Popayán, la serie de la Vida de la Virgen (ca.1787) compuesta de 12 óleos sobre lámina de cobre de estilo rococó germánico, actualmente en el Museo de Arte Religioso de aquella ciudad. Desde entonces estos versátiles artistas pintaban en estilo neoclásico cuando de muestras botánicas se trataba, y en estilo barroco/rococó para sus comitentes que demandaban obra religiosa “al estilo y colorido quiteños”.

Ala muerte de Mutis y tras el deterioro paulatino del proyecto bajo la presión de las guerras independentistas, como señalamos, la gran mayoría de los pintores quiteños no retornaron a su patria. De los diez pintores quiteños registrados, 9 se radicaron en Nueva Granada y murieron allí después de una dilatada actividad en el oficio de pintores, ya como colaboradores de la Flora de Bogotá, ya en talleres particulares; algunos de ellos inclusive alternaron las tareas artísticas con las labores comerciales y artesanales, siguiendo la tradición colonial. Muchos de ellos, presionados por la necesidad económica, se vieron obligados a salir como

buhoneros por los caminos del país, recorriendo aldeas y poblados en busca de apartadas y misérrimas clientelas. Los de mejor fortuna derivaron hacia el retrato y no pocos hacia la miniatura y lo religioso⁶⁷.

Otros pintores ajenos a la Flora también desertaron y terminaron viviendo en Lima, Cochabamba, Santiago, Valparaíso o en la misma Colombia. Tal es el caso de Mariano Hinojosa (1776–ca.1830) quien fundaría una escuela de pintura en Bogotá, o Francisco Xavier Cortés (activo entre 1778 y 1798), hermano de los citados Antonio y Nicolás, quien participó como ilustrador principal en otra misión científica iniciada en 1777, ligada a la Comisión Científica de Malaspina, la Flora Huayaquilensis coordinada por el navarro Juan de Tafalla a principios del siglo XIX (lam.3). Posteriormente se asentaría en Lima y dirigiría la primera Academia de Dibujo patrocinada por el virrey Abascal, un connotado ilustrado. Paralelamente, éste continuaría recurriendo a las desgastadas fórmulas del colorístico barroco-rococó quiteño, en sus múltiples comisiones privadas en la misma Lima. La muerte de San José (1778), en la Tercera Orden Franciscana seglar, es una buena muestra de ello⁶⁸. Más adelante y hasta la segunda mitad del siglo XIX, algunos ecuatorianos como los hermanos Elías, Ignacio y Nicolás Palas se asentarían en Lima. Como dijimos, la mayoría seguiría movilizándose de ciudad en ciudad, ofreciendo sus servicios como retratistas a través de la prensa local. Otros optarían por la ruta marítima desde Guayaquil pasando por el Callao e Islay, hasta Valparaíso⁶⁹.

En corroboración a lo anterior, un censo de artesanos llevado a cabo en Quito en 1820 señala una reducción considerable de talleres. Han desaparecido los de escultura, numerosos en décadas anteriores, y se listan tan sólo cuatro de carpintería, cinco de sillería y seis de pintura⁷⁰. En un catastro fiscal practicado en Quito en 1825, en cambio, se detallan 21 talleres de pintura, tres de escultura y siete de platería⁷¹. Este abandono del espacio de vida y trabajo por parte de los artistas, parece darse incluso entre aquellos que tenían éxito, tal el caso del pintor Diego Benalcázar (¿–ca.1850). Juntamente con el pintor Antonio Salas (1780–1858 ó 1860), y el escultor pintor José Olmos (activo por 1830), fue el artista que más aportó al fisco durante aquellas mismas fechas⁷². Benalcázar, como muchos otros,

⁶⁷E. Barney Cabrera, "Pintores y dibujantes de la Expedición Botánica", en: Historia del arte colombiano, Vol. 5, Bogotá, Salvat Editores Colombiana S.A., 1977, pp.1194 y 1200.

⁶⁸Véase Kennedy-Troya, Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú, pp. 362-363. Consúltese además el estudio introductorio de Eduardo Estrella en: Juan Tafalla, Flora Huayaquilensis, Madrid, V Centenario-Real Jardín Botánico-Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, y Quito, Universidad Central, 1989.

⁶⁹Majluff, "De la pintura y de otras técnicas del progreso", p.396. Otros artistas itinerantes ecuatorianos mencionados por esta autora son José Anselmo Yáñez, Ildefonso Páez y Miguel Vallejo.

⁷⁰Garzón, "Situación de los talleres", p.22.

⁷¹En la Guía de A. Jiménez de 1894, se mencionan: 38 carpinterías, 5 joyerías, 10 platerías, 4 arquitectos, 5 ingenieros, 11 pintores y pintoras, 5 doradores, 5 ebanistas, 2 fundidores, 4 grabadores. Desde luego, la recuperación de estas artes y oficios fue significativa durante la segunda mitad del siglo XIX, y muy particularmente a partir del apoyo estatal que reciben en los años de las presidencias del conservador Gabriel García Moreno (véase A. Jiménez, Guía topográfica, estadística, política, industrial, mercantil y de domicilios de la ciudad de Quito, Quito, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1894).

⁷²Según Vargas, Antonio Salas y Diego Benalcázar pagaron al fisco el 10% de sus ingresos 500 pesos por cada uno, seguidos de José Olmos a quien se le menciona como escultor-pintor con un haber de 400 pesos y un pago de 8. (Véase José María Vargas, El arte ecuatoriano, Quito, Editorial

había diversificado su obra y además del género religioso, adoptó el retratismo, género que tras su traslado a Chile sería el más solicitado, sobre todo sus miniaturas que se vendían en “lujosos estuches negros”⁷³.

Otros audaces, como el escultor y pintor, discípulo en Quito del citado Antonio Salas, José Carrillo (activo alrededor de 1830 y 1863), se vinculó con la Primera Escuadra Nacional Chilena liderada por Lord Thomas Cochrane. Sobrevivió al inicio de los “buenos bocetos de costumbres” que, junto con los retratos, le resultaron los dos géneros más rentables. Su novelesca vida, aún por ser investigada, lo llevó a montar la primera imprenta litográfica en el hogar de Cochrane en Santiago; posteriormente fue a Roma donde estudió bajo Raimundo Trentanovie (1792–832), y en Atenas se hizo cargo en 1832 de una escuela de dibujo y pintura⁷⁴.

Otros casos de emigración a Chile entre los años 30 y 40, ilustran el deseo de reproducir en cierta forma el taller familiar masculino que montaran en su patria. Destacan dos familias: los Palacios –Antonio, Manuel y Pedro– y los Sevilla, José y Rafael. Debido a la fama que el arte quiteño había adquirido a lo largo de dos siglos de envíos y contactos, éstos lograron establecer desde el inicio sus talleres tienda en puntos estratégicos en Santiago, y ampliar el negocio creando una cadena de locales tanto en la capital como en La Concepción y Valparaíso. También llegaron a asociarse con artistas chilenos y con otros extranjeros residentes. La mayoría de los quiteños que emigraron fueron pintores; los únicos escultores que conocemos partieron a Chile, fueron Pedro Palacios e Ignacio Jácome; este último, al parecer, se convirtió en el restaurador oficial de obras quiteñas a mediados del siglo XIX⁷⁵.

Por estos mismos años, en 1835, emigraba otro artista desde Cuenca, Manuel de Ugalde (1817–ca.1890) quien viviría entre Cochabamba y el Cuzco y se convertiría no sólo en un conocido retratista y paisajista en el mundo surandino, sino que combinaría sus actividades artísticas con las de la industria del caucho y la exploración de ríos no navegables utilizando balsas con boyas laterales que permitían gran estabilidad y que podrían eventualmente ser útiles en el transporte de equipos pesados⁷⁶.

En la década de 1840 la emigración de artistas quiteños era un *fait accompli*. Su abandono de Ecuador se convirtió en una vía de salida personal económica y profesional y una estrategia inconsciente para prolongar –a través de su propia obra o aquella comercializada desde Quito– la vida del desgastado barroco-rococó quiteño en lugares tan distantes como Chile.

Santo Domingo, p.177). Los datos varían con respecto a José Gabriel Navarro ya que este autor señala el pago total de 500 pesos anuales por Salas y 500 pesos por Benalcázar y dice que dicho catastro fue realizado después de 1830. (Véase Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, p.178; y del mismo autor, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, p.167).

⁷³Kennedy-Troya, “Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile”, p.104.

⁷⁴Ibid., pp.104-106.

⁷⁵Ibid., p.106 y ss.

⁷⁶Véase tres artículos sobre el artista en: VVAA, *Homenaje a Félix Denegri Luna*. En orden de aparición: A. Kennedy, “Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú”, pp.352-369; N. Majluff, “De la pintura y de técnicas del progreso. Manuel Ugalde, pintor y explorador del sur andino”, pp. 393-416; de José Mesa, y Teresa Gisbert, “El pintor Manuel Ugalde en Bolivia”, pp.551-557.

Sin embargo, no todo era color de rosa para nuestros artistas; poco a poco las elites progresistas chilenas pugnaron por introducir un nuevo ideario ilustrado



33. Autor no identificado, Retrato del presidente Gabriel García Moreno, último cuarto del S.XIX, madera tallada, policromada y encarnada, 40 x 15 x 11 cm., Quito, Museo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

y abandonar el antiguo estilo de hacer las cosas. En 1849 el liberal Miguel Luis Amunátegui exclamaba que el

[...] Imperio de Quito [...] aún no ha caducado [...] nos llegan de cuando en cuando pacotillas bien surtidas de cuadros quiteños de todos tamaños, que atraen numerosos compradores, de manera que si en el pasado ha ejercido tan fatal influjo sobre el arte, en el presente continuará haciéndole una cruda guerra, pues a causa de la baratura y del crédito que goza su género, no les es posible a los verdaderos artistas entrar con ellos en competencia⁷⁷.

No nos debe extrañar este comentario ya que en Quito, se vivía algo similar: los ilustrados quiteños deseaban a toda costa que tanto el aprendizaje de las artes como su producción se sistematizaran y se dejaran atrás los modos de hacer y vivir barrocos.

Es interesante advertir cuán tardíamente –en la segunda mitad del siglo XIX– la tradicional escultura quiteña, aunque continuó haciendo uso de las técnicas coloniales, en cierta medida se adaptó finalmente a las modas clasicistas. De esta forma se hicieron retratos pequeños de cuerpo entero, de personajes civiles, retratos que aún conservaban el aire de la imaginería religiosa colonial, como es el caso del Presidente Gabriel García Moreno en el Museo Aurelio Espinosa Pólit de Quito (lam.33).

⁷⁷M.L. Amunátegui, "Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile", Revista de Santiago, T. III (1849), p.45, citado por E. Pereira Salas, Estudios sobre la historia del arte en el Chile republicano, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile/Fundación Andes, 1992, p.35.

2.2. Álbumes de estampas, coleccionismo privado y relato nacional

ANTECEDENTES

El presente ensayo fue realizado a partir del descubrimiento, en 1997, de un documento al cual posteriormente se le bautizó como *Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres (c.1855-1865)* que reposa en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la sección de Estampas y Grabados¹. Este singular hallazgo ligado al fenómeno del coleccionismo nos permitió ampliar sustancialmente los procesos de indagación en torno a las narrativas visuales y la construcción simbólica de estas jóvenes naciones, en particular la ecuatoriana. Además, ayudó a perfilar con mayor detalle el tipo de imaginaria que se fue armando tras los procesos de independencia de España y de la Gran Colombia, a partir de 1830 hasta fines de la década de los sesenta, momento en el que el gobierno conservador y autócrata de Gabriel García Moreno (1821-1875) jugaría un rol medular en la constitución de un nuevo imaginario ligado al Estado y la Iglesia por un lado, y al estudio más científico e integrador de nuestros territorios, por el otro.

Debido a las limitaciones en el manejo de una sola fuente nos vimos obligados a identificar por primera vez, un universo más amplio al rastrear y estudiar otras colecciones de acuarelas de tipos y costumbres de entre 1840 y 1870, públicas y privadas, que se encuentran en el país². En este sentido, tanto

¹La existencia de este valioso Álbum fue advertida por quien entonces dirigía la sección de Estampas y Grabados, doña Elena de Santiago Páez; puso en conocimiento del mismo al historiador de la arquitectura, Alfonso Ortiz Crespo, quien nos convocaría a integrar un equipo de trabajo interdisciplinario. Así, la historiadora Rosemarie Terán Najas, el antropólogo Jorge Trujillo, el citado Ortiz Crespo y quien escribe estas notas, nos dimos a la tarea de desentrañar el significado y recorrido de las estampas coleccionadas y cosidas en un album por 1920. Se trata de 161 imágenes pintadas a mano y 4 fotografías, la mayoría fechadas entre 1855 y 1865, según se desprende del estudio realizado. Está catalogado con el #15-90 y sus dimensiones son 30 x 25,5 cm. Véase la voluminosa publicación que se realizó bajo la edición de Alfonso Ortiz Crespo, donde se incluyó el presente ensayo titulado "Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes 1840-1870", en: *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Biblioteca Básica de Quito 6, Quito, FONSAI, 2005, pp.25-62. En su momento mis colegas, el historiador Jorge Cañizares Esguerra y la joven historiadora del arte de México, María Fernanda Arochi, leyeron los textos originales e hicieron valiosos comentarios y sugerencias, algunas de las cuales se incorporaron al texto. Reconozco con gratitud su tiempo e interés.

²Agradezco muy especialmente el apoyo y apertura de las colecciones de Oswaldo Viteri en Quito; y en Guayaquil la de Juan Castro y Velásquez. Esta última serie fue desmembrada hace algunos años y vendida desde Cuenca a diferentes coleccionistas. Fueron también revisados aquellos museos que tienen colecciones destacadas de este tipo de láminas de costumbres y paisajes decimonónicos. La información que sobre el tema me fuera entregada por Lupe Álvarez, curadora de la muestra *Umbrales* en el entonces flamante Museo de Antropología y Arte Contemporáneo de Guayaquil, actualmente denominado Centro Cultural Simón Bolívar, fue crucial. Cabe destacar que el presente ensayo se enriqueció notablemente por el material que nos preparó Alfonso Ortiz en torno al levantamiento visual virtual de prácticamente todas las colecciones arriba mencionadas, además de un archivo complementario de ilustraciones de viajeros y científicos extranjeros, mayoritariamente, que se publicaron sobre Ecuador desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta 1920. Este material nos permitió trabajar en un contexto más amplio y reflexionar con mayor cuidado sobre la circulación de imágenes y la conformación de un corpus visual mucho más rico y variado de lo inicialmente esperado, así

su identificación como el trabajo comparativo realizado entre decenas de láminas nos permitió sistematizar una serie de aspectos que hacen referencia a su datación, reconocimiento estilístico, variaciones formales, funcionales y de contenido. Estos y otros aspectos fundamentales servirán de base para realizar trabajos de mayor aliento no solo en el campo de la historia del arte sino de la historia cultural. También se localizó y estudió imágenes similares posteriores que corresponden a artistas ecuatorianos académicos que, como Joaquín Pinto o Antonio Salguero, trabajaron en las dos últimas décadas del siglo hasta alrededor de 1920. Esto nos permitió advertir las variaciones que se iban sucediendo en este tipo de representaciones destinadas al coleccionismo privado.

Empero, no nos quedamos en la mera identificación de imágenes sino que a partir de estas propusimos ciertas hipótesis en torno al comportamiento de los comitentes republicanos ecuatorianos y la creación de nuevos imaginarios quedarán forma distintiva a la noción de nación en ciernes. De esta manera, la producción cultural de las imágenes es examinada por doble partida: en su significación artístico-estética y como una práctica política que reafirma o cuestiona supuestos del poder hegemónico.

Es relevante no perder de vista que en América Latina existe, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, una sólida tradición de imaginería costumbrista vinculada a la pintura de exvotos, ilustraciones científicas, castas para el caso mexicano, figurillas de cera y madera para nacimientos, o escenas pintadas en el mobiliario doméstico: biombos, baúles, sillas, entre otros. Formalmente similar a ésta, la popular pintura de tipos que se produjo en América Latina durante el siglo XIX distingue al personaje por su raza/etnia señalada por la vestimenta y el oficio. Estas colecciones americanas tienen un directo antecedente europeo en las series sobre trajes que en países como Inglaterra, Francia o España, dieron paso a lo que se conocería como “cuadros de tipos”³.

Más es importante plantearnos si las acuarelas, los grabados y las fotografías de tipos, costumbres y paisajes (vistas o panoramas) producidas a partir de la década de 1840 fueron una simple continuación de esta tradición colonial o si a través de éstas se pretendía reinterpretar las realidades locales americanas en términos de un nuevo orden político y social deseado.

Este arte documental sirvió de diversos medios artísticos bidimensionales: el dibujo, la acuarela, el grabado y la fotografía y en ocasiones tridimensionales para el caso de los tipos: esculturas talladas en madera o cera, fotografías adheridas a la madera recortadas siguiendo el perfil de la figura sostenida con un pie.

como matizar la intervención de intelectuales e ilustradores nacionales en la configuración políticamente comprometida de dicho corpus ligado a los procesos de invención de la nación ecuatoriana.

³Patricia Londoño Vega, “El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa”, en: América exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX. Obras sobre papel en colecciones de la Banca Central de Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango / Banco de la República, 2004, p.62.

El universo de temas era muy amplio. Se representaron muchos aspectos de la vida de estos pueblos: antigüedades prehispánicas, vistas panorámicas, escenas de vida urbana, medios de transporte, tipos y trajes, oficios, vida doméstica, fiestas y diversiones, devociones, militares y escenas de guerra. Cada nación privilegió unos temas en detrimento de otros. En el caso particular de Ecuador, los tipos/oficios, las devociones y el paisaje rural y urbano fueron los más requeridos. Estas láminas sueltas que se podían coleccionar como series o adquirir por separado, tuvieron un mercado muy extenso y variado: diplomáticos, turistas, científicos extranjeros, gente común, coleccionistas o científicos nacionales. Varió la calidad de las estampas, así como la originalidad de las mismas. Buena parte, sobre todo las más populares, fueron imitaciones de imitaciones, proceso que desdibuja el origen de un prototipo. Deshilvanar esta compleja madeja de copias, imitaciones, fusiones de unas imágenes y otras, ha sido un renglón preponderante en el presente trabajo.

En ocasiones la excesiva oferta de este tipo de láminas provocó irregularidades en las ventas; unos imagineros se hacían pasar por otros más cotizados con el fin de vender su obra a algún incauto extranjero. Tal es el caso del diplomático brasileño Miguel María Lisboa (1809-1881), quien estuvo en Quito en 1853 y consignó en su diario que en esta ciudad había “cierta especie de caballeros de industrias muy incómoda para los extranjeros”, haciendo referencia a un pintor que se había hecho pasar por el hijo de Antonio Salas (act.1790-1860), a quien había encomendado “una colección de trajes nacionales”. El impostor finalmente le entregó otra serie de su mano. La abundancia de este tipo de pintores se evidencia en palabras del mismo Lisboa: “En los primeros días de mi estancia en Quito llegué a tener en mi antesala siete u ocho personas esperando turno para asuntos de esta clase”⁴.

Es precisamente la circulación de estas imágenes, la consolidación de prototipos, la mirada (o el encargo) europeo o estadounidense sobre los pueblos o el paisaje americanos, la auto observación del propio habitante americano, el inventarse como nación, el cómo saberse, cómo expresarse y qué mostrar, y sobre todo, cómo distinguirse visualmente de su vecino, un boliviano de un peruano, un colombiano de un ecuatoriano, lo que nos interesó estudiar al observar el señalado álbum de la Biblioteca Nacional de Madrid, como parte crucial de la producción entre 1840-1870, período en el que aparentemente este tipo de láminas se multiplican.

En consecuencia, se trata de ir distinguiendo cómo las imágenes pueden adquirir significados y valoraciones distintas de acuerdo a la posición donde se encuentran. Esto nos permitirá movernos conceptualmente en un terreno más abierto y fértil, y descubrir cómo se dio esta afanosa producción y circulación de imágenes, para poder esbozar lecturas desde la estación que Miguel Rojas Mix llamaría la imagen reivindicada del mismo americano, dejando atrás la imagen atribuida⁵. Así, citando a Gombrich, la función asignada a cada imagen interactuará con su forma y apariencia. La forma se convierte, en este contexto, en funcional en

⁴Citado por Londoño Vega, “El arte documental”, p.36; Manuel María Lisboa, Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador, Caracas, Ediciones Presidencia de la República, 1954, p.405.

⁵Miguel Rojas Mix, América Imaginaria, Barcelona, Lumen, 1992.

el sentido más social de la palabra. Es en la funcionalidad más que en el carácter artístico de estas imágenes en la que ponemos un énfasis especial⁶.

CIRCULACIÓN DE IMÁGENES SOBRE AMÉRICA

No pretendemos volver sobre este trillado tema. Queremos, sin embargo, detenernos sobre ciertas imágenes que resultan pertinentes para este ensayo. Bolívar, como todo líder, reconoce el valor intrínseco de las imágenes y la necesidad inaplazable de crear un nuevo imaginario para América. Para ello retoma con mucha habilidad la tradición cartográfica europea que desde fines del siglo XVII incluyó al continente. Se trata de representaciones cartográficas en cuyo recuadro central se halla el territorio rodeado de otros en donde aparece encabezando un personaje político destacado (un rey o gobernante); alrededor, paisajes urbanos o rurales, que definen la geografía y finalmente una selección de tipos. Precisamente esto es lo que sucede con uno de los primeros mapas de la Gran Colombia realizado en 1827 por M. Lallement⁷ (lam.34).

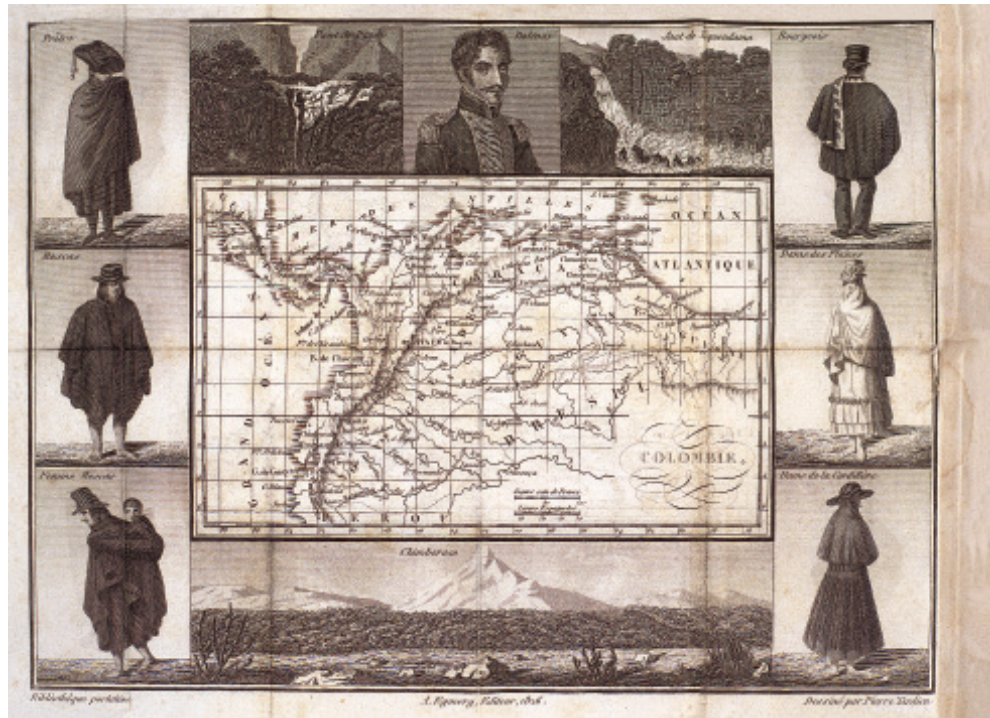
Señalemos que esta imagen resulta un buen compendio geopolítico de lo que constituirán las imágenes de tipos, costumbres, paisajes y personajes que circularán durante estos años por toda América Latina. Lo interesante es que en este mapa, así como en otras representaciones, parece oficializarse una de las representaciones consideradas como definidoras del terruño ecuatoriano, el gran Chimborazo. Lo propio sucedería con otro elemento geográfico representado, el Salto del Tequendama, con respecto al territorio colombiano. Los personajes alrededor parecen señalar tipos más bien genéricos separados entre sí social y racialmente; a la derecha, el burgués que encabeza la columna localizado sobre dos recuadros de representaciones femeninas, la dama de la costa y de la sierra; a la izquierda, el sacerdote ubicado sobre dos indígenas, un hombre primero y una mujer debajo representantes de una etnia indígena moscas (i.e. muiscas). Bolívar encabeza la lámina en el recuadro del centro superior.

Por otro lado, es por todos conocido que buena parte de los viajeros de la primera mitad del siglo XIX llegaban a América Latina con rutas e imágenes marcadas por Humboldt en sus célebres obras tales como Cuadros de la Naturaleza (1808) y Vistas de las Cordilleras [...] (1810). Entonces, "el arte y la ciencia se confundían en un nuevo periodismo que descubrió el valor comercial de las memorias de los viajeros"; nos dice Beatriz González⁸. Estas crónicas debían ir profusamente ilustradas ya que servían posteriormente para publicarlas en revistas de viaje o de ciencia. Es por ello que el visitante tomaba sus propios apuntes a lápiz o acuarela, a veces las hacía grabar en Europa, contratando un pintor local, se llevaba consigo alguien de su propio país, o en su defecto, compraba dibujos a otros viajeros. El tráfico de estampas fue realmente singular, cosa que se puede apreciar a lo largo del siglo; más adelante,

⁶E. H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and the Visual Communication*, London, Phaidon Press, 1999.

⁷M. Lallement, *Histoire de la Colombie*, París, Alexis Eym, 1827.

⁸Beatriz González de Ripoll, "Auguste Le Moyne y el tráfico de imágenes", en: Donación Carlos Botero, Nora Restrepo. *Auguste Le Moyne en Colombia 1828-1841*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, catálogo de exhibición, 16 de diciembre, 2003 - 29 de febrero, 2004, p.15.



34. Alexis Eym, Plano de Colombia, en: M. Lallement, Historia de Colombia, París, 1827.

la fotografía también sirvió como memoria en la elaboración de dibujos, pinturas o grabados y por supuesto, la realización del género fotográfico de tipos. Podemos constatar que las mismas imágenes podían ilustrar diversas obras.

Bolívar y su brazo derecho, el Mariscal de Ayacucho Antonio José de Sucre, tenían claridad sobre el rol político de un nuevo imaginario y por ello organizaron el establecimiento de lugares generadores del mismo (i.e. academias o liceos) y dispusieron que estos sirviesen, además, para la elaboración de instrumentos militares o la realización de nuevas monedas, entre otros. Solo así se comprende, por ejemplo, la apresurada instalación en Cuenca, en 1822, de la primera Escuela de Artes del país bajo la dirección del afamado escultor de cristos Gaspar de Sangurima. Aquí se elaboraban tanto instrumentos de guerra como obras de arte y artesanía, muchas de las mismas de carácter devoto, retratos y escenas patrióticas⁹.

Nada extraña, entonces, que el ingenuo ilustrador boliviano Melchor María Mercado, representara a Sucre como un generador de progreso, literalmente un regador que hace nacer de una imagen alegórica de Bolivia liberada de la esclavitud española, las artes y las ciencias (lam.35).

⁹Véase José María Vargas, El arte religioso en Cuenca, Quito, Ed. Santo Domingo, 1967. Véase además, Alexandra Kennedy-Troya, "Del taller a la academia, educación artística en el siglo XIX en Ecuador", Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia 2 (Quito, 1992), pp.119-134, artículo que se reproduce en la presente antología. Es importante realizar un estudio profundo de esta primera escuela de artes, revisando los archivos de la orden dominica en Cuenca y Quito, lugar donde se ubicó la misma, amén de periódicos de la época.



35. Melchor María Mercado, El Mariscal de Ayacucho haciendo nacer las artes y las ciencias de la cabeza de Bolivia, en: Melchor María Mercado, Álbum de paisajes, tipos y costumbres de Bolivia (1841-1869), La Paz, Banco Central de Bolivia/Archivo Nacional de Bolivia/Biblioteca Nacional de Bolivia, 1991.

Volviendo al mapa de Lallement y la representación de tipos, existen antecedentes quiteños muy conocidos como los grabados en la Relación histórica del viaje a la América Meridional de los viajeros y científicos españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1742). Como en el caso del mapa citado, se hacen distinciones de carácter étnico-social: indio rústico, india ordinaria, mestiza quiteña, india palla¹⁰, fenómeno que se advierte durante toda la segunda mitad del siglo XVIII hasta alrededor de 1830, constituyéndose la vestimenta en el elemento distintivo de un personaje u otro, más que aquellos relativos al oficio, distinción que llegará a ser clave más adelante.

Desde luego que éstas y otras imágenes que ilustraron los libros de viajeros y científicos europeos ayudaron a sentar las bases de un repertorio visual republicano del cual echarían mano no solo sus colegas europeos sino los mismos científicos, políticos e ilustradores americanos que –bajo otros intereses– iban construyendo un nuevo orden nacional-republicano, carente aún de una auténtica esfera pública moderna. “Así –nos dice Lomné–, le toca a la ‘administración del símbolo’ instaurar una nueva comunión de carácter soberano y patriótico, que se sustituya a la fidelidad de gremios y sujetos hacia un señor natural, rey de ambos hemisferios”¹¹.

¹⁰Jorge Juan y Antonio de Ulloa, Relación histórica del viaje a la América Meridional, t.I., introducción y edición José P. Merino Navarro y Miguel M. Rodríguez San Vicente, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

¹¹George Lomné, “El ‘Espejo Roto’ de la Colombia bolivariana (1820-1850)”, en: Antonio Annino y François Xavier Guerra (coords.), Inventando la nación iberoamericana, siglo XIX,

Además, la tarea parecía ser doble ya que en un inicio buena parte de la simbólica derivó de un mito independentista común y unitario y, pocos años más tarde, tuvo que individualizarse en la representación de las varias naciones. Ecuador, por ejemplo, nació de la disgregación de la Gran Colombia y según el mismo autor, las tres naciones –Colombia y Venezuela incluidas – “habrían de plantearse entre sí como diferentes dentro de un mismo género, en ‘contrariedad’ las unas con las otras”. De hecho, la tarea consistía en crear nuevas simbologías públicas, formalmente derivadas de los estamentos gubernamentales: desde el registro semiótico del progreso y de la identidad corográfica, hasta la narrativa histórica, poesía patriótica, himnos o escudos nacionales, elementos que a su vez devendrían en “la celebración de la epifanía republicana, la fiesta nacional y la vuelta del mito bolivariano como expresión de la añoranza por la unidad perdida de la patria americana”¹².

Más allá de esta visualidad estamental, los álbumes de tipos –derivados de las series de trajes– se habían puesto de moda en los años 40 en España y América; los primeros, en la añoranza de un mundo que desaparecía en medio de o por el progreso y las influencias externas; los segundos, en procesos muy distintos de autoafirmación, una mirada al presente y posicionamiento político de las nuevas elites americanas.

En 1843, se publicó la obra *Los españoles pintados por sí mismos*; el editor expuso sus alcances:

[...] pintar tipos y no personajes individuales, es decir, figuras y representaciones de una familia en la que el individuo puede reconocerse, presentar tipos españoles, que resistan al extranjerismo que nos avasalla, mirar hacia un pasado que, ya es evidente, está desapareciendo¹³.

En 1852 apareció la obra *Los cubanos pintados por sí mismos*; dos años más tarde y por el sistema de entregas y con ilustraciones grabadas salió al mercado, *Los mexicanos pintados por sí mismos*¹⁴. La tendencia que dominaría en América Latina fue la representación de tipos populares –nacionales o regionales – concentrados en los estratos sociales inferiores y muy particularmente en el tipo indígena. En la mayoría se destaca su condición de trabajadores o comerciantes vinculados con las formas de producción y comercialización pre-capitalistas. En el caso ecuatoriano, muchas de estas series nos remiten a la representación de los sujetos tipificados alrededor de la patria chica (i.e. Quito), no al país. Efectivamente, “la afiliación a la patria chica es una constante hasta el siglo XX [...] una sociedad que comprendía tan mal la movilidad, como aceptaba poco los conflictos: lo exterior la perturbaba”, nos dice Marie Danielle Demélas¹⁵.

México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p.476.

¹² Lomné, “El ‘Espejo Roto’ de la Colombia bolivariana”, pp.476-477. Está claro que detrás de estos esfuerzos existía ya una importante tradición de pensar en las patrias a través de corografías y hagiografías locales.

¹³ Véase Wilson Hallo, comp., *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Juan Agustín Guerrero, Ediciones del Sol/Espasa Calpe S.A., Quito/Madrid, 1981, pp.21 y ss.

¹⁴ Valeriano Bozal, “El grabado popular en el siglo XIX”, en: *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Summa Artis, t. XXXII, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1988, pp.247-283, citado por Carmen Rodríguez de Tembleque, “El interés por el hombre, sus costumbres, indumentaria y quehaceres”, en: *Figuras transparentes. Tipos y estereotipos del Perú decimonónico*, catálogo de exhibición, Madrid, Museo de América, diciembre 2002-marzo 2003, p.58.

¹⁵ Marie Danielle Demélas, *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX [1992]*,

PERIODIZACIÓN TENTATIVA EN LA CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES NACIONALES

Las primeras representaciones cívicas distintivas corresponden a un momento inicial que si bien en otras naciones sería hasta cerca de 1830, en Ecuador fue algo más tardío, debido a su convulsionada situación política interna, e incorporó la presencia del primer presidente del Ecuador, el venezolano Juan José Flores (1800-1864), hasta la llamada Revolución Marcista de 1845 y el intento de erradicación por parte de los republicanos ecuatorianos, del militarismo extranjero. En un segundo momento, entre 1840 y 1870, para Ecuador, habría un proceso de edificación de un imaginario simbólico nacional, con el centro puesto en los habitantes de la región y con una conciencia histórica más lúcida y racional que presentaría, a mi parecer, tintes regionalistas que se evidencian alrededor de las tres ciudades-estado: Quito, Guayaquil y Cuenca, o las patrias chicas.

A partir de la década de 1870 hasta 1920 parece darse un momento clave en la formación de una simbología ideológica que muestra una asimilación historiográfica más elaborada y múltiple en la que se vincula la historia precolombina, una incorporación fortísima del conocimiento científico y la construcción de sobresalientes narrativas paisajísticas; el centro de gravedad simbólico parece recaer en lo último¹⁶. Aunque nada comparable con otras ciudades en el Cono Sur, también aumenta la actividad mitopoética en la recreación artística de los espacios urbanos, particularmente en Quito y Guayaquil¹⁷.

Si bien fueron los viajeros extranjeros y las imágenes creadas por o para ellos las que primaron en las primeras manifestaciones de reconocimiento de la nación ecuatoriana, estos se informaron a través de los propios habitantes del país, coautores de algunas imágenes arquetípicas, como veremos más adelante. Se conoce que en 1838 llegó a Guayaquil el violinista inglés, el profesor Alejandro Sejers (¿?) cuyo objetivo –además de profesionalizar músicos– era pintar paisajes de América. Pocos meses más tarde fue a Quito, donde se quedó hasta 1847 y continuó sus estudios de pintura bajo la dirección de Ramón Salas (1815-1885)¹⁸. Es posible que por aquellos años Ramón Salas, hijo del afamado pintor Antonio Salas de quien se conoce era el más visitado de todos los pintores ecuatorianos, hubiera empezado años atrás a hacer tipos de la tierra con el fin de venderlos más económicamente a gente que se hallaba de paso y deseaba llevarse un recuerdo del lugar. Quien sabe, quizás el violinista inglés fue uno de los tantos practicantes que pasó por el taller aprendiendo los rudimentos de la pintura de tipos, costumbres y algo sobre el género paisajista.

Lo cierto es que para la llegada al Ecuador en 1852 del citado diplomático Lisboa, la consolidación de imágenes e imagineros dedicados a la realización de prototipos quiteños era un hecho. Él encargó y compró algunas series. En su obra

trad. Edgardo Rivera Martínez, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003, p.122.

¹⁶Kennedy-Troya, "Del taller a la academia", pp.119-134.

¹⁷He tomado prestada la periodización que proponen para el Cono Sur José Emilio Burucúa y Fabián Alejandro Campagne, "Mitos y simbologías nacionales en los países del Cono Sur", en: Annino y Guerra (coords.), *Inventando la nación*, pp.433 y ss.

¹⁸Hallo (comp.), *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*, p.29.



36. Ramón Salas, Trajes de Quito, en: Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni. Frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846-47-48*, Milán, Fratelli Centenari e Comp., 1854, 2da. ed.

publicada en 1866, en el apartado "Trajes de Quito" y particularmente en una lámina compuesta por tres tipos, Indio de Napo/Sereno de Quito/Guacicama de Quito (aguatero) se evidencia el establecimiento de un imaginario estereotipado a causa de la gran demanda y de que hábiles artistas siguieron realizándolas. A falta de instrumentos mecánicos, repitieron la imagen a mano con el fin de asegurarse un ingreso permanente y sostenido. Es el caso del Aguatero, imagen en la que nos detendremos más adelante. Mas pensemos en que algunas de estas estampas recogidas por viajeros servían para ilustrar posteriormente sus escritos, y que en cierta medida estaban supeditadas al texto y resultaban finalmente secundarias a él. Otra cosa sucedería con aquellos encargos realizados por expresa demanda, muchos de los cuales se hicieron para el consumo local.

Unos pocos años antes que Lisboa, llegó a Quito el ilustrador reportero francés Ernesto Charton (1816-1878), quien realizó uno de los compendios de tipos/ vestidos más interesante (lams.38 y 43); destacamos el grabado publicado en 1862:



37. Autor no identificado, Chola pinganilla, c.1855-1865, acuarela/papel, 30 x 25,5 cm., Quito, en: *Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
38. (a.) Ernest Charton, Bolsicona, cholos, modistilla, mitad india y de sangre blanca, c.1850, acuarela/papel, Quito, colección privada.

Calle y habitantes de Quito¹⁹. En él, literalmente resume todo lo que debió haber visto en su primera estadía en la ciudad entre 1849 y 1851²⁰. En el extremo derecho podemos observar en penumbra un personaje popular quien, sentado en el suelo y rodeado de unos pocos niños, vende estampas, probablemente devotas. Al parecer la venta de estampas pintadas localmente, y grabadas en buena parte en el extranjero, era pan de todos los días. Recordemos que éstas fueron solicitadas no solo por los fieles que requerían de una estampa religiosa, sino por los mismos pintores a modo de memorias visuales. De tal magnitud parece haber sido la demanda de láminas costumbristas, que Juan Pablo Sanz (1820-¿?) –quien establecería la primera prensa litográfica en Quito recién en 1859–, incluyó en su repertorio grabado al menos una de estas imágenes²¹.

¹⁹Es interesante advertir que muchos de los formatos usados por los artistas coincidían. Véase por ejemplo el grabado *Trajes mexicanos* publicado entre 1855-1856, del dibujo de Casimiro Castro, litografiado por Juan Campello y publicado en México y sus alrededores: *Colección de vistas, trajes y monumentos*, México, Litografía de Decaen, 1855-1856, lám.22, reproducida en *América exótica*, lám.181, p.66.

²⁰Charton se destaca como artista y pedagogo. En este sentido él enseñó a sus alumnos a observar los rasgos de su propio terruño. Trajo a Quito la serie de aguatinas *Los caprichos de Goya* (1796-98), cosa que seguramente influyó en él y sus estudiantes. En 1862 volvió a Quito desde Chile y enseñó pintura hasta 1867 en la Universidad de Quito y en la Escuela Democrática Miguel de Santiago. Recordemos que ilustró dos revistas parisinas de viajes, dirigidas por su hermano Édouard, *Le Magasin Pittoresque* (1833-1914) y *Le Tour du Monde* (1816-1878).

²¹Se trata de una litografía firmada a lápiz por Juan Pablo Sanz denominada *Disfrazado de Alma Santa* (Estudio), c. 1860-1879, 19 x10,5 cm., Fondo Navarro/ Museo Jacinto Jijón y

CONSOLIDACIÓN DE LAS IMÁGENES DE TIPOS QUITEÑOS

El viajero italiano Gaetano Osculati (1808-1884), quien publicó la obra clave en la generación de tipos y paisajes del Ecuador *Esplorazione delle Regioni Equatoriali...* (1854)²², había contratado al mencionado Ramón Salas para que elaborara una serie de tipos del Ecuador con el fin de ilustrar esta obra (lams.36 y 39); los paisajes se los reservó para hacerlos personalmente debido a que quizás por ese entonces aún no había una tradición paisajista en el país (lam.44). Los realizó de manera sencilla y esquemática. Es posible que Salas contribuyera a crear las primeras series de tipos locales, bajo las indicaciones técnicas de Osculati y su propio conocimiento de la realidad local.

Muchos de los tipos y paisajes que aparecen en la obra de Osculati fueron reproducidos en otras colecciones y particularmente en el *Album de Madrid*. Varios de los indios del oriente o el paisaje oriental, "Parte Alta e bassa di Santa Rosa d' Oas e navigazione sul Napo" (Parte alta y baja de Santa Rosa de Oas y navegación sobre el Napo), se convirtieron en imágenes prototípicas del oriente ecuatoriano, y continuaron siendo reproducidas por artistas populares hasta alrededor de los años sesenta del siglo XX. Otras escenas costumbristas, como la arraigada costumbre de difuntos en la que, alrededor del sacristán agitando una campana y rodeado de niños, se pedían limosnas, logradas las más de las veces en víveres y vituallas, fueron transformadas en manos de artistas románticos excepcionales. Por citar otra imagen icónica: "Anjeles somos, dal ciel venimos y pan pedimos", también encargada a Ramón Salas por Osculati (lam.39), fue repetida en colecciones como las del *Album de Madrid* (#121) y finalmente trasladada al óleo en una obra atribuida a Juan Manosalvas (1840-1906), denominada genéricamente como *Escena costumbrista* (s.f., Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Quito) y usada para una bellísima acuarela por Joaquín Pinto (1842-1906): *Monaguillo* (Museo CCE, Quito, lam.40), en la que se toma únicamente al personaje principal, creando una modificación plásticamente muy interesante. Es uno de tantos ejemplos que perdurarían por más de medio siglo, como imágenes emblemáticas de tipos y/o costumbres ecuatorianas.

Aparentemente, Ramón Salas continuó con esta labor durante el resto de su vida, firmando incluso muchas de sus acuarelas, tal como apreciamos en parte de la colección del Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito: *Indio aguador de Quito*, *Paje mulato de Guayaquil*, *Indio decano con 2 ángeles*, *India convidando para una función*; u otros donde también se introducen personajes conocidos del Quito de entonces como *El prestamista viejo Portilla*. Son imágenes que se vinculan directamente con los procesos de socialización de la urbe y que interesarían a los mismos habitantes del lugar al reconocerlos como parte de su cotidianidad, no así al visitante que escogería para adquirir otro tipo de estampas como las del aguatero, el alma santa de Corpus Christi o el pertiguero de la Catedral, curiosidades de unas sociedades distintas y desconocidas. Fueron más bien estas últimas imágenes las que se estereotiparon.

Caamaño, Quito, inv. #JCPQ-411.

²²Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni*, Milano, Presso i Fratelli Centenari e Comp., 1854.

Al parecer, los tipos que elaboran Ramón Salas, Osculati y Charton, José (o Juan) Agustín Guerrero, y seguramente otros que iremos descubriendo, contribuyen a establecer en el ámbito quiteño un modelo particular para su tratamiento que difiere de los tipos colombianos o peruanos. En los tipos quiteños –no ecuatorianos ya que no conocemos hasta el momento colecciones de tipos nacionales– no se incluyen aspectos complementarios que escenifiquen el entorno y que le den un lugar al tipo tal como se observa en la misma tradición en Colombia: de extranjeros como la obra del diplomático francés Auguste Le Moyne (1800-c.1880), y de colombianos como José Manuel Groot (1800-1878) o Ramón Torres Méndez (1809-1885). En las decenas de obras colombianas revisadas, es como si se brindara al observador mayor información, se distinguiese claramente el mundo rural del urbano, se crease para cada colección nuevas imágenes, se apreciase en general una mayor libertad y diversificación estilística en el manejo de los temas y quizás una consolidación cuantitativa y cualitativamente mayor en este género pictórico. A diferencia del caso ecuatoriano, los tipos, no así las escenas costumbristas, parecen tener menos importancia en el abanico de los géneros artísticos locales, en el sentido de que son tratados con menos acuciosidad y detalle al eliminar el entorno del tipo y a guisa de ser redundante, tipificar al tipo.

Por otro lado, si lo comparamos con las colecciones peruanas, buena parte atribuidas a Pancho Fierro (1809-1879), aunque probablemente de muchas manos más, el tratamiento de tipos, costumbres y personajes lugareños, si bien de inferior calidad artística, abren una tradición más lúdica, de mayor humor y expresividad: los seres representados casi siempre están en acción y establecen una relación con el receptor.

UN IMAGINARIO REPUBLICANO

Ramón Salas, por ejemplo, no fue un pintor ajeno a la vida del país. Hemos de recordar sus vínculos con un movimiento político cultural que surgió antes de la Revolución Marcista de 1845 (el 6 de Marzo). Previo al derrocamiento del primer presidente ecuatoriano, el militar venezolano Juan José Flores, se habían organizado en Quito una serie de sociedades que se estructuraron en contra del militarismo extranjero aliado a las oligarquías serranas y a las comerciales de la costa. De las más conocidas fue la Sociedad Quiteño Libre (1833), que la integraron políticos progresistas como el escritor y masón Pedro Moncayo (1807-1888). Ya por la década de los 30 también se creó la Sociedad Filantrópica Literaria con su importante órgano de difusión Aspirante a la Ilustración, y la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia. Todas estas supusieron un gran estímulo para artistas y artesanos. Sin embargo, fue la Sociedad Democrática Miguel de Santiago, creada en 1852, el espacio que enarbó la bandera de las artes y la cultura visual de Quito, recordando al insigne pintor quiteño (c.1633-1706) quien en sus series votivas incorporó por vez primera la gente y la geografía del lugar. Esta Sociedad estimuló el cultivo del dibujo y el estudio de la Constitución del Ecuador con los principales puntos del Derecho bajo el lema Igualdad y fraternidad. El préstamo de símbolos de la Revolución Francesa se extiende a la propia insignia de esta casa de estudios: el gorro frigio sobre la paleta.

El antecedente directo de la Escuela anterior fue el establecimiento en 1849 de una academia improvisada, como la llamó Charton²³, su mentor. Alrededor de ésta se agruparon muchos pintores de tipos y costumbres: José (o Juan) Agustín Guerrero (1818-1880), Ramón Vargas (¿?), Leandro Venegas (¿?), Luis Cadena (1830-1906), Ramón Salas, Nicolás (¿-1859), Ascencio (¿?) y Tadeo Cabrera (¿?), Juan Pablo Sanz; varios de ellos masones. Estos mismos pasaron a ser miembros de la Sociedad Escuela Democrática Miguel de Santiago. Según los discursos que se proclamaron con motivo de la primera exhibición de trabajos artísticos y literarios al conmemorar los 7 años de la Revolución Marcista²⁴, el arte debía estar comprometido con la política del momento y todos sus miembros se declararon antimilitaristas y anticlericales, es decir reformadores de un clero corrupto, sin que esto significara la invalidación de la religiosidad católica. En algún discurso se señaló expresamente que la pintura debía representar la imagen de la naturaleza ecuatoriana, así como “la virtud y el vicio, la deformidad y la belleza, todas las pasiones, todos los acontecimientos, los usos, los hábitos y las costumbres”²⁵. En algunas intervenciones se destacaba la necesidad de ilustrar a las clases artesanas bajo el dogma de Igualdad, Libertad y Fraternidad y en contra de los déspotas de la tierra²⁶. Para ello, la Sociedad había becado una serie de artesanos pobres. En otra, se aludía al extranjero y a la imperiosa necesidad de autoidentificación: “decidle [pintores y literatos] que nuestro país es hermoso, envíadle copiadas nuestras florestas, nuestros ríos [...] nuestras vistas [...] dejad de ser copistas”²⁷. El escritor y político Juan Montalvo (1832-1889) resume este sublime y patriótico momento que se vivía al interior de las sociedades quiteñas: “He aquí al artista, al científico, al inteligente, exhibiendo juntos sus producciones, helos aquí atestiguando su igualdad, la doctrina de Cristo, y santificando las gotas de su sangre”.

El primer premio de la exhibición pictórica había recaído en el cuadro LavanderacampesinadeLuisCadenadebidoaque, ademásdelas cualidadestécnicas de originalidad, tenía el mérito, según el jurado, de representar las costumbres del país²⁸.

Como sabemos el arte de entonces, muy apegado por cierto a los principios de la academia neoclásica y a los propósitos moralizadores de las sociedades, debía representar, además, hechos históricos “virtuoso[s] [...] para que los vicios se castiguen, las costumbres se corrijan, y la sociedad marche segura por el camino del orden y la moral”, citando las palabras de José (o Juan) Agustín Guerrero, socio activo de la citada Escuela Democrática. En un polémico ‘juicio’ contra la propuesta de Rafael Salas (1824-1906) para la realización del telón principal del Teatro Nacional Sucre en Quito, polémica que se desató en 1883²⁹.

²³A Charton se le ha atribuido las estampas más bellas y mejor trabajadas de la colección de acuarelas de tipos y costumbres pertenecientes al Museo Nacional (MCPE), Quito. Se conoce que este viajero francés, gran artista que terminó sus días en Chile, aportó con la confección de tipos y costumbres locales.

²⁴Véase Sociedades democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica. Discursos pronunciados en la sesión pública efectuada el 6 de marzo de 1852 [1852], en: Fuentes y documentos para la historia de la música en el Ecuador, t. II, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984; Kennedy-Troya, “Del taller a la academia”, pp.119-134.

²⁵Fuentes y documentos para la historia de la música en el Ecuador, p.5.

²⁶Ibíd., p.15.

²⁷Ibíd., p.18.

²⁸Ibíd., p.38.

²⁹Véase José Agustín Guerrero, Juicio artístico sobre el cuadro que va a servir de telón principal



39. Ramón Salas, Anjeles somos, dal Ciel venimos y pan pedimos, en: Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo e il fiume delle Amazzoni*. Frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846-47-48, Milán, Fratelli Centenari e Comp., 1854, 2da. ed.

40. Joaquín Pinto, Monaguillo, 1906, acuarela/papel, Quito, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

En este sentido, este grupo de socios artistas e intelectuales parecen, por extensión, haber velado por el virtuosismo de las imágenes, íntimamente ligado a la confección de la Patria. Sin embargo, el virtuosismo en este contexto en particular, podría también leerse como una forma de crear redes de símbolos que enmascaran políticas de exclusión y neutralización de las desigualdades sociales y étnicas existentes, atravesadas por el estigma del racismo, tal como propone José Antonio Navarrete, en su contribución sobre fotografía de tipos en América Latina³⁰. El jerarquizado cuerpo político no deseaba ser alterado. El quiteño, y dentro de este grupo el artesano pobre, había sido desterritorializado, vinculado a la ciudad ambiguamente, según Demélas. “Los estatus elevados garantizaban el orden y la permanencia... sus itinerarios eran conocidos, mientras que plebe e indios formaban los territorios inciertos de la inquietud, amenazantes porque portaban la perturbación, y porque no se sabía verdaderamente donde se situaban”³¹.

Y aunque estas sociedades pretendiesen la justicia y la libertad, su accionar parecía estar identificado más bien con los suyos, los que habitaban cerca, los artesanos mestizos. En ninguno de los discursos se hacía mención a la condición del indio. Se lo pintaba, eso sí.

Entonces uno de los pupilos y mástardel líder intelectual de este movimiento, el citado José (o Juan) Agustín Guerrero, realizó una tesina en la que explica y agradece su formación. “Reuerdo de gratitud –reza– dedicado a mis respetados

del Teatro de Quito, Quito, M. Rivadeneira, 1883, p.4.

³⁰José Antonio Navarrete, “Del tipo al arquetipo. Fotografía y tipos nacionales en América Latina. Segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX”, *Extracámara 21* (Caracas, Consejo Nacional de Cultura, 2003), pp.34-43.

³¹Demélas, *La invención política*, p.120.



41. Autor no identificado, Angeles somos, pan pedimos (costumbre de finados), c.1855-1865, acuarela/papel, 30x25,5 cm., Quito, en: Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

maestros en música i pintura, lo mismo que consagra esta tarea". En esta obra se presentarían tipos, escenas costumbristas, paisajes con volcanes, paisajes urbanos y personajes de Quito, además de una recopilación de música indígena. Realizada en 1852, el mismo año de la exhibición mencionada, y al término de sus estudios, el artista ofreció esta tesina a don Pedro Moncayo, quien declaró haberle encargado la misma. Moncayo fue uno de los grandes ideólogos de estos movimientos progresistas, junto a Miguel Riofrío (1822-1881) y Juan Montalvo. Tanto Moncayo, como otros políticos, debido a sus acérrimas críticas a gobernantes diversos tuvo que ir al exilio y se llevó este álbum hacia el sur, la vida del país en ese entonces (entendida como memoria visual), nos dice el entonces dueño de la colección, el fallecido marchante de arte Wilson Hallo. Al parecer, años más tarde, el álbum sería regalado a la pintora indigenista peruana Julia Codesido de Mora (1892-1979) por un hijo de Pedro Moncayo, llamado también Pedro, según colegimos por la fechas de vida de la artista, y por la dedicatoria que aparece en este álbum³².

Tanto en esta compilación de estampas como en la de Madrid se representa en franca mayoría al indio y corresponden al inicial período de consolidación y definición de tipos quiteños que en el medio pictórico se dio entre 1850 y 1860.

³²Véase Hallo (comp.), Imágenes del Ecuador, pp.21 y ss.

Es probable que la fotografía de tipos indígenas tuviese su presencia en este país y la vecina Colombia en la década de 1870, relacionada con demandas extranjeras por parte de científicos³³. Al parecer, en estos tipos indios y otros se reconocía su existencia sin más, era parte vital del paisaje andino sin que de ello se desprendiese la necesidad de alterar el orden establecido.

En el coleccionismo nacional de estas imágenes, sin embargo, parece haber un acto deliberado de percepción propia. Existen algunas colecciones de tipos y costumbres encargadas como un conjunto, a ilustradores locales buenos, bien informados y en las que se permiten incluir rostros o cuerpos expresivos, coquetos y comunicativos, y en donde la imagen prima como objeto de la comisión, la leyenda en la parte inferior amplía el conocimiento que parece explicar con más detalle ciertas acciones del tipo representado como si –quizás en el cambio de dueño, es decir años después de realizadas las acuarelas– fuese dirigido a quien desconoce al personaje. Este parece ser el caso de un bellissimo conjunto anónimo en manos de un coleccionista quiteño y que muy probablemente fue realizado entre las décadas de 1860 y 1870. Lleva las cartelas inferiores en francés, así como el título del conjunto *Moeurs et costumes de L'Equateur (Costumbres y trajes del Ecuador)*³⁴. Veamos una de estas acuarelas: *Bolsicone Cholos Griselle, moitié Indienne et de sang blanc (Bolsicona Chola Griselle, mitad india y [mitad] de sangre blanca, lam.38)* o *Barbier avec le culloma incas (Poncho noir) (Barbero con la cullma inca [poncho negro])*. La imagen de la bolsicona será un motivo muy atractivo para locales y extranjeros; en el Album de Madrid toma el nombre de Chola pinganilla (#101), mujer elegante. Por cierto es la única imagen juguetona y que sonrío al espectador como seduciéndolo.

En esta colección –más allá de las figuras estereotipadas– se amplían las menciones a vendedores que entran a Quito desde lugares que antes no parecen haber tenido tanto contacto con la ciudad, Calacalí, Nanegal o Cotacachi, indicándonos así la ampliación de mercados y diversificación de productos. Estas nuevas imágenes conviven con aquellas tradicionales como el comerciante guaneño, vendedor de paños de la provincia de Chimborazo, un personaje omnipresente, tal como podemos apreciar en el Album de Madrid (#93, lam.42). En aquella colección se denomina *Fabricant de bayetas de Guano (Fabricante de bayetas de Guano, lam.43)* y se lo detalla mejor, el rostro es mucho más expresivo, vuelve su mirada hacia atrás y parece establecer una relación con su entorno, cosa inusual en acuarelas anteriores y que nos ayuda a pensar en una nueva visualidad romántica y más atenta al propio devenir de los personajes. Se plantea una nueva actitud por las épocas en que hemos fechado este álbum. Lo propio sucede con el personaje militar *Soldats d'infanterie (Soldados de infantería)*, personajes inexistentes en las primeras colecciones.

³³Se conoce que hacia 1870 los científicos alemanes Alphons Stübel (1835-1904) y Wilhelm Reiss (1838-1908), además de realizar sus estudios de carácter vulcanológico y botánico, se interesaron por los tipos indígenas y encargaron al fotógrafo presumiblemente colombiano P.T. Vargas, un conjunto que se publicó en Berlín en 1888, en celebración del VII Congreso de Americanistas, denominado *Tipos indígenas de Ecuador y Colombia*. Remitirse a Navarrete, "Del tipo al arquetipo", pp.37-38.

³⁴Esta colección consta de 36 acuarelas de diversas dimensiones, las 32 más pequeñas oscilan entre 21,5 x 33,5 cm. y 19,5 x 25 cm., y las 4 restantes van entre 22 x 34 cm. y 18 x 27,5 cm.



42. Autor no identificado, Comerciante guaneño, c. 1855-1865, acuarela/papel, 30 x 25,5 cm., Quito, en: *Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

43. (a.) Ernest Charton, Fabricante de bayeta de Guano, c.1850, acuarela/papel, Quito, colección privada.

Bajo los mismos presupuestos de las colecciones anteriormente citadas, se encuentra un álbum compilado por el músico italiano Pedro Traversari³⁵, personaje contratado por García Moreno para organizar el Conservatorio Nacional de Música a fines de la década de los 60, junto con otros dos músicos italianos. Extranjero que, al igual que Charton y Pedro Moncayo, también terminó en Chile y llevó estas láminas que regalaría a su esposa Alegría cuando contrajeron matrimonio. Consta la siguiente dedicatoria: A mi querida Alegría / Pedro Traversari / Santiago 1879. En la cubierta, en letras impresas en oro, aparece el nombre de su dueña Alegría Salazar de Traversari.

Conviene plantear una serie de consideraciones que resultan privativas de esta colección y que ayudan a esclarecer aún mejor el sentido de estas imágenes. Como en otras colecciones, abunda la representación de indios e indias de la selva, tradicionalmente presentes desde la Colonia; siempre se les menciona –correcta o incorrectamente– por la etnia de procedencia y el oficio o mercancía que ofrecen; existe, sin embargo una lámina que llama la atención Zápara, india infiel del Oriente,

³⁵ Actualmente pertenece a un descendiente directo en Quito y consta de 56 acuarelas en un formato de 21,5 x 16,5 cm. Según su actual dueño el álbum sería pintado por el mismo Pedro Traversari, cosa que es poco probable ya que era más bien su hijo el músico Pedro Pablo, el aficionado a la pintura, aunque poco apto para el estudio anatómico como lo demuestran las acuarelas que posee el mismo coleccionista sobre diseño de escenografías y vestuarios para una obra teatral ecuatoriana. Una de estas escenografías está reproducida en: *Ecuador. Tradición y Modernidad*, exhibición curada por Víctor Mínguez y Rodrigo Gutiérrez, catálogo de exhibición, Madrid, SEACEX/Biblioteca Nacional de España, 2007.

de las zonas caucheras, en la que se hace expresa relación a la imagen de un salvaje, no civilizado, ni cristianizado. Esto sucede aún en años en que se volverá a insistir en la importación de misioneros extranjeros –tierra de misiones josefinas y dominicas– para realizar penetraciones en estas áreas aún no colonizadas por el blanco³⁶. También llama la atención la aparición de nuevos tipos de mercaderes como el Comerciante de chaquiras o Vendedora de juguetes, Vendedora de hilo y lienzo, Indio que conduce aguardiente de Nanegal, entre otros.

Comparada con las colecciones cronológicamente anteriores sorprende la inclusión de lo lúdico en *Un jinete de fiestas de toros*, o el humor en *El cachudo* (juegos artificiales). El primero fue de tradición colonial y el segundo, las ‘vacas locas’, simboliza antiguas creencias asociadas a su culto. En Ecuador prácticamente se evitaron estos tipos, quizás por encontrarlos poco virtuosos, según lo apreciado por las elocuentes palabras de Guerrero citadas con anterioridad. Al parecer, son las fiestas religiosas los únicos espacios autorizados socialmente para el ingreso de personajes, conjuros, bromas y borracheras, extensión de la conducta colonial en donde no se concebían celebraciones ni fiestas profanas. La excepción parece marcar la regla.

EL ÁLBUM DE MADRID, c. 1855-1865

El Álbum de la Biblioteca Nacional de Madrid muestra algunas particularidades que conviene resaltar. Fue, al parecer, compilado y cosido seguramente mucho más tarde a la elaboración de las mismas acuarelas. Nada extraño si pensamos que estas se vendían o intercambiaban sueltas y que se coleccionaban generacionalmente a modo de recuerdos de viaje o de vida. La tapa, de acuerdo al estilo y a la moda, parece corresponder a los años 20-30 del siglo XX; es un álbum de fotos adaptado para pegar las acuarelas. Los pies, también parecen haber sido colocados en épocas distintas, unas a mano, otras a máquina de escribir.

Se abre este Álbum con un par de fotografías de la década de 1870, ambas responden a lo que llamaríamos un record policial que registra la imagen de los cabecillas de las sublevaciones de Azuay y Chimbo en 1871, uno de ellos el famoso Daquilema de Cachi, de linaje inca, fusilado el 8 de abril de 1872 en Yaruquíes/Licto, en la provincia serrana de Chimborazo. La mujer es probablemente Manuela León, su esposa.

A continuación se aprecia un conjunto de acuarelas de paisajes, tipos y costumbres (#1-140)*; salvo unas pocas, la mayoría podrían pertenecer a las de

³⁶A fines del siglo XIX muchos comentarios sobre los indios del oriente siguieron por esta misma línea. El escritor romántico y político conservador Juan León Mera, cuya novela *Cumandá* fue muy leída en el país, declaró en un destacado artículo sobre las artes que los salvajes casi no tienen artes y menciona que en los jíbaros (shuar) la materia es más urgente que el espíritu. Véase Juan León Mera, “Concepto sobre las artes” [1894], en: *Teoría del arte en el Ecuador*, Edmundo Ribadeneira (introd.), Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, vol. XXXI, Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1987, p.293.

* Cuando se utiliza #, se hace referencia directa al álbum de Madrid; cuando lam., a esta obra.

un taller o haber sido realizadas bajo una misma dirección y por los mismos años. Tipológica y estilísticamente hablando tiene muchas similitudes con las otras colecciones discutidas líneas atrás y que corresponden a aquellas realizadas en Quito por las décadas entre 1850 y 1870. Además, se advierte mucha similitud con las obras que fueron realizadas por Ramón Salas.

Mas no todo este conjunto de las primeras 140 láminas lleva una unidad estilística. Señalemos, por citar lo más obvio, que la representación de Teresa Piringuilao. Giganta de Congahua (#15) guarda mucha semejanza con tres imágenes relacionadas entre sí por su temática: Elaboración de velas (#87-89), y que podrían ser de un mismo ilustrador, diferente al grueso de láminas. En Domingo M. vendedor de suecos (#84) y El Sacharruna (#105), una paleta más clara, más abierta y menos cuidada señala la intervención de otra mano de fechas más tardías (c. 1920-1930). Lo mismo sucede con La Duranga (#118). Al parecer, estas obras fueron intercaladas posteriormente.

Dos láminas, histórica la una, Ataque al cuartel El Placer/1852 (#14) y alegórica la otra, Sátira a la República en tiempo de Urbina (#58) podrían darnos pistas para fechar la mayor parte de este conjunto después de 1852, si observamos con atención las últimas láminas.

A partir de la lámina 152 hasta el fin del álbum (#161), no solo advertimos que las láminas proceden de distintos pinceles, diferentes épocas, sino sobre todo cambia el perfil de un coleccionista sin la selectividad e intencionalidad de lo que podría pensarse como el núcleo original del conjunto. En la Cabra que alimentaba al niño con su leche (#152) y Cacería en el Pichincha (#153), a pesar del intento por ecuatorianizar las escenas con sus leyendas, el acuarelista parece copiar impresos extranjeros (¿europeos?), probablemente de los primeros decenios del siglo XX. Tres únicas tintas o plumillas van a continuación, las de dos personajes quiteños El Sulem (#155) y El Juan Champús (#156), así como El Chorro de Santa Catalina (#157).

El Álbum concluye con 4 láminas de tipos (#158-161), muy decidoras en cuanto a la degeneración misma de esta clase de pinturas, un agotamiento y desinterés por parte de pintores estudiados y el manejo de arquetipos copiados al cansancio, sin aporte o charme alguno. Son láminas realizadas por manos nada entrenadas y que seguramente conocían del interés de un esporádico mercado entonces copado por la fotografía. Probablemente se trate de imágenes elaboradas entre 1930 y 1940, años en que la pintura oficial se ha encausado por los caminos del Indigenismo.

Entonces, el conjunto de las primeras 140 estampas parece ser realizado por una sola persona –o bajo una misma dirección– para un comitente, que tenía una idea clara de lo que desea enhebrar. Es posible que quien adquiere buena parte de estas láminas lo haya hecho entre 1855 y 1865. También es posible que haya otros receptores o legatarios del conjunto de las láminas a la que se añaden algunas sueltas a lo largo de los años, como se puede colegir por los aportes de posteriores imágenes que pueden ser fechadas desde 1870, como las fotografías de los cabecillas indígenas, hasta la década de 1930. En estas décadas parece ser el momento en que se decide coserlas y convertirlas en un álbum que incluye el

conjunto de las últimas “láminas sueltas”, es decir una serie de elementos en donde parece diluirse la intención original del coleccionista inicial.

EL CONJUNTO ORIGINAL DE LÁMINAS

Parece ser habitual que en todos los tipos representados se eliminen factores raciales: color de piel, rasgos del rostro o configuración ósea, que corresponden a los diferentes grupos indios. La población aparece blanqueada, neutralizada y descontextualizada de su medio rural o urbano. Con el objeto de diferenciarlas, priman el vestuario y los atributos de su oficio como artesano, vendedor o prestador de servicios a la ciudad. El texto al pie ofrece una escueta información adicional sobre el oficio y procedencia del personaje. Interesa, entonces, la capacidad productiva o comercial del tipo, así como el situarlo territorialmente. ¿Hablamos de un inventario de la fuerza laboral, intelectual, comercial, situada jerárquicamente y que permite una adecuada marcha hacia el anhelado progreso material, espiritual y social del país, que tanto preconizaban personajes como el citado Pedro Moncayo?

La mayoría de los tipos, representan el mundo de los indios, en solitario, a veces láminas en pareja, para distinguir al hombre de la mujer, y en edad productiva. Todos provienen de la región de influencia de Quito, desde la costa o región tropical, de la región tzáchila, hacia el oriente, la actual provincia del Napo, la zona de la sierra sur a Quito, cuando se trata de láminas de personajes de fiestas religiosas que se quieren enfatizar como diferentes, o de la misma ciudad, es decir es una mirada del entorno o de la nación desde Quito. Es una mirada en la que se advierte un/os coleccionista/s y un/os artista/s, ilustrador/es que confirma/n visualmente las diferencias jerárquicas de una sociedad, indios/as útiles para la buena marcha del centro del poder y una pretensión expresa de sometimiento al orden establecido. ¿Es que se creía que si Quito marchaba por el camino del progreso, Ecuador como nación haría lo propio?

En contraposición a la abundante mundo de indios y en menor grado mestizos, pocas láminas corresponden al hombre culto y educado, como los estudiantes de los colegios de San Luis y San Fernando, ambos de opa y beca (#21 y 22) o el Ministro de la Corte Suprema (#20). Es interesante advertir que en este y otros álbumes se representan los diversos grupos indígenas: los de la nobleza inca quiteña (i.e. Parejas de indios gobernadores del Barrio de Santa Clara de San Millán en Quito) (#24-25), los indios que pertenecen a la ciudad, el hanansaya y hurinsaya, aquellos que llegan esporádicamente a Quito de pueblos aledaños, Zámbez (#38), Nayón (#75), Llano Chico o Calderón, que trabajan en el servicio doméstico, servidores públicos (#80-83) o comerciantes (#66-71); los yumbos o indios de la ceja de montaña (#106), tanto del lado de la costa como del lado de la selva (i.e. los de Nanegal). Pocos son aquellos que vienen de lugares más distantes de la capital (i.e. Cuenca o Loja, #37), y todos son mostrados en su denominación genérica como Indio de Latacunga, ya no Indio panzaleo, pierden, por lo tanto, su especificidad étnica.

Por el elevado número, la presencia de religiosos, fiestas religiosas y personajes que trabajan para las mismas, parece indicar la supremacía de este estamento en la vida de los quiteños. Estudiantes, salvo los dos mencionados, militares, policías o gobernantes brillan por su ausencia en éstas y, como vimos, en

otras colecciones ecuatorianas de la época. Tampoco existen alusiones al amor, ni a escenas que se considerarían poco virtuosas como las peleas de gallos o la lidia de toros, tan practicadas en el ámbito quiteño. Es como si se presentara el deber ser más que el ser.

El ojo u ojos que miran los tipos, las costumbres y los personajes relativos al diario vivir quiteño, son ojos conocedores del medio, de los pequeños juguetes que se venden y que distinguen unos de otros, del detalle de los cucuruchos o almas santas que recorren las calles en los Viernes Santo de Quito, Latacunga o Cuenca; de la venta de carne en gruesos o en menudencias. Quizás este conocimiento interno de la sociedad que retratan puede apreciarse aún mejor en las escenas claramente costumbristas como Misa del Niño (#38), La crenata (sic) (#110) o Casamiento en Zámiza (#139). En los dos primeros casos al igual que en Ataque al Cuartel. El Placer. 1852 (#14) o la Sátira a la República... (#58), parecería ser que estamos ante un ilustrador más académico o, en su defecto, ante quien enfrenta una escena costumbrista y se siente en la libertad de expresar mejor el movimiento, los distintos planos, el detalle del medio, etc. y seguramente corresponden a obras más costosas que no se repiten y por ello no se estereotipan y requieren de un proceso inventivo mucho mayor.

El caso de los personajes es interesante ya que sin lugar a dudas parecen ser láminas realizadas indistintamente por diversos ilustradores y en épocas distintas. Llama la atención el personaje por su rareza y/o porque se destaca por su amabilidad hacia los demás. Este es el caso de Teresa Piringuilao. Giganta de Congahua (#15), La Duranga (#118), una enana, o Domingo M. vendedor de suecos y riendas de Amaguaña (#84).

En este bloque (acuarelas #1 a #140) que correspondería a una época similar, se encuentran dos tipos de paisaje, rural y urbano. Los de paisaje rural (#1-13 y #140) corresponden a vistas de los volcanes más importantes de la sierra centro norte del Ecuador, salvo dos que representan vistas desde Quito. Aquellos parecen ser de una misma mano, no así Vista del antiguo Quito (#1) y Panecillo (#140). Los volcanes son representados de forma esquemática, estereotipada, casi caricaturesca y arquetípica y recuerdan aquellas de José (o Juan) Agustín Guerrero³⁷. De corte romántico, algunos son copiados casi literalmente de libros de viajeros; también en este caso Osculati parece ser el referente. Véase por ejemplo Ilinisa y el Corazón-Aloasi (#10, lam.45) y compárese con la lámina del italiano Monti Corazon ed Illinissa nelle Ande e villaggio di Machachi (Montañas Corazón e Ilinizas en los Andes y pueblo de Machachi, lam.44); las modificaciones apreciables en la arquitectura, son casi imperceptibles.

La acuarela Chimborazo y Cariguairazo (#12) nos sirve para revelar el poco interés que tienen los artistas locales de entonces por representar el paisaje in situ. Recordemos que Humboldt inmortalizaría la vista del Chimborazo desde Tapi y la convertiría en una imagen muchas veces representada, tal el caso de D'Orbigny de 1841, Vue du Chimboraz prise del tambo (Vista del Chimborazo cerca del Tambo) y el grabado basado en el anterior para ilustrar la edición de 1853.

³⁷Véase Hallo (comp.), Imágenes del siglo XIX.



44. Gaetano Osculati, pintor, Ilinizas y Corazón, en: Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni*. Frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846-47-48, Milán, Fratelli Centenari e Comp., 1854, 2da. ed.

Si ampliamos la mirada hacia la cultura visual promovida por estos años, construir una imagen de nación parecía incluir más que nada a la gente del país, la visión corográfica vendría más tarde; también la ciudad ganó preeminencia sobre el campo o las selvas. Los nuevos descubrimientos geográficos se harían en la segunda mitad del siglo, así como la circulación de textos de geografía como el de Villavicencio, en 1858³⁸. Estos introdujeron nuevas preocupaciones y por ende, nuevos imaginarios, desde luego sin perder de vista la información acumulada en estos campos durante las últimas décadas de la centuria anterior. Visitas como las del famoso paisajista estadounidense Frederic E. Church (1826-1900), integrante de la Escuela del Río Hudson de Nueva York, ayudarían a promover entre algunos pintores las imágenes del paisaje romántico del Ecuador³⁹. Más adelante, las expediciones

³⁸ Manuel Villavicencio, *Geografía de la República del Ecuador*, New York, Imp. de R. Craighead, 1858.

³⁹ En sus dos visitas en 1852 y 1857, su contacto más directo fue con Rafael Salas (1824-1906), hermano menor de Ramón, pintor que brindó una visión más informada de la naturaleza y sus fenómenos. El cuadro más conocido de Church fue *The Heart of the Andes* (El Corazón de los Andes) terminado y exhibido en Nueva York en 1859, grabado en 1862. Pero claro, estas propuestas tuvieron efectos extraordinarios más adelante y se dio muy



45. Autor no identificado, Ilinizas y el Corazón-Aloasí, c. 1855-1865, acuarela/papel, 30 x 25,5 cm., Quito, en: *Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

científicas y la formación de científicos locales mostraron una especial inclinación por parte de artistas ilustradores ecuatorianos por representar la geografía, la geología o la botánica del país.

Quizás lo más interesante y en donde el álbum aporta con imágenes nuevas es el segmento de vistas de Quito (#131-138). Al igual que en los tipos y

particularmente en el vínculo establecido entre artistas y científicos, tal el caso de Rafael Troya (1845-1920) contratado por el geólogo y vulcanólogo alemán Alphons Stübel (1835-1904) por la década de los setenta; un poco más tarde, el caso de la obra de Luis A. Martínez (1869-1909). Buena parte de la pintura de estos paisajistas del último cuarto del siglo XIX y principios del XX está ligada indefectiblemente al estudio de la geología y geografía del país, tal como he señalado en diversos trabajos.

Para un estudio ya clásico sobre la receptividad y mirada colonizadora desde Estados Unidos a Sudamérica, véase Deborah Poole, "Landscape and the Imperial Subject. US Images of the Andes, 1859-1930", en: *Close Encounters of the Empire: Writing the Cultural History of US-Latin American Relations*, Gilbert M. Joseph, Catherine C. Legrand, and Ricardo O. Sanvatore (eds.), Durham / London, Duke University Press, 1998, pp.106-138.

De Alexandra Kennedy-Troya véase: "Alphons Stübel: paisajismo e ilustración científica en Ecuador", en: Alphons Stübel, *Las montañas volcánicas del Ecuador retratadas y descritas geológica-topográficamente* [1897], trad. Federico Yépez, Quito, Banco Central del Ecuador/ UNESCO, 2004, pp.21-38; "La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX", en: *El regreso de Humboldt*, Frank Holl (coord.), Quito, Museo de la Ciudad de Quito, junio-agosto, 2001, pp.113-127; Rafael Troya (1845-1920). *El pintor de los Andes ecuatorianos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999; "Artistas y científicos: naturaleza independiente en el siglo XIX. Ecuador (Rafael Troya y Joaquín Pinto)", *Memoria 6* (Quito, 1998), pp. 85-123; "Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX", en: Francisco Colom González (ed.), *Relatos de Nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Vol. II. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Ed. Veuvert, 2005, pp.1199-1226.

costumbres, priman aquellas de monumentos religiosos y sus plazas. Abre este segmento una fiesta –Fuegos de Bengala (#131)– que parece ser la de Corpus Christi con un castillo de luces al centro, en forma de custodia, y en el trasfondo la popular iglesia de San Blas. El Panteón del Tejar (#138) deja entrever una vez más el interés de los ilustradores y coleccionistas por los espacios muy privativos de la vida de los quiteños; es una imagen nada comercial. Asimismo, los monumentos que se ilustran son los que señalan las entidades del poder central, los cuatro flancos de la plaza principal de Quito: El Palacio arzobispal (#134), La Catedral (#135), El Palacio de Gobierno (#136) y La Municipalidad (#137). Las edificaciones parecen imponerse sobre sus alrededores rurales y proponen una vista baja tan pronunciada que en La Municipalidad, el tamaño parece exageradamente más grande de lo que debió haber sido, quizás llevado el artista por la modernidad que suponía esta construcción, un flamante neoclasicismo. Tanto en ésta como en las demás vistas, los personajes se muestran pequeños frente a la monumentalidad arquitectónica. A pesar de ello, son éstos los que animan y vitalizan las escenas; los tipos han sido contextualizados y juegan un rol en el conjunto de la sociedad, el rol público, un repertorio anticipatorio de lo que será el gran cuadro al óleo de Luis Cadena: El Mercado de San Francisco (1881, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, lam. 4), compendio final de este género pictórico.

Estas vistas de la urbe ya de por sí populares en toda América Latina, realizadas a la acuarela o lápiz, grabadas para ilustrar revistas o periódicos de viaje, fueron también populares en Ecuador, tal como lo demuestran los cuatro cuadros al óleo de la plaza principal de Quito (c.1860) y que se encuentran en la actualidad en el Palacio de Gobierno.

Finalmente, lo más enigmático de esta colección radica en un grupo de cartas o naipes pintados con personajes caricaturescos al anverso de una baraja (#143-151). Les une dos atributos: todos están enmascarados y portan un látigo en la mano. Algunos llevan antifaces de animales como el venado, la cordera, otras muestran hombres con máscaras de mujer o viceversa, algunos sostienen un pañuelo suelto, otros una especie de atado pequeño. Sus rostros son más grandes que sus cuerpos y parecen estar ridiculizados. Recuerdan los personajes satíricos de José (o Juan) Agustín Guerrero quien por 1875 realizó una serie de ilustraciones para la prensa irónica liberal radical, o dibujos sueltos como aquellos que se expusieron en la muestra *Umbral del Museo de Antropología y Arte Contemporáneo de Guayaquil*, actual Centro Cultural Simón Bolívar⁴⁰.

La modernización tardía de estas sociedades fomentó expresiones profanas tales como la caricatura y la ironía que reflejan en nuestro país la conflictividad conservadora-liberal que existió en Ecuador en el último cuarto del siglo. Estaban destinadas “[...] no solo al consumo de un público letrado, sino a una considerable población analfabeta a la que había de volver afectada al sentimiento revolucionario... que desde la sombra del anonimato, se abría a la reflexión cotidiana”⁴¹.

⁴⁰Véase por ejemplo los dibujos a lápiz *Como se engordan con el trabajo ajeno*, Museo Nacional (MCPE), Quito; o, *Por la plata baila el perro*, colección Iván Cruz Cevallos, Quito.

⁴¹*Umbral del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*, textos por Lupe Álvarez, María Elena Bedoya Hidalgo y Ángel Emilio Hidalgo, Guayaquil,

En el mismo formato de baraja onipese se presenta la serie *La baraja ecuatoriana* en el periódico liberal radical guayaquileño *La Argolla*. En los números de 1890, los personajes de la baraja se centran en ridiculizar y criticar a liberales católicos tales como los ex presidentes Antonio Flores, Plácido Caamaño y Luis Cordero; la imagen aparece reforzada por coplas cortas dispuestas al pie de cada una⁴².

EL INDIO AGUATERO

A modo de ejercicio, me detengo en el indio aguatero con el fin de observar más detenidamente el trato visual y político que se le dio a un personaje que suscitó gran interés dentro y fuera de nuestro país y que estuvo presente en la vida de todas las ciudades americanas.

Quito no tuvo problemas con el abastecimiento de agua; sus declives y quebradas le permitían operar como desagües naturales, impidiendo los malos olores y haciendo de ésta una ciudad bastante aseada cuando llovía. Sin embargo, carecía de agua potable y los pobladores debían hacer uso de las fuentes públicas, muchas veces contaminadas por las inmundicias que se arrojaban en los canales que iban hacia éstas. Por ello, la gente pudiente, en ocasiones pagaba una cantidad diaria para que los aguateros cargasen a sus espaldas pesados pundos de cerámica con agua limpia que se hallaba en los vertederos naturales fuera de la ciudad. Fuese de las fuentes públicas o de estas vertientes, los aguateros eran un grupo importante de servidores públicos y privados en Quito. Cuando el viajero inglés Edward Whymper (1840-1912) llegó a la capital en 1879, encontró en su camino a un aguatero viejo,

[...] de cabello blanco y faz rosada muy conocida en Quito; le ofrecí retratarle –relata Whymper– y le dije que le daría dos pesetas si se estaba quieto, y solo un real si se movía. ‘Señor, me dijo el viejo, varios caballeros me han propuesto también retratarme; pero es Ud. el primero que me ofrece una remuneración’⁴³ (lam.47).

Una de las imágenes más tempranas del aguatero de Quito es la del viajero inglés William Bennett Stevenson (1787- desp.1825) realizada en 1829 (lam.46). Es posible que ésta y otras imágenes hayan sido conocidas por D’Orbigny en 1841 y Osculati quien también presenta la imagen realizada por Ramón Salas alrededor de 1847. El mismo Salas continuará pintando esta imagen con su característico tipo regordete y achatado, como vemos en *Indio aguador de Quito*, del Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en la capital. Más sofisticado, mejor entrenado como ilustrador e interesado en mostrar su sistema de carga de pundos y sujeción del mismo a la frente, es aquel atribuido a Ernesto Charton; aunque el grabado del

Museo de Antropología y Arte Contemporáneo, 2004, p.27.

⁴²Algunos periódicos fueron expuestos en la citada exhibición. Véase nota anterior. Agradezco a uno de los curadores de la muestra, Ángel Emilio Hidalgo, por los datos adicionales que se suscriben en este ensayo.

⁴³Edward Whymper, *Viaje a través de los majestuosos Andes del Ecuador*, Colección Tierra Incógnita 4, Quito, Abya-Yala, 2001, 3º ed., pp.170-171.



46. Autor no identificado, Hombre y mujer de Quito, en: William Stevenson, *Relation historique et descriptive d'un séjour de vingt ans dans l'Amérique du Sud ou voyage en Araucane, au Chili, au Pérou et dans la Colombie* [1809-1810 en Quito], Paris, A. J. Filian Libraire, 1826.

viajero francés es el único que en 1862 contextualiza la acción en la Plaza de San Francisco de Quito. José (o Juan) Agustín Guerrero también incluye al aguatero en su repertorio.

El brasileño Lisboa en 1866, recoge la imagen estereotipada. En cambio, en la edición del viajero James Orton en 1870, la imagen de su Water-carriers (Cargadores de agua) es muy cuidada y bella, pero sigue siendo impersonal y lejana.

Una excepción marca la regla. El viajero español Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898) en su visita a Ecuador en 1865 ilustrará sus textos ya no con la imagen genérica de un cargador cualquiera, sino que la individualizará al adquirir una conmovedora foto de un cargador conocido de Quito, pobre, de vestimenta raída, rostro sonriente y torso contrahecho. Una forma única de dar visibilidad al personaje, al igual que aquellas de los indios cabecillas de las sublevaciones del Álbum de Madrid. Como vemos, estamos frente a un abanico de percepciones: descontextualizadas, contextualizadas y aquellas que van aproximándose al retrato.

Un cambio fundamental se dará a partir de 1870 cuando este repertorio de tipos deja de ser una forma de reconocer y reconocerse al interior y exterior y pasa a ser objeto del quehacer artístico. Se aleja a la imagen de su función predominantemente documental y se la sitúa en el campo de la exigente estética de la academia. Esta nueva posición de la imagen del tipo contribuirá a que el mismo pintor se vea obligado a incorporar su posición particular frente al retratado,

creando así un diálogo más directo entre quien representa y quien es representado. Se expresarán, entonces, afecto, simpatía o conmiseración. En consecuencia, este mismo aguatero se convierte en manos del extraordinario acuarelista Joaquín Pinto, en un ser humano cansado de su carga, que se dispensa un momento de descanso, mira al espectador, dejando a un lado su barril de madera (una alternativa al pesado pondo de cerámica que aún se utilizaba y que Pinto siguió representando). El pintor posa su interés en él, no en su oficio, ni en el arte de cargar. Hemos entrado en un nuevo capítulo en el tratamiento de tipos, costumbres y paisajes, un momento en que ya no solo se identifica el objeto sino que se empieza a dar voz -ventrílocua por supuesto- a quienes han estado silenciados por tantos siglos. Algo parece resumirse en las coplas que recoge entre 1884 y 1892 el escritor Juan León Mera (1832-1894). Destaco dos, El testamento del indio o Los consejos de un indio⁴⁴.

De todos modos, en esta visión populista insinuada en el centro de las ideologías conservadoras y recogida en los medios artísticos, el aguatero, sigue emergiendo como dominado.

EL INDIO: CENTRO DEL IMAGINARIO NACIONAL

La presencia del indio era crucial en las nuevas historias. Ecuador, como sabemos, y todas las repúblicas andinas, se habían fundado sobre la mano de obra y los recursos económicos indios. Los nuevos Estados dependían de éstos para el cultivo de cereales y papas, abastecimiento de carne, producción de lana y confección de textiles, el comercio de productos que portaban desde y hacia el oriente y la costa, o los materiales para la construcción, y la dotación de servicios. Al igual que en el pasado, las comunidades indígenas aseguraban las bases de existencia del nuevo Estado, aunque en el marco de las constituciones republicanas, tanto el ejercicio de la ciudadanía como el estatuto de las tierras indias codiciadas por los hacendados, comprendería las dos vías de la relación entre el Estado y estas agrupaciones. Como sabemos, esta particular historia está plagada de manipulaciones y maniqueísmos⁴⁵.

Debido a lo anterior eran los habitantes en esas ciudades los entes más importantes a retratar, los indios en particular, población sobre cuyos hombros se sostenía la economía. Nada extraña, entonces, que la mayor parte de las representaciones de tipos y costumbres esté centrada en ellos, y que, en contraste y muy bien diferenciadas, se encuentren las elites políticas y eclesiásticas. De hecho, los indios resultarían objetos (no sujetos) de representación; imágenes que dirían más sobre quien las realiza y quien las colecciona que sobre el mismo representado⁴⁶. A fines del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, además, no solo que circulaban acuarelas de tipos indígenas sino que se había popularizado

⁴⁴ Juan León Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, ilustrado por Joaquín Pinto, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, s/f., pp.150-151 y p.222.

⁴⁵ Véase Demélas, "El Estado y actores colectivos. El caso de los Andes", en: Annino y Guerra (coord.), *Inventando la Nación*, pp.347-378.

⁴⁶ Véase Trinidad Pérez, "Raza y modernidad en Las floristas y El Sanjuanito de Camilo Egas", ponencia presentada en el Segundo Encuentro de Ecuatorianistas de LASA, Quito, FLACSO, 24-26 de junio, 2004, pp.2-3.



47. Autor no identificado, the Old Water-carrier, en: Edward Whymper, *Travel Amongst the Great Andes of the Equator*, Londres, J. Murray, 1892.

48. Autor no identificado, *Aguatero*, 2ª mitad S.XIX, óleo/lienzo, Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.

la fotografía iluminada, recortada por su perfil, y montada sobre madera, con pie; servía para decorar los pesebres o actuaban como “personajes” de teatrillos caseros realizados por los niños blancos y mestizos⁴⁷. Por todo lo anterior, es justo señalar que estos repertorios humanos estaban investidos de prejuicios ocultos por parte de quienes los mandaban a elaborar.

De hecho resultaba paradójico el ejercicio de una supuesta democracia en la que se corría el riesgo de abolir las diferencias entre las antiguas jerarquías devenidas elites, y pueblo. Resumiendo, en estos testimonios pintados, al parecer se juega con un orden establecido deseado, controlado; los personajes se disponen casi siempre en parejas, en espacios individuales neutros, sin asomo del contexto del cual provienen ni el lugar exacto donde se hallan. Los fondos corresponden al mismo soporte blanco del papel, en el que se pintan o dibujan recortados espacios de césped verde con trozos de terreno. Se identifican por su vestimenta y por

⁴⁷Si bien aún no se han considerado como objetos coleccionables, estos personajes de madera y fotografía aún pueden ser apreciados en algunas casas en Quito, así como series de indígenas en madera tallada que siguiendo el esquema de los tipos pintados y bajo la tradición de la escultura colonial doméstica, formaron parte de pesebres o nacimientos, similar a los personajes de cera que se hicieron en México y en menor cantidad en este país. Al parecer, fueron demandados y consumidos al interior de los espacios domésticos. De papel y cartón, los niños de recursos podían adquirir recortables de escenarios de teatro extranjeros con personajes que representaban tal o cual obra conocida en el mundo europeo. Mas los niños inventaban historias locales usando estos mismos escenarios e incluyendo estas figuras indígenas, animales u otros que se fabricaban en casa (datos recogidos de la señora Carmela Albornoz de Troya, mi abuela, durante las conversaciones sostenidas con ella en los años setenta).



49. Autor no identificado, Aguatero, último cuarto del S.XIX, madera policromada, Quito, colección privada.

la herramienta, instrumento u objeto litúrgico que llevan; sus rostros no están individualizados, la fisonomía es aplicada por igual a hombres y mujeres, niños y viejos, no se expresa ni su sexualidad, ni su edad, ni sueñan, ni ríen, ni aman, ni pelean, salvo en contadas ocasiones y en contextos ya no como tipos, sino en escenas costumbristas muy particulares. Es en este ámbito costumbrista donde podemos apreciar la diversión, jamás laica, dispuesta alrededor de la religión.

Recordemos que la Constitución que rigió el país entre 1830 y 1845 se refiere a los indios como clase inocente, abyecta y miserable, sujetos de protección especial. En el artículo 68, se nombraba a los venerables curas párrocos como tutores y padres naturales. En ésta se prescribió la continuidad de la legislación colonial respecto al tributo indígena, diezmos y concertaje; se continuó con el sistema de propiedad monopólica por parte de los terratenientes, se estatizó el fuero de la Iglesia y en este contexto el ejército sirvió como garante de estos privilegios⁴⁸.

Aunque en las últimas décadas del siglo, algunos escritores y pintores intentaron dar mayor visibilidad a la figura del indio, la visión oficial seguía siendo ambivalente. Por 1892, año de la gran exposición de Madrid, al gobierno ecuatoriano le interesó exponer más bien objetos históricos de los indígenas, una visión arqueológica. De los 1053 objetos enviados por el país, solo se exhibieron

⁴⁸Citado por Mario Monteforte, *Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1985, p. 146.

cuatro cuadros de costumbres de los indios, un "relieve en madera (una borrachera) y un grupo de barro no muy antiguo [...] uno tocando el arpa, otro alentando y otro bebiendo"⁴⁹.

Sin embargo, en una gira presidencial de Alfredo Baquerizo Moreno (1859-1951) realizada en 1916 a las más remotas regiones del país, se revela un interés oficial por levantar un mapa físico y humano que por un lado pudiese ser incorporado al mundo civilizado y por otro expresase un sentimiento de apropiación del medio. En este sentido, el tema del indio siguió siendo el referente más notorio de lo local y además, se consolidó como un género relevante en el campo del arte,

[...] aún cuando el centralismo sea un matiz palpable en el pensamiento y la narrativa del arte nacional, es evidente que la representación visual del indio resultaba más sugestiva como productora de una diferencia estética. Las connotaciones ancestrales de su imagen calzaban, lo mismo con el espíritu romántico todavía vigente en los inicios del XX, que con los afanes esteticistas de una modernidad incipiente que buscaba en visualidades excéntricas, una fuente inspiradora para construir su autonomía estética⁵⁰.

Los álbumes de este tipo continuaron gozando de popularidad a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras dos décadas del XX; y desde finales del siglo XIX informaron la pintura de indios realizada por los mejores artistas de la ciudad cuya capacitación más rigurosa y académica, permitió asegurarse un particular lugar ya no solo en el ámbito de la visualidad sino en el de la historia del arte, tal el caso del citado Joaquín Pinto, Juan Manosalvas (1837-1906) y Antonio Salguero (1864-1935).

En este punto, cabría reflexionar en trabajos posteriores sobre cómo miraban los pintores indigenistas de los años 20 y 30 del siglo XX a las estampas de tipos y costumbres de la primera mitad del siglo XIX hasta 1860, aproximadamente. Me aventuro a sugerir que este material fue considerado por ellos como arte popular y que conjuntamente con los descubrimientos de objetos arqueológicos sirvió para consolidar las nuevas visualidades basadas en la reapropiaciones de la tradición local y el uso de lo antiguo como una búsqueda nueva de la realidad americana. Muchos de estos principios fueron expuestos en la paradigmática obra de José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Quizás esto explique el por qué el álbum de Pedro Moncayo finalmente terminase cedido por su hijo a la pintora indigenista Codesido. Probablemente, también nos permita comprender los antecedentes tan diversos en la pintura simbolista de Víctor Mideros (1888-1965), o en la del indigenista Camilo Egas (1895-1962)⁵¹.

⁴⁹Véase Catálogo de los objetos que presenta la República del Ecuador a la Exposición Histórico-Americana de Madrid [1892], s.p.i., pp.21, 42 y 43.

⁵⁰Véase *Umbrales del arte en el Ecuador*, pp.35 y 37.

⁵¹ Véase: Alexandra Kennedy, "Tipos y costumbres of Ecuador Revisited in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries", in: *Festivals & Daily Life in the Arts of Colonial Latin America. 1492-1850*, Donna Pierce (ed.), Symposium Series/Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum 2012, Denver, The Denver Art Museum, 2014, pp.151-168.

IMAGINAR ECUADOR DESDE QUITO

Entonces, buena parte de la simbología nacional ecuatoriana se iba fundando sobre un polo emblemático local creado a partir de resaltar y reconocer al menos genéricamente su población constitutiva: los tipos blancos, mestizos, indígenas, mulatos o negros, y sus costumbres, su paisaje -geografía- con miras al mejor manejo de un progreso material y a la configuración de una identidad nacional. Mas, como dijimos líneas atrás, estas imágenes 'hablan' sobre la región de Quito (no de Ecuador) y las alledañas áreas costeñas u orientales con las cuales comerciaban los quiteños, o cuyas etnias eran contratadas para los servicios públicos de la ciudad. Era una mirada sobre sus propias historias, su economía, sus personajes o su paisaje circundante. Es probable que se viera en Quito, en la capital de la nación, el poder centralizado para materializar el progreso antedicho, y el perfilamiento de una identidad basada en una visión centralista. En consecuencia, éste y los demás álbumes o conjuntos de ilustraciones hallados hasta el presente, narran su versión de Nación desde Quito (más allá de si los personajes pertenecen en su mayoría a la ciudad o no), y en este sentido constituyen parte del conjunto de visualidades simbólicas que redefinieron la autopercepción de estos espacios más concretos y su posicionamiento al interior de la nación.

Al parecer, la nación soberana empieza a identificarse con las ciudades y sus ciudadanos, y son estos sobre los que reposa el ejercicio de su soberanía. Mas el pueblo o el conjunto de la población resulta secundario en este ejercicio y son las elites las que se atribuirán el hacerlo. En este proceso, se plantea una problemática común a toda América Latina, el del centro/periferia. Entonces,

La construcción de la nación requería mitos compartidos por todos: una historia de la génesis de la nación, de sus héroes fundadores y de sus enemigos, del horrible pasado del que ha logrado liberarse y del grandioso futuro que le cabe esperar... Pero la nación no era sólo una comunidad enraizada en un pasado: era también una nueva manera de existir, la consecuencia de un vínculo social entre los individuos-ciudadanos, producto de un nuevo poder fundador expresado en la constitución... Frente a una sociedad que es todavía mayoritariamente grupal y profundamente heterogénea se hace necesario educar, es decir, transmitir –mediante la escuela, los símbolos de arte, las ceremonias e incluso el urbanismo– esas novedades culturales que eran la nación y el ciudadano ⁵².

Los símbolos visuales se plantean como fuentes de transmisión de nuevos valores, nuevas formas de concebirse. En este contexto, la ciudad sigue representando la civilización de la tradición católica y una vez rotos los lazos con España y derrotado el sueño bolivariano existe una afirmación impresionante, nos dice Annino, de agentes colectivos que reivindican su poder territorial⁵³. Y remarca que los americanos defendieron la concepción tradicional de la nación como un conjunto de cuerpos

⁵²François Xavier Guerra, "Las mutaciones de la identidad en la América Hispánica", en: *Inventando la nación*, Annino y Guerra (coords.), p.11.

⁵³Antonio Annino, "Soberanías en lucha", en: *Inventando la nación*, Annino y Guerra (coords.), p.160.

políticos naturales: cabildos, provincias y territorios “mientras que el Estado era un cuerpo artificial, fruto de un pacto entre entidades soberanas”⁵⁴.

Carlos Espinosa nos da una versión no de rompimiento con el pasado sino de continuidad con el período anterior. Esto explicaría el cómo la unidad o ciudad-estado de Quito se convierte en un espacio sobresaliente en el ejercicio del poder. “La integración de la era colonial jugó un papel en la definición de las dimensiones de las unidades territoriales poscoloniales al brindar parámetros espaciales y una guía para el ejercicio del poder”⁵⁵.

De hecho, las jerarquías de criollos e indios podían tener identidades con vagas afiliaciones espaciales, en tanto que en las ciudades en concreto podían contar con identidades bien definidas, un control y maximización de rentas, su defensa, el comercio, entre otros. Era, digo, más fácil visualizar el supuesto conjunto de la nación desde una ciudad de máximo poder político. Este es el caso de Quito, una ciudad tan heterogénea, tan diversa y rica y... tan atractiva al ojo del visitante; una ciudad situada en el corazón del conjunto más nutrido de volcanes de nieves perpetuas en medio del trópico. Quito ofrecía al exterior y a sí misma una historia ligada a la memoria serrana centrada en shyris o incas, la conquista española y sus tradiciones, la presencia de una iglesia católica muy fuerte y las grandes barreras montañosas que le circundaban, a más de poblaciones indígenas provenientes de la costa y el oriente –o indios de las “aldeas quiteñas”– que ingresaban en el pequeño comercio o en los servicios públicos de venta de carne o carrizos.

Paralelamente, aunque por vías aún desconocidas para nosotros, a mediados del siglo se empieza a destacar la presencia de Guayaquil como símbolo del progreso comercial. En el escudo del Ecuador de 1845, cuando ejercía el poder el triunvirato, se incorpora al barco de vapor Guayas, inspirado quizás por Vicente Rocafuerte (1783-1847), propulsor no solo de un espíritu civilista sino de lo que suponía el puerto principal, como figura central del comercio y prosperidad del país. Sin embargo, es sintomático que la representación de tipos y costumbres de Guayaquil aparezca esporádicamente más tarde, a partir de 1860, a través de grabados o fotografías realizados por extranjeros⁵⁶. Las limitaciones de este trabajo no nos permiten indagar con mayor extensión y profundidad este importante renglón de la visualidad en la costa; sin embargo, debe ser objeto de estudio en un futuro cercano. Cabría considerar una narrativa distinta ligada a astilleros de barcos, comerciantes, navíos y piratas, abundante naturaleza tropical, agitado puerto, constantes cambios

⁵⁴Ibid., p.170.

⁵⁵Carlos Espinosa, “Entre la ciudad y el continente: opciones para la construcción de los estados andinos en la época de la Independencia”, *Revista Andina* 34 (Cuzco, enero del 2002), p.160.

⁵⁶Según informaciones del historiador Ángel Emilio Hidalgo no se conoce ninguna colección o acuarelas sueltas de tipos y costumbres de Guayaquil. Uno de los primeros aparece por 1860 en una fotografía de tipos realizada por el francés Courret y cuyo archivo se halla en Lima; se trata de una tarjeta de visita con un Vendedor de pasteles. Más adelante, entre 1883 y 1884 aparecerá la *Revista Ilustrada de Guayaquil*, primera en su género con grabados iluminados de un artista alemán A. Ewyer (?). A fines del siglo otro fotógrafo extranjero, John Horgan Jr., retratará tipos involucrados con la construcción del ferrocarril, colección que perteneció a don Julio Estrada Icaza y que hoy se halla en manos privadas en Guayaquil.

y recambios poblacionales, puerto en crecimiento⁵⁷, y no solamente en términos de contenido o abordaje de temáticas, sino en la introducción de nuevas tecnologías (la fotografía, por ejemplo). Si Guayaquil se define frente a Quito como una sociedad 'moderna', es probable que al distinguirse como tal se haya obviado cualquier tipo de representación que recordase o recogiese la tradición colonial, tan vigente aún en la región de Quito.

Vale remarcar que culturalmente la nación estaría presente durante el siglo XIX, como elaboradora e impulsora de identidades, a veces integradoras, a veces disolventes con relación a la formación de Estados. En estos años, la integración de la nación ecuatoriana parecía ser aún un proyecto a largo plazo. Cabría dejar planteada la pregunta de por qué estos mismos artistas quiteños no se desplazaban hacia otros lugares del país, ¿es que sus demandantes tampoco exigían una visión más amplia? Quito era entonces el centro del poder político, económico y social, y Ecuador parece haber sido imaginado 'desde' Quito y 'como' Quito.

Pese al regionalismo y al centralismo, fenómenos que se irán agudizando a lo largo de la centuria, parece ser común a la naciente nación ecuatoriana el apego al calendario religioso que "nunca había sido puesto en tela de juicio por la transformación política como marco de un 'tiempo común'"⁵⁸. Esta religiosidad popular tradicional seguirá existiendo cerca de un conjunto de objetos e imágenes elaborados a lo largo del siglo XIX; la causa independentista aferrada a un cierto provincianismo. Es sintomático recordar que en Quito no aparece la celebración del 10 de Agosto en las actas del Cabildo Municipal sino hasta 1837. También cabe destacar que la imaginería que constituye el conjunto de objetos alrededor de tipos y costumbres de estos años pondrá especial énfasis en las fiestas religiosas y los personajes tradicionales de la Colonia, sobre todo Semana Santa y Corpus Christi. En contraste, tal como vimos, brillarán por su ausencia los personajes militares y policiales, caso tan distinto a Venezuela y Colombia, o a la representación de fiestas nacionales que será más bien captada por los fotógrafos a partir de la década de 1880. Ambas observaciones pueden ser fácilmente constatadas en el Álbum de Madrid.

En conclusión, estos registros de tipos –si bien ligados a un recorrido de tradición costumbrista colonial dieciochesca– surgen en un contexto político nacionalista de grupos progresistas que luchaban en contra del caudillismo y militarismo extranjerizante de Flores y que deseaban imaginar un Ecuador distinto. Estas parecen haber sido una de las tantas formas o narrativas visuales de hacer nación desde los grupos de elite de fuerte raigambre regional, caracterizados por la exclusión de las mayorías indígenas. Era su visión de nación, era su visión de nación desde Quito.

⁵⁷En el Álbum de Madrid solo existe un personaje Negra del Guayas (#98) y entre las decenas de imágenes atribuidas correcta o ligeramente a la mano del acuarelista peruano Pancho Fierro (1807-1879) existe la imagen del hombre del pueblo de Guayaquil. Las relaciones culturales entre Guayaquil y Lima no han sido aún estudiadas y es posible que aquella sea más bien parte del repertorio cultural del sur en un vínculo que se mantenía desde épocas coloniales. Véase Juan Castro y Velázquez, "El aporte de los extranjeros al arte en Guayaquil", Boletín de la Academia Nacional de Historia, Capítulo Guayaquil, vol. LXXXII, 174 (Guayaquil, 2004), pp.383-410.

⁵⁸Lomné, "El 'Espejo Roto' de la Colombia Bolivariana (1820-1850)", p.494.

Adicionalmente, estas láminas circularon a bajos precios como obra más bien popular sin pretensiones estéticas y fueron la base de un nuevo género pictórico romántico, el del costumbrismo, que llevó a mucha de esta imaginería a lograr la atención de muy buenos artistas como Joaquín Pinto, Antonio Salguero o Juan Manosalvas que intentaban dignificar la imagen del indio. Esta cadena de imágenes no se cortó ya que este bagaje visual informaría y nutriría de manera directa las nuevas visualidades del siglo XX, inicialmente la del Modernismo, con Víctor Mideros o Camilo Egas, y más adelante la del denominado Realismo Social, con pintores como el mismo Egas, Eduardo Kingman, Oswaldo Guayasamín, Alba Calderón, entre otros, cuyas imágenes en torno al indio –y por extensión del cholo o el montubio– se construyeron para reivindicar sus derechos humanos y políticos.

BIBLIOGRAFÍA

- América pintoresca, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1884.
- ANDRÉ, Édouard, "L'Amérique Équinoxiale", *Le Tour du Monde*, t. XCV (Paris, primer semestre de 1883).
- ANNINO, Antonio, "Soberanías en lucha", en: *Inventando la nación. Iberoamérica*, A. Annino y François-Xavier Guerra (coords.), México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp.152-184.
- AYALA MORA, Enrique, "Gabriel García Moreno y la gestación del Estado Nacional en el Ecuador", *Revista Cultura* 10 (Quito, mayo-agosto de 1981), pp.141-174.
- BATES, Henry Walter, *The Naturalist on the River Amazon*, London, John Murray, 1864, 2dª. ed.
- BENZONI, Girolamo, *La Historia del Mondo Nuovo*, Venecia, Pietro & Francesco Tini Fratelli, 1572.
- BURUCÚA, José Emilio y Fabián Alejandro Campagne, "Mitos y simbologías nacionales en los países del Cono Sur", en: Annino y Guerra, *Inventando la nación*, pp.433-474.
- BUENO, Julio, "La música académica y popular", en: *Enciclopedia Ecuador a su alcance*, Bogotá, Editorial Planeta Colombiana, 2004, pp.639-661.
- CARBO, L.F., *El Ecuador en Chicago*, Nueva York, Diario de Avisos, 1894.
- CASTRO Y VELÁSQUEZ, Juan, "El aporte de los extranjeros al arte en Guayaquil", *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Capítulo Guayaquil, vol. LXXXII, 174 (Guayaquil, 2004), pp.383-410.
- "Pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX (de la Colección Castro y Velásquez)", *Cuadernos de Cultura Popular* 16 (Cuenca, CIDAP, 1990).
- Catálogo de los objetos que presenta la República del Ecuador a la Exposición Histórico-Americana de Madrid [1892], s.p.i.
- CHARTON, Édouard (dir.), *Le Tour du Monde. Nouveau Journal des Voyages*, Paris, Librairie Hachette et Cie, primer semestre de 1885.
- CHARTON, Ernest, "Quito. República del Ecuador", en: *Le Tour du Monde*, t. XV, 1867.
- CHIRIBOGA, Lucía, "Encuentros y desencuentros de la fotografía con el grabado y la pintura", en: *I Simposio Historia del Arte: un balance necesario*, Alexandra Kennedy (coord.), Congreso Ecuatoriano de Historia 2004, Cuenca, Universidad del Azuay, julio del 2004.
- CONDAMINE, Charles Marie de la, *Journal du voyage fait par ordre du roi, à L'Equateur*, Paris, Imprimerie Royale, 1751.
- CORDERO IÑIGUEZ, Juan, *María en las artes cuencanas*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2004.
- DÉMELAS, Marie-Danielle, "El Estado y actores colectivos. El caso de los Andes", en: Annino y Guerra, (coords.), *Inventando la nación*, pp.347-378.
- *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003.
- Donación Carlos Botero, Nora Restrepo. *Auguste Le Moyne en Colombia 1828-1841*, catálogo de exhibición, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 16 de diciembre 2003-29 de febrero, 2004.
- D'ORBIGNY, M. Alcide, *Voyage dans les deux Amériques*, Paris, Furne et Cie, 1853.
- ESPINOSA, Carlos, "Entre la ciudad y el continente: opciones para la construcción de los estados andinos en la época de la Independencia", *Revista Andina* 34 (Cuzco, enero del 2002), pp.155-181.

- Figuras transparentes. Tipos y estereotipos del Perú decimonónico, Concepción García y Carmen Rodríguez de Tembleque (textos), catálogo de exhibición, Madrid, Museo de América, diciembre 2002-marzo 2003.
- GOMBRICH, E. H., *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon Press, 1999.
- GONZALEZ DE RIPOLL, Beatriz, "Auguste Le Moyne y el tráfico de imágenes", en: Donación Carlos Botero, Nora Restrepo. *Auguste le Moyne en Colombia 1828-1841*, pp.15-29.
- GUERRA, François-Xavier, "Las mutaciones de la identidad en la América hispánica", en: *Inventando la nación*, Annino y Guerra (coords.), pp.185-220.
- GUERRERO, José Agustín, *Juicio artístico sobre el cuadro que va a servir de telón principal del Teatro de Quito*, Quito, M. Rivadeneira, 1883.
- HALLO, Wilson (comp.), *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Juan Agustín Guerrero, Quito/Madrid, Ediciones del Sol/Espasa Calpe S.A., 1981.
- HERNDON, Lieut. W.M. Lewis, *Exploration of the Valley of the Amazon*, Washington, Taylor & Maury, 1854.
- _____ and Gibbon Lardner, *Exploration of the Amazon*, Washington, A.O.P. Nicholson Public Center, 1854.
- HOBBSAWN, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 2000.
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos, Francisco de Paula Martínez, Manuel Almagro y Juan Isem, *El Gran Viaje. Ecuador (1864-1865) y la Comisión Científica del Pacífico*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1998.
- JUAN, George [Jorge] y Antonio de Ulloa, *A Voyage to South America*, vol. 1, trad. John Adams, London, 1806, 4ª ed.
- _____ *Voyage historique de l'Amérique Meridionale*, t. I, Amsterdam y A. Leipzig, Arkstee & Merkus, 1752.
- _____ *Relación histórica a la América Meridional*, Madrid, Antonio Marín, 1748.
- KENNEDY-TROYA, Alexandra, "Alphons Stübel: paisajismo e ilustración científica en Ecuador", en: *Alphons Stübel. Las montañas volcánicas del Ecuador retratadas y descritas geológica-topográficamente [1897]*, trad. Federico Yépez, Quito, Banco Central del Ecuador / UNESCO, 2004, pp.21-38.
- _____ "La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX", en: *El regreso de Humboldt*, Frank Holl (coord.), catálogo de exhibición, Quito, Museo de la Ciudad, junio-agosto del 2001, pp.113-127.
- _____ *Rafael Troya (1845-1920). El pintor de los Andes ecuatorianos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999.
- _____ "Artistas y científicos: naturaleza independiente en el siglo XIX en Ecuador (Rafael Troya y Joaquín Pinto)", *Memoria 6* (Quito, 1998), pp.85-123.
- _____ "Del taller a la academia, educación artística en el siglo XIX en Ecuador", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia 2* (Quito, 1992), pp.119-134.
- _____ "Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX", en: Francisco Colom González (ed.), *Relatos de Nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Vol. II. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Ed. Veuvert, 2005, pp. 1199-1226.
- KOLBERG, Joseph, *Nach Ecuador*, Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung, 1897.
- LLALEMENT, M., *Histoire de la Colombie*, París, Alexis Eym, 1827.
- LAZO ALVAREZ, Ximena y Juana Pesántez Lazo, "Hacia un turismo cultural: etnografía y pintura costumbrista", Tesis de licenciatura, Cuenca, Universidad del Azuay, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Escuela de Turismo, 2004.
- LISBÔA, Manuel María, *Relação de uma viagem a Venezuela, Nova Granada e Equador*, Bruxellas, A. Lacroix, Verboeck Hoven e Cie Editores, 1866.
- LOMNÉ, Georges, "El 'Espejo Roto' de la Colombia Bolivariana (1820-1850)", en: *Inventando la nación*, Annino y Guerra (coords.), pp.475-500.

- LONDOÑO VEGA, Patricia, "El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa", en: América exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX. Obras sobre papel. Colecciones de la Banca Central. Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela, Bogotá, Banco de la República / Biblioteca Luis Ángel Arango, 2004, pp.15-82.
- M.E. y L.C., El Nuevo Viajero Universal en América, ó sea Historia de Viajes sobre el Antiguo Perú, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Co., 1832.
- MERA, Juan León, Cantares del pueblo ecuatoriano, ilustraciones de Joaquín Pinto, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, s.f.
- _____. "Conceptos sobre las Artes [1894]", en: Teoría del arte en el Ecuador, Edmundo Ribadeneira (introd.), Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, vol. XXXI, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1987, pp.291-321.
- _____. Cumandá. O un drama entre salvajes, Quito, Editorial Universitaria, 1969.
- MERCADO, Melchor M., Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia, La Paz, Banco Central de Bolivia / Archivo Nacional de Bolivia / Biblioteca Nacional de Bolivia, 1991.
- MONNIER, Marcel, Des Andes au Para [1886-1887], dibujos de G. Profit, París, Nourrit et Cie., 1890.
- MONTEFORTE, Mario, Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1985.
- MONTESINOS, Fernando, J. D. Velasco, Torozomoc, Viaggi relazionie memorie relative alla scoperta alle antichita ed alla storia delle rellissime e vaste regioni del Peru di Quito e del Messico, Prato, Tipografía Giachetti, 1842.
- MURATORIO, Blanca (ed.), Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX y XX, Serie Estudios Antropología, Quito, FLACSO, 1994.
- NAVARRO, José Gabriel, La pintura en Ecuador del siglo XVI al XIX, Quito, Dinediciones, 1991.
- _____. Artes plásticas ecuatorianas, Quito, s.p.i., 1985, 2ª ed.
- OÑA, Lenin, "La Revolución Liberal y las artes plásticas", Revista Diners 158 (Quito, julio de 1995).
- ORTON, James, The Andes and the Amazon, New York, Harper & Brothers, 1870.
- OSCULATI, Gaetano, Esplorazione delle región equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846-47-48, Milano, Presso i Fratelli Cantenari e Comp., 1854, 2ª ed.
- Pancho Fierro (1809?-1879), en: Colecciones del Banco Central de Reserva del Perú y del Museo de Arte de Lima, catálogo de exposición, Bogotá, Gabinete de Estampas, Banco de la República / Biblioteca Luis Ángel Arango, 4 de noviembre de 1998 / 10 de enero de 1999.
- PÉREZ, Trinidad, "Raza y modernidad en Las Floristas y El Sanjuanito de Camilo Egas", ponencia presentada en el Segundo Encuentro de Ecuatorianistas de LASA, Quito, FLACSO, 24-26 de junio, 2004.
- _____. "Artes plásticas del siglo XIX al XXI", en: Enciclopedia Ecuador a su alcance, Bogotá, Editorial Planeta Colombiana, 2004, pp.605-635.
- PIERRE, P. Françoise (ed.), Voyage d'exploration d'un missionnaire dominicain chez les tribus sauvages de L'Equateur [1862], Paris, Bureaux de l'Année Dominicaine, 1890.
- POOLE, Deborah, "Landscape and the Imperial Subject. US. Images of the Andes, 1859-1930", en: Close Encounters of the Empire: Writing the Cultural History of US-Latin American Relations, Gilbert M. Joseph, Catherine C. Legrand, and Ricardo O. Salvatores (eds.), Durham/ London, Duke University Press, 1998, pp.106-138.
- QUIJADA, Mónica, "¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la Nación en el imaginario hispanoamericano", en: Inventando la nación, Annino y Guerra (coords.), pp.287-315.
- QUIJANO, Aníbal, "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina", en: Pensar (en) los intersticios, teoría y práctica de la crítica poscolonial, Santiago Castro Gómez et. al. (eds.), Santa Fé de Bogotá, PENSAR Instituto de Estudios Sociales y Culturales / Pontificia Universidad Javeriana, 1999, pp.99-109.
- RECLUS, Elisée, Nouvelle geographie universelle. La terre et les hommes, vol. XVIII, Amérique du Sud. Le Régions Andines, Paris, Librairie Hachette et. C., 1893.

SARTOR, Mario, *Arte Latinoamericana Contemporánea del 1825 ai giorni nostri*, Milano, Jaca Book SpA, 2003.

STEVENSON, William Bennett, *Narración histórica y descriptiva de 20 años de residencia en Sudamérica*, Quito, Abya-Yala, 1994.

UMBRALES del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética, textos por Lupe Alvarez, María Elena Bedoya Hidalgo y Ángel Emilio Hidalgo, Guayaquil, Museo de Antropología y Arte Contemporáneo, 2004.

VVAA, *América pintoresca*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1884.

VILLAVICENCIO, Manuel, *Geografía de la República del Ecuador*, Nueva York, Robert Craighead, 1858.

WIENER, Charles, "Amazon et Cordillère", *Le Tour du Monde*, t. XLVIII (París, 1884), pp. 209-304, 337-416.

Wolf, Teodoro, *Geografía y geología del Ecuador*, Leipzig, Tipografía de F. A. Brockhaus, 1892.



3. EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y FORMACIÓN DEL CIUDADANO PATRIOTA

3.1 Del taller a la academia: educación artística en el siglo XIX

3.2 La imagen y formación del ciudadano virtuoso y patriota

3.1 Del taller a la academia: educación artística en el siglo XIX¹

Este ensayo pretende llamar la atención del lector sobre un aspecto sumamente importante de la historia del arte del país y que ha repercutido decididamente en la formación de los artistas contemporáneos. El tema de la educación artística es relevante en la medida en que la manera de impartir los conocimientos del arte, aspectos técnicos o teórico-creativos, la resolución de qué se imparte y finalmente a quién va dirigida esta producción, repercute en la calidad (y cualidad) del hecho artístico y nos permite desentrañar aspectos de la realidad ecuatoriana que van más allá del objeto artístico en sí.

No debemos olvidar que la educación o la transmisión de conocimientos artísticos durante la Colonia fue muy informal, de acuerdo a lo poco que se conoce sobre el tema. Básicamente los artistas-artesanos se formaban al seno de los talleres familiares, y copiaban modelos, sean grabados importados, nacionales, obra importada o más frecuentemente obra ejecutada por un antecesor y "probada" en el mercado. El arte oficial urbano, vinculado en gran medida a la Iglesia, seguía fiel a su dictamen, transformándose lentamente e incorporando en ocasiones elementos ajenos a la iconografía tradicional europea. Quizás durante el barroco quiteño, (1730-1830), a la apertura de un mercado civil y la reducción del formato de la obra, existió más liberalidad en el tratamiento de los temas. Sin embargo, en Quito –la escuela más tradicional y apegada a las reglas del juego europeo– cualquier "desvío" se mantuvo dentro del ámbito de lo religioso. Los famosos Nacimientos son prueba de ello.

El contacto con el espíritu ilustrado y el Neoclasicismo ayudó para que ciertos pensadores de fines del siglo XVIII y principios de la centuria siguiente, propusiesen una sistematización de la educación artística, deslindando dicha responsabilidad única al taller e instaurando centros de estudio. Como se verá en este ensayo, el imponer una suerte de racionalización en la forma de impartir los conocimientos desde el Estado no fue fácil, o en ocasiones la voluntad de llevarlo a cabo estuvo demasiado ligada a aspectos políticos; en otras, la crisis económica general

¹ Este ensayo -retrabajado en varias ocasiones fue presentado en el encuentro "Presente y futuro del arte y la cultura en América Latina", Cuenca, III Bial Internacional, 2-6 de diciembre de 1991. La versión final fue publicada con el título "Del taller a la academia, educación artística en el siglo XIX en Ecuador", Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia 2 (Quito, 1992), pp.119-134; reproducido en Arte Bial 6 (Boletín de la Bial de Pintura de Cuenca, septiembre 1992), pp.70-77. Esta versión fue corregida más bien en su forma. En su momento fue un capítulo de mi tesis de maestría y del catálogo razonado de la obra del artista Rafael Troya. Véase: Alexandra Kennedy-Troya, "Rafael Troya (1845-1920). Un paisajista ecuatoriano", tesis de maestría, Departamento de Arte, Tulane University, Nueva Orleans, 1984; y el catálogo razonado, "El pintor Rafael Troya (1845-1920)", Quito, 1984, obra contratada por el entonces Museo del Banco Central del Ecuador (hoy Museo Nacional) y revisada posteriormente. La parte de reflexión teórico-histórica fue publicada años más tarde, véase Rafael Troya (1845-1920). El pintor de los Andes ecuatorianos, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999; el catálogo razonado de la obra del pintor que fuera la segunda parte del trabajo permanece inédito. Agradezco las generosas y valiosas observaciones que en su momento hicieron Carlos Rojas y Pablo Estrella.



50. Gaspar de Sangurima, Tabernáculo, principios S.XIX, retablo mayor, Iglesia de la Concepción, Cuenca.

no ayudó al sustento de tal o cual escuela. Prueba de ello es que durante el XIX se advierte una verdadera inestabilidad en el proceso, debido sobre todo a la inexistencia de políticas culturales estatales, cosa que cambiará sustancialmente a principios del siglo XX².

Este trabajo tuvo en su momento muchas limitaciones. No fue posible recoger datos sobre planes de estudio, efecto real que éstos tuvieron –igual que la participación de profesores nacionales y extranjeros– en la formación de los artistas individuales.

LA PERSISTENCIA DEL BARROCO COLONIAL

Nuestra historia de trampas y limitaciones autoimpuestas o definitivamente atropelladas por presiones ajenas a nuestra realidad, no vio en el período postindependentista de los años veinte y treinta del siglo XIX, un camino claro a recorrer. La vida colonial parecía continuar sin modificaciones mayores y la producción artística, en consecuencia, se mantuvo fiel a dicha tradición. Áreas geográficas como la nuestra, un Ecuador jalonado entre el Virreynato del Perú y el de Nueva Granada, del cual pasó a formar parte en la segunda mitad del XVIII, quedaron como espacios independientemente aislados con nefastas consecuencias

²Véase: Trinidad Pérez, "La Escuela Nacional de Bellas Artes y el arte moderno en Quito a inicios del siglo XX", en: Alexandra Kennedy-Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (eds.), *Alma mía. Simbolismo y modernidad en Ecuador. 1900-1930*, Quito, Fundación Museos de la Ciudad, 2014, pp.114-122.

para los caminos del arte. Habría que esperar unos decenios más para que estos países, a través de políticas estatales nacionalistas, desarrollasen incentivos públicos. La situación de los artistas -parcialmente huérfanos de su mecenas de antaño, la Iglesia, y minado el mecenazgo de criollos pudientes- era calamitoso, tanto es así que Quito, el centro más importante de producción en la Audiencia, parece haber sufrido un vacío de prácticamente 30 años. Como veremos, solo por los años sesenta se constató una recuperación parcial de este sector, se empezó o al menos se trató de abandonar el continuismo colonial español y se pretendió una búsqueda de lo nacional, vía la incorporación de un pensamiento romántico que abrazó tanto la tímida nostalgia de un pasado “esplendoroso”, como las realidades internacionales a las que se vieron abocadas las nuevas elites.

La reconciliación con la herencia cultural de la colonización hispanolusitana, que se daría tan solo en la época de modernización, “había sido abandonada en el período de constitución de los estados nacionales y luego combatida cuando se entroniza el positivismo laicista de la segunda mitad del siglo pasado”³.

Entonces, durante los primeros decenios de la época postindependentista se conforman dos realidades americanas superpuestas y sin aparente conciliación: “Una mitad estorbada a la otra. En esta forma se hizo la historia del siglo XIX, una historia en la que una minoría llena de fe en el futuro se decidió por la negación de todo su pasado”⁴.

Desde la segunda mitad del siglo, el Positivismo fue considerado como el pensamiento filosófico más importante en Hispanoamérica. A través de su difusión se pretendería suplantar la escolástica española. La emancipación mental de España y en algunos casos su negación se daría parcialmente a través de esta corriente que de alguna manera intentaría poner fin a la violencia y anarquía política y social. Sin embargo –nos dice Leopoldo Zea– esta corriente se convirtió en una nueva utopía al simplemente haber intentado adaptarse mecánicamente a ella sin haber orientado su realidad particular. Y aunque el Positivismo se interpretó de diferente manera en cada país, todos abrazaron la religión de la humanidad y la aceptaron como una doctrina educativa de gran espíritu práctico.

El Ecuador, al igual que Bolivia, Perú, Paraguay, Colombia y Venezuela, vería en el Positivismo una doctrina liberal, un instrumento al servicio de esta ideología, un medio anticlerical. Entre 1800 y 1900 se intentó poner orden a las sociedades a través de la ciencia y la educación; al mismo tiempo nació una burguesía criolla al servicio de la gran burguesía europea y norteamericana.

A mediados de siglo surgiría una época de dictaduras con García Moreno en Ecuador, Rosas en la Argentina, Rodríguez Francia en Paraguay, López de Santana en México; dictaduras que provocarían la aparición de reformadores. Quizás lo más problemático haya sido que los hispanoamericanos –según se creía– si querían ser

³Pablo Morandé, *Cultura y modernización en América Latina*, Cuadernos del Instituto de Sociología, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984, p.16.

⁴Leopoldo Zea, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del Romanticismo al Positivismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p.27.

completamente libres, tenían que renunciar a todo “lo español”, a diferencia de los norteamericanos que encontraban en la herencia inglesa el meollo de todas sus posibilidades y la raíz de su futuro poderío.

Esta negación de lo “español” no parece haber sido drástica en Ecuador, como lo fue en países como México. Visto al menos desde el lado de la producción artística, persistió la visualidad colonial durante todo el siglo, aunque de hecho se filtraron ideas progresistas a través de pedagogos, científicos y la importación de ideas por medio de una literatura muy diversa. García Moreno, en la segunda mitad del siglo, representa el caso más interesante: una contradicción entre mantener un Ecuador tradicional y a la vez el incorporar deliberadamente grupos humanos extranjeros que traerían cambios de carácter progresista, aunque ellos mismo fuesen agentes de ideologías poco renovadoras.

Caberecordar que para el caso de Quito se pretendió introducir oficialmente la corriente Neoclásica ya para 1803, en las nuevas adiciones de la Catedral Metropolitana impulsadas por Carondelet. Sin embargo, el estilo barroco, cruzado por elementos rococó, fue tan fuerte en el desarrollo de las artes quiteñas del XVIII que cuando hacemos referencia al tema del continuismo, es precisamente a este tipo de manifestaciones a las que aludimos.

PRIMEROS INTENTOS DE SISTEMATIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN: LA ESCUELA OFICIAL DE CUENCA

El Neoclasicismo, estilo parcialmente asimilado en la arquitectura civil, y posteriormente en la construcción de carácter público –de “lo público”– era el único movimiento que hacía un llamado expreso a la racionalización de la educación en el campo de las artes plásticas. La academia, la escuela o el liceo fueron su creación. Prioridades de carácter más bien militar indujeron a la creación de la primera escuela oficial de bellas artes formada en Cuenca, concebida tras la entrada triunfal de Bolívar en Cuenca en 1822. Su director, el afamado escultor Gaspar de Sangurima, fue uno de los más sobresalientes talladores de cristos al estilo colonial barroco (lam.50).

En dicha maestranza dirigida por el genial Sangurima, nos dice Vargas, se fabricaron lanzas para los jinetes y herraduras para los caballos de los escuadrones; se compusieron los fusiles dañados... se fabricaron los clarines, las cornetas y las cajas de guerra que resonaron en Pichincha, Junín y Ayacucho...⁵.

Solamente a partir de 1850, momento en el que el Romanticismo está plenamente vigente, es decir, años previos a la primera presidencia de García Moreno en 1860, se podría decir que se daba inicio a la serie de tentativas por sistematizar la educación artística. En Quito funcionaría el primer Liceo de Pintura (1849) que serviría de base para la creación de la Escuela Democrática Miguel de Santiago en la misma ciudad.

⁵José María Vargas O.P., El arte religioso en Cuenca, Quito, Ed. Santo Domingo, 1967, p.56.



51. Autor no identificado, Cristo crucificado, fines S.XIX-principios S.XX, madera de naranjo tallada, 68 x 38 cm., Cuenca, colección privada.

Hasta este momento el arte ecuatoriano –de carácter más bien artesanal– había sido mayormente imitativo y algunos escritores reconocían la falta de imaginación de sus ejecutores. El inglés Adrián Terry, en 1831, había resaltado la habilidad natural de algunos individuos, aunque ponía de manifiesto la desventaja enorme de la escasa instrucción recibida por parte de los artistas, tanto que su producción era, en general, señala, “detestable”⁶. Otro anglosajón, el diplomático Stevenson, más tarde acotaría que se “nota a todas luces la falta de genio creador, siendo su mayor habilidad [la de los pintores], la imitación perfecta”⁷.

El poder de la imitación también había sido señalado en el *Nuevo Viajero Universal* (1833). En esta obra se daba cuenta del tipo de gente que trabajaba en estos oficios mecánicos. Los “blancos” en su mayoría se habían mantenido alejados de estos quehaceres, por considerarlos indignos de su clase. Fue más bien el grupo mestizo el que se dedicó a la pintura, a la escultura y a la platería. Por los mismos

⁶“Visión e influencia de viajes y viajeros en el siglo XIX”, *Historia del arte ecuatoriano*, T.3, Quito, Salvat Editores, S.A., 1977, p.201.

⁷Ibid.

años, Gërstacker y Hassaureck habían hecho referencia a lo mismo, aunque en sus escritos también incluyeron a los indígenas como partícipes directos en este tipo de trabajos. “Los bajos costos de las obras artísticas y la falta de incentivos, ausencia de galerías, museos y marchantes, hacía que el campo del arte se deteriorase vertiginosamente”⁸.

El gran patrocinador de antaño, la Iglesia, había sido relegada a un segundo plano y los artistas se vieron confrontados a la ardua tarea de complacer a un público volcado a emular patrones culturales londinenses o parisinos. Entonces, la aceptada práctica de la imitación por parte del artista quiteño volvió a probar fortuna.

Para mediados de siglo se había abierto una brecha entre quien ejecutaba la obra y quien la adquiría. Se requerían intermediarios –sistemas de enlace– directos (marchantes) o indirectos (críticos, academias...). Estábamos aún muy lejos de ello.

Mientras en Europa se incentivaba a los artistas desde finales del siglo XVIII con las anuales exhibiciones de las academias, en Latinoamérica salvo casos aislados como el de México, el mismo fenómeno empezó a dar frutos recién a mediados del siglo XIX, época en la que se instauraron las escuelas de bellas artes y un poco más tarde las exhibiciones. Estas últimas crearían un espíritu de crítica y competitividad muy importantes para el desarrollo de nuevas formas de observación y plasmación. Y aunque las primeras e incipientes críticas se harían juzgando más que nada los estándares retóricos, la profundidad de pensamiento en la obra, la “sinceridad” de la narrativa, el impacto emocional..., ligados más bien al campo literario a cuyo seno correspondían tales críticos, era un paso importante dentro de la apreciación artística y la innovación modernas. No hace falta insistir sobre la dependencia existente entre liceos, academias y galerías latinoamericanas con respecto a sus pares europeos.

UN VACÍO ARTÍSTICO ENTRE 1830 Y 1850

En el Ecuador el panorama era precario. El viajero Holinski en 1851 lamentaba la ausencia de museos y galerías, lo cual iba en detrimento del desarrollo del arte, señalaba. Comentaba que los artistas se limitaban a ver y copiar los cuadros de las iglesias y conventos. Solamente dos años antes de esta fecha, se había instaurado la primera academia “improvisada” según Charton, responsable

⁸En el período del presidente Vicente Rocafuerte (1835-1839) se había intentado crear el primer museo nacional de pintura del país y parece haberse comenzado un primer inventario de las obras (Alfredo Pareja Diezcanseco, Ecuador: La República de 1830 hasta nuestros días, Quito, Ed. Universitaria, 1979, 6º ed., p.66). Es interesante recordar que durante el mismo período se reconstruyen las pirámides de Caraburo y Oyambaro. (Julio Tobar Donoso, García Moreno y la instrucción pública, Quito, 1940, 2ª.ed.). Pareja Diezcanseco habla del Museo Nacional en tanto que Tobar Donoso se refiere a la fundación de una escuela de pintura donde se expondrían cuadros de pintores coloniales, tales como Santiago y Samaniego. En la obra de José Gabriel Navarro escrita por los años de 1930, se incluye un capítulo que hace referencia directa al tema y que nos ha servido para cotejar y/o ampliar la información obtenida hasta el momento. Véase “Academias y escuelas de Bellas Artes”, en: José Gabriel. Navarro, La pintura en el Ecuador del S.XVI al XIX, Quito, Dinediciones, 1991, pp.230-238.



52. Ernest Charton, Guayaquil, c.1849, óleo/lienzo, 40 x 58 cm., Guayaquil, colección privada.

de su organización (lams.38, 43 y 52). La "academia" duró algo menos de un año⁹. Desgraciadamente, por falta de una buena administración y el apoyo del gobierno de turno, al año siguiente se dejaron de pagar a los profesores y ésta cerró sus puertas. Estudiaron destacados artistas, Ramón y Rafael Salas, Ramón Vargas, Leandro Venegas, Agustín Guerrero, Nicolás Miguel Manrique, Telésforo Proaño, Luis Cadena, Juan Pablo Sanz, Andrés Acosta, Camilo Coral y Juan Manosalvas.

A más de esta academia temporal en la que se pretendió modernizar el quehacer artístico, se dictaban clases de arte en los tradicionales colegios religiosos de San Luis y San Fernando, de jesuitas y dominicos, respectivamente. Se conoce que este último se hallaba en un penoso estado de deterioro ya que su biblioteca se encontraba en ruinas y las colecciones de arte habían desaparecido¹⁰. Paralelamente se fundó en 1850 la Academia de Escultura dirigida por Camilo Unda, también de corta duración¹¹.

⁹Ernesto Charton nació en Francia en 1818, después de haber permanecido en Quito por algunos meses, en 1849 fue a Chile y a la Argentina. Fue profesor de dibujo del Colegio Nacional de París. Navarro menciona que Charton recibía su sueldo de un mecenas quiteño, Angel Ubillús (La pintura en el Ecuador, p.231). Se conoce que organizó una "academia" improvisada, como él mismo la llamó, a la cual asistieron a recibir lecciones teóricas y prácticas, una treintena de pintores quiteños liderados por Antonio Salas. (Véase Ernest Charton, "Una academia improvisada en Quito [1850]", folletín reproducido en: El Ferrocarril, Santiago de Chile, 6-8 de diciembre de 1860).

¹⁰Manuel María Lisboa, Relação de uma viagem a Venezuela, Nova Granada e Equador [1866], p.369, citado por Juan Castro y Velásquez, "La Colección Castro. Evaluación histórico-etnográfica de una serie de pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX". tesis de maestría, Alt-americanistik, Rheineshe-Friedrich-Wielhem-Universitat zu Bonn, Bonn, 1976, p.42; Navarro, La pintura en el Ecuador, p.321.

¹¹Navarro, La pintura en el Ecuador, p.231.

LA ESCUELA DEMOCRÁTICA MIGUEL DE SANTIAGO

La fecha clave en el proceso de instrucción pública en el campo de las artes es la de 1852 cuando se abrió –apoyada seguramente en la experiencia adquirida en la citada academia de Charton– la Escuela Democrática Miguel de Santiago en Quito que duró hasta 1859. Artistas vinculados al taller conservador de Antonio Salas intervinieron en la formación de dicha escuela¹², la misma que al igual que la primera en Cuenca, se fundaría por razones políticas más que académicas.

El protector del centro, el Dr. Endara, en un interesante discurso exhortó a que el Estado participara en la “democratización” de las artes. Adversarios al gobierno de Juan José Flores, los organizadores de esta escuela festejaron el aniversario de la Revolución Marcista de 1845 mediante la puesta en escena de una gran exhibición presidida de una sesión solemne en donde abundaron los discursos políticos contra el conservadurismo “escuchado tras la religión”¹³. La única intervención dedicada al tema artístico fue la de don Francisco Gómez de la Torre. Elocuente y agudo señaló que,

‘...hasta ahora la pintura se ha contraído sólo a representar imágenes melancólicas y meditabundas. El pincel ha tenido por único elemento el aspecto sombrío del claustro; jamás ha propendido a entregarse en brazos de la naturaleza para ser fecunda como ella en presentar imágenes grandiosas, ni menos seguir impulsos de los fanáticos caprichos de la imaginación; pudiéndose decir de nuestra pintura lo que un viajero decía respecto de los españoles, que todas las paredes estaban adornadas con magníficas pinturas, pero que todas incitaban a la piedad y el cilicio. Aún hay más: la pintura entre nosotros se ha mantenido campeando en el teatro servil de la imitación. Pero ahora ella se lanza a la invención y a la originalidad para tomar un carácter nacional. La literatura, la música y la pintura, representadas por las Sociedades Ilustración, Filarmónica y Escuela Democrática, empiezan a conquistar su independencia y nacionalidad, para no mendigar la ciencia y la inspiración en las naciones que llevan la vanguardia de la civilización’¹⁴.

Está claro que hasta este momento la atención de muchos artistas estaba centrada en el arte religioso. Gómez de la Torre y otros auspiciaban al artista a buscar temas más “grandiosos”, como el de la naturaleza y a utilizar la imaginación, la invención y la originalidad, único camino para que el arte tomara un carácter nacional.

¹²En una visita que realizó Charton al taller de Antonio Salas, habíales preguntado a los Salas si tenían modelos de donde copiaban y ellos le enseñaron pequeños grabados del tamaño de la mano de los cuales se aprovechaban. Charton había quedado sorprendido por la “verdad de los colores”. El dibujante francés alabó la habilidad innata de los quiteños para “armonizar los tonos”, “aun entre gente del pueblo”. Pero comprendió la urgencia de educarlos seriamente, puesto que incluso los mejores estaban muy ocupados produciendo mucho pero de poca calidad (José María Vargas, Los pintores quiteños del siglo XIX, Quito, Editorial Santo Domingo, 1971, pp.16-17).

¹³Navarro, La pintura en el Ecuador, p.232. Una transcripción íntegra se halla en: Sociedades Democrática de Ilustración de Miguel de Santiago y Filarmónica. Discursos pronunciados en la sesión pública efectuada el 6 de marzo de 1852, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984, 2a. ed.

¹⁴Vargas, Los pintores quiteños del siglo XIX, pp.14-15.



53. Abraham Sarmiento, Sinopsis musical, fines S.XIX, litografía, 131 x 84,5cm., Cuenca, Conservatorio de Música "José María Rodríguez".

Sin embargo, años más tarde, en 1866, el viajero y diplomático Manuel María Lisboa pudo aún constatar lo que él llamó el "cáncer de la imitación".

Disminuye un tanto el mérito de los artistas por el hecho de que casi siempre copian y cuando producen de su propia imaginación, su pincel es menos vigoroso. Mas siendo las suyas copias casi siempre de grabados, no se puede negar su mérito al haber agregado el color con armonía y correctamente¹⁵.

Al parecer, el carácter imitativo de las artes siguió vigente y fue quizás a través de la imitación parcial el camino por el cual los artistas locales comprendieron su propio suelo¹⁶. Técnica y temáticamente se siguió el sendero trazado por Europa.

¹⁵Lisboa, Relação de uma imagen, citado en: Castro y Velázquez, "La Colección Castro", p.43.

¹⁶Según Hale, en las interpretaciones culturales y económicas de América Latina, está enclavada el supuesto de que el S. XIX fue un siglo de imitación. Los términos "mimético", "imitativo", "exótico", estaban presentes en las referencias dadas por observadores de diversos intereses y orientaciones. Si hacemos referencia a la búsqueda filosófica de identidad nacional, ésta contiene

Constatar los resultados o la premiación de la exposición mencionada líneas atrás, es interesante; surgen temas de costumbres, alegorías, paisaje urbano, retratos y cuadros religiosos¹⁷. Un mosaico de géneros pictóricos que de alguna manera refleja el hecho de que para estos años este eclecticismo propio de la época habría sido adoptado por los artistas y por el público en general.

Esta Escuela también de corta vida parece haber incentivado la formación de otros centros destinados ya no a las bellas artes sino a la artesanía aplicada. Cinco años más tarde, en 1857, Quito presenció el establecimiento de una Escuela de Artes y Oficios. En ella se pensó formar un museo de las "máquinas e instrumentos empleados en las artes" y se planificó la enseñanza que impartiría dicha institución. Los obreros y artesanos aprenderían geometría, mecánica, física y química aplicadas a la industria y a la agricultura; así como artes cerámicas, economía industrial y dibujo¹⁸. Pasos firmes para incentivar el desarrollo material del país.

Con este objetivo en la mira, por estas mismas fechas se empezó a proyectar un museo de Historia Natural vinculada a una visión muy práctica, ya que se esperaba que los conocimientos adquiridos sobre los productos animales, vegetales y minerales, se emplearan directamente en las industrias, las artes, la agricultura, la manufactura, la metalurgia, el comercio y la economía política¹⁹.

Y aunque la política externa era problemática, estos proyectos siguieron surgiendo. El Perú había roto relaciones con Ecuador (1858-1859). Un general peruano había desembarcado en Guayaquil y situado su ejército en Mapasingue trayendo grandes expectativas y angustias al pueblo. Sin embargo, en Quito, entre 1859 y 1860, durante el gobierno provisional, se estableció la Academia de Arte y Pintura, dirigida por quien había ganado el concurso pictórico de 1852, el pintor académico Luis Cadena. Además, se incorporó el Museo y la Biblioteca Nacional a la Universidad Central²⁰.

—nos dice Hale— una tensión anómala cuasi-marxista que puede hasta haberla hecho análoga a las recientes interpretaciones de la política decimonónica (Charles A. Hale, "The Reconstruction of Nineteenth Century Politics in Spanish America: A Case for the History of Ideas", *Latin American Research Review*, 8:2 (1973), p.58). Citando a Zea —hace notar— que él ve al liberalismo y al positivismo como las expresiones de la burguesía en dos estados de evolución, aquel de combate y aquel de orden. Al rechazar el colonialismo español, la burguesía latinoamericana finalmente se convirtió en prisionera de la gran burguesía occidental.

¹⁷El primer premio fue obtenido por Luis Cadena con "La Aldea Campesina"; el segundo, por un dibujo del templo de la Compañía, de Juan Pablo Sanz; la lámina "El Pudor" ganó el tercer premio, realizado por J. Agustín Guerrero; los premios 4º y 5º (compartido) y 7º correspondieron a varios retratos: Ramón Vargas, "Dos profesores de pintura retratándose el uno al otro"; Leandro Venegas con los retratos de los protectores de las Escuelas Democrática y Filarmónica, y Nicolás Alejandrino Vergara con una miniatura, "Rosa Elena"; los premios 5º (compartido) y el 6º fueron otorgados a cuatro cuadros religiosos: "Oración del Huerto" de Leandro Venegas y los "Reyes de Judá" de Vicente Pazmiño. Véase Vargas, *Los pintores quiteños*, pp.15, 142 y ss.). Nótese como aún se premian copias de cuadros coloniales; éstos últimos atribuidos al pintor Goríbar (S. XVIII) y considerados por el público de las mejores series pictóricas del arte quiteño. Parece que el aprendizaje se hacía recurriendo a modelos de este tipo. También es importante señalar la ausencia de paisajismo rural.

¹⁸Julio Tobar Donoso, García Moreno y la instrucción pública, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1940, 2ª.ed., p.88. Según Navarro este mismo año se fundó la Escuela de Dibujo dirigida por Juan Pablo Sanz (La pintura en el Ecuador, p.232).

¹⁹Tobar Donoso, García Moreno, p.88.

²⁰Ibid., pp.111-112. Antes de ocupar este cargo, Luis Cadena había estudiado arte en



54. Luis Pablo Alvarado, La Soberbia, último cuarto S.XIX, óleo/lienzo, 56 x 66 cm., Cuenca, colección privada.

CIENCIA Y ARTE. GARCÍA MORENO EL IMPULSOR DE LAS ESCUELAS ARTÍSTICAS

Como vimos, al momento en que García Moreno se hizo cargo del poder se habían sentadolasbasesparaunaorganizacióndelcampocultural, organizaciónque intentaríallegaradelanteconmuchointerésyentusiasmo. Los 15 años que ocupó lapresidencia, con un intervalo entre 1865 y 1869, marcan un período importante dentro del área de las artes. Es en este momento en el que surgen connotados artistas como Joaquín Pinto, Rafael Troya o los Salas; y este florecimiento está íntimamente relacionado con la política que adoptó el presidente. Varios de los artículos reproducidos en esta selección de textos hacen referencia a ello.

En 1861, un año más tarde de la toma de posesión se fundó la Academia Nacionalcuyomérito fue el de auspiciar exposiciones en las cuales los artistas fueron premiados“generosamente”²¹. Seguramente el hecho estimuló para que el público acudiera a estos eventos al menos esporádicamente, y que, por fin, se sentaran las bases de una regular asistencia y adquisición de obras. Este incipiente mercado fortalecería de alguna manera la posición intelectual y económica del artista frente a la sociedad, sociedad en la cual, como dijimos, el mecenazgo religioso se había debilitado y en donde la temática religiosa, si bien aún considerable, cedía el paso a otros mundos iconográficos e intereses. Es así que la exposición promovida por la academia en septiembre de 1862, concedió la medalla de oro a un paisaje: “Paso

Santiago de Chile entre 1852 y 1856 bajo el tutelaje de Francisco Lira. Un año más tarde fue enviado por el presidente Robles a Roma, a la Academia de San Lucas, para que estudiara bajo la guía del pintor Alejandro Marini.

²¹Ibid., pp.115-116.



55. (a.) Luis Cadena, *Divina Pastora*, c.1880-1890, pintura mural, Quito, transepto de la iglesia de Santo Domingo.

del Manglar” pintado por Juan Manosalvas, quien años más tarde viajaría a Roma a especializarse. Creemos que esta fecha podría ser importante punto de partida para el paisajismo en el Ecuador²².

Con García Moreno se introdujeron una serie de reformas a la instrucción pública en general, comenzando porque entre 1862 y 1863 se trajeron profesores jesuitas y hermanos cristianos para las escuelas primarias y secundarias. Se trataba de “corregir los vicios de los nacionales”. Dentro de la más extrema y en ocasiones intolerable identificación con la Iglesia Católica, el sistema educativo se vio controlado en su totalidad por este sector social. Hasta los textos escolares debían ser designados por los obispos. Los jesuitas españoles ocuparon los colegios

²²Es interesante anotar que las asignaturas dictadas por liceos, academias o escuelas, servían para formar individuos en el arte del dibujo o la pintura. Lo mismo podría decirse de las premiaciones diversas en donde no aparece ninguna obra escultórica. Recalcamos este hecho debido a que la Audiencia de Quito se había destacado durante toda la colonia por su enorme y magnífica producción de tallas. Es probable que la escultura estuviese dedicada a reproducir imagería religiosa, en tanto que la pintura fue destinada a la ‘invención’, cosa frecuente durante estos años.



secundarios y los alemanes e italianos la Escuela Politécnica Nacional. En 1861 se firmó el Concordato por medio del cual se sometió la vida espiritual del Ecuador a la Iglesia, en referencia a la educación y al control de la fuerza pública; a su vez, el Papa concedería al Presidente el poder de designar sacerdotes, obispos, etc.

Mas a pesar del poder conservador insalvable, el presidente introdujo al país por el camino del Progreso, tomando en cuenta que el momento en que se posesionó era sumamente difícil. Fue un "momento en que todo el sistema amenazó venirse abajo con el peso de las contradicciones entre las oligarquías regionales": los oligarcas costeños del cacao frente al latifundismo serrano decadente. García Moreno se convirtió en represor y centralizó de alguna manera el poder del Estado.

Su fe en Francia y en "lo europeo" hizo incluso que García Moreno propusiera a este país que tomara al Ecuador en calidad de protectorado. El desenfreno de la soldadesca y la turbulencia de los demagogos, la anarquía, la pobreza entre otros tantos problemas, hicieron que el presidente buscara refugio en Francia 'la civilización en paz y libertad de el orden'. Dicho proyecto quedó en letra muerta...²³ Sin embargo, su política fue siempre pro europea y anti estadounidense.

²³ Enrique Ayala, "Gabriel García Moreno y la gestación del estado nacional en el Ecuador", Revista Cultura 10 (Quito, 1981), pp.141-146.

Este deseo de García Moreno de avanzar, de progresar, hizo que viese la necesidad inmediata de atender las vías de comunicación tan poco adecuadas para el propósito. En la Convención de 1861 señaló que los caminos interiores y las vías hacia la costa se hallaban en peor estado que en la época colonial y que a causa de ello las artes, el comercio y la agricultura no salían de la esfera de las especulaciones. Se trasladaron fondos con este objeto y se vio el incremento inmediato de la industria artesanal y la producción de granos en la sierra ecuatoriana. Uno de los síntomas de crecimiento económico y de las nuevas vinculaciones comerciales que iban surgiendo fue la participación del país en la Exposición Mundial de París en 1867²⁴.

El fervor constructivo garciano, no solo de caminos sino también de escuelas, hizo que resurgiera el sistema de la mita o trabajo obligatorio, y seguramente que en 1862 se creara por vez primera la Escuela de Arquitectura y Perspectiva dirigida por Juan Pablo Sanz; una extensión de la misma se abrió en Manabí²⁵.

A más de crear la Escuela Politécnica Nacional, caminos y escuelas pequeñas, durante su período se hicieron obras de gran magnitud como el Observatorio Astronómico, el Conservatorio Nacional de Música, la construcción de talleres tipográficos, la Escuela de Pintura y Escultura, el Panóptico, entre otros.

El proyecto Garciano impulsó un sorprendente salto de modernización de la estructura social, orientado a satisfacer los requerimientos de vinculación del país al sistema mundial, y a favorecer, a la larga, los intereses de los grupos comerciales aliados al capital internacional. Como muy pocos de sus contemporáneos, García Moreno fue consciente de la necesidad del desarrollo técnico y de la creación de un nuevo tipo de estructura estatal, más sólida y ágil²⁶.

Sin embargo, manifiesta Enrique Ayala, el "proyecto garciano fue en su raíz contradictorio porque acentuó los desajustes entre el desarrollo de la estructura económico-social y la esfera político-ideológica"²⁷.

Esta permanente intervención religiosa puede ser constatada aún en el campo de las artes. En marzo de 1872 se fundó la Escuela (o Academia según Navarro) de Bellas Artes y Oficios, probablemente intentando retomar los principios de la Academia de Arte y Pintura entre 1859 y 1860. En esta ocasión se recogió y por ende se fusionó la enseñanza de 'oficios', establecida en 1857 por la Escuela de Artes y Oficios, y el arte oficial²⁸. La Escuela estuvo organizada por el Protectorado Católico de Westchester²⁹ y nuevamente se contó con la presencia del pintor Luis Cadena como director.

²⁴Ibid., pp.146-147.

²⁵Navarro, La pintura en el Ecuador, p.232.

²⁶Ayala, "García Moreno y la gestación del estado nacional", p.171.

²⁷Ibid., p.172.

²⁸No se han podido obtener datos sobre la relación entre estos tres centros. Sin embargo, sería importante conocer la trayectoria en detalle.

²⁹Tobar Donoso, García Moreno, pp.402-403.



56. Autor no identificado, Casa de fábrica, mediano, 1926, cerámica vidriada, 50 cm., Cuenca, colección privada.

NUEVOS INTENTOS POR REESTABLECER LAS ACADEMIAS DE ARTE

Cabe destacar la inestabilidad existente en el proceso de fundaciones de escuelas y academias de arte. Un año antes de la fundación mencionada, en 1871, se quiso reestablecer la Academia de Bellas Artes. Para ello se contrató al escultor español domiciliado en Roma, José González y Jiménez, en mayo de 1872, quien abrió una escuela de escultura en Quito, la primera del ramo³⁰. Duró poco tiempo y en su lugar se fundó la Escuela de Bellas Artes a la cual hemos hecho referencia.

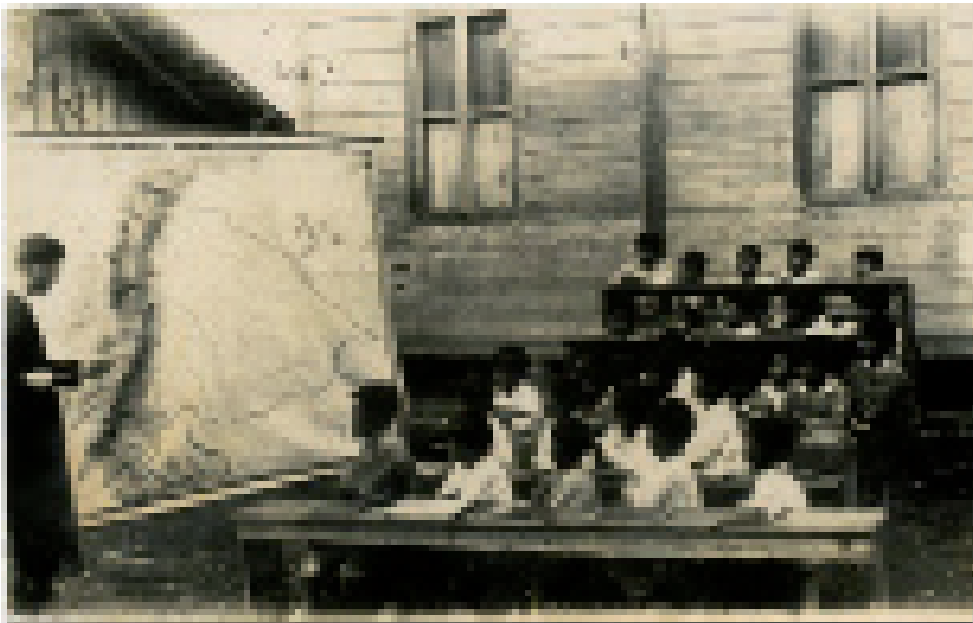
En esta Escuela se volvió a dar importancia a la pintura, al óleo y al pastel, al dibujo de la figura humana, a las proporciones y al 'dibujo de adorno'³¹. Desgraciadamente tampoco este centro estuvo en pie por mucho tiempo. Sus puertas se cerraron en 1875 hasta la presidencia del general Leonidas Plaza (1901-1905) en que por iniciativa del político, escritor y paisajista, Luis A. Martínez, por entonces Ministro de Instrucción Pública, la escuela volvió a funcionar.

Entre tanto, la trunca idea de Rocafuerte (1835-1839) de formar un museo nacional fue desarrollada por García Moreno, años más tarde de los citados comentarios de viajeros de mitad de siglo que no lograban comprender cómo se podían formar artistas sin elementos de apoyo como las academias y los museos³².

³⁰Una de las obras más importantes de esta efímera escuela fue El Apolo y las musas destinada a la fachada del Teatro Sucre de Quito, y en el balcón de la fachada del mismo, la Estatua de Sucre, ambas de autoría del escultor González.

³¹El pintor ganador del concurso de la Academia de 1862, Juan Manosalvas, fue quien estuvo a cargo de las clases de este nuevo centro.

³²El interés de García Moreno por rescatar del olvido piezas artísticas y presentarlas al público ordenadamente, se extendió al campo de la zoología ya que se trajo, en 1873, a don Carlos Honstetter para preparar un museo en este área.



57. Fotógrafo no identificado, Clases en las escuelas misionales de Méndez, c.1930, Quito, colección Taller Visual.

INFLUENCIA DE CIENTÍFICOS Y PROFESORES EXTRANJEROS

Quizás tan o más importante como la misma fundación de centros de difusión y formación haya sido la llegada de científicos y profesores extranjeros, en su mayoría alemanes, y el envío de artistas becados sobre todo a Roma. Y aunque durante la planificación del Observatorio Astronómico de Quito se intentó, según Antonio Flores, captar las simpatías del gobierno francés con la venida de sabios e instrumentos sigue siendo Alemania en donde deberíamos encontrar el origen de muchos aportes para la historia del pensamiento ecuatoriano³³. En su gran mayoría fueron alemanes los que en esta segunda mitad del siglo ocuparon importantes cargos en centros de enseñanza y de experimentación.

Además de éstos, entre los años de 1873 y 1875 llegaron de Norte América artesanos y hombres de ciencia franceses e italianos. Centenares de obreros abrían caminos, construían puentes, edificios; ingenieros, geógrafos, matemáticos, geólogos, químicos y naturalistas accedían a las escuelas y universidades y recorrían el país estudiándolo. El centro más importante de formación pedagógica y cuna de las investigaciones fue la Escuela Politécnica dirigida por jesuitas alemanes expulsados por Bismarck. El tipo de profesiones existentes en los campos de la ingeniería, arquitectura, mecánica, etc., nos permite apreciar la importancia efectiva concedida al progreso material del país³⁴.

³³Esta "tradición" alemana es continuada por el gobierno de Leonidas Plaza (1912) en donde se dio preferencia a la pedagogía alemana para los Institutos Normales y las escuelas modelo de educación primaria (Véase Pareja Diezcanseco, Ecuador: la República de 1830 hasta nuestros días, pp.111 y 234).

³⁴La Escuela Politécnica se inauguró el 3 de octubre de 1870 y durante los 4 años siguientes



58. Juan Manosalvas, *Sacerdote y desfile de campesinos*, último cuarto s.XIX, óleo/lienzo, 46,3 x 57,8 cm., Quito, Museo Jacinto Jijón y Caamaño.

La llegada de científicos que contrataron a artistas locales para registrar sus descubrimientos fue una de las modalidades extra-académicas que ayudó al entrenamiento informal y de los pintores locales. Es un asunto que deberá ser investigado posteriormente y el caso de Rafael Troya, analizado a profundidad por la autora, puede ser un punto de partida³⁵.

El asesinato de García Moreno dio paso a la participación directa del liberalismo en el gobierno. Antonio Borrero (1875-1876), de tendencia liberal, subió al poder apoyado por el escritor Juan Montalvo y el luchador Eloy Alfaro. Su período fue corto debido a la sublevación de Ignacio de Veintemilla en 1870 y su consecuente subida al sillón presidencial por vía de la fuerza. Sin embargo, las fuerzas liberales más organizadas estallaron por 1883, siendo una de las revueltas más fuertes la de Jaramijó al año siguiente.

Esos años son importantes en el sentido de progreso. Se proclama una rectificación de hechos y leyes vigentes, el antidictatorialismo, el antimilitarismo, la

se contrataron científicos de diversos ramos. Estas visitas generaron obras de investigación muy importantes para el país; recuérdese la *Geografía y geología del Ecuador* de Teodoro Wolf, *Nach Ecuador* de J. Kolberg. Desafortunadamente, y al igual que otras instituciones, la Politécnica cerró sus puertas en 1876, un año después del asesinato de García Moreno. Consúltese el artículo de Misael Acosta Solís, "Científicos alemanes que han contribuido a la geografía e historia natural del Ecuador", *Revista Cultura* 13 (Quito, 1982), pp.135-203.

³⁵Años más tarde retomé el tema de la ilustración científica, véase "Alphons Stübel: paisajismo e ilustración científica en Ecuador", en: Alphons Stübel. *Las montañas volcánicas del Ecuador retratadas y descritas geológica-topográficamente* [1897], trad. Federico Yépez, Quito, Banco Central del Ecuador/ UNESCO, 2004, pp.21-38.

lealtad católica y la tolerancia política. Encarna este espíritu el presidente Antonio Flores, elegido en 1888. Estos fueron años de mucha producción literaria y científica, razón por la cual se gestionó la asistencia del Ecuador a la Gran Exposición de París de 1889. Por estos momentos se gestaba un nuevo orden en el país, un orden en el cual existía una preocupación más marcada por una educación libre del individuo y por alcanzar un confort mayor para sus ciudadanos.

En 1895 se pronunció el Liberalismo Radical en Guayaquil y Eloy Alfaro tomó la jefatura suprema. Desde el primer gobierno, Alfaro se manifestó claramente por la no intervención por parte del clero en la instrucción pública, la no intervención del poder civil en cargos eclesiásticos, del clero en las guerras civiles y la obligatoriedad en el pago de impuestos por parte de las órdenes religiosas.

Alfaro concedió especial importancia a la educación pública: la enseñanza primaria fue laica, gratuita y obligatoria. Se crearon los colegios normales de Quito, Manuela Cañizares y Juan Montalvo, y el Instituto Nacional Mejía en la misma ciudad. Se reorganizó, después de más de 25 años de clausura, la Escuela de Bellas Artes (1901) y el Conservatorio Nacional de Música, ambos en Quito³⁶. También en este momento se contrataron profesores -esta vez seculares- de Estados Unidos y Chile y nuevamente se ofrecieron becas al extranjero a maestros, técnicos y artesanos.

El gran esfuerzo de Alfaro fue la construcción del ferrocarril que uniría en 1908 a las dos ciudades principales, Quito y Guayaquil. El periódico oficialista, con un gran espíritu de esperanza, decía de esta obra que:

En este amplio sentido se halla llamado y debe llamarse, justamente, redentora, la obra del ferrocarril del sur, porque, estimulando nuestra actividad, dando impulso a nuestras tímidas iniciativas, ampliando el campo de nuestros recursos y nuestras relaciones, traerá consigo aquellos dos grandes elementos de vida y de responsabilidad de las actuales colectividades: la fuerza y la cultura (...) La obra del ferrocarril trasandino significa, pues, para el Ecuador, su resurrección moral y su emancipación como pueblo³⁷.

REFLEXIONES SOBRE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN LA ACTUALIDAD

Y desde entonces han transcurrido más de 100 años y paradójicamente podemos encontrar ciertas similitudes con entonces. Cabe destacar que si bien en otros países vecinos, Colombia es un buen ejemplo de esto, los agentes mediadores como el crítico o el historiador del arte, tienen una formación y una metodología aplicable a las artes visuales, aún en Ecuador ese sector hasta hace pocos años estuvo ligado al área de la literatura³⁸ y peor aún no existe en el país ni un solo

³⁶Pareja Diezcanseco, Ecuador: la República de 1830 hasta nuestros días, p.277. Nótese cómo aún se mantiene el centralismo artístico. Ligado a su lugar de origen, Alfaro apoyó en 1898 la apertura de la Casa de Artes y Oficios en Manta. La Escuela de Quito fue dirigida por Víctor Puig.

³⁷El Comercio, Quito, 23 de junio de 1908.

³⁸Afortunadamente, desde que escribiera este artículo hace más de 20 años, se ha ampliado



59. José Rafael Peñaherrera, s/t, c.1907-1911, carboncillo sobre papel, 54 x 62 cm., Cuenca, colección privada.

centro de formación que haya dado cabida a estas dos disciplinas, salvo en el caso de asignaturas aisladas dictadas en las facultades de filosofía y letras, historia, arquitectura o turismo, por mencionar las más importantes.

Esta carencia de profesionales en el campo teórico y la escasa formación de los profesores del área práctica, que en su mayoría no son pedagogos sino

la calidad y cantidad de historiadores y críticos de arte, jóvenes que en su momento estudiaron fuera del país. En la actualidad solo se ofrece un programa de maestría en Antropología Visual en la FLACSO y el pregrado en Arte Liberales en la Universidad de San Francisco, una especialidad o subespecialidad (major/minor) en historia del arte.

pintores con alguna noción básica de enseñanza, produjo una profunda crisis en las escuelas de bellas artes a lo largo del país. No existe aún un proyecto que vincule los sectores artísticos con los medios artesanales. Las artes y oficios que alguna vez compartieron el mismo techo, se han vuelto, una centuria más tarde, en seres que caminan en direcciones ajenas, de espaldas la una de la otra³⁹.

El problema curricular no ha sabido solucionar éstas y otras deficiencias, sobre todo en el área de la escultura y derivados. La cerámica, por mencionar un ejemplo, en la Facultad de Artes de la Universidad Central de Quito, ha quedado relegada a un mínimo de horas, orientada básicamente al conocimiento químico y sin instructores idóneos que fortalezcan un sector cuyos fundamentos históricos deben ser revisados, desarrollados y continuados.

La deficiente formación universitaria, el escaso contacto con otros centros de arte importantes, la poca información general y particular ha redundado en muchas ocasiones en un continuismo o imitación, ya no de lo colonial como hace una centuria, sino de corrientes modernas y/o postmodernas implantadas sin ton ni son en nuestro medio. Esta falta de trabajo serio, falta de originalidad y de investigación de los recursos propios con respecto a materiales, al fondo y a la forma de las obras, se refleja en las prebeniales de pintura I y III en Cuenca y denominada con cierta razón, como pintura relamida por uno de los miembros del jurado del último encuentro⁴⁰.

Aunque contemos con algunos excepcionales artistas, el Ecuador vive aún la crisis de la academia, el liceo, la facultad o la escuela. Es hora de darnos un espacio de reflexión en torno a un problema serio en el campo de las artes plásticas, problema que deberá ser enfrentado en toda su dimensión.

³⁹Desde las facultades y escuelas de diseño han surgido proyectos o tesis sobre artesanía artística y objetos de arte. Un saludable proceso de investigación cuyos resultados están a la vista fue incentivado por la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay, Cuenca.

⁴⁰A más de 20 años de la primera Bienal de Arte de Cuenca el panorama ha cambiado notoriamente. Hace falta un balance sobre el impacto de este certamen en la producción artística nacional.

3.2 La imagen y formación del ciudadano virtuoso y patriota¹

Durante el crítico período posterior a 1830 en que el Ecuador se independizó de la Gran Colombia, sus elites políticas y letradas empezaron a construir un imaginario visual que respondiese, como en el resto de América Latina, a la creación de una nueva nación, más secular y diferenciada de España y de las repúblicas vecinas. En el caso de este país andino el crear una nueva iconografía supuso un reto al carácter simbólico de la misma, más que a la ejecución plástica, ya que aún abundaba una buena y entrenada mano de obra, particularmente en Quito. Se trataba, entonces, de erigir el altar patrio. En estos primeros momentos de exaltado civismo se realizaron retratos de los próceres locales, Sucre y Bolívar, alguno que otro cuadro de batallas, una nueva cartografía.

Antonio Salas, por citar al gran artista del momento, intentó adaptarse a las nuevas demandas de las patrias independientes sedientas por celebrar a sus héroes y victorias militares. Además de haber realizado algunos retratos de Bolívar basados en buena parte en modelos grabados, el de A. Leclerc (1819) por ejemplo, fue comisionado por el primer presidente del país, el militar venezolano Juan José Flores, para que realizase una serie de próceres en los cuales el artista siguió el difundido modelo de José Gil de Castro en su icónico retrato de pie de Bolívar. Lo interesante es que no solamente se adaptó con dificultad a la realización de retratos de cuerpo entero en posturas desafiantes y rostros diferenciados, sino que al representar los trajes con insignias militares, lo hizo aplicando abundante pan de oro, propio de la imaginería religiosa (lams.92a y b). Este apego sostenido y recurrente por las fórmulas utilizadas para el arte religioso barroco-rococó en el citado caso, puede hacerse extensivo al trabajo de su numerosa familia, muchos de ellos artistas, a José Cortés de Alcocer y sus hijos pintores, así como a la familia de los Cabrera, entre otros, quienes siguieron recibiendo encargos mayoritariamente de carácter religioso. En México, por citar otro ejemplo a nivel continental, el difundido retrato del Padre Morelos de principios del siglo XIX, atribuido a un indio mixteco, fue realizado con pan de oro cosa que hace suponer que el artista era un tradicional pintor de santos.

GRANDES DEUDAS CON LA COLONIA

Entonces, el arte devocional ecuatoriano estuvo íntimamente ligado al espíritu y retórica barrocas hasta bien entrado el siglo XIX. Seguía siendo el gran

¹Este ensayo fue preparado por Carmen Fernández-Salvador y yo para el catálogo de la exhibición "Ecuador. Tradición y modernidad", exhibición curada por Víctor Mínguez y Rodrigo Gutiérrez. La exposición fue montada en las salas temporales de la Biblioteca Nacional de España en Madrid; en el proceso las coautoras de este trabajo asistieron a los curadores principales en la selección de obra del siglo XIX. Véase, Alexandra Kennedy-Troya y Carmen Fernández-Salvador, "El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador", en: Ecuador. Tradición y modernidad, Madrid, SEACEX, 2007, pp.45-52. Una versión más corta fue publicada a modo de fascículo coleccionable en el diario El Comercio. Véase: VVAA, La Revolución de Quito. 1809-1812, Quito, Corporación Editora Nacional/Diario El Comercio/Universidad Andina Simón Bolívar, 2009, pp.137-144.

recurso didáctico de centenas de fieles que no leían y que concebían la imagen como la “vera efigie” del santo o vírgen de su devoción. Estas barrocas imágenes siguieron acompañando a las procesiones del Viernes Santo, como podemos apreciar en uno de los grabados de la obra de Alcides D’Orbigny, *Voyage pittoresque dans les deux Amériques* de 1841. En los altares privados, los portaestandartes procesionales o las imágenes votivas de gran formato de las iglesias de peregrinación como el Quinche o Guápulo en las inmediaciones de Quito, la imagen no aceptó transformaciones, más bien se movió en el campo de la reiteración que ensalzaba una y otra vez su valor simbólico. Así, la demanda por este tipo de obra no cesó. La Iglesia tradicional serrana-aún importanteterrateniente-siguió solicitando obra, e influyentes sectores tradicionales sobre todo aquellos religiosos, de Santiago de Chile, Lima o Santa Fe de Antioquia en Colombia, demandaron -hasta la década de 1860- decenas de obras religiosas del “barroco quiteño”. Este continuismo colonial estuvo presente no solo en las artes plásticas sino en la misma arquitectura. Cuando en 1868 la ciudad de Ibarra desapareció literalmente por un terremoto, el presidente García Moreno condujo personalmente su reconstrucción siguiendo las matrices del urbanismo colonial en damero y las construcciones civiles reprodujeron la disposición y los materiales constructivos de la casa dieciochesca.

Sin embargo, alrededor de estas mismas fechas y bajo el auspicio de grupos progresistas, se comenzó a gestar una nueva imaginería religiosa que respondería a la responsabilidad que poco a poco asumirían tanto la Iglesia como el Estado, de modelar al nuevo ciudadano patriota y “virtuoso”.

LA EDUCACIÓN DEL CIUDADANO CRISTIANO

En el año de 1879, Alejandro Salas ejecutó dos lienzos de temática religiosa y de clara inspiración barroca para la iglesia de La Compañía de Jesús de Quito. Ubicados en los costados opuestos junto a la entrada del templo, el primero muestra los castigos que sufren los pecadores en el Infierno (lam.60) mientras que en el otro se representa al Juicio Final. De acuerdo a la inscripción que aparece en el cuadro del Infierno, éstos eran fieles reproducciones de las obras que había pintado el hermano Hernando de la Cruz en el siglo diecisiete. Como tal, los lienzos de Salas nos sugieren la importancia que se otorgó a las obras coloniales como modelos de inspiración para los artistas decimonónicos del Ecuador.

El recurrir a temas característicos de la iconografía barroca fue frecuente en las iglesias latinoamericanas como una herramienta en la instrucción moral de los fieles; esto nos indica que aún tarde en el siglo diecinueve las imágenes seguían reteniendo su valor como un instrumento pedagógico, al igual que otras obras de contenido religioso que se ejecutaron a lo largo del ochocientos. Sin embargo, estos lienzos encubrían bajo su lenguaje tradicional un mensaje moderno que resaltaba la virtud cívica del nuevo ciudadano ecuatoriano. De hecho, muchas de las imágenes religiosas del período muestran una ineludible relación con el espíritu progresista y a la vez conservador y católico de la época. No olvidemos que si bien el programa político del presidente Gabriel García Moreno, iniciado en 1859, tenía como fin construir la unidad de una fragmentada nación ecuatoriana a partir de la religión católica, también rescataba la importancia de la educación y de la instrucción



60. Alejandro Salas, El infierno, 1879, óleo/lienzo, 315 x 485 cm., Quito, Iglesia de la Compañía de Jesús.

pública como motores del progreso de la nación.

Las imágenes del infierno y del purgatorio habían tenido una función moral en el Quito barroco; recordaban al observador su inevitable futuro a la vez que le predisponían a optar por el camino difícil de la virtud que conducía a la gloria eterna. Estas ideas no perderían vigencia en la segunda mitad del siglo diecinueve. No obstante, en ese entonces se insistiría sobre la importancia de la moral y educación cristianas no solo como indispensables para alcanzar la salvación del alma, sino sobre todo porque se las consideraba como necesarias para la formación de ciudadanos ejemplares. Es precisamente en este contexto que debemos analizar la persistencia, en el arte decimonónico, de imágenes morales como las que ejecuta Alejandro Salas, así como de otras obras de interés religioso realizadas en el mismo período.

En su "Educación doméstica", un breve artículo publicado a principios del siglo XX, Juan León Mera escribe que los padres "ven en sus hijos no tanto a los herederos de su nombre y bienes de fortuna, sino de su fe y virtudes. Los crían y educan para un doble fin: cristianos, para el cielo; ciudadanos para la patria. El primer fin asegura el segundo: es bien difícil que un verdadero cristiano sea falso patriota". Y añade que en el seno de las familias católicas, apoyados por el catecismo y el ejemplo de sus padres, los niños "se preparan a ser ciudadanos y patriotas, libres y honrados". Al igual que el texto de Juan León Mera, muchas obras del período sugieren abiertamente la importancia de la educación familiar y cristiana en la formación de ciudadanos virtuosos y patriotas. Recordemos que en América Latina durante la segunda mitad del siglo hasta bien entrada la centuria siguiente circuló el famoso Manual de urbanidad y buenas costumbres (1854) del venezolano Manuel Antonio Carreño que tuvo gran impacto en la educación tradicional y cristiana.



61. (a.) Joaquín Pinto, Mariana de Jesús como catequista, 1895, óleo/lienzo, 124 x 93 cm., Quito, Museo Nacional (MCPE).

A lo largo del siglo diecinueve, de hecho, obras de diferentes artistas se dedican a estos temas; véase, por ejemplo, *Educación de la Virgen* o *El taller de San José*. En el primer caso, frecuentemente se muestra a la Virgen María acompañada de San Joaquín y de Santa Ana, mientras recibe atenta las enseñanzas de su madre. Más allá de representar un momento histórico, la tríada de personajes sagrados se muestran ante el espectador como el paradigma de la familia cristiana, resaltando ante todo la figura de la madre como educadora y modelo de virtud para su hija.

Una obra del artista quiteño Joaquín Pinto, en el que retrata a la beata ecuatoriana Mariana de Jesús (lam.61) condensa las nuevas actitudes hacia la religión y la educación cristianas en el Ecuador moderno. Una criolla que nació en el Quito del siglo diecisiete, Mariana aparece en la tradición pictórica más comúnmente como mística y visionaria. En este caso, sin embargo, Pinto, en 1895, escoge rescatar su papel histórico no por su espiritualidad interior sino más bien -contrario a lo que afirman las fuentes coloniales- por su labor social como catequista, cosa que por su condición de "beata" resultaría verosímil ya que le permitiría ejercer su apostolado puertas afuera. Tal vez, la obra podría sugerir la necesidad de que

las monjas –exclaustradas– pudiesen ejercer un papel más activo en la sociedad. Sentada en el portal de una casa colonial, la santa aparece rodeada de un grupo de niños y jóvenes de diferente procedencia étnica a quienes presuntamente imparte la enseñanza religiosa. La diversidad étnica de los educandos parece indicar la necesidad de imaginar a la comunidad nacional como una corporación cristiana. El cuadro resalta, por otra parte, la importancia de la educación religiosa como una herramienta en la formación de ciudadanos virtuosos. Lo que es aún más interesante es el hecho de que en este caso se otorga a la mujer una función relevante en la vida pública ciudadana, al destacar su labor como educadora. Ella misma se convierte entonces en un modelo de virtud ciudadana. Como se verá más adelante, imágenes ejemplares como ésta no se limitan a la pintura religiosa sino que se extienden al retrato heroico, de amplia circulación en el período.

LA HISTORIA Y EL ARTE PÚBLICO: CONSTRUYENDO LA NACIÓN

El citado Juan León Mera argumentaba, en su ensayo “Conceptos sobre las artes”, que la pintura histórica “no ha sido cultivada en el Ecuador, y eso que la historia patria tiene asuntos que pueden ejercitar el pincel dignamente; la revolución de la independencia está provocando al genio con sus hechos gloriosos”. Por supuesto, tal como lo afirma Mera, tan solo unos pocos lienzos de pequeño formato, muy probablemente comisionados por mecenas privados, narran eventos de la historia patria. Más bien, a lo largo del siglo diecinueve y principios del veinte, los numerosos retratos de los próceres de la Independencia ecuatoriana, muchos de ellos destinados al consumo masivo, parecen indicar el interés en celebrar sus acciones patrióticas, convirtiéndolos en modelos de virtud cívica. No menos importantes son los monumentos conmemorativos que se inscriben sobre el paisaje urbano. Al igual que el retrato heroico, éstos funcionaban como símbolos efectivos de una identidad colectiva y justificaban la existencia de la nación en el imaginario de sus habitantes.

Tal como mencionamos, poco después de concluida la gesta independentista, el pintor Antonio Salas ejecutó una serie de lienzos de gran formato en los que retrató a los generales que participaron en las gestas independentistas de la Gran Colombia. Simulando la apariencia de monumentos escultóricos, los héroes están representados a escala natural, de pie sobre pedestales que registran sus nombres, y vestidos en rica indumentaria militar. Comisionados por Flores éstos estaban destinados a adornar una galería de retratos privada.

Por la década de 1880, el arte conmemorativo deja los espacios privados para dirigirse hacia la mirada colectiva, una nueva actitud que podría estar estrechamente relacionada con la mayor conciencia que se adquiere entonces sobre la opinión pública ciudadana. De hecho, es precisamente en este momento y bajo el gobierno de presidentes progresistas como Antonio Flores Jijón, cuando se da un fuerte impulso a la publicación de periódicos.

Alrededor de esta época comienzan a circular en Quito una serie de retratos impresos, tanto de héroes militares como de hombres y mujeres ilustres de la historia patria. Se los difunde ampliamente patrocinados por el municipio capitalino y en

conexión con la celebración de rituales conmemorativos a lo largo del calendario cívico de la nación. Es así como, en 1890, la revista *El Municipio*, órgano oficial del cabildo quiteño, publica los retratos de célebres figuras militares con motivo de la conmemoración de la Batalla de Pichincha, acontecida el 24 de mayo de 1822 y tras la cual Quito alcanza la independencia de España. En 1888, en un número especial publicado con motivo de la celebración del 10 de Agosto de 1809, día del Primer Grito de la Independencia, aparecen en la misma revista los retratos de Manuela Cañizares y de Eugenio Espejo, ella una activa partícipe en los movimientos libertarios y él un científico del siglo dieciocho, precursor de las ideas independentistas (lam.62). Acompañados de las biografías de cada uno de los personajes, los retratos proporcionan al lector un modelo de virtud cívica y se convierten, a través de su incansable reproducción en copias posteriores, en verdaderos íconos de la identidad nacional. En el programa para las festividades del 10 de Agosto que se incluye en el número correspondiente de *El Municipio*, se anota que “se echarán á volar los retratos de algunos héroes de la emancipación”, de los artistas Joaquín Pinto y José M. Proaño, lo que sugiere un notable interés en la difusión masiva de este tipo de imágenes y, como tal, su importancia en la construcción de la identidad nacional.

En la citada edición especial de *El Municipio* con motivo de la conmemoración del Primer Grito de la Independencia, se incluye una vista de la casa de Manuela Cañizares, junto a la Iglesia de El Sagrario, en Quito. Éste era el lugar en donde, de acuerdo a la tradición, se habían reunido los gestores del inicial movimiento libertario. La publicación de esta ilustración nos lleva a pensar en la importancia que se otorga al espacio urbano en la recordación de eventos históricos. Tal como señalamos, es alrededor de este momento cuando comienzan a irrumpir en el paisaje urbano monumentos conmemorativos que glorificaban las hazañas de héroes individuales así como gestas heroicas de la historia ecuatoriana. Uno de los más significativos es, quizás, el diseñado por el arquitecto suizo-italiano Francisco Durini para la ciudad de Quito en homenaje a los patriotas del Primer Grito de la Independencia, localizado en el centro simbólico de la urbe. A pesar de que ya desde la década de 1880 se debatió al interior del cabildo capitalino sobre la importancia de su construcción, éste sería finalmente inaugurado el 10 de agosto de 1906, con la presencia del presidente liberal Eloy Alfaro (lam.63). Por extensión, la visión y solidaridad continentales hizo que en 1910, en Caracas, se rindieran honras fúnebres a los mártires de Quito, catafalco efímero incluido. El relato de los adornos y el mueble con las poesías lo hizo el italiano Francisco Isnardy.

Mientras que los retratos de próceres y los monumentos conmemorativos se constituyen en referentes de la comunidad nacional desde fines del siglo diecinueve, el paisaje ecuatoriano se imaginaría como icono de la joven república ya desde la década de 1830, cuando se lo inserta en el escudo del Ecuador como un símbolo de la unidad patria.

CENTRO DE LA CUESTIÓN NACIONAL: LA REPRESENTACIÓN DEL TERRITORIO

Al centro del escudo nacional se representa de forma literal al volcán Chimborazo y el río Guayas que nace de éste; en el ensanche de su cauce se dispone un barco de vapor con un caduceo en vez de mástil, simbolizando la navegación y



62. César A. Villacrés, Retrato de Eugenio Espejo, 1926, óleo/lienzo, 137 x 94 cm., Quito, Museo Alberto Mena Caamaño.

el comercio. Este escudo reformado en sendas ocasiones desde su nacimiento en 1833, no toca, sin embargo, esta relación paisajística. Tampoco se ha modificado la última estrofa del himno nacional escrita en 1865 por Juan León Mera, escritor, como vimos, y paisajista de afición, que invoca otro volcán, el Pichincha, donde se libró la batalla que selló la independencia. En la misma, el volcán parece poseer la fuerza de la divinidad:

Y si nuevas cadenas prepara/ la injusticia de bárbara suerte,/ gran Pichincha
prevén tú la muerte/ de la Patria y sus hijos al fin:/ hunde al punto en tus
hondas entrañas/ cuanto existe en tu tierra, el tirano/ huelle solo cenizas y
en vano/ busque rastro de ser junto a ti.

Los ejemplos que siguen sirven para enfatizar sobre la importancia otorgada al territorio como eje central del discurso visual nacional cosa que se manifiesta no solo en la constitución de símbolos patrios como los anteriores, sino en proyectos que provienen de los sectores eclesiásticos o manifestaciones de carácter más popular. El obispo Francisco Javier Garaycoa que sirvió como tal en Guayaquil y Quito, por ejemplo, es oficialmente retratado por Antonio Salas en 1851 cuando asume su cargo en la capital (lam.14). Lo interesante es advertir que –a diferencia



63. Fotografía no identificado, Inauguración al Monumento de la Independencia, 1906, Quito, Fototeca Nacional (MCPE).

de retratos anteriores– a este personaje no le acompaña una imagen religiosa, la mitra o un misal, sino dos representaciones paisajísticas: a la izquierda, a través de una ventana, se aprecia una vista genérica de la sierra y a la derecha, un cuadro que representa un paisaje de la costa, lugar en el que había servido como obispo desde 1838, y cuya presencia respondería a un acto de nostalgia, a un deseo de unificación de sus dos “patrias chicas”.

Entre las décadas de 1840 y 1860 la circulación de acuarelas de paisajes ecuatorianos en pequeño formato, que representan particularmente a la Sierra centro norte, es abundante. Realizadas tanto por artistas entrenados como Ramón Salas o Ramón Vargas, así como por decenas de pintores anónimos, la representación de paisajes, tipos y costumbres de la tierra, las convirtieron en atractivos souvenirs o estampas a ser coleccionadas en álbumes de bellas cubiertas, demandadas tanto por visitantes extranjeros como nacionales. Imágenes muchas veces estereotipadas y extraídas de ilustraciones de viajeros anteriores a la fecha, registran como temas preferenciales los perfiles montañosos de las dos grandes cadenas y sobre todo, volcanes individualizados de los cuarenta en territorio ecuatoriano, la mayor concentración en los Andes americanos (lams.2, 8, 44 y 45).

Es evidente que el Ecuador se había convertido en un extraordinario laboratorio de estudios científicos para geólogos, vulcanólogos, botánicos. Prueba de ello la extensa labor que Humboldt realizara a principios del siglo XIX y que sirvió como guía de ruta de viajes y visitas del más variado tenor. Sin embargo, cabe enfatizar que la importancia otorgada por el mismo habitante, al territorio y su representación, resultó muy significativa desde finales del siglo XVII cuando se realizaron series votivas que recogían dramáticas historias de daños causados por

una geografía compleja -sequías, terremotos, inundaciones, crecientes de ríos- y que sirvieron para agradecer por los “milagros” realizados por santos y vírgenes en bien de la salvación de un familiar o allegado. El escenario pretendía ser lo más preciso y explícito. Entonces, tanto la iconografía religiosa colonial votiva, como aquella laica reproducida en el mobiliario doméstico del siglo XVIII, entre otras, permitió el desarrollo de una visualidad del territorio (lam.66).

El campo era fértil, la representación del territorio –en términos religiosos, científicos, de historias personales, productivo, como apoyo a la cuestión de límites, o simplemente como recuerdo de viaje o decoración de escritorios y bargueños– estaba plenamente establecida para mediados del siglo que nos ocupa. Entonces, la narrativa de la naturaleza fue central al proceso de consolidación de esta “comunidad imaginada”, al margen de la institucionalidad artística que para entonces era muy precaria.

En medio de todo esto, durante los gobiernos presidenciales de Gabriel García Moreno el Estado apoyó oficialmente la construcción de un nuevo imaginario visual, asistiendo y promoviendo becas de formación artística en Europa y auspiciando la visita de científicos y profesores que en su momento requirieron de la colaboración de ilustradores –pintores o fotógrafos– que visualizaran sus descubrimientos y les permitiera difundir el material hallado. Casos como el del pintor local Rafael Troya en su colaboración con los alemanes el vulcanólogo Alphöns Stübel y el botánico Wilhem Reiss entre 1871 y 1874, resultan emblemáticos (lams.1 y 19). El artista aprendió a construir paisajes “geológicos” bajo la prolija dirección de Stübel quien además le introdujo al conocimiento del paisajismo romántico francés a través de la obra del teórico Jean Baptiste Deperthes. Fue el primer pintor en crear una imagen icónica de las selvas amazónicas en su Confluencia del Pastaza con el Palora (lam.18), imagen de la cual hizo varias versiones posteriores y a la cual imitaron muchos artistas anónimos. Coincidió con los años en los que el gobierno y pequeños productores intentaban explotar el caucho, cosa que resultó en pequeñas empresas y cuyo fruto se agotó para 1914, muy distinto al caso colombiano. A partir de estas fechas, sólo con su arte y sus comisionistas locales, Troya siguió ciertas fórmulas aprendidas e introdujo elementos de la vida o el habitat campesinos así como la ampliación de un repertorio que iría a manos de los terratenientes serranos quienes intentaban “dignificar” y valorar propiedades pasadas de generación en generación y que las sentían en riesgo al asistir a los primeros brotes del liberalismo.

Las difundidas láminas de Humboldt, las visitas de artistas como Frederic Edwin Church (1826-1900) entre 1853 y 1857, también fueron importantes detonantes para consolidar el paisajismo académico en el país. Rafael Salas, por citar un caso destacado, no solo aprendió a pintar a “plein air”, sino que recogió de Church su luminosidad y la noción del sublimed del paisaje, propios del romanticismo del momento (lams.16 y 17). A su vez, el mismo Salas crearía la icónica figura del Corazón de Jesús alumbrando señaladamente al Ecuador en el globo terráqueo y que sirviera como imagen fetiche de lucha contra liberales y protestantes. Otros artistas siguieron el modelo sumamente demandado por la feligresía conservadora.

Los artistas de entonces cumplían múltiples roles: políticos, escritores, profesores, fotógrafos o poetas; el perfil de los mismos resultó muy dinámico y



64. Joaquín Pinto, Escena en el Parque Calderón de Cuenca, julio de 1905, óleo/lienzo, 55 x 90 cm., Quito, Museo Nacional (MCPE).

variado. Conservadores y liberales -algunos de éstos artistas y literatos- buscaban centralizar el poder del Estado con el fin de consolidar la unificación de un Ecuador que hasta 1865 seguía dividido en 3 ejes que parecían irreconciliables y que tenían como centros gravitantes las ciudades de Quito, Cuenca y Guayaquil. De los temas recurrentes de estos gobiernos fueron el mejoramiento de los caminos de tierra intransitables en buena parte del año, la búsqueda de medios de transporte alternativos como el ferrocarril y el barco de vapor; el primero permitiría que la población se conectara y que la producción serrana pudiese abrir mercados al ser enviada al puerto principal, y el segundo movería los más importantes productos del país hacia el exterior, cacao, azúcar, tagua, entre otros. Buena parte del paisajismo académico del último cuarto del siglo XIX y las primeras dos décadas del XX, mayoritariamente en manos de artistas de Quito, muestra y dramatiza la geografía del país, intransitable, insondeable, misteriosa, desconocida, temida, que si bien fueron características del Romanticismo, en este caso en particular respondían a la realidad vivida y padecida. "Tenemos miedo al movimiento y la naturaleza [que] con su majestad nos domina -decía en 1909 el pensador y político conservador Remigio Crespo Toral- todavía somos sus esclavos. La selva está virgen, virgen la mina, virgen la fuerza gratuita del agua, somos... miserables en medio de la abundancia". Estas palabras salían constantemente de boca de conservadores y liberales por igual. Por ello se comprende que artistas como José Grijalva, en cuadros de mediano formato, documentara la tala de bosques y la construcción de grandes puentes de hierro por donde transitaría el tren, una de las obras de ingeniería más difíciles del mundo (lam.7). Con anterioridad, pintores que visitaron la América Latina como el francés Emile Taunay había pintado la obra Vista de un bosque que está desapareciendo (1843), en las inmediaciones de São Paulo y que estarían por la misma línea.

Otros, como el gran pintor académico, el mencionado Joaquín Pinto, demuestran con su obra la activa participación en la construcción de la sociedad

ecuatoriana en sentido amplio. Pinto, por ejemplo, ayudó en la consolidación del conocimiento y difusión de la historia precolombina a través de su trabajo como ilustrador al historiador, el religioso Federico González Suárez en sus estudios históricos: Cañaris, antiguos habitantes de la provincia del Azuay en la República del Ecuador (Quito, 1878), Historia de la República del Ecuador (Quito, 1892) y Los aborígenes de Imbabura y del Carchi. Investigaciones arqueológicas. Láminas (Quito, 1910). Asimismo, fue contratado para estudiar lo que se creía podía ser el cráneo de Sucre con el fin de asegurar la veracidad de sus restos encontrados en un monasterio quiteño; fue profesor de la Escuela de Bellas Artes en Quito y abrió la Escuela en Cuenca a principios del siglo XX (lams.9, 61, 64).

Los artistas y científicos se convirtieron así en ciudadanos de primera. Tanto los proyectos de Estado como los privados, nacionales y extranjeros, centraron sus esfuerzos en repensar y estudiar la geografía física y humana del país. Teodoro Wolf, los citados Reiss y Stübel, Whympfer, García Moreno, Augusto y Luis A. Martínez (lams.20 y 21), fomentaron, trabajaron y visualizaron la geografía del Ecuador. El italiano Luis Sodiro y el ecuatoriano Luis Cordero contribuyeron al estudio de la botánica; Pedro Fermín Cevallos y Federico González Suárez a la historia, el segundo también a la antropología. Luis A. Martínez, político y pintor paisajista, trabajó incansablemente por incorporar las ideas liberales en el Ecuador y su vida y obra reflejan su obsesión por consolidar al país como una nación agrícola y comercial que debía mejorar el conocimiento de la misma a través de programas educativos y



65. Autor no identificado, El II Rey Guayna Ccapac que fue Rey de las Indias, S.XIX, óleo/lienzo, 72,5 x 55 cm., Quito, colección privada.



66. Autor no identificado, Silla con paisaje (probablemente de Pasto), principios S.XX, madera/cuero/óleo, 84 x 37 x 38 cm., Quito, colección privada.

fomentos directos y prácticos a la incorporación de nuevas especies, mejoramiento de las existentes, entre otras cosas.

Por estos años, la educación era considerada fundamental y por ello proliferó la creación de una serie de escuelas de artes y oficios con el fin de luchar –según un informe anual del Intendente de Policía de Quito de 1900– contra el ocio de los jóvenes y prepararlos en trabajos prácticos al promover la labor manual. Así, las artes, los oficios, se convirtieron en parte de un entramado general encaminado a crear las vías de progreso del país, así también, los artistas fueron políticos en su ideario y prácticas visuales.

La visualidad creada y promovida sirvió para contar, reconstruir la memoria, difundirla, ampliarla, corregirla. El espacio al cual la adscribieron y los sujetos a los que se dedicó dicho corpus visual, jugaron un papel fundamental en la construcción de la noción de nación. Óleos salidos de la academia, acuarelas populares, fotografías documentales, grabados, todos estos colocados en plazas públicas en medio de festividades cívicas o en los salones máximos de los cabildos, publicados como ilustraciones en catálogos de exposiciones internacionales, guías industriales

y comerciales, o en los textos de escuela, resultaron importantes motores de un progreso que se anhelaba de modo colectivo, fuese cual fuese la posición política de sus actores.

BIBLIOGRAFÍA

- Ades, Dawn, *Arte en Iberoamérica*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.
- Ayala Mora, Enrique, "Gabriel García Moreno y la gestación del estado nacional en el Ecuador", *Revista Cultura* 10 (Quito, mayo-agosto de 1981), pp.141-174.
- Banco Central del Ecuador, "Sociedades democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica. Discursos pronunciados en la sesión pública efectuada el 6 de marzo de 1852", en: *Fuentes y documentos para la historia de la música en el Ecuador*, T.II, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984.
- Castro y Velázquez, Juan, "Pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX (de la Colección Castro y Velásquez)", *Cuadernos de Cultura Popular* 16 (Cuenca, CIDAP, 1990).
- Demélas, Marie Danielle, *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX* [1992], Edgardo Rivera Martínez (trad.), Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003.
- Durán, S.M., J.G.Navarro y P.Traversari, "Las bellas artes en la instrucción pública de América" [1915], en: *Teoría del arte en el Ecuador*, Edmundo Ribadeneira (ed.), Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1987.
- El Municipio, número extraordinario, Quito, 10 de agosto de 1888.
- El Municipio, número extraordinario, Quito, 24 de mayo de 1890.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Ramón Gutiérrez, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Hallo, Wilson (comp.), *Imágenes del Ecuador en el siglo XIX*. José Agustín Guerrero, Quito, Ediciones del Sol/Espasa Calpe S.A., 1981.
- Kennedy-Troya, Alexandra, "Del taller a la academia: educación artística en el siglo XIX en Ecuador", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 2 (Quito, 1992), pp.119-134.
- _____, Rafael Troya (1845-1920). *El pintor de los Andes ecuatorianos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999.
- _____, "La percepción de los propios: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX", en: *El regreso de Humboldt*, Frank Holl (coord.), Quito, Museo de la Ciudad, 2001, pp.113-127.
- _____, "Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX", en: Francisco Colom González (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, T.II, Madrid-Frankfort, Iberoamericana/Ed.Veuvert, 2005, pp.1199-1226.
- _____, "Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes. 1840-1870.", en: Alfonso Ortiz Crespo (ed.), *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, FONSAL, 2005, pp.25-62.
- _____, (coord.), *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, Serie Documentos12, Quito, Museo de la Ciudad, 2008.
- Mera, Juan León, "Concepto sobre las artes", en: *Teoría del arte en el Ecuador*, Edmundo Ribadeneira (ed.), Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1987, pp.291-321.
- _____, "La Escuela Doméstica", en: *Pensamiento pedagógico ecuatoriano*, Carlos Paladines Escudero (ed.), Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1988, pp.318-346.

- Muratorio, Blanca (ed.), *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX y XX*, Serie Estudios Antropológicos, Quito, FLACSO, 1994.
- Navarro, José Gabriel, *Contribuciones a la historia del arte del Ecuador*, vols.3 y 4, Quito, Academia Nacional del Historia, 1950, 1952.
- _____. *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económico, 1945. Reedición: Quito, s.p.i., 1985, 2ª.ed.
- _____. *La pintura en el Ecuador del SXVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991.
- Orbigny, Alcide d', *Voyage dans les deux Amériques*, Paris, Furne et Cia., 1841.
- Pérez, Trinidad, "Artes plásticas del siglo XIX al XXI", en: *Enciclopedia Ecuador a su alcance*, Bogotá, Espasa/Editorial Planeta Colombiana, 2004, pp.605-635.
- Vargas, José María, O.P., *Historia de la cultura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965.
- _____. *Los pintores quiteños del siglo XIX*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1971.



4.1 La Colonia oculta y nuevos modelos para la arquitectura republicana

ANTECEDENTES.-

Tanto en el caso de la arquitectura como en otros campos, existe al presente una aceptación relativamente generalizada de que el pensamiento colonial y sus formas de materialización no fueron abandonadas inmediatamente después de la independencia. Nada más lejos de ello. En algunos casos la búsqueda de una nueva identidad arrancó media centuria más tarde, entre 1860 y 1870 y claro está que esta fecha no necesariamente corresponde a un profundo cambio de estructuras. Sin embargo, cabe señalar estos años como claves en la transformación del patrimonio edificado.

Los pocos autores que hacen referencia a este factor coinciden en manifestar que existió tanto en la arquitectura civil pública como en la privada, una continuidad o reiteración de formas coloniales. Carlos Maldonado señala que hasta 1860 no se construyó nada nuevo y que fue García Moreno el iniciador de muchos cambios¹.

José Gabriel Navarro había expresado con anterioridad que sin bien la construcción civil en Quito se desarrolló notablemente a fines de siglo XVIII y comienzos del XIX, habiendo terminado la fiebre constructiva religiosa, se dedicó todo el mundo a edificar oratorios, casas particulares, palacetes “que en parte, se conservan vinculados a tradiciones familiares, con elementos españoles y criollos que hasta [hace] muchos años del siglo [XX] se encontraban todavía vivos y hasta hoy mantienen toda la potencia para su resurrección”².

Merece la pena añadir que antes de este período existen intentos aislados por modernizar la arquitectura en Quito y posteriormente la de otras capitales provinciales; Cuenca es un caso interesante.

¹Carlos Maldonado, *La arquitectura en Ecuador. Estudio histórico*, Quito, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central del Ecuador, 1982, 2ed., p.91. En un artículo corto publicado en 1966 dice que la tradición colonial continúa hasta 1870-no 1860-hasta el cambio que se sucede con la creación de la Escuela de Bellas Artes inspirada en la de París. (Véase Carlos Maldonado, “Trayectoria histórica de la arquitectura ecuatoriana”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Facultad de Arquitectura, Universidad Central 5 (Caracas, mayo de 1966), p.124. El cambio que se da no se efectúa precisamente a través de esta Escuela sino a causa de la Escuela Politécnica en la cual se dan los primeros pasos para sistematizar la educación en arquitectura, ingeniería, etc. Desgraciadamente, a la muerte del presidente García Moreno, la Escuela se cierra. Para este período es conveniente consultar al arquitecto Gualberto Pérez en un artículo corto: “Historia de la arquitectura de la República del Ecuador”, en: *Actas del I Congreso Panamericano de Arquitectura* (marzo 1920), Montevideo, 1924. Sus datos son más precisos debido quizás a que vivió y participó activamente en varias obras importantes. Véase además Inés del Pino (ed.), *Ciudad y arquitectura republicana de Ecuador 1850-1950*, Quito, PUCE, Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes/Centro de Publicaciones, 2009.

²José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p.151. En: José María Vargas, *El arte ecuatoriano*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1967, pp.227 y 229, se reitera lo dicho por Navarro.

Es justamente a esta ciudad a la que nos remitiremos haciendo uso de dos ejemplos de arquitectura residencial: la casa denominada de la Familia Córdova, actualmente Intendencia de Bancos, y la casa del escritor y político Remigio Crespo Toral, actual Museo Municipal que lleva su nombre. Estos casos de estudio nos permiten visualizar dos de las tendencias más generalizadas por estos años:

1. La reiteración de formas coloniales, tendiente en ocasiones a modernizar sus tradicionales formas añadiendo como único elemento de la ornamentación, barroca o del neoclásico francés o italiano, preferentemente en sus fachadas, o literalmente trastocando las mismas, aunque dejando los interiores prácticamente inalterados. La citada casa de la Familia Córdova (lams.71, 76 y 77) y la iglesia de San Francisco (lams.67a-c) son dos casos en punto.
2. Introducción de formas neoclásicas, neobarrocas y otros historicismos románticos, iniciada, como dijimos, en tiempos de García Moreno, a través del encargo de edificaciones de carácter público y seguida inmediatamente, aunque en menor escala, por la arquitectura residencial de los sectores de elite. En muchos casos se derrocó la arquitectura colonial y se implantó en el mismo lugar la nueva arquitectura; la iglesia de San Alfonso (lams.68-70) y la casa de Remigio Crespo (lams.78, 84-90) son dos ejemplos emblemáticos de este fenómeno.

Entre 1830 y 1860, tanto en Quito como en Cuenca, son extranjeros los que activan el proceso de "modernización". Mendeville o Mandeville, cónsul general de Francia, realiza en la capital una serie de casas de cal y ladrillo,

en cuyas fachadas habían pilastras, cornisas de coronación, cornisas sobre las puertas y ventanas y todo bastante ornamentado y consultando, en todo la simetría y solidez; solamente se nota en todas estas construcciones la falta absolutamente de zócalos en las fachadas³.

A partir de 1850 la región de Cuenca cobró importancia debido a la extracción de la cascarilla y a la posterior producción de sombreros de paja toquilla, las cuales significaron importantes ingresos para los comerciantes del lugar y los primeros contactos con el exterior. Se creó un mercado interno de consumo, florecieron las casas comerciales de importación y consecuentemente se recibieron influencias extranjeras en boga⁴.

Contrariamente a lo que se ha definido como un "puro espíritu republicano" solo de manera parcial y únicamente a partir de los últimos años del siglo XIX y

³Pérez, "Historia de la arquitectura de la República del Ecuador", p. 95. Pedro Fermín Cevallos asegura que Mandeville fue cónsul de Francia en Quito, no de Bélgica como se dice en ocasiones, y añade que éste "introdujo con sus consejos y ejemplos esa elegancia que, aunque aparente, considerándola artísticamente, constituye el gusto moderno. Ojala que no la recargasen con tantos adornos postizos para que pudiera celebrarse más" (Pedro F. Cevallos, "Cuadros descriptivos del Ecuador. Quito", en: Eliécer Enríquez, Quito a través de los siglos, Quito, Imprenta Municipal, 1938, pp.161-162).

⁴Consulplan y Municipio de Cuenca, "Centro Histórico", en: "Plan de desarrollo urbano del área metropolitana de la ciudad de Cuenca", Vol. XII, Quito, Ediciones TRAMA- CES, 1982, pp.19-24. Consultese además: María de Lourdes Abad y María Tommerbakk, "Cuenca", en: del Pino (ed.), Ciudad y arquitectura republicana de Ecuador, pp.154-227.



67a. (a.) Constructor Ignacio Peña, Templo de San Francisco, 1920, fotografía, Cuenca, colección Alfonso Peña Andrade.; 67b. Fotógrafo no identificado, Templo de San Francisco, 1929, fotografía, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.; 67c. Fotógrafo José Salvador Sánchez, Templo de San Francisco, 1920-1937, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.

hasta mediados del anterior, es que la arquitectura de Cuenca tomará otros rumbos debido a circunstancias de orden ideológico, político y económico⁵. Las formas arquitectónicas europeas llegan con mucho retraso y carencia de conocimientos arquitectónicos. “Influye además –señalan Cornejo y coautores– la tradición religiosa como prolongación de las estructuras coloniales y la estratificación social que marginaba a los grupos mestizos e indígenas; llegando a mezclar las viejas formas coloniales con las nuevas traídas de Europa”⁶.

Para ello se contrataron arquitectos de Quito-Meray y Cornejo-y del exterior: Grevilliers; también influyeron los viajes de destacados comerciantes y la llegada de extranjeros. A partir de 1880 se utilizó sistemáticamente el eucalipto en vigas, pilares y entablados; el carrizo reemplazó al zuro en tejados y cielos rasos y se empezó a utilizar materiales de construcción importados⁷.

La conclusión de estas experiencias y contactos fue en buena parte la reutilización de modelos espaciales coloniales revestidos de fachadas francesadas que les conferían a las edificaciones un aire europeo. Los modelos franceses transformados a nuestro gusto “fueron los preferidos por los propietarios, que impresionados por las primeras construcciones –i.e. casa de la familia Ordóñez Seminario en el Parque Calderón– condujeron a los maestros a imitarlas, proliferando

⁵Fausto Cornejo y otros, “Arquitectura civil en Cuenca en la época republicana. ¿Existe una arquitectura cuencana?”, Cuenca, tesis de arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Estatal de Cuenca, 1980, p.126.

⁶Ibid., p.36.

⁷Julio Carpio, La evolución urbana de Cuenca en el siglo XIX, Cuenca, IDIS, Universidad Estatal de Cuenca, 1983, p.65.



68. (a.) Fotografía José Salvador Sánchez, Templo de los PRRR. San Alfonso, fotografía publicada en : Néstor Rivera A. y Manuel Rivera A., Juan Bautista Stiehle. Arquitecto redentorista: biografía y correspondencia, Cuenca, Editorial Cuenca, p.101.

construcciones realizadas sin ningún conocimiento escolástico [sic]”. Y se añade “que se copia sobre los esquemas constructivos tradicionales produciéndose cambios únicamente en lo que respecta a la epidermis o muro externo y elementos ornamentales y en casos excepcionales las distribuciones interiores”⁸.

De hecho, estas actitudes responden perfectamente al momento político que vivían nuestros países. Fue un período de sustitución parcial de dependencias disfrazado, en muchas ocasiones, de la aparente búsqueda de lo nacional. Reales intenciones o deshonestas, lo cierto es que, en palabras de la investigadora mejicana Ida Prampolini.

Las primeras generaciones del siglo XIX se encontraron improvisadamente con la responsabilidad de formar una nación. Existía como es natural, una tradición pero era la tradición odiada, la incómoda, la que había ocasionado el atraso en las colonias con respecto a los países más adelantados de la tierra como eran los Estados Unidos, Inglaterra y Francia y hacia ellos se dirigen las miradas. Hay que imitarlos, hay que vincularse culturalmente a ellos y desprenderse de todo lo que ostente el sello español que es lo odiado y lo atrasado⁹.

⁸Cornejo y otros, “Arquitectura civil en Cuenca”, p. 143, citando a Consulplan y Municipio de Cuenca, Plan de Desarrollo Urbano, s.p.

⁹Citado en: Ramón Gutiérrez, Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica, Madrid, Ediciones

“La crisis de los procesos de la independencia –añade Ramón Gutiérrez– radica justamente en esa dualidad de no poder negar, por una parte, la misma esencia histórica y por la otra, la búsqueda de una personalidad nueva que no se acaba de definir”.

Esta actitud de negar el pasado e imitar nuevos modelos, agrega el mismo autor: “caló solamente en el nivel de la elite dirigente realizando una arquitectura similar a la dominación hispánica”¹⁰. Completando la idea, el argentino Lecuona expresa que un sector amplio de la sociedad que aún no siendo mayoritario, pesaba en el conjunto por su mayor capacidad económica tomaba partido por lo “civilizado” (vs. la “barbarie”). Sin embargo, al resolver esta primera paradoja, daba origen a otra como consecuencia: realidad o apariencia. Nadie estaba tan preocupado por mostrar una imagen europeizada del país en su conjunto, como aquellos que tenían conciencia de la distancia que existía entre nuestro país y la verdadera Europa¹¹.

El haber seleccionado estas dos residencias de la burguesía cuencana como casos de estudio, nos permite esbozar los caminos que optaron estos comitentes en cuanto al tratamiento espacial y elaboración de fachadas. Las soluciones son en esencia diferentes, pero sirven para conocer bajo qué presupuestos se configuró el nuevo centro histórico de la ciudad, que manteniendo la traza colonial prácticamente inalterada, derrocó o camufló la antigua arquitectura colonial.



69. San Alfonso, Cuenca

70. Autor no identificado, grabados y dibujo, tomado del libro: Juan Bautista Stiehle, Recueil de dessins, s.p.i.

Cátedra S.A., 1983, p.365.

¹⁰Ibid., p.366.

¹¹Diego Lecuona, La vivienda de criollos y extranjeros en el siglo XIX. Tipologías arquitectónicas: la vivienda, Tucumán, Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, 1984, p.71.



71. Fotografía no identificado, Casa de la familia Córdova (actual Intendencia de Bancos), principios s. XX, Cuenca, colección privada.

LA CASA DE LA FAMILIA CÓRDOVA, ACTUAL INTENDENCIA DE BANCOS (1875-C.1916)¹²

Esta casa está situada en el centro histórico de Cuenca, área en la cual aún se comparten las funciones administrativa, comercial, residencial y en los últimos años, turística (lam.71). Esta casa forma parte del cerramiento occidental de la denominada Plaza de las Monjas; al costado sur se halla uno de los monasterios más bellos y antiguos de Cuenca, el de la Concepción. El tramo oriental también ha sido restaurado; es al momento [1987], el mejor ejemplo de rehabilitación y puesta en uso de los diversos componentes de una plazuela en el centro histórico.

Fueron precisamente las mencionadas monjas conceptas las que en 1840 se vieron obligadas a vender parte de lo que entonces era conocida como La Plazuela¹³ (lam.72). Fue la época en que el sistema de crédito hipotecario o de

¹²El presente ensayo se basa en el estudio histórico realizado por la autora para el "Proyecto de restauración y adaptación a nuevo uso del edificio de la Intendencia de Bancos en Cuenca", bajo la dirección del Arq. Simón Estrella, Cuenca, 1987; la versión original fue publicada, como, "Arquitectura residencial: continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX. El caso de Cuenca", Trama 45 (Quito, diciembre de 1987), pp.37-44.

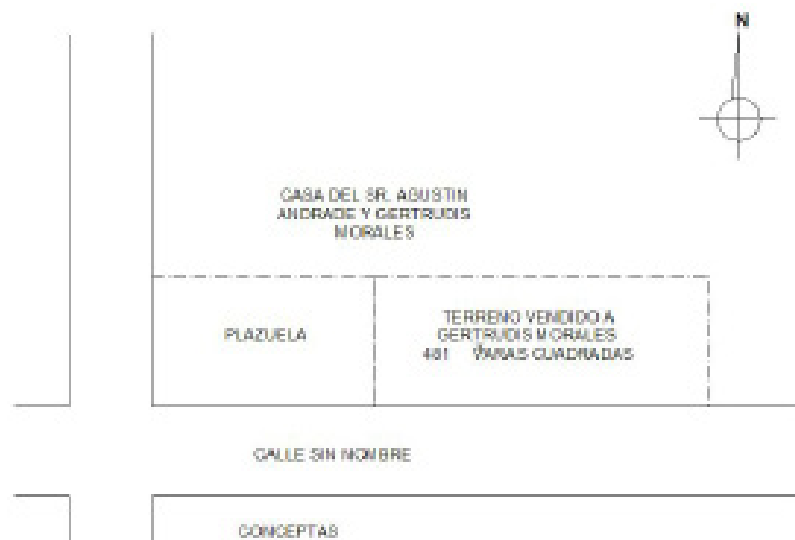
¹³("Venta de la Plazuela del Monasterio de la Concepción en favor de la señora Gertrudis Morales"), ante Ramón Duque, Cuenca, 22. IV. 1840-12.V.1840, ésta es una del sinnúmero de fotocopias de documentos que se hallan en el Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay, Cuenca, que nos fueron entregadas por el Ing. Arturo Córdova, quien como descendiente directo de los dueños, las había recabado. Agradecemos su generosidad al haber compartido con nosotros tan valiosa información. Para detalles sobre el "lamentable estado" del Monasterio, véase: Edmundo Iturralde y Gustavo Lloret, "Proyecto de restauración

censo iba llegando a su fin, un sistema del cual se habían beneficiado ampliamente las comunidades religiosas. Esta vertiginosa reducción del capital destinado al clero, tuvo consecuencias de diverso orden. Una de ellas, el traspaso paulatino de la propiedad religiosa a manos civiles.

En este caso, el terreno de 481½ varas “sin casa ni apero alguno” fue vendido en 120 pesos de contado a doña Gertrudis Morales. La intención de su marido, Agustín Andrade, al efectuar esta compra fue seguramente la de ampliar su propiedad ya que uno de los linderos de este terreno era su propia residencia, única construcción vecina mencionada en la escritura.

Con esta adquisición se daba inicio a un interesante proceso por medio del cual se afianzaría el poder de una familia representativa de la elite cuencana, que a lo largo de los años adquiriría otros terrenos de uso exclusivamente familiar y sobre los cuales se irían construyendo una serie de residencias, densificando así la ocupación del suelo en el centro histórico.

Años después de esta compra-venta, el terreno pasó a pertenecer al agricultor y terrateniente Luis Antonio Andrade, hijo del matrimonio anterior. Durante su vida –seguramente alrededor de 1875– empezó a construir la que más tarde se conoció como la Casa de la Familia Córdova. Al momento de su muerte en 1897, constatamos que la edificación estaba por concluirse, faltaba tan solo parte de la



72. Adquisición del sitio. 1840

y adecuación a nuevo uso. Monasterio de las monjas concepcionistas”, Cuenca, Tesis de licenciatura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Estatal de Cuenca, s.f. Posteriormente se publicó la obra que resume en parte la tesis citada; véase Edundo Iturralde y Gustavo Lloret, Museo de las Conceptas. Un testimonio histórico, Cuenca, Fundación Museo de las Conceptas, 2009.

segunda planta, como veremos más adelante. Creemos que fue él quien planificó dicha residencia quizás con la ayuda de uno de los tantos ingenieros o constructores anónimos de los cuales poco o nada conocemos.

En primer lugar, la casa colonial de sus padres aún continuaba en pie; al costado oriental de la plaza, Luis Andrade había edificado la suya de 908 m² con su huerta; junto a ésta las monjas conceptas habían hecho lo propio (lam.73). La antigua calle (hoy Presidente Córdova) entre el Monasterio y estas construcciones, había recibido el nombre de "La Pola", seguramente en honor a la revolucionaria colombiana Policarpa Salavarrieta conocida como La Pola¹⁴. Y la antigua "Plazuela" sin más, era ahora conocida como la Plazuela de las Monjas. Empezaba, como dijimos, un intenso proceso de ocupación y racionalización del suelo, mas no una diversificación de los ocupantes.

PRIMERA ETAPA: LUIS ANDRADE, CONSTRUCCIÓN DE LA CASA (c.1875-1897)

La casa que hoy tenemos en pie es en su estructura básicamente igual a lo que fue originalmente, según colegimos por un inventario extremadamente detallado de 1897¹⁵. En este punto es necesario distinguir dos etapas marcadas: a) la primera gran etapa constructiva realizada en dos fases y, b) una siguiente en donde se concluirá el segundo piso y las áreas de servicio en la zona oriental, cosa que se evidencia claramente en el armado de las cubiertas y el empate de los muros.

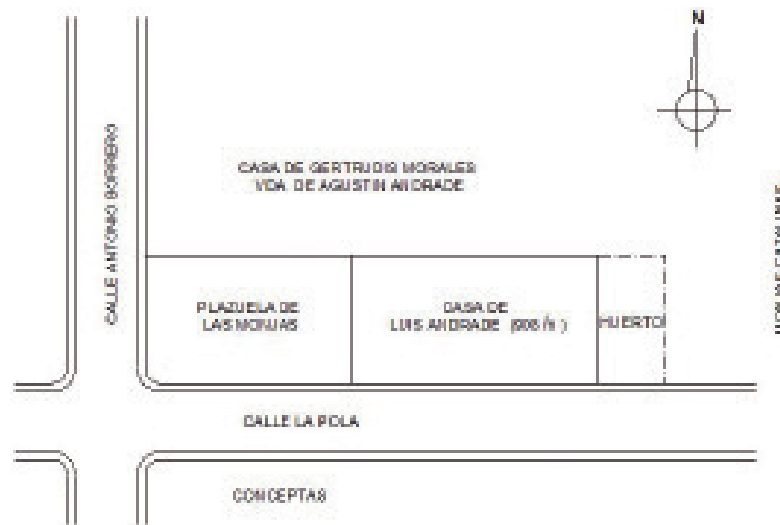
En esta etapa inicial, si bien Andrade la ejecutó por partes como sucede comúnmente, la estructura básica fue concebida como una unidad cuyo término se vio truncado a su muerte¹⁶. La conclusión de detalles, como el enlucido de los muros del segundo piso, o el añadido del comedor con los vidrios de color importados fue realizado por el dueño siguiente, Federico Malo. Sin embargo, son detalles que no alteraron la propuesta inicial.

La estructura interna de la casa sigue a todas luces esquemas coloniales: habitaciones dispuestas en torno a un patio central aporticado, enladrillado y abierto al exterior. Las alas norte y sur tuvieron una disposición simétrica y en general, la división espacial fue la misma. Básicamente los muros periféricos son de adobe doble y los de separación, tabiques de bahareque arrimados a esta pared doble. Para estos años, pocas casas, y ésta es una de ellas, tenían piso alto, aunque en una primera fase fuese ideada en una sola planta. Posteriormente prevalecerá la verticalidad de los edificios. La apertura de ventanas más anchas corresponde

¹⁴Policarpa Salavarrieta (1795-1817), conocida como La Pola, fue una heroína de la independencia de Colombia, espía de las fuerzas revolucionarias, murió fusilada en Bogotá durante la reconquista española. Recordemos que casi todas las calles en Cuenca fueron rebautizadas y tomaron nombres relativos a lugares y personajes de la Independencia, tal como lo hicieron otras ciudades latinoamericanas durante la segunda mitad del siglo XIX.

¹⁵En: "Mortuoria del señor don Luis Antonio Andrade", 21. I. 1897-25. I. 1897.

¹⁶Este trabajo por etapas se puede apreciar visualmente en el lado norte, muro externo colindante con el edificio de la Unión Nacional de Educadores (UNE), en la variedad de adobes indicándonos con bastante claridad la posibilidad de que primero se construyó una casa de un solo piso y en un segundo momento se diseñó la planta superior que finalmente quedó inconclusa.



73. Construcción de la edificación por Luis Andrade. Fuente: Inventario 1897

a épocas más modernas, ya que antiguamente predominaban las pequeñas de madera. Se cumple la disposición de patio, traspatio y huertas.

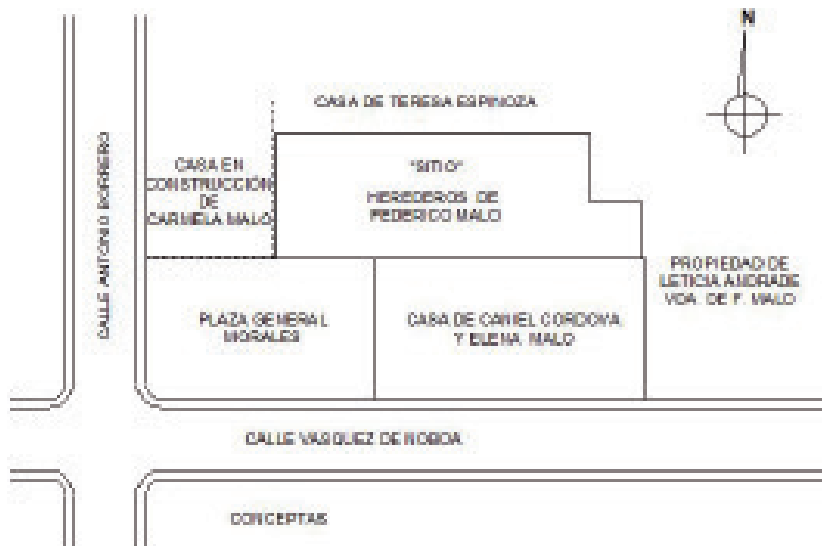
Cabe hacer una acotación, a pesar de las dimensiones de la casa no se trata de una mansión elegante sino dentro de su tipo, de corte sencillo y nada pretencioso. Es únicamente la fachada, ejecutada después, la que le confiere cierta dignidad y la vincula con un gusto más europeizante. Hasta estos años los portales eran adintelados y las ventanas relativamente pequeñas; en este caso, el pórtico es de arquería de medio punto, los vanos de las ventanas son de mayores dimensiones, llevan su cubrepolvo de yeso sencillo y clásico.

En la primera fase de la construcción, la casa fue de una sola planta, como dijimos líneas atrás. Los espacios no muestran una clara diferenciación entre la parte social y la de habitación, queda un único dato: el de una cocina ya desaparecida al extremo sur este¹⁷. Los cuartos que dan hacia la plaza, hacia el occidente, son únicos por estar circunscritos por anchos muros de adobe que cumplen una función estructural de soporte; no fueron comunicados con las alas norte y sur, los actuales vanos fueron abiertos posteriormente por lo cual se deduce su independencia del resto. Se podría pensar que estos espacios –en éstas o quizás en épocas del siguiente dueño, don Federico Malo, exportador de sombreros de paja toquilla– pudieron haber servido como tiendas.

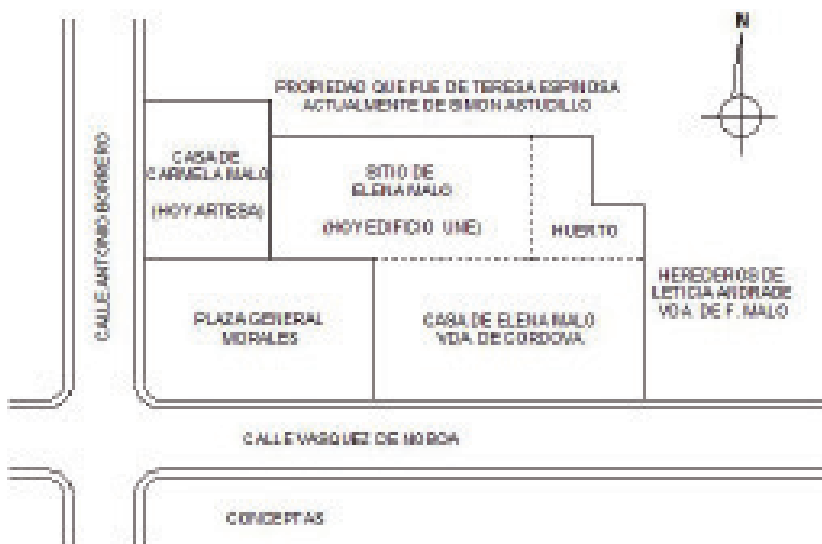
Luis Andrade amplió la casa a un segundo piso manteniendo la disposición original, y siguió el modelo trazado por él mismo en la planta baja. Sobria en principio, los únicos elementos de relativa ornamentación son las columnas estriadas en el patio que rematan en una zapata o monterilla y que recorren ambos pisos, y el alero con un tumbado adornado con rosas de realce en estuco y canal de lata a la gotera.

¹⁷Inventario citado, fol. 4.

Se apartó del mesurado modelo, un pequeño jardín y un huerto hacia el noroeste y cuyos espacios habían sido intencionalmente organizados puesto que este último estuvo "cruzado por veredas empedradas y contiene en los recintos que dejan aquellas, flores, plantas de árboles frutales injertadas y naturales..."¹⁸.

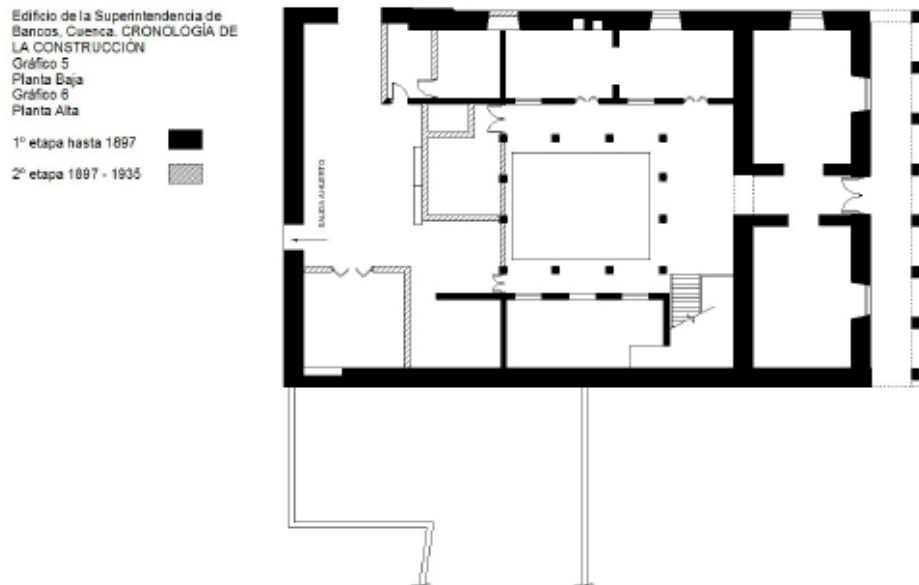


74. Casa de Daniel Córdova Toral. Fuente: Testamento de Federico Malo, 1935.

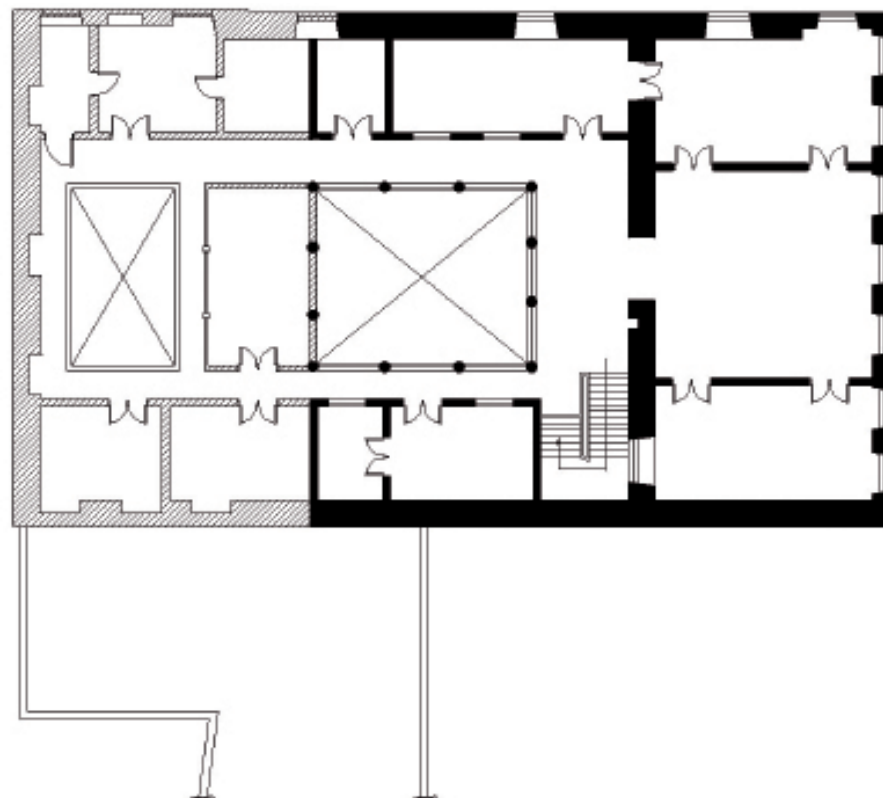


75. Casa de Elena Malo Vda. de Córdova. Fuente: División de bienes de Daniel Córdova Toral, 1960.

¹⁸Ibid, fol.5.



76. Edificio de la Intendencia de Bancos, Cuenca. Cronología de la Construcción. Planta Baja.



77. Edificio de la Intendencia de Bancos, Cuenca. Cronología de la Construcción. Planta Alta.

SEGUNDA ETAPA: FEDERICO MALO, CONCLUSIÓN Y AMPLIACIÓN DE LA CASA (1897-c.1916)

A su muerte, la casa había quedado sin terminar, fue tarea de su hija Leticia y su esposo Federico Malo Andrade concluir el segundo piso, ampliarlo y reformar la orientación inicial.

Conocemos que antes de que Luis Andrade falleciera, Federico Malo y su esposa la habitaban. Malo pudo haber comprado la propiedad a los demás herederos, alrededor del primer decenio del siglo XX. También adquirió terrenos baldíos en torno a la misma, cosa que se comprueba por el testamento otorgado en 1935¹⁹.

La personalidad de Malo debió haber sido fundamental en el cambio de imagen del inmueble. Por la década de 1870 viajó a París y mantuvo con esta ciudad un estrecho vínculo durante toda su vida. Allí conoció a Juan Montalvo y parece ser que éste le indujo a la masonería, condición que fue oficializada, si se quiere, en una de sus visitas a Londres ya que se tiene un documento en donde consta como miembro de la fraternidad o escuela de Los artistas constructores liberales de Londres. Los contactos con ambas ciudades le permitió adquirir conocimientos sobre la banca. Fue uno de los fundadores en 1913 del primer banco de Cuenca, el BancodelAzuay. Acérrimo liberal, contribuyó a la organización de empresas propias y ajenas, ocupó diversos cargos públicos y a través de éstos fue un importante puntal para el adelanto material de la ciudad²⁰.

Los contactos en el exterior, sus funciones públicas y el acrecentamiento de su fortuna seguramente contribuyeron para la realización de adecuaciones en su casa. Malo regresó definitivamente a Cuenca en la década de 1890, años en los cuales ocupó esta casa. No hizo alteraciones espaciales; la transformación consistió en dar la impresión de una elegante mansión, prueba de ello los cortinajes, la alfombra de pared a pared, la pintura mural que aún decora el salón principal en el piso superior y el papel tapiz en la mayoría de habitaciones en esta planta. También se encargó de cerrar en cuadro el patio principal mediante la incorporación de un espacio situado en la parte oriental superior utilizado como comedor y el local en la planta baja. Parece, entonces, haber dedicado una buena parte de su vida privada al piso superior. En lo que respecta a la planta alta, tanto en esta habitación como en los cerramientos oriental y occidental que dan hacia el patio y las ventanas de fachada, existe vidrio de color importado.

Al parecer, el salón principal fue utilizado como templo masónico; aún perduran ciertas decoraciones murales en la casa que delatan prácticas masónicas. Se conoce que a éste acudían otros miembros de su logia tales como Gabriel

¹⁹("Escritura de división de bienes de don Federico Malo"), Cuenca, 8.V. 1935, copia Cuenca, 17. X. 1985, not. 6ta., fol. (2v).

²⁰El 15 de mayo de 1992 se fundó la Logia Federico Malo Andrade en Cuenca. El orador fue Agustín Valdivieso quien preparó para la ocasión una síntesis de su vida. Véase Agustín D. Valdivieso Pozo, Los masones en el Ecuador, Cuenca, Fundación José Domingo Lamar, 2010, p.155.

Arsenio Ullauri, el coronel Luis Vega Garrido, Pablo Chica, Agustín Peralta, José Félix Valdivieso, José Peralta, entre otros destacados miembros de la sociedad y la política cuencanas²¹.

Malo amplió la residencia en la parte oriental. Se trata del área de servicio que parece haber sido alterada posteriormente en varias ocasiones y que arquitectónicamente hablando no muestra aportes de interés. La cochera cerrada sería otro de los detalles adicionales. Se cree que durante su época el área frente a la casa, es decir parte de la plazoleta, se cerró con verjas y se utilizó como jardín privado a pesar de la escasez de espacios verdes en Cuenca, cosa a la cual hace referencia Remigio Crespo Toral en un corto artículo de 1926²².

Armado de una considerable fortuna abandonó esta casa en 1916 y edificó otra curiosa y extravagante residencia con elementos neogóticos, de fachada recubierta de azulejos encargados a talleres portugueses, situada en las actuales calles Bolívar entre Benigno Malo y Padre Aguirre. En esta logró materializar plenamente los caprichos de una elite emergente que deseaba a toda costa alejar sus ojos del “populacho” y en buena medida de lo colonial.

Los posteriores dueños mantuvieron la casa básicamente como Malo la había dejado a su muerte en 1935 (lams.74 y 76). La heredó su hija Elena casada con otro hombre público Daniel Córdova Toral, y en sus manos permaneció hasta 1984, año en que ella murió (lam.75). Sus herederos decidieron vender la propiedad a una institución pública que se hiciese cargo de su restauración y adecuación al nuevo uso. Esta transacción resultó a favor de la Intendencia de Bancos que retomó la difundida idea en Cuenca de restituir un bien patrocinado y darle un funcionamiento bajo condiciones óptimas²³.

LA CASA DE REMIGIO CRESPO TORAL, ACTUAL MUSEO MUNICIPAL (1910-1925)

En la Casa de la Familia Córdova hacíamos referencia a uno de los dos casos de estudio propuestos para explicar el fenómeno arquitectónico durante el siglo XIX y principios del XX. En aquella, consideramos como punto de partida la arquitectura colonial reafirmada en buena parte de las construcciones decimonónicas. Un afán de simulacro moderno hizo que las fachadas de estas litúrgicas casonas coloniales de patio, traspatio y huertas, se modificaran o sustituyeran. En consecuencia, los sistemas constructivos, los materiales o la disposición espacial siguió en buena medida ligada a la práctica colonial.

Sin embargo, existió el tímido intento por parte de las elites emergentes de introducir nuevas formas modernizadoras a través de la implantación

²¹Véase la nota anterior.

²²Remigio Crespo Toral, “Cuenca a la vista”, en: Luis Mora y Arquímedes Landázuri, Monografía del Azuay, Cuenca, Tip. de Burbano Hnos., 1926, s.p.

²³Fue la sensibilidad del Dr. Ernesto Toral, intendente de bancos de Cuenca, que hizo posible que la gestión siguiera su curso hasta feliz término.



78. (a.) Ing. Juan Teodoro Thomas Muñoz, Casa de Remigio Crespo Toral (1910-1925), fachada principal, actual Museo Municipal de Cuenca.

parcial de diversos historicismos en boga en Italia, Francia, España y Alemania, preferentemente. Este cambio se materializó en muchas ciudades del país, entre ellas Cuenca. La mayor parte de las veces se dio paso a un eclecticismo en donde los estilos más diversos se tomaron de la mano, creando así un verdadero florilegio arquitectónico que resumía en una misma construcción las nuevas dependencias de carácter cultural.

En este segundo caso de estudio de arquitectura residencial urbana se inscriben una serie de ejemplos aún no estudiados sistemáticamente. La residencia del escritor y político Remigio Crespo Toral en Cuenca, su ciudad natal, es un interesante ejemplo²⁴ (lam.78).

²⁴En esta casa funciona actualmente el Museo Municipal Remigio Crespo Toral. Para este propósito fue arrendada por la familia entre 1966 y 1981, año en que fue adquirida por el mismo Municipio. En 1987, mediante convenio con el actual Museo Pumapungo, se realizaron los estudios de planificación previos a la intervención arquitectónica, estudios en los que la autora participó como historiadora. Este artículo se basa en buena parte en el informe entregado entonces: "Proyecto de restauración y continuidad de uso del edificio del Museo Municipal 'Remigio Crespo Toral' de Cuenca", dir. Arq. Simón Estrella, Cuenca, 1987, cuyo resumen fuera publicado un año más tarde. Véase Alexandra Kennedy-Troya, "Continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX y principios del XX", Trama 48 (Quito, noviembre de 1988), pp.40-46. Algunas anotaciones y sugerencias de interés fueron generosamente proporcionadas por el Arq. Marcelo Cordero a quien se debe el levantamiento del estado actual de entonces. Tania García, estudiante de historia de la Universidad de Cuenca, trabajó como ayudante de investigación. Por limitación de espacio omitimos notas de pie en donde se citan documentos primarios, remitimos al lector al proyecto mencionado. Desafortunadamente, nunca se ejecutó este proyecto de restauración; las sucesivas intervenciones que se hicieron del inmueble no tomaron en cuenta este proyecto, ni lo actualizaron. Tampoco se hizo ningún alcance a la historia arquitectónica del bien.



79. Fotografía no identificado, Cuenca. Puente 'El Centenario', c.1900, repositorio desconocido.

UN NUEVO FRENTE CONSTRUCTIVO: EL BARRANCO

La casa de Crespo Toral fue construida entre 1910 y 1925, una vez que el escritor había consolidado su situación económica y se había beneficiado, conjuntamente con su esposa Elvira Vega, de una donación de tierras que le hiciera su suegro Manuel Vega en la calle Larga²⁵ (lams.81 y 82).

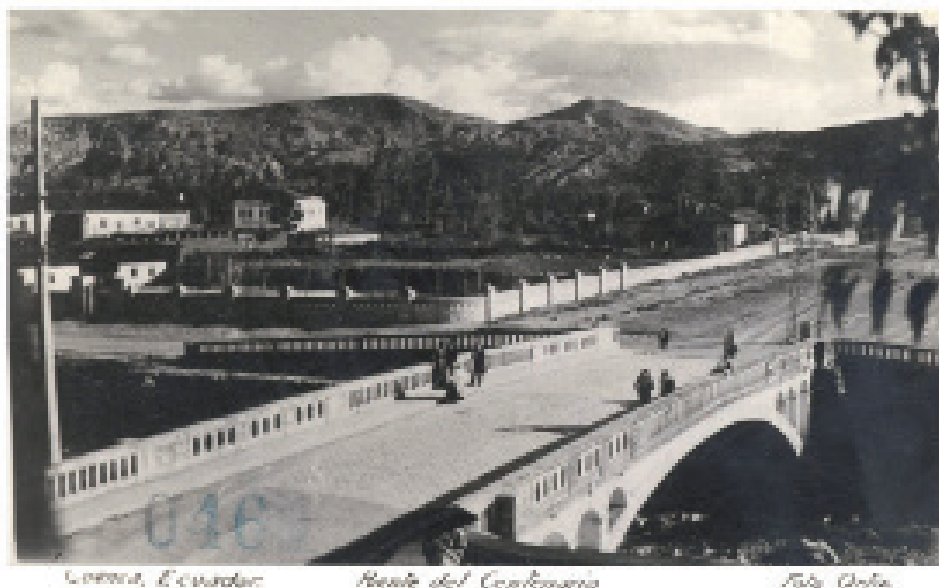
Lo interesante era la ubicación misma. La calle Larga constituía el límite sur de la ciudad de entonces, límite que coincidía topográficamente con los márgenes del río Tomebamba. Situado en un nivel muy inferior al de la calle, se produce un despeñadero denominado en la actualidad el área de El Barranco²⁶ sobre el cual se ha edificado sin planificación previa, mediante un sistema de “obra continua” (lam.79). El producto final, sin embargo, es una bellísima, dinámica y espontánea adaptación de viviendas de dos, tres y cuatro pisos que se descuelgan hacia el río. La mayor parte tienen su frente hacia la calle Larga, límite sur del centro histórico.

Por los años en que se edificó la casa, esta vía -según Manuel J. Calle- era una “bodoquera: angosta, oscura y triste y nada limpia... solitaria por el día y tétrica, peligrosa para los transeúntes durante la noche”²⁷. Es interesante conocer que por

²⁵Se conoce que sobre este mismo lugar se encontraba la casa de Manuel Vega en donde vivieron sus primeros años de matrimonio Remigio Crespo y su esposa. Una vez cedidos terreno y casa parece que ésta se derrocó totalmente y se construyó la mansión que hoy podemos apreciar.

²⁶El Barranco constituye uno de los sectores urbanos más valiosos de la ciudad y por entonces se evidenció la necesidad de renovarlo. Consúltase: Subdirección de Patrimonio Cultural del Austro, “Plan de renovación urbana de El Barranco”, Cuenca, Consulcentro, 1982.

²⁷Manuel J. Calle, “Don Remigio Crespo Toral [1917]”, en: Biografías y semblanzas, Libros



80. Foto Ortiz, Puente del Centenario [Cuenca], c.1900, repositorio desconocido.

estas fechas -1917- las casas cuyo frente daban a la mencionada calle eran antiguos y míseros “edificios coloniales, casi cabañas rústicas entre las cuales se levanta[ba] alegre una casa pequeñuela de monjas carmelitas y lam[ía] sus cimientos un ancho y profundo arroyo...”²⁸ el cual seguramente servía de desagüe. Hacia el sur existía una gran explanada –El Ejido– poco poblada, de quintas pequeñas y granjas pertenecientes en parte a la elite cuencana y en otra, al sector campesino (lam. 80).

Muchas de las viviendas estaban articuladas al centro histórico, en sentido urbano y simbólico. La casa de Crespo Toral proponía una reubicación hacia el río. Esta decisión revela nuevas formas de expansión de la ciudad moderna; incorpora visualmente aquella zona que en pocos años dejaría de ser rural. En este caso, las habitaciones más importantes darían al barranco y la fachada posterior presentaba su peculiar diseño en medio de un jardín lleno de vegetación. Seguramente respondía a la necesidad que Crespo manifestó alguna vez de crear una mayor cantidad de espacios verdes para la ciudad²⁹ (lam.84).

Lo cierto es que a pesar de las limitaciones físicas de la topografía irregular, Crespo Toral levantó su casa de varios pisos, al parecer bajo la dirección de un ingeniero civil y eléctrico, el chileno Juan Teodoro Thomas Muñoz³⁰. Un detenido

para el Pueblo 7, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978.

²⁸Ibid. El pequeño convento carmelita que menciona Calle estaba cerca del actual Mercado 10 de Agosto; el tramo fue derrocado hace algunos años.

²⁹Remigio Crespo Toral, “Cuenca a la vista”, 1926, s.p.; reimpresso en: El Tres de Noviembre XXXV (Cuenca, noviembre de 1938), pp.289-305.

³⁰El ingeniero Thomas, nacido en Valparaíso, fue contratado por la Municipalidad de Cuenca para instalar la primera planta hidroeléctrica de la ciudad, en el sector de Yanuncay. Estuvo en Cuenca en la década de 1910 y se casó con Rosa Malo Rodríguez. Se conoce que tuvieron una sola hija, Ofelia, y que Thomas murió en esta misma ciudad pocos años más tarde. Doña



81. Raúl María Pereira, Remigio Crespo, 1912, óleo/lienzo, 130 x 82 cm., Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

82. Raúl María Pereira, Elvira Vega de Crespo, 1912, óleo/lienzo, 130 x 82 cm., Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral.

análisis visual nos permite asegurar que no existió reutilización parcial de la residencia anterior de su suegro, que ésta fue levantada desde los cimientos y que se mantiene básicamente inalterada. Cabe señalar que la actual casa, tal como la conocemos al presente, tuvo dos etapas de construcción, antes y después de 1917, como hace constar Calle en su obra *Biografías y semblanzas*.

En la primera fase de la construcción se prescindió de la planta alta y la fachada era distinta de la que ahora apreciamos. Según Calle la casa del pobre poeta, inserta en un tugurio era: “Baja, fea, de míseros adobes, apenas si una puerta conventual y unas pocas ventanas de reja andaluza, con hierros fundidos, se abren mezquinas en la larga pared que forma lo que –es un decir– calificaría en fachada. En fin –concluye el autor– el nido es lo de menos si el pájaro es canoro”³¹.

Si bien el exterior reproducía el modelo colonial que, como vimos, aún se expresaba reiteradamente en las casas vecinas; el interior, en cambio, proponía una disposición constructiva y una decoración neorococó visiblemente alejada de

Rosa Malo se casó en segundo matrimonio con Luis Jaramillo, padres de Marcelo Jaramillo a quien agradezco por la información consignada en esta nota (entrevista, 28.VII.2009). Por tradición familiar se conoce que intervino en la casa de Remigio Crespo Toral.

³¹Calle, “Don Remigio Crespo Toral”, p.32.



83. Fotografía no identificado, Calle Bolívar Cuenca, c.1920, postal, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva

la tradicional residencia colonial. Qué duda cabe que el terreno mismo propiciaba nuevas alternativas y permitía mayores libertades, aunque estas resultasen en claras alusiones a un clasicismo relativamente formal, cuya lujosa decoración de interiores rompería con la sobriedad de la distribución misma del espacio.

Esta dicotomía materializada entre el interior y el exterior de su propia residencia, quizás deba ser leída como parte de un proceso histórico más amplio señalado por Tinajero con bastante acierto. Resumiendo, el autor propone que en medio de todas las modificaciones (positivista, modernista y realista) iniciadas tardíamente con respecto a otros países latinoamericanos, en el último cuarto del siglo XIX, el Romanticismo se mantuvo como eje ideológico de la cultura ecuatoriana y sobrevivió a los años 30. "Fue la cuerda tensa del pasado –nos dice- sobre la cual iba tejiéndose la urdimbre de las transformaciones". Y añade que, "Crespo Toral... es la prolongación más visible del siglo XIX, y por eso su clamor por la nacionalización de la literatura... debe ser visto como la expresión de la ideología romántica que subyace en el anhelo de una cultura nacional, solo desplazado por el anhelo de una cultura popular"³².

Lo interesante es que después de 1917, esta dicotomía ideológica se subsanó parcialmente en una modificación total de la fachada. Al edificar la planta alta se rediseñó aquella, utilizando para ello ladrillo visto en su totalidad en clara alusión a propuestas vigolescas, cuyo tratado arquitectónico aparecido en el siglo XVI se reutilizó en el siglo XX y se convirtió en manual de muchos constructores de la América de entonces. En él se deleitaron aprendices y profesionales y de él o sobre él se crearon sorprendentes apropiaciones.

³²Fernando Tinajero, *De la evasión al desencanto*, Quito, Ed. El Conejo, 1987, pp.38 y 39.

Esta modificación material de su casa concordaría con la ambivalencia del pensamiento de Crespo; lo nacional sí, pero: “Si se ha de hacer literatura integral, no podrá prescindirse de las sutiles picaduras de las abejas helénicas, ni del esprit francés, donaire de cortesía, si el humor de raíz psicológico de los ensayistas ingleses, y menos se echará a un lado la sal española”³³.

Dos artículos fundamentales que hacen alusión al tema de la nacionalización: “Conciencia nacional” y “Nacionalización de la literatura”, fueron publicados años después de la construcción de su casa. De todas formas es interesante comprobar cuán lejos estaba de aplicar real y materialmente en arquitectura lo que tanto hincapié hizo en la formación de historiadores y literatos. Nada más lejos de ello, Crespo Toral en este caso aceptaría exactamente aquello que en ciertos momentos rechazó: “la traidora suplantación”.

Tras el periodo de “oro” o progresista de Cuenca (1880-1913), ésta resucitaría de su aislamiento; se convertiría en área productora y exportadora, principalmente de sombreros de paja toquilla; establecería sólidos vínculos con sus proveedores estadounidenses e ingleses, crearía un mercado interior de consumo para su clase pudiente, actividades éstas que incidirían directamente en el campo de la construcción. Durante esta época se construirían las más bellas y suntuosas mansiones de Cuenca, dando paso a extravagantes caprichos y definiendo claramente la diferencia entre la vivienda de elite y la del resto de los pobladores apegados aún a su tradicional casa colonial de sencilla factura y módicos precios.

Quizás esto explique en parte por qué Crespo Toral, –como miembro de la elite tradicional– deja de expresarse a través de la popular arquitectura neocolonial y recoge otra forma distinta, el clasicismo, ligada a un pensamiento más cosmopolita, y que le permite diferenciarse del resto de la población. No olvidemos, sin embargo, que su propuesta inicial al exterior de la residencia fue neocolonial y que de hecho su admiración por lo colonial queda de manifiesto en algún escrito suyo, así como su preocupación por la falta de conocimiento de una arquitectura moderna que se iba implantando en toda la ciudad:

Cuenca... –decía– ha perdido casi totalmente el carácter de villa española, semimorisca o semiperuana, para ensayar después una manera de edificación casi uniforme de sencillez ordinaria y de arquitectura –si de arquitectura puede llamarse– que carece de calificación (...)

Desde algunos años a esta parte, se está dando gran impulso a la edificación privada; en casi todos los barrios se improvisan casas de estilo moderno, generalmente de tres pisos, siendo de deplorar que, por lo general, se prescindan hasta de los más rudimentarios cánones de arquitectura (...)

Por desgracia, lo muy poco colonial que existía ha ido desapareciendo, por injuria de los elementos o de los hombres...³⁴

³³Remigio Crespo Toral, “Sobre la nacionalización de la literatura”, en: Selección de ensayos, Quito, Academia Ecuatoriana de la Lengua Correspondiente a la Española, 1936, p.274.

³⁴Remigio Crespo Toral, “Cuenca a la vista”, s.p.



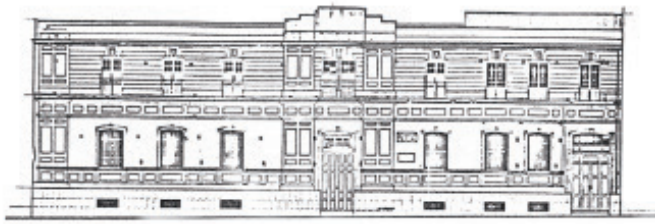
84. (a.) Ing. Juan Teodoro Thomas Muñoz, Casa de Remigio Crespo Toral, 1910-1925, fachada posterior hacia El Barranco, Cuenca.

Frente a esta crítica que hace el mismo Crespo Toral de la arquitectura contemporánea en su ciudad, era evidente o al menos previsible que él cuidase el diseño de la suya. Creó un claro ejemplo de vivienda burguesa en donde las pautas de la organización espacial serían similares a las del petit hotel francés cosa que coincidiría con lo que el historiador de la arquitectura Gutiérrez propone para el resto de América Latina –alrededor de 1810-70– y que en Ecuador se daría tardíamente. “La actitud reactiva hacia España –nos dice- no envolvió la última fase de la arquitectura histórica, sino simplemente universalizó la vertiente de la arquitectura neoclásica con el aporte de recetas italianas y francesas”³⁵.

En una interesante tesis de arquitectura sobre la Cuenca republicana ya se hace mención a la forma de introducción de elementos franceses destinados más bien a transformar fachadas y elementos ornamentales y en casos excepcionales la distribución de interiores³⁶. La casa de Crespo podría ser considerada excepcional según los autores citados.

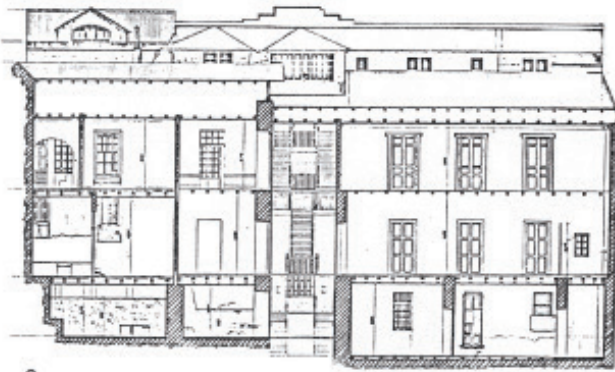
³⁵Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, p.365.

³⁶Cornejo y otros, “*Arquitectura civil en Cuenca*”, p.143.

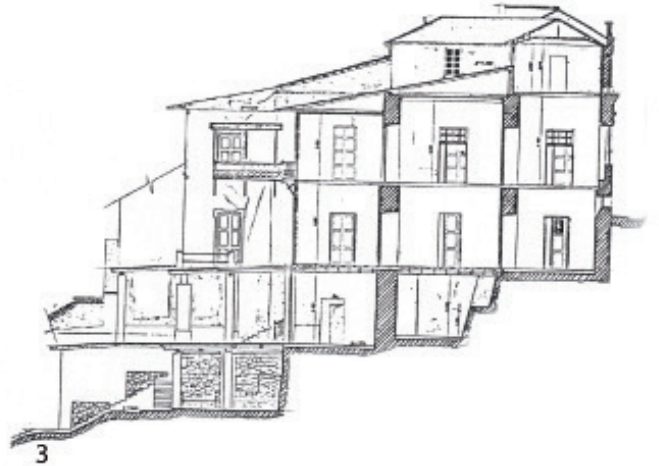


1

Casa de Remigio Crespo Toral
 1. Elevación Frontal
 2. Corte D-D
 3. Corte B-B

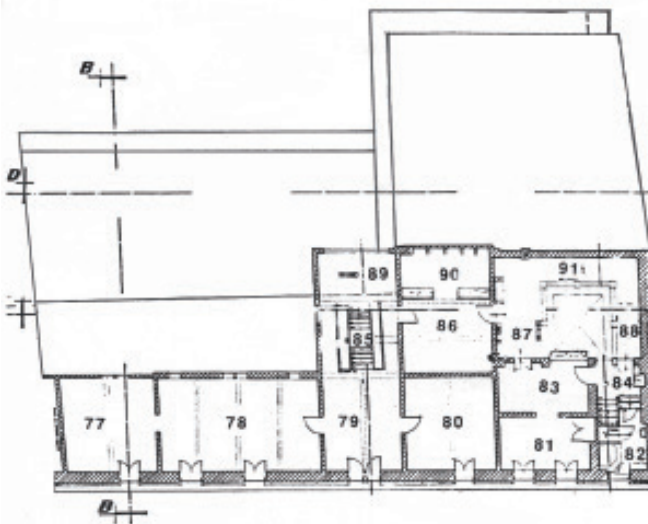


2

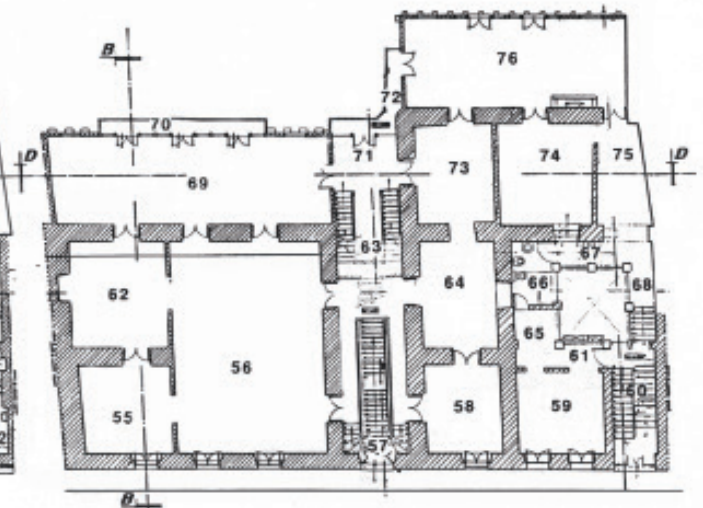


3

4. Planta Alta
 5. Planta Baja



4



5

85. Casa de Remigio Crespo Toral, a) elevación frontal, b) corte D-D, c) corte B-B; tomado del "Proyecto de restauración y continuidad del uso del edificio del Museo Municipal Remigio Crespo Toral de Cuenca", dir. Arq. Simón Estrella, 1987.

86. Casa de Remigio Crespo Toral, a) planta alta b) planta baja; tomado del "Proyecto de restauración y continuidad del uso del edificio del Museo Municipal Remigio Crespo Toral de Cuenca", dir. Arq. Simón Estrella, 1987.

c.1910-1925: CONSTRUCCIÓN ORIGINAL EN DOS FASES

Durante este período se realizó en dos fases la construcción original que consta de todo aquello que hoy vemos, prescindiendo del "departamento" adecuado en la década de los 40 al extremo occidental. Como ya se dijo, la construcción se mantiene básicamente inalterada; se han detectado intervenciones menores como la clausura de vanos al lado oriental o la reposición de cielos de zinc por madera triplex en algunas habitaciones, entre otros³⁷.

La casa tiene 5 pisos, dos de los cuales dan directamente hacia su frente en la Calle Larga (plantas alta y baja) y las 3 restantes únicamente hacia el río Tomebamba (subsuelos 1-3). Ésta presenta una clara distinción en cuanto a la ocupación misma: las plantas alta, baja y buena parte del subsuelo 1 fueron utilizadas por la familia, el resto estuvo destinado al servicio y almacenamiento de productos provenientes de las haciendas. Esta diferencia se hace visible en el tratamiento ornamental que decrece en calidad y fastuosidad a medida que descendemos e ingresamos en las áreas de servicio.

PRIVACIDAD EN LA MANSIÓN

La planta alta es la de mayor privacidad; fue realizada en la segunda fase posterior a 1917, al igual que la fachada, como extensión del área utilizada por la familia. Las habitaciones del lado occidental (77-78)* fueron ocupadas como escritorio de Crespo Toral y el resto como dormitorios de sus hijos (80,86 y 90) (lams.86a y b).

En esta planta hallamos ciertos detalles que serán usados en el resto de la casa. Los cielos rasos son de barro en las zonas laterales y de latón importado en la parte central. Los muros de separación son de bahareque revocado y forrados de papel tapiz también importado³⁸. El único muro doble es el de la fachada hecha de ladrillo y recubierta de bahareque en su cara interior. Seguramente su consistencia responde a la necesidad de construir un elemento sumamente resistente que hiciera el papel de muro de contención.

Hacia el este de las habitaciones 80, 86 y 90 existía tan solo un patio descubierta al cual se accedía por la puerta de servicio que daba a la calle en la planta baja. Este espacio, que proveería de iluminación y ventilación, sería suprimido parcialmente al construir el antedicho "departamento".

³⁷Para mayores detalles sobre la ampliación de 1940 e intervenciones estructurales realizadas entre 1980-1981 por la Municipalidad de Cuenca, remitimos al lector al proyecto de restauración citado en una nota anterior. Para alteraciones menores de la casa original, véase *idem*.

* Esta numeración corresponde a la de los planos/plantas reproducidas para ilustrar este ensayo.

³⁸Véase Paulina Moreno y Nelly Peralta, "Informe final de intervención de la obra: restauración del papel tapiz del Museo Remigio Crespo Toral - Primera fase", Cuenca, Municipalidad de Cuenca, 2008.



87. Fotografía no identificada, Salón principal, Casa de Remigio Crespo Toral, c. 1930, Cuenca, repositorio desconocido.

AREAS SOCIALES Y PRIVADAS

La puerta principal da acceso directo a esta parte de la casa que comparte el área social –hacia el este de la grada central– con el área familiar situada al occidente.

El área social es notablemente extensa si la comparamos con la totalidad de área útil. Evidentemente aquí se pone de manifiesto el carácter extrovertido de la vivienda burguesa al dedicar un alto porcentaje de sus espacios a la recepción a gran escala, aunque en este caso en particular tuvimos conocimiento de que la vida social de la familia era limitada. Se reunían, únicamente en la celebración de los diversos santos. Para ello se hacía uso del gran salón amarillo (56) y la orquesta, usualmente de Carlos Ortiz, se situaba en el cuarto del piano (55). El cuarto alledaño era utilizado como bodega de licores (62).

Compartimos la impresión de escritorio y biógrafo de Remigio Crespo, Manuel J. Calle, quien visita la casa en 1917. Cuenta que llama a la puerta y una vez dentro:

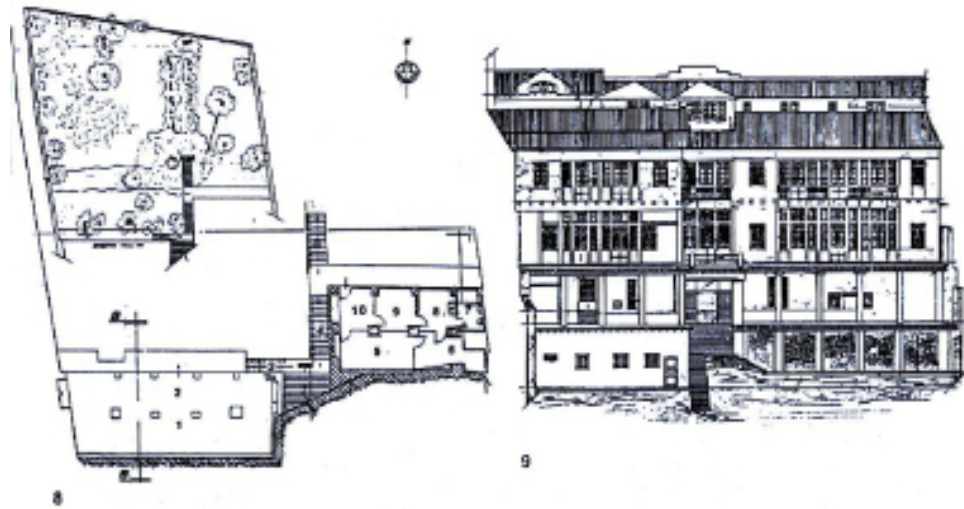
No es un conserje de librea, ciertamente la india mísera que acude a franquearnos la entrada; y nos hallamos en una especie de recibimiento de altas y blancas paredes, inundado de un chorro de luz que le viene del fondo: una gran escalera de madera desciende a profundidades vedadas al indiscreto y al extraño; y lleva un cómodo pasadizo a pie llano, a una amplísima galería de cristales, entapizada con lujo, y cuyo pavimento es de hule costoso tendido



88. Papel tapiz europeo de fines del siglo XIX y decoración de guirnaldas sobrepintadas al temple, Sala de música, Casa de Remigio Crespo Toral, c.1910-1925 (colocación y sobrepintura), Cuenca.

sobre la recias y enceradas tablas. Profusión de luz, abundancia de flores y hasta de plantas tropicales como en una gran estufa; cuadros alegres con marcos de caoba y nogal finamente tallados; columnas y soportes con jarrones y objetos de arte; mobiliario de mimbre, con ruedas de alfombra los sofás, mullidos almohadones y cojines, las butacas. En jaulas y pajareras metálicas gorjean y brincan docenas de aves escogidas; y cortinas de encaje y muselina sirven para suavizar a ciertas horas la irrupción del padre sol y sus flechas de oro... Perfumes, colores, armonías, confort... Al largode esta galería se abren los salones; ricas alfombras, mármoles del Portete, talladuras de maestros azuayos, madera dorada y plateada, cuadros, estatuas, bronces y terracotas, mucha seda y mucho arte de decorados, en paredes y mobiliario. La luz de la tarde se quiebra en los grandes espejos de bisel y la marquetería dorada o de porcelana, irísase en los colgantes prismas de arañas y candelabros, y arranca reflejos y chispas a la seda verde mahón, de los pesados cortinajes... Ciertamente, es la morada de un gran señor...³⁹ (lams.87, 88 y 90).

³⁹Calle, "Don Remigio Crespo Toral", p.33.



89. Casa de Remigio Crespo Toral, a) primera planta de subsuelo, b) elevación posterior; tomado del "Proyecto de restauración y continuidad del uso del edificio del Museo Municipal Remigio Crespo Toral de Cuenca", dir. Arq. Simón Estrella, 1987.

Una gran galería o hall (69) completa esta sección. Este y el del lado oriental (76) eran los lugares preferidos de doña Elvira, dueña de casa, quien durante el año cuidaba de una buena cantidad de plantas.

Don Remigio ocupaba otro escritorio o bufete en esta planta (58), sitio que al igual que el anterior permanecía cerrado durante sus prolongadas ausencias. La puerta sur estaba siempre clausurada. Este tipo de lugares era, según Diego E. Lecuona,

El espacio correspondiente para el jefe de la familia: no solo era su lugar de trabajo, permitía también que pusiera de manifiesto su jerarquía intelectual, política y aún económica. Era el lugar, el sitio, o el partefamilia. Allí se hacía evidente su preeminencia en el seno del hogar y el alcance del poder en la sociedad⁴⁰.

El cuarto contiguo (64) fue a diario una sala familiar a la cual se adecuaba como dormitorio cuando—una vez independientes—llegaban de visitas sus hijos desde Quito. A pesar de sus tres puertas, la única franca era la que daba al corredor. Existe un vano que en su inicio sirvió de ventana al mencionado ambiente.

A continuación, parece que el cuarto (73) fue siempre utilizado como una pequeña bodega —de cuadros y muebles— a la cual se accedía únicamente por la galería (76), las otras dos entradas permanecían cerradas.

⁴⁰Lecuona, La vivienda de 'criollos' y 'extranjeros' en el siglo XIX, p. 82.

Si bien la galería de plantas (76) sirvió como tal durante muchos años, en vista del crecimiento de la familia de 10 hijos, y posteriormente la incorporación de los hijos políticos y nietos, muchos espacios tuvieron que ser readecuados como dormitorios. Rosa Blanca y su esposo, el destacado fotógrafo de arte Emmanuel Honorato Vásquez parecen haber ocupado este ala de la casa y haberla convertido en un “departamento” modesto. La galería, entonces, se transformó en un estar; la habitación 74 en su dormitorio y el 75, actual corredor, en cuarto de empleadas. Más tarde este sector de la casa fue ocupado por otro hijo Pepe, casado con Rosa Pareja Crespo.

Parece no haber existido, como era la costumbre, el cuarto de juegos, quizás debido al austero carácter de su dueño. El resto era, como dijimos un patio de servicio abierto.

Tanto esta planta como la inmediatamente inferior –subsuelo 1– tienen aproximadamente la misma área de construcción y la distribución de espacios es similar; tan sólo el área inferior (28 y 34) que corresponde en planta alta a la sala 56, ha sido dividida, estructuralmente imprescindible para poder soportar el peso del piso superior.

Una rápida revisión de esta planta nos provee nuevos datos sobre la construcción. Esta no solo se adapta a la pendiente, como se aprecia a simple vista, sino a la irregularidad del terreno en sus lados occidental y oriental creando una pronunciada asimetría de ejes en las habitaciones 55 y 56 y espacios poco útiles como el del corredor occidental.

En éste y los siguientes pisos, las paredes son de doble ancho –de adobe– salvo en algunos casos (entre 56 y 55/62, 73-75) en que son angostas y de bahareque y no cumplen una función estructural.

Siendo ésta la planta de mayor fastuosidad, todas las habitaciones llevan papel tapiz en ocasiones sobrepintado a mano (55 y 62) y los cielos rasos de latón de rica y variada policromía, similares a los de muchas edificaciones cuencanas. El Banco del Azuay, actual Alcaldía, es uno de los más bellos ejemplos. La luminosidad de esta planta proviene básicamente del gran ventanal de ambas galerías al sur (69 y 76), de ligera estructura de madera y de vidrio. Esto refuerza la idea de su propietario, de girar el punto de interés hacia el barranco. Al igual que en el piso superior, el costado oriental, antes de la construcción de la vecina propiedad, tuvo también su punto de luz, una ventana actualmente clausurada (62) y en el cuarto aldaño (55), tapiada.

En esta planta se aprecia la poca funcionalidad de ciertos espacios. Las habitaciones 58, 64 y 73, considerando las tres entradas en cada una, caso de mantenerse abiertas se convierten en una gran área de circulación y dejan, en resumidas cuentas, poca superficie útil. En consecuencia, esto obligó a sus propietarios a mantenerlas cerradas permanentemente. Sin embargo, desde la grada, un corte transversal hacia este sector nos da una clara visión de una intencionada simetría que –como se comprueba– resultó poco funcional (lam.85).



90. (a.) Ing. Juan Teodoro Thomas Muñoz, escalera principal, Casa de Remigio Crespo Toral, 1910-1925, Cuenca.

EL DÍA A DÍA

La vida familiar giraba en torno a este piso. Propietarios y empleados compartían vis a vis ciertas áreas, sin clara diferenciación.

Hacia el lado oriental de la grada se disponían las habitaciones de don Remigio y doña Elvira (33) comunicadas hacia el lado oeste con el de sus hijas Elvira, María y Filomena (34) y hacia el norte con dos de los cuatro dormitorios de empleadas (27 y 28). En la habitación "master" –de modesta superficie- se repite el problema que señalamos en el piso superior, el que debido a sus tres entradas, se convierte en una incómoda área de circulación. En este caso las tres entradas se mantenían abiertas en forzosa comunicación con el de las empleadas (27), el de sus hijas (34) y la sala de estar (46).

Esta sala de estar –petit salón, budoir o cabinet–⁴¹ ocupaba el mismo espacio que el hall o galería superior (69) y repetía el modelo de cerramiento de vidrio y madera. Durante el tiempo en que aún vivían don Remigio y doña Elvira esta sala fue alterada; se adecuó un servicio higiénico (45) –el único en la casa original–⁴² y se dividió el área restante con el fin de obtener un nuevo espacio al este que daría una mayor privacidad a doña Elvira en sus labores de casa. Al presente, desde esta sala podemos apreciar, una gran terraza (51) añadida a posteriori ya que originalmente parece que se accedía a un estrecho balcón corrido.

El sector que corresponde en planta baja a la galería superior (76) fue siempre utilizado como comedor social y familiar (53); junto a éste una despensa (49) a la cual no se accedía por la puerta que comunicaba directamente con este ambiente sino por un paso que también daba a la cocina auxiliar (50). Esta última se vinculaba con la cocina principal en la planta inferior (19 y 20), mediante una escalera.

Deliberadamente hemos dejado para el final tres habitaciones (30, 36, y 48) que presentan el mismo problema que las correspondientes en el piso superior (58, 64 y 73); excesiva área de circulación. Para evitarlo, las habitaciones 30 y 36 destinadas desde el comienzo a las empleadas, fueron aisladas entre sí –tapiando una antigua puerta que les comunicaba- y del resto, convirtiendo al tercer cuarto, esta vez, en un simple pasadizo (48).

⁴¹“El budoir era una salita íntima de recibo que podía estar vinculado a la zona de recepción o al sector privado de los dormitorios. En este último caso, solían acceder las personas que tenían un grado de intimidad como para ser recibidas a la hora del arreglo personal de la dueña de casa. Así, entonces el budoir era, simultáneamente, un lugar de tocador (Ibid., p.88).

⁴²Recuérdese que entonces las instalaciones sanitarias eran muy rudimentarias debido en parte a la reciente aplicación del sifón en las cañerías de desagües. Esto hacía que las escasas instalaciones se reservaran para el área de los dormitorios. Parece que hasta el primer cuarto del siglo, en Cuenca aún se evacuaban las aguas servidas por medio de canales de agua corriente localizados al pie de las fachadas, como constatamos para 1917 en el caso de la calle Larga; o, los encargados de recoger los desechos en pundos, los tristes “bacineros” de la noche. Para el tema de canales y acequias vease María Tommerbakk y Deborah L. Truhan y Luz María Guapizaca (colab.), "De hospital colonial a Escuela Central", en: Escuela Central. Investigación histórica, recopilación de textos y estudios, Cuenca, GAD municipal del cantón Cuenca, Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales, 2014, pp.39-44.

Muchas de las puntualizaciones arriba mencionadas han sido sugeridas tomando en cuenta que esta planta era similar a la inmediatamente superior. Aquello que en algo difería fue revisado con el fin de comprobar si se trataba de una alteración posterior, como lo fue, por ejemplo, el cerrar el paso entre las habitaciones 30 y 36, entre otros detalles de poca trascendencia.

Nuevamente se comprobó la existencia de vanos tapiados al oriente y que en la actualidad aparecen como nichos (27 y 33) y al occidente apenas disimulados (30) y aún existente en la 36.

ÁREAS DE SERVICIO

Como evidente consecuencia de la topografía, esta planta, el subsuelo 2, es de reducido espacio, si comparada con los dos pisos antecedentes.

Según uno de nuestros informantes, parte de éstas fueron habitaciones de servicio y bodega (12-15), desconocemos su particular uso. En la actualidad [1987] son ocupados por el guardián y su familia. Los detalles suntuosos desaparecen en este piso por completo e inclusive la grada, que en su último tramo es similar en su sistema constructivo, los terminados en cambio son de madera vista visiblemente deteriorada.

Esta parece ser el área de mayor alteración. Las habitaciones 12 y 13 son originales, actualmente sin ventilación e iluminación.

El espacio 14 es una pequeña cueva formada como consecuencia de la configuración rocosa del terreno. Estos problemas que se presentan en las áreas 12 y 13 se originaron cuando se cerró al sur la habitación 16, en un inicio abierta, y se ampliaron las terrazas 21 y 23, la primera de ellas cubierta.

Hacia el occidente de la grada hallamos dos cuartos (19 y 20) descritos líneas atrás como la cocina principal y del servicio, con acceso independiente al piso superior.

TERRAZAS HACIA EL JARDÍN

Originalmente el subsuelo 3 estuvo constituido únicamente por terrazas cubiertas. Después de las adecuaciones estructurales realizadas por un ingeniero del Municipio hace pocos años, se ensanchó el espacio y se lo cubrió casi en su totalidad.

FACHADA: IMAGEN DE SOBRIEDAD

Después de revisar los diversos pisos de rica y barroca ornamentación, sorprende entonces la fachada principal, de extrema sobriedad, aunque constructivamente más compleja comparada con el interior.

Este cambio de su original fachada neocolonial a una de corte clasicista corresponde a lo que podría ser aplicado a otras residencias de la media y alta burguesía que intentaban cambiar su fisonomía colonial. En este sentido es interesante retomar aquello que hace pocos años planteó el citado arquitecto argentino Lecuona con respecto al cambio de visión de las residencias en cuanto que una cosa era lo que debía ser y otra lo que debía parecer.

En contraposición al carácter recoleto de las casas coloniales, las mansiones ponían de manifiesto el nivel de vida y el status de sus moradores. En algunos casos, a medida que se descendía en la escala social era más importante el tratamiento exterior que el interior. De esta manera, la apariencia se constituía en uno de sus valores fundamentales. La decoración estilística asumía un papel que no había tenido en la arquitectura colonial y justificaba el requerimiento de arquitectos profesionales... en lugar de los tradicionales y populares alarifes de formación local⁴³.

La relación de la casona de Crespo con la Plazoleta de la Merced (i.e. Julio María Matovelle) nos permite obtener una visión de conjunto que en nada prefigura el interior de la residencia.

Por estos años fue poco común el trabajo de fachadas de ladrillo visto y aunque, las dos casas colindantes tienen fachadas similares, amén de otras construcciones dispersas en el Centro Histórico de Cuenca y alrededor del mismo⁴⁴. Señalemos además dos de los monumentos más importantes de la ciudad: la Catedral Nueva y el Colegio Benigno Malo, si bien de estilos muy distintos, son de ladrillo visto en su totalidad. Las dos construcciones se planifican a fines del siglo XIX y principios del XX. Desconocemos cual influyó en cual y si verdaderamente impusieron un modelo que fue seguido por la arquitectura residencial.

Lo cierto es que la nueva alternativa en nuestro país del caduco continuismo colonial fue la arquitectura neoclásica sobria y elegante aunque poco atractiva para el sector privado, no así para el sector público por una representativa cantidad de edificios que se realizaron bajo estos patrones⁴⁵. La casa de Remigio Crespo viene a ser, entonces, de interés especial en tanto y cuanto recoge un estilo tan poco arraigado en la arquitectura residencial en Ecuador.

Para este caso se sugiere que el hecho de haber elegido este tipo de fachada neoclásica, tan evidentemente ligada al tratado de arquitectura renacentista de Vignola, no reviste la misma intencionalidad que la del neoclásico público. Es, creemos, la veneración por la racionalidad clásica, por recoger un espíritu más universal y que vinculaba a su propietario con lo que se iba proponiendo en su admirada Francia. También me atrevería a decir que existe una inclinación por el neomorisco, un historicismo que se hizo muy popular en varias ciudades españolas.

⁴³Lecuona, La vivienda de criollos 'y extranjeros' en el siglo XIX, p.70.

⁴⁴Por traer a colación unas pocas: la antigua Facultad de Medicina, San José de la Merced, la casa de Judith Vélez (Circunvalación y Ordoñez Lazo), el Asilo Antonio Valdivieso.

⁴⁵Para una profundización mayor sobre el tema del Neoclásico y la arquitectura pública consúltese: Alexandra Kennedy, "El Teatro Nacional Sucre (Quito). Una introducción al análisis histórico del monumento", Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1985 (inédito). Parte de este trabajo ha sido incluido en el presente libro.

4.2 El barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos¹

Dos decenios después de la independencia del Perú, Manuel Ascencio Segura, hombre de ingenio aplebeyado –nos recuerda el investigador Antonio Cornejo Polar– se mofaba de que en las honras fúnebres del Mariscal Gamarra en Lima, se hubiese reutilizado un túmulo dedicado a honrar virreyes y otros mandatarios coloniales.

Lo más ofensivo parecía ser los epitafios escritos en griego y latín, incomprensibles para los asistentes a dichas exequias.

En el fondo...–nos dice Cornejo Polar– lo que irrita a Segura no es tanto la reiteración de ornamentaciones coloniales cuanto la persistencia de una discursividad que se dice a sí misma y no considera para nada su comunicabilidad con los asistentes².

En este caso, y muchos similares, podríamos empezar por preguntarnos si en efecto la imagen, lo visual, en estos primeros decenios del período independentista, suponía una mera ornamentación inofensiva, tolerada o auspiciada, invisible, o si por el contrario, al igual que la palabra oral y escrita, aunque más lentamente, iba sufriendo un proceso de resimbolización más apropiada para ser comunicada a un público más amplio, acostumbrado, como sabemos, a consumir un imaginario religioso vasto y diverso.

Por mucho tiempo políticos e intelectuales republicanos reclamaron la presencia fuerte de una cultura colonial latente. José Martí insistió en algunas ocasiones que la colonia seguía viviendo en la República. Volvamos nuestros ojos a la cultura material. Pensemos en que durante el siglo XIX se siguieron utilizando técnicas constructivas, planos y ornamentación para la arquitectura civil y eclesiástica que parecían guardar estrecho vínculo con sus antecesores coloniales; no se diga en la escultura devocional cuyas figuras emblemáticas y sus formas de representación y consumo casi no sufrieron alteraciones debido a la demanda de millares de fieles que mantenían aún una práctica religiosa acorde con aquella piedad barroca que se había consolidado durante el siglo XVIII (Iam.91).

Pero Martí, como muchos otros, tuvo razón solo parcialmente ya que tanto en la literatura como en la arquitectura civil monumental y en las artes plásticas,

¹Este ensayo fue publicado como: Alexandra Kennedy-Troya, "Formas de construir la nación: el barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos", en: Barroco. Fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II Encuentro Internacional, La Paz, Viceministerio de Cultura de Bolivia/ Unión Latina, 2004, pp.49-60. Véase además mi trabajo: "Miguel de Santiago (c.1633-1706): creación y recreación de la Escuela Quiteña", Primer Seminario de Pintura Virreinal, Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII, María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.), México, UNAM/Fomento Cultural Banamex/OEA/Banco de Crédito del Perú, 2004, pp.281-297.

²Antonio Cornejo-Polar, "La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura. (Hipótesis a partir del caso andino)", en: Beatriz González y otros (comps.), Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A., 1994, pp.12-13.



91. Fernando Andino, Exvoto Virgen del Rosario, 1857, óleo/lienzo, Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral.

especialmente en el dibujo y la pintura, se pueden empezar a desentrañar contenidos y formas nuevas e intenciones políticas o cívicas de una manera tangencial y solapada³.

Aunque en buena parte de los países latinoamericanos aún no podamos hablar de modernas disquisiciones estéticas planteadas y analizadas públicamente en donde el arte cobra una cierta independencia, parece estar claro que las imágenes empezarán a responder a nuevas historias que evidencian procesos lentos de desacralización del mundo y de la historia, pero –y esto es importante– oscilando aún entre la “simultaneidad contradictoria de los tiempos diversos, con sus racionalidades diferenciadas en la conciencia de un solo sujeto”⁴.

Comencemos nuestra historia aterrizando en una de las regiones artísticamente más sobresalientes en Sudamérica durante el período de la Colonia: la Audiencia de Quito. Pocos años después de su independencia sería parte de la Gran Colombia y en 1830, República del Ecuador. Por aquellos años se daría inicio

³Ibid., p.15.

⁴Ibid., p.17.

a procesos simultáneos para imaginar y crear la Nación, procesos que incluirían de manera irreversible la formulación de narrativas visuales como parte de discursos enunciados desde los diversos sectores de poder –el Estado, la Iglesia, la nueva burguesía terrateniente y los emergentes grupos agroexportadores– narrativas que serían consumidas de diversa manera de acuerdo a los intereses de los distintos sectores sociales.

Tomemos como ejemplo uno de los encargos más sintomáticos de estos primeros años demandado al pintor Antonio Salas (1780–1860). En 1824 fue solicitado por el general venezolano Juan José Flores, aliado de Bolívar, el retratar varios generales destacados en los procesos de independencia de Quito, consolidación de la Gran Colombia y victoria final en Tarqui (1829), contra los ejércitos peruanos. Finalmente en 1830 el Ayuntamiento de Quito o Distrito del Sur,



92. a) (a.) Antonio Salas, General Vicente Aguirre, c.1824, óleo/lienzo, 235 x 92cm., Quito, Archivo Histórico Juan José Flores, Pontificia Universidad Católica del Ecuador; b) (a.) Antonio Salas, General Isidoro Barriga, c.1824, óleo/lienzo, 235 x 92cm., Quito, Archivo Histórico Juan José Flores, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.



93. (a.) Arq. Leonardo Deubler, Capilla del Rosario, interior, mediados del siglo XVIII, Quito, Iglesia de Santo Domingo.

fue nombrado estado libre con Flores al mando. A partir de entonces se le encargó al pintor una nuevo grupo de retratos y con ello completó 24 personajes⁵ (lam.92a y b). Estos fueron pensados y pintados para figurar en una galería originalmente privada, aunque demandaban de un público la exaltación de nuevos valores cívicos y la afirmación de una elite militar como gestora de la “Patria Moderna”. Pintados de cuerpo entero, sobre un pedestal corrido, de poses, trajes y gestos similares, lo único que les distingue son los rasgos de sus rostros, carnosos, llenos de vitalidad. En contraste, los cuerpos son planos, las charreteras y demás bordados de sus uniformes resaltan debido a la aplicación de sobredorados propios de la pintura religiosa barroca. Una verdadera amalgama entre las nociones plástico-simbólicas de un retratismo Neoclásico asimilado débilmente, y una práctica decorativa barroca aún persistente. Podríamos hablar de conflictividad plástica en donde los creadores de imágenes, al igual que los literatos, empezaban a apropiarse de modelos nuevos que se redimensionaban en función de las necesidades expresivas de las nuevas formaciones sociales y el surgimiento de una retórica burguesa, republicana y liberal⁶.

⁵José María Vargas O.P., Antonio Salas y los generales de la Independencia, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1975.

⁶Mabel Moraña, “De La ciudad letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel

Al parecer, Antonio Salas, privilegiado por haber sido reconocido como el pintor más apeteído de la primera mitad del siglo XIX, nunca pudo, supo o quiso abandonar del todo el lenguaje plástico del barroco. Así lo demandaron la mayoría de comisionistas religiosos, públicos o privados. Por ello, no debellamarnos la atención que tanto él como muchos otros pintores decimonónicos quiteños guardasen en sus talleres decenas de grabados antiguos de los cuales seguían reproduciendo imágenes, cuadros, esculturas o marcos coloniales⁷.

Paralelamente, muchos pintores durante todo el siglo XIX restauraron obra colonial destacada. El citado Salas, cofrade de Nuestra Señora del Rosario en la capilla de la iglesia dominica de Quito (lam.93), se comprometió en 1823 a retocar 37 lienzos grandes, 10 medianos y 12 chicos. Al parecer, la capilla y todos sus adornos estuvieron totalmente renovados para la sesión de los cofrades el 4 de abril de 1830, sesión en la cual se decidió la participación y salida en la procesión del Viernes Santo de los más importantes personajes de la época, según riguroso ordenamiento. Poderosa como seguía siendo dicha cofradía, advertimos la incorporación de figuras relevantes militares a los cuales Salas ya había retratado, como vimos, por pedido del general Flores a quien entonces le tocó presidir dicha procesión, guión en mano. Otros participantes retratados por Salas fueron el general Vicente Aguirre (lam.92a), amigo íntimo de Sucre, nombrado huésped. También estaría presente el coronel bogotano Comandante General de Armas Isidoro Barriga quien haría el papel de centurión, entonces jefe del Estado Mayor General en Quito (lam.92b). Barriga se casaría con la marquesa de Solanda, viuda del Mariscal Sucre, quien acudió al Convite de las Señoras, momento importante de dicha celebración.

Parece estar claro el proceso de secularización que iba sufriendo la Iglesia Católica y el uso público de los espacios a efectos de señalar simbólicamente el accionar de los nuevos estamentos de poder. Los artistas, o muchos de ellos, se convirtieron en aliados estrechos de estas importantes transformaciones sociales, tema que he desarrollado en otros artículos incluidos en esta compilación. También parece evidenciarse que en general el intelectual, pintores algunos de ellos en el caso de Ecuador, fueron actores sociales muy influyentes.

Orgánicos o marginales, ideólogos o enemigos del poder, ubicados en el seno o en las adyacencias de las emergentes instituciones burguesas... desde los albores de la emancipación [se convierten los intelectuales] en la piedra de toque de un imaginario nacionalista en el que los discursos metropolitanos, procesales y redimensionados por la elite criolla, se funden con las nuevas utopías que guían la vida independiente de América Latina⁸.

Es el derecho que tendrán los hombres libres de crear su producción simbólica y en el proceso de crear Nación, recordando o olvidando selectivamente ya que este proceso es al final un simulacro, una interpretación de lo que se desea ser⁹.

Rama a la invención de América", en: González y otros (comps.), *Esplendores y miserias del siglo XIX*, p.42.

⁷Vargas, Antonio Salas y los generales de la Independencia, pp.9-11.

⁸Moraña, "De La ciudad letrada al imaginario nacionalista", p.43.

⁹Hugo Achugar, "El Parnaso es la Nación o reflexiones a propósito de la violencia de la lectura

Rescato algunos puntos que han ido surgiendo: la importancia de lo visual o las narrativas visuales en la construcción simbólica de la Nación, la no linealidad de dicha construcción, es decir la superposición de valores tradiciones coloniales, premodernos y aquellos considerados progresistas, liberales y/o modernos, una suerte de selección deliberada en ocasiones, inconsciente en otras; la consideración de un público menos pasivo aunque éste sea aún numéricamente modesto pero poderoso; un público al que se desea investido de civismo, un civismo –una forma de secularización– que penetrará en los espacios más recónditos de las mismas iglesias.

La cita que sigue dice mucho sobre el pensamiento ecléctico que se iba generando. “Las artes –remarca en 1894 el literato y político conservador ambateño Juan León Mera– no solamente son un lujo de la humanidad civilizada, sino hijas de un pensamiento divino destinadas a servirla útilmente y hacerla más llevadera la vida”¹⁰.

En filo mi propuesta hacia aquello del recuerdo u olvido selectivo, ejercicio que harían ciertos artistas decimonónicos sobre el arte, los artistas o las imágenes coloniales a modo de “rescate” de valores propios para afirmar la nueva república ecuatoriana otorgando a España y a la época colonial el valor de civilizadora. Sin embargo, habría de evitar el no confundir otro fenómeno que corría paralelo, aquel que podríamos denominar como continuismo colonial, cosa que efectivamente se dio durante todo el siglo, en manos sobre todo de los sectores populares. La demanda del arte y la artesanía barroca religiosa era tan fuerte aún que cuando Luis Cadena vuelve a Quito en 1856, desde Chile, se conoce que, “instaló su estudio con propósito firme de dar expansión a su fantasía de artista, pero las condiciones sociales le obligaron a pasar por la copia asfixiante de santos y vírgenes, único camino posible para los pintores pobres que tienen que vivir de su trabajo”¹¹.

Corroboremos lo anterior transcribiendo uno de los tantos testimonios que sobre arte quiteño hemos recogido de los viajeros decimonónicos. Se trata de Alphonse Stübel, un vulcanólogo alemán, extraordinario dibujante y promotor del paisajismo y de la ilustración científica en Ecuador que estuvo por estas tierras entre 1871 y 1874. Según sus palabras:

Quito es el emporio de la pintura de toda Sudamérica. Más de una docena de pintores están ahí ocupados todo el año en elaborar cuadros de santos que se venden en el mismo país o fuera de él. Esta industria –el precio de las pinturas se calcula menos por la ejecución que su tamaño– se limita casi exclusivamente a la copia en serie de conocidos originales; sólo pocos de los pintores nativos han intentado creaciones propias o han adquirido alguna habilidad como retratistas. En Quito no hay una escuela de pintura; el arte

y el simulacro”, en: González y otros (comps.), *Esplendores y miserias del siglo XIX*.

¹⁰Juan León Mera, “Conceptos sobre las artes [1894]”, en: *Teoría del arte en el Ecuador, estudio introductorio* Edmundo Ribadeneira, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano XXXI, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1987, p.292.

¹¹José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p.228.



94. Enrique Mideros, O.P., Consagración del Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús, 1948, óleo/lienzo, Quito, Iglesia de Santo Domingo.

va pasándose por herencia, como antiguamente entre nosotros en la Edad Media, con más frecuencia de padre a hijo o de maestro a discípulos; así, lo esencial ha quedado a cargo del talento individual y del empeño de cada uno¹².

Es evidente que la preocupación de Stübel por el tema de la originalidad del artista y la incorporación a su paleta de una amplia temática, pasaban por el cedazo de un científico educado principalmente en Leipzig y permeado por el espíritu y las prácticas del romanticismo alemán. Pero, a pesar de estas conocidas aseveraciones que se repiten en boca de muchos escritores o cronistas decimonónicos, dentro y fuera de la región de Quito, me pregunto si efectivamente se trataba únicamente de la copia en serie de conocidos originales, una monótona y mecánica respuesta a una

¹²Andreas Bröckmann, y Michaela Stüttgen, *Tras las huellas. Dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*, Santa Fe de Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, 1996.

práctica agonizante-labarroca–que aún tenía importantes cultores y consumidores no solo en Quito sino en toda América Latina.

Al parecer, y esta es justamente mi propuesta, si bien existió un continuismo barroco hasta aproximadamente la década de 1880 para el caso ecuatoriano, por estos mismos años se dio otro movimiento: el retorno deliberado –revival o historicismo– a un período sobresaliente del arte colonial quiteño, los últimos decenios del siglo XVII y la primera mitad de la centuria siguiente, es decir, el arranque y consolidación del barroco quiteño.

Quisiera que se comprendiese, o al menos reflexionase sobre este afán de visitar la colonia selectivamente como una de las vías elegidas en la construcción de “lo nacional”, parcialmente como un elogio expreso de la conquista, una añoranza al período colonial y por extensión una reivindicación del imperio español, cosa que también sucedió en muchas de las celebraciones independentistas (1852, 1892). Por ello se le vio al exitoso barroco quiteño como un pilar histórico artístico sobre el que se debía partir y reconstruir. Me atrevo a pensar que se recurría a la colonia en parte como un modelo para la producción y reproducción de la arquitectura y el arte religiosos y que este proceso de visitar lo colonial, muy de corte romántico, provino de sectores mayoritariamente conservadores, aunque ciertos liberales también se dejaron seducir por la idea de unas imágenes tan bellas e impactantes. A fin de cuentas en terminos generales se trataba de un retorno a “lo propio”.



95. Miguel de Santiago, Aparición de San Agustín en el campo de batalla y el marqués de Mantua, serie: La vida de San Agustín, 1653-1656, óleo/ lienzo, 200 x 250 cm., Quito, Convento de San Agustín.

Esto fue lo que sucedió con la figura del primer artista barroco de la Audiencia de Quito, Miguel de Santiago, único pintor mestizo de la época mencionado con nombre y apellido en tasaciones de obra de aquellos años y posteriores, en discursos de las sociedades ilustradas del último cuarto del siglo XVIII, en informes de políticos y científicos ilustrados como Eugenio Espejo o en manos y escritos de nuestro primer historiador el jesuita Juan de Velasco (lam.95).

Uno de los temas más interesantes de la figura de Miguel de Santiago, que realizó obra desde mediados del XVII y durante el primer decenio del XVIII, y lo que hemos denominado en artículos anteriores como el siglo de oro de las artes quiteñas, fue la utilización tanto del artista precursor, cuanto del período, como un punto de apoyo y referencia a los historicismos y nacionalismos que se desarrollaron, particularmente para el caso quiteño, durante la segunda mitad del siglo XIX.

Este fenómeno de revitalización de las artes del barroco quiteño—sobre todo en pintura y dibujo—se dio al parecer en unos años en que las referencias a la Colonia por parte de ciertos sectores tradicionales de terratenientes serranos, empezaban a percibir con nostalgia un momento de esplendor que se debía recuperar ante la crisis que la Escuela de Quito había sufrido durante las primeras décadas del siglo XIX. Santiago simbolizaría la figura clave en el proceso de apropiación del medio a través de la inclusión de temas locales como los milagros o cuadros históricos, los paisajes de su realidad circundante y los retratos de personajes relevantes de la sociedad quiteña, amén de sus aportes a una técnica pictórica más libre, más creativa y más “profesional” (léase académica). Santiago representaba, al parecer, una figura capaz de ser equiparada con cualquier artista europeo, una forma de ser validados desde los centros de poder político y cultural.

Un primer intento por echar una mirada retrospectiva se dio desde los sectores oficiales cuando en 1849 se creó en Quito la segunda escuela de arte del país, después de aquella fundada en Cuenca por Bolívar en 1822, y a la que se bautizó con el nombre de nuestro pintor: “Liceo de Pintura Miguel de Santiago”. Este liceo duró menos de dos años aunque en él se formaron destacados artistas como Ramón y Rafael Salas, J. Agustín Guerrero, Luis Cadena, entre otros. Fue el primer intento por formalizar la enseñanza de las artes pictóricas.

Apoyada en las bases del anterior liceo, en 1852 se abrió otro centro: la “Escuela Democrática Miguel de Santiago” que duró hasta 1859, año en que se cerró debido a la convulsión política interna que vivía el país tras una nueva invasión por parte del Perú. Ésta estuvo vinculada al taller del mencionado pintor conservador Antonio Salas y su fundación obedeció a razones no solo artísticas sino políticas. Durante su inauguración se festejó el aniversario de la Revolución Marcista (i.e. de marzo) de 1845 o fin del poder totalitario y abusivo del primer presidente de la República, el militar venezolano Juan José Flores (1830-1845) y los discursos hicieron alusión a la necesidad de erradicar el conservadurismo atado a las prácticas religiosas¹³. El caballo de batalla del nuevo arte debía ser el de lanzarse

¹³José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador. Del XVI al XIX* [c. 1950], Quito, Dinediciones, 1991, p.232.

a la invención y originalidad para tomar un carácter nacional sin mendigar la ciencia y la inspiración en las naciones que llevaban la vanguardia de la civilización¹⁴. Se recordaba al pupilo estudiar la Constitución de la República y los principales elementos del Derecho Público¹⁵. Cuán lejanos parecían aquellos años en que Salas servía con fervor los intereses del estado floreano.

Esta Escuela promovió el primer concurso de arte en la historia del país. Es interesante advertir que entre aquellos premios o participaciones se encontraban obras en las que se copiaba y transcribía literalmente cuadros coloniales, tal el caso de la serie Los Reyes de Judá atribuida a Nicolás Javier de Gorívar, discípulo de Miguel de Santiago, realizada por Vicente Pazmiño y a la cual se le otorgó el sexto premio¹⁶. Es decir que el adiestramiento mediante la copia de obra barroca colonial no solo era una práctica institucionalizada, sino que también podía estar sujeta a concurso y ser premiada. Se valoraba no solo la originalidad sino el oficio de pintor, y, además, según propuesta de Carmen Fernández-Salvador, “un intento por rescatar, dentro de ese pasado, a aquellos artistas que podían ser identificados como apropiados dentro de una escala artística internacional, como eran justamente Miguel de Santiago y Gorívar”¹⁷. Por un lado, entonces, la validación internacional de nuestro proceso artístico y por otro, la recuperación historicista y formación simbólica de las naciones y el nacionalismo muy en boga con el espíritu romántico de la época. En 1861, el escritor romántico Juan León Mera rememoraba la creación de las escuelas mencionadas:

No ha muchos años cuando la paz bienhechora tendía sus brazos a nuestra desgraciada patria, varios ilustres ciudadanos i hábiles artistas, fundaron en Quito una escuela de pintura bautizándola con el nombre de Miguel de Santiago. Proponíase honrar la memoria de este famoso profesor, establecer un verdadero sistema de enseñanza, impeler a la juventud dedicada al estudio de la pintura por vía del progreso i estimularla mostrándole a gran altura el nombre de Santiago, corrió la meta a que debía unir con todos sus esfuerzos...¹⁸.

Miguel de Santiago, según el mismo Mera, tuvo la honra de crear una escuela y establecer el buen gusto de su patria para la pintura. Pocos años más tarde de los comentarios de Mera, se publicaría la Revista de la Escuela de Bellas Artes, cuyo primer número apareció en 1905, “un importante mecanismo de difusión de las ideas de modernización y progreso que marcan el período, y de la importancia que adquiere el arte en ese contexto”, nos dice Fernández-Salvador¹⁹. Uno de los propósitos fundamentales de esta revista era el que los alumnos conocieran las

¹⁴José María Vargas O.P., Los pintores quiteños del siglo XIX, Quito, Ed. Santo Domingo, 1971, p.15.

¹⁵Navarro, Artes plásticas ecuatorianas, p.179.

¹⁶Alexandra Kennedy-Troya, “Del taller a la academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador”, Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia 2 (Quito, 1992), pp.119-134.

¹⁷Carmen Fernández-Salvador, “Historia del arte colonial quiteño. Un aporte historiográfico”, en: Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego, Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores, Quito, FONSAL, 2007, p.32.

¹⁸Juan León Mera, “Miguel de Santiago”, El Iris. Publicación Literaria, Científica y Noticiosa 9 (Quito, 20 de noviembre de 1861), p.146.

¹⁹Fernández-Salvador y Costales Samaniego, Arte colonial quiteño, p.21.



96. Carlos Manuel Endara, *La República del Ecuador vaticinada en 1860, 1900*, óleo/lienzo, 76 x 105 cm., Quito, Museo Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

obras maestras nacionales, tanto antiguas como modernas. De hecho, en uno de los primeros números se publicó una biografía de Miguel de Santiago, reconocido como antecesor y quien supuestamente tendía un puente con los pintores modernos ecuatorianos. “Ubicada a la par de las biografías de los grandes maestros europeos, como es Rafael en el mismo número, y Rembrandt y Rubens en publicaciones posteriores, la vida del artista quiteño permite imaginar a la producción local como cercana a las corrientes artísticas internacionales”²⁰. Era, entonces, una forma de legitimar el arte quiteño y convertirlo en parte del arte universal.

Recapitulando, durante la segunda mitad del siglo XIX una de las formas de aprendizaje siguió siendo la de acudir a los modelos más destacados de la Colonia que se hallaban en iglesias y conventos. El país contaba con un solo museo de arte en estado calamitoso. La imitación de modelos anteriores coloniales, así como la de imágenes barrocas o neoclásicas europeas fue aceptada en el medio, tanto por los mismos artistas cuanto por el público consumidor. Aunque, como dijimos, al parecer el uso de modelos locales era selectivo prefiriéndose el período barroco

²⁰Ibid.

con Santiago y Gorívar como los máximos representantes, al del rococó del último cuarto del siglo XVIII y las primeras tres décadas del XIX, encabezado por pintores como Bernardo Rodríguez y Manuel de Samaniego y que en su momento habían tenido gran éxito comercial fuera de las fronteras.

Recurramos nuevamente al intelectual conservador Mera quien definía al mencionado Samaniego y a Antonio Salas, su discípulo, como los pintores "modernos" pero decía que:

El primero dió en amanerado: dibujaba y pintaba sometido a la influencia de hacer figuras bonitas y amables, y nada más, pero que así se alejaban de lo ideal como de la naturaleza. Con todo, esto no quiere decir que no tuvo sus aciertos. Salas se libró felizmente de ese defecto, pues si recibía lecciones de Samaniego, era apasionado de Miguel de Santiago, y pasaba con frecuencia largas horas contemplando los lienzos del gran maestro en los claustros de San Agustín y aún copiando trozos de ellos para imitar en lo posible el dibujo, el colorido y la expresión en sus cuadros²¹.

Este proceso de recurrencia a modelos coloniales del barroco "clásico" quiteño parece haber continuado hasta entrado el siglo XX. En este sentido resulta ilustrador conocer que en 1905 el destacado pintor romántico Joaquín Pinto copió a lápiz una de las obras de la serie de la Vida de San Agustín de Santiago en el convento del mismo nombre: El Milagro del peso de las ceras (Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito). Pinto basó muchas de sus pinturas religiosas en las enseñanzas tanto de Santiago como de su discípulo Gorívar²².

Entre los muchos maestros de Joaquín Pinto, quizás los más relevantes fueron Nicolás y Manuel Cabrera que en 1859 se habían hecho cargo de su educación. Con ellos siguió aprovechando de los modelos traídos de Europa por Luis Cadena. Paralelamente por esta misma época, Pinto "se propuso copiar los Profetas pintados por Gorívar en la Compañía, de cuyo estudio sacó mucho provecho", nos dice José Gabriel Navarro²³.

Se pensaba, entonces, que tanto Miguel de Santiago como su discípulo Gorívar no habían sido copistas sino creadores, aunque ahora sabemos que precisamente buena parte de la serie de San Agustín fue inspirada en grabados del flamenco Schelte de Bolswert, y que los Profetas de la Compañía de Jesús atribuidos a Gorívar siguen por la misma línea. En el fondo, el espíritu neoclásico que imperaba entonces podía sentirse más a gusto con estos ejemplos de un barroco más clásico, como lo llamé al inicio de este ensayo.

Quizás por todo lo antedicho, la protección y cuidado de las obras de Miguel de Santiago parecen haberse convertido en cuestión de Estado, incipientes

²¹Mera, "Conceptos sobre las artes", p.304.

²²Joaquín, Pinto. Exposición antológica, curaduría y textos de Magdalena Gallegos de Donoso, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, dic. 1983-marzo 1984, s.p.

²³Navarro, Artes plásticas ecuatorianas, pp.232-233.



97. Autor no identificado, Profeta Ezequiel, segunda mitad S.XIX, óleo/lienzo, 142 x 95 cm., Chiclayo (Perú), Convento de San Francisco.

nociones de conservación del patrimonio nacional. Según Celiano Monge, en 1865 el presidente conservador Gabriel García Moreno, había cancelado el dinero necesario para retirar una demanda que en contra de los agustinos había interpuesto la escuela anexa a San Agustín por falta de pago a los maestros. Esto evitó que se confiscaran los cuadros de Santiago, tras un peritaje y avalúo realizado por Luis Cadena y Rafael Salas, los más destacados pintores de la época²⁴. Años más tarde se encomendaría al escultor español González y Jiménez el inventario de éstos dando pie a nuevas discusiones en torno a su destino²⁵.

Como dijimos, este fenómeno artístico de la construcción de un historicismo propio Neocolonial, que insistía en el aprecio y valoración no solo del objeto patrimonial sino en la exaltación y reconocimiento de la individualidad de los artistas, emulando la nueva historia del arte europea, empezaba a construirse a sí

²⁴ Jorge Pérez Concha, "Miguel de Santiago", Boletín de la Academia Nacional de Historia, Vol. XXII (Quito, 1942), p.101.

²⁵ Ibid., p.90.

mismo a través de biografías de artistas a los cuales consideraría como paradigmas universales del arte. Lo propio sucedió desde los sectores de la elite conservadora terratenienteserranaquenoprecisamente participaban delaidea dela construcción de la historia del arte nacional, sino sobre todo de aquello que pudiese otorgar identidad a la nación ecuatoriana. La Colonia era un referente fundamental en este proceso. Juan León Mera en el artículo sobre Miguel de Santiago publicado en 1861 decía que:

En los tiempos de la Colonia y hasta algunos años después, el Gobierno y la nobleza gustaban de gozarse con los frutos de las artes, pero despreciaban a los artistas... ahora se comprende la importancia de las Bellas Artes y se quiere de veras su adelanto, como provecho y como honra nacionales²⁶.

Sin embargo, liberales acérrimos como José Peralta juzgaban duramente la colonia y la calificaban de un largo periodo de opresión colonial y oscurantista:

‘Ilustrar a las masas populares –decía Peralta- propagar la ciencia moderna en las esferas superiores de la intelectualidad, desarrollar la riqueza pública y el comercio, dar vida a todas las industrias, atraer la inmigración y poblar nuestro territorio, cruzarlo de ferrocarriles, proteger el trabajo... en fin, levantar al Ecuador de la postración en que lo dejaron tantos años de opresión clerical y oscurantista’²⁷.

Propongo que, en términos generales, el arte barroco religioso fue utilizado estratégicamente por las elites conservadoras como una forma de legitimar la herencia hispánica y justificar la política colonial y las glorias de España sentando las bases de una nación católica. Sin embargo, si bien hemos centrado nuestro discurso en mirar el modelo del barroco quiteño, sobre todo como un referente para el arte religioso del siglo XIX, también es cierto que hubo otros artistas europeos como Rembrandt por ejemplo, que tuvieron gran impacto en las corrientes neobarrocas practicadas no solo en Europa sino en América Latina. Por ello, es importante estudiar este momento de manera más abierta y menos estructurada, e ir indagando sobre estos fenómenos que conviven, se encuentran y desencuentran y que son aún poco conocidos en el campo de las narrativas visuales.

²⁶Mera, “Conceptos de las artes”, pp.315-316.

²⁷Citado por Mario Monteforte, Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador, Cuenca/Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Central del Ecuador, 1985, p.170.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo, "El parnaso es la nación o reflexiones a propósito de la violencia de la lectura y el simulacro", en: Beatriz González y otros (comps.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A., 1994, pp.53-70.
- Borja, Luis F., "Algo sobre arte quiteño", *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 40 (Quito, julio-dic. de 1936), pp.55-63.
- Bröckmann, Andreas y Michaela, Stüttgen, *Tras las huellas. Dos viajeros alemanes en tierras latinoamericanas*, Santa Fe de Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, 1996.
- Cornejo-Polar, Antonio, "La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura. (Hipótesis a partir del caso andino)", en: Beatriz González y otros (comps.), *Esplendores y miserias del siglo XIX*, pp.11-23.
- Fernández-Salvador, Carmen y Alfredo Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*, Biblioteca Básica de Quito 14, Quito, FONSAL, 2007.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel, *Pinacotecas bogotanas*, Bogotá, Ed. Santafé, 1956.
- González Stephan, Beatriz, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Duque (comps.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A., 1994.
- Harrison, Regina, *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX*, Quito, Ediciones Abya Yala/Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.
- Herrera, Pablo, "Las bellas artes en el Ecuador", *Revista de la Universidad del Azuay* 3 (Cuenca, mayo de 1890), pp.223-227; 17 (octubre de 1891), pp.148-150.
- La Iglesia en América: evangelización y cultura*, Pabellón de la Santa Sede, Sevilla, Exposición Universal de Sevilla, 1992.
- Iglesias, Fr. Valentín, *Miguel de Santiago y sus cuadros de San Agustín*, Quito, Prensa Católica, 1922, 4ta. ed.
- Joaquín Pinto, *Exposición antológica, curaduría y textos de Magdalena Gallegos de Donoso*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, diciembre de 1983-marzo de 1984.
- Kennedy-Troya, Alexandra, "Del taller a la academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 2 (Quito, 1992), pp.119-134.
- _____, "La esquivada presencia indígena en el arte colonial quiteño", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 4 (Quito, 1993), pp.87-101.
- _____, "La pintura en el Nuevo Reino de Granada", en: Ramón Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500-1825*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1995, pp.139-157.
- _____, "Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX", *Historia* 31 (Santiago, 1998), pp.87-111.
- _____, "Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la 'interrupción' ilustrada (siglos XVII y XVIII)", en: Alexandra Kennedy-Troya (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII y XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia (España), Editorial Nerea, 2002, pp.34-65.
- _____, "Miguel de Santiago (c.1633-1706): creación y recreación de la Escuela Quiteña", en: VVAA, *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana*, Primer Seminario de Pintura Virreinal, María Concepción García Saiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.), México, UNAM/Fomento Cultural Banamex/OEA/Banco de Crédito del Perú, 2004, pp.281-297. Traducido al inglés y publicado como "Miguel de Santiago (c.1633-1706): The Creation and Recreation of the Quito School", in: *Exploring New World Imagery. Spanish Colonial Papers from the 2002 Mayer Center Symposium*, Donna Pierce (ed.), Denver, The Denver Art Museum, 2005, pp.129-155.
- Kennedy-Troya, Alexandra y Ortiz Crespo, Alfonso, "Reflexiones sobre el arte colonial quiteño", en: Enrique Ayala (ed.), *Nueva Historia del Ecuador, Vol. 5, Epoca Colonial III*, Quito, Corporación Editora Nacional/Ed. Grijalvo, 1989, pp.163-185.

- Mera, Juan León, "Miguel de Santiago", *El Iris. Publicación Literaria, Científica y Noticiosa* 9 (Quito, 20 de noviembre de 1861), pp.141-147.
- _____"Conceptos sobre las artes [1894]", en: *Teoría del arte en el Ecuador, estudio introductorio* Edmundo Ribadeneira, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano XXXI, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1987, pp.291-321.
- Monteforte, Mario, *Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*, Cuenca/Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Central del Ecuador, 1985.
- Moraña, Mabel, "De La ciudad letrada al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América", en: *Beatriz González y otros (comps.), Esplendores y miserias del siglo XIX*, pp.41-52.
- Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- _____*La pintura en el Ecuador. Del XVI al XIX [c.1950]*, Quito, Dinediciones, 1991.
- Ortiz Crespo, Alfonso y Terán Najas, Rosemarie, "Las reducciones de indios en la zona interandina de la Real Audiencia de Quito", en: *Ramón Gutiérrez (coord.), Pueblos de indios. Otro urbanismo en la región andina*, Col. Biblioteca Abya Yala I, Quito, Ediciones Abya Yala, 1993, pp.205-255.
- Palmer, Gabrielle, *Sculpture in the Kingdom of Quito*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987; traducción al castellano de Alfonso Ortiz Crespo, *La escultura en la Audiencia de Quito*, Quito, I. Municipalidad de Quito/Dirección de Educación y Cultura, 1993.
- Pareja Diez-Canseco, Alfredo, *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Perelló, José, *Eloy Alfaro y sus victimarios*, Buenos Aires, Olimpo, 1931.
- Pérez Concha, Jorge, "Miguel de Santiago", *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. XXII (Quito, 1942), pp.82-102.
- Rodríguez Aguilar, María Inés y José Miguel Ruffo, "El Barroco colonial como estrategia comunicacional para la legitimación del pasado hispánico", en: *Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, Ana María Aranda, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno y Fernando Quiles (eds.), T. II, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide/Ediciones Giralda, 2001, pp.963-974.
- Sebastián, Santiago, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990.
- Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, Joaquín Bérchez (curador), Museo de América, 23 noviembre 1999-12 febrero 2000, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Terán E., Enrique, *Guía explicativa de la pinacoteca de cuadros artísticos y coloniales del convento de San Agustín, precedidas de las biografías del P. Basilio de Ribera y Miguel de Santiago*, Quito, Bona Spes, 1950.
- Terán Najas, Rosemarie, *Arte, espacio y religiosidad en el convento de Santo Domingo*, Serie: Estudios y Metodología de Preservación del Patrimonio Cultural 4, Quito, Proyecto Ecuador-Bélgica, 1994.
- Vargas O.P., José María, *Arte quiteño colonial*, Quito, Litografía e Imprenta Romero, 1944.
- _____*Miguel de Santiago y su pintura, Discurso de incorporación como miembro de número en la Academia Nacional de Historia*, Quito, Ed. Santo Domingo, 1957.
- _____*El arte ecuatoriano*, Quito, Ed. Santo Domingo, 1964.
- _____*El arte religioso en Cuenca*, Quito, Ed. Santo Domingo, 1967.
- _____*Los pintores quiteños del siglo XIX*, Quito, Ed. Santo Domingo, 1971.
- _____*Antonio Salas y los generales de la Independencia*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1975.
- _____*Miguel de Santiago y su Doctrina Cristiana*, Quito, Ed. Royal, 1981.
- Vives Mejía, Gustavo, *Presencia del arte quiteño en Antioquia. Pintura y escultura, siglos XVIII y XIX*, Medellín, Universidad EAFIT, Fondo Editorial, 1998.
- Wester, Susan V., "La presencia indígena en las celebraciones y días festivos", en: *Alexandra Kennedy-Troya (ed.), Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia, Editorial Nerea, 2002, pp.67-85.



5. PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y NACIÓN

5.1 Valoración y conservación del patrimonio edificado (1860-1945)

5.2 Arquitectura, arte y política. El caso del Teatro Nacional

5.1 Valoración y conservación del patrimonio edificado. (1860-1945)¹

Intentemos situarnos en la Colonia tardía donde todo y todos nos son familiares. Y esta familiaridad nos impide mirar, valorar aquello que el vecino carpintero produce. La falta de valoración redundaba –qué duda cabe– en su remuneración. Resulta lo propio, lo conocido, trabajado por un artesano pobre y por ello de coste humilde. Los parámetros de valoración están dictaminados en relación a un modelo externo que se considera universal y eterno. Bajo esta lógica, el Otro es siempre mejor. La Metrópoli impone los gustos, una rigurosa iconografía no siempre cumplida, unas normativas de "buen gusto" poco comprendidas. A fines de la Colonia, en el último cuarto del siglo XVIII, la Corona pretende imponer el lenguaje neoclásico como una forma ilustrada de establecerse en el mundo. La dependencia de la América española llega a tal punto que todo proyecto arquitectónico de carácter público debe pasar por la autorización de la Real Academia de San Fernando en



98. Fotografía no identificado, Calle "Benigno Malo" de Cuenca 1897, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.

¹Este trabajo fue realizado como parte del proyecto Manejo y preservación de la ciudad patrimonio mundial, coordinado por los arquitectos Fausto Cardoso y Koen van Balen, como contraparte belga, y que lleva a cabo la Universidad de Cuenca y el Consorcio de Universidades Flamenecas (VLIR). En el área histórica colaboraron como auxiliares de investigación las estudiantes de arquitectura en calidad de tesis, María Soledad Moscoso y María Fernanda Cordero. Una versión más corta de este ensayo fue publicada con el título "Valoración y conservación del patrimonio edificado en Cuenca", en: VVAA, Facultad de Arquitectura. 50 años. Universidad de Cuenca, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2008, pp.200-221. Este ensayo es el que se reproduce en la presente obra.



99. Fotógrafo no identificado, Cuenca-La Municipalidad, derrocada antes de 1945, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

Madrid. Pocos logran el standard de calidad exigido por este organismo, solo a México se le autoriza la formación de su propio centro relativamente autónomo, la Real Academia de San Carlos de la Nueva España (1785)².

A pesar de lo anterior, un grupo de criollos ilustrados a fines del siglo XVIII lideraron un proceso de cambio en las mentalidades americanas al intentar afirmar y valorar lo propio en medio de una América afectada por una profunda crisis política y económica. La Audiencia de Quito no fue una excepción; la gran producción obrajera de antaño –la textilera ordinaria de bajos costes- sufrió el último embate arrastrando consigo a los sectores sociales más vulnerables. El artesano y el constructor independientes, salvo aquellos que concentraban buena parte de las contrataciones como los escultores Bernardo Legarda y Gaspar Sangurima o el arquitecto José Jaime Ortiz, iban sumiéndose en la pobreza. Las “preciosidades” de estos “artistas universales”, en palabras de político y pensador ilustrado quiteño Eugenio Espejo, eran sistemáticamente olvidadas.

La frecuencia de verlas –nos dice Espejo- nos induce a la injusticia de no admirarlas. Familiarizados con la hermosura y delicadeza de sus artefactos, no nos dignamos siquiera a prestar un tibio elogio a la energía de sus manos, al numen de invención que preside en sus espíritus, a la abundancia de genio que enciende y anima su fantasía... [Dejamos] de ver y gozar de... los frutos deliciosos de tantos inexas tesoros que nos cercan y que enciertomodo

²Para una mayor profundización sobre el tema, véase Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Editorial Cátedra, 1983.

nos oprimen con su abundancia y con los que la tierra misma nos exhorta a su posesión con un clamor perenne, como elevado, gritándonos de esta manera: quiteños, sed felices: quiteños, lograd vuestra suerte a vuestro turno; quiteños, sed dispensadores de buen gusto, de las artes y de las ciencias³.

Quizás sea éste uno de los primeros discursos públicos en donde se expresa la necesidad ineludible no solo de valorar el patrimonio material que una sociedad colonial producía, sino a los propios ejecutores, su genio e invención y la capacidad de ser por sí mismos dispensadores del buen gusto, de un gusto apreciado desde su propio centro de producción. Es indudable que circulaban los vientos de un nuevo espíritu independentista, aunque de modo limitado y aún claramente ligado con los preceptos del gusto neoclásico europeo. Estos líderes pretendían saberse o desearse utópicamente independientes de todo colonialismo.

Desde entonces mucha agua correría bajo el puente. La conservación y valoración del patrimonio a lo largo del inestable siglo XIX estaría en buena medida sujeta a brotes y rebotes de carácter nacionalista. Estarían también ligadas a un sentido de pertenencias múltiples vinculadas a visiones oficialistas construidas desde los sectores de poder, en buena parte masculinos, conservadores y serranos. Y si bien estos procesos arrancaron casi siempre al seno de grupos de ciudadanos libre e independientemente asociados, su legislación, inventario y procesos de catalogación (y valoración) tendrían como lugar natural de consolidación el Estado, que en el

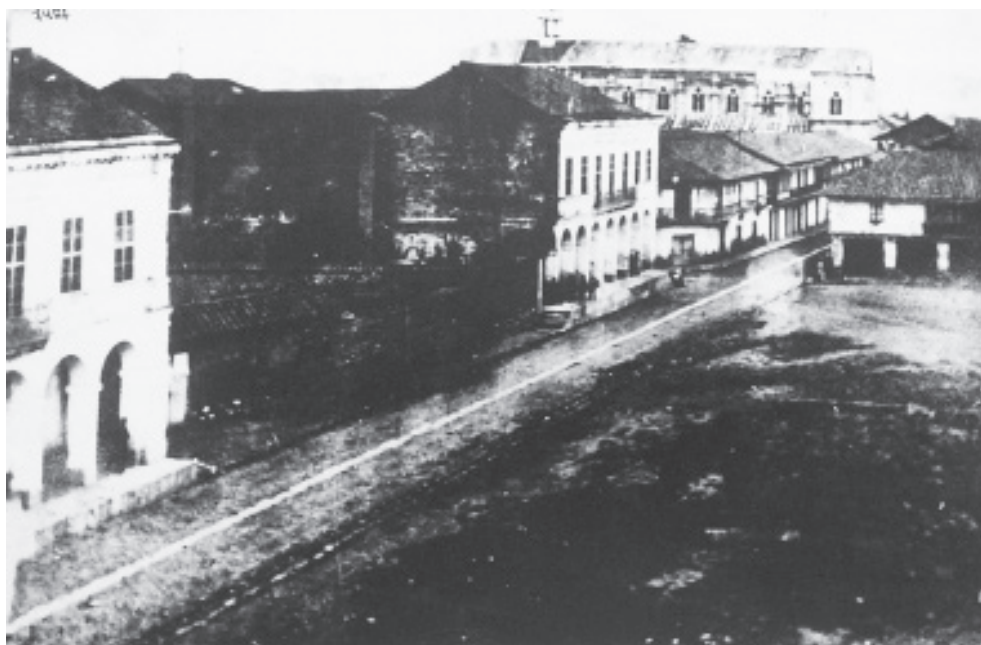


100. José Salvador Sánchez, Cuenca. Junio 8. Campo eucarístico, [desaparecido convento de María Auxiliadora, 1962], 1938, fotografía, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

³Eugenio Espejo, "Discurso" [1792], en: Páginas literarias. Eugenio Espejo, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos 5, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1975, pp.65-66 y 71.

caso del país se dió desde la década de 1860. Los gobiernos de turno actuarían de modo aislado y dentro de estas las urbes -demográfica y políticamente poderosas- llevarían la voz cantante y, por supuesto, los recursos destinados a proyectos - también aislados y puntuales- de conservación. Sin embargo, cabe señalar que no fue sino hasta la década de 1940 en que la arquitectura y el urbanismo ocuparon modestos espacios en los temas de conservación oficializados por el Ecuador. Este primer impulso fue promovido directa o indirectamente por los iniciales planes de ordenamiento territorial, consecuencia de la acelerada modernización de las urbes y por ende, la amenaza que esto supuso para el patrimonio histórico construido.

Es fundamental conocer los escenarios en los que se irán estructurando las bases de la conservación patrimonial para así comprender cómo, y desde donde, se gesta la necesidad de cuidar aquello que se cree valioso y se convierte en un símbolo de identidad nacional, tema especialmente sensible en el período que nos ocupa. En este sentido, el proceso de valoración -y por ende de conservación- está ligado a la historia del poder, sobre todo la del/los poder/es amenazado/s. En América, los procesos de destrucción/ conservación, su legislación, protección o en ocasiones difusión, están determinados por las gestas militares independentistas, la reducción del poder político en manos de la Iglesia Católica por parte de sectores progresistas y liberales; los conflictos limítrofes entre las naciones en formación; la destrucción de bienes muebles e inmuebles ocasionada por catástrofes naturales como terremotos; la misma Iglesia Católica amenazada por las leyes de libertad de culto y las expropiaciones o intentos de expropiación de sus bienes; o, la reivindicación de los derechos de las comunidades indígenas, su historia "gloriosa" en manos de arqueólogos, etnógrafos o historiadores...



101. Fotógrafo no identificado, Calle Bolívar y lotes vacíos en el Parque Calderón de Cuenca, c.1886, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).



102. Fotografía no identificado, Edificios de la calle Bolívar frente al Parque Calderón, c.1920-1930, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

103. Fotografía no identificado, Calle "Bolívar" 1943, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

En consecuencia, el patrimonio de una comunidad-concepto que se redefinirá así mismo históricamente-se va construyendo estrechamente ligado a los procesos sociales, políticos, económicos, a los determinantes naturales o geopolíticos. La amenaza de pérdida –física o simbólica– de un bien o de un conjunto de bienes, provocará respuestas ante la misma, en ocasiones inventando formas de valoración nunca antes experimentadas. Los instrumentos de valoración se expresan a través de diversas vías; pueden oscilar entre la narración textual (legislación o literatura), visual (planos o fotografía), auditiva (música), el espacio habitable o transitable (construcciones y vías) y otros que apelan al sentido de pertenencia. Pueden manifestarse, además, como añoranzas colectivas por su pérdida, transformación o sustitución, y provienen usualmente de un grupo en particular que se siente afectado y que tiene la capacidad de manifestarlo públicamente.

Como dijimos líneas atrás, durante el período estudiado, buena parte de esta construcción de la noción de patrimonio estará relacionado con los grupos de poder patriarcal, terrateniente y serrano, silenciando o soslayando la voz de las minorías o grupos subalternos, mujeres, indígenas, montubios o negros, o utilizando caricaturescamente sus propios símbolos. A inicios del siglo XX la conciencia patrimonial empezará a transformarse, dejará de estar anclada a un sentido de pertenencia mayoritariamente territorial (el terruño) y estará signada por una apertura hacia "la cuestión indígena", por citar al grupo más relevante; abrirá, además, un diálogo intercontinental de preocupaciones compartidas y que tiene que ver sobre todo con el involucramiento de América con fenómenos de repercusión mundial como las guerras mundiales.



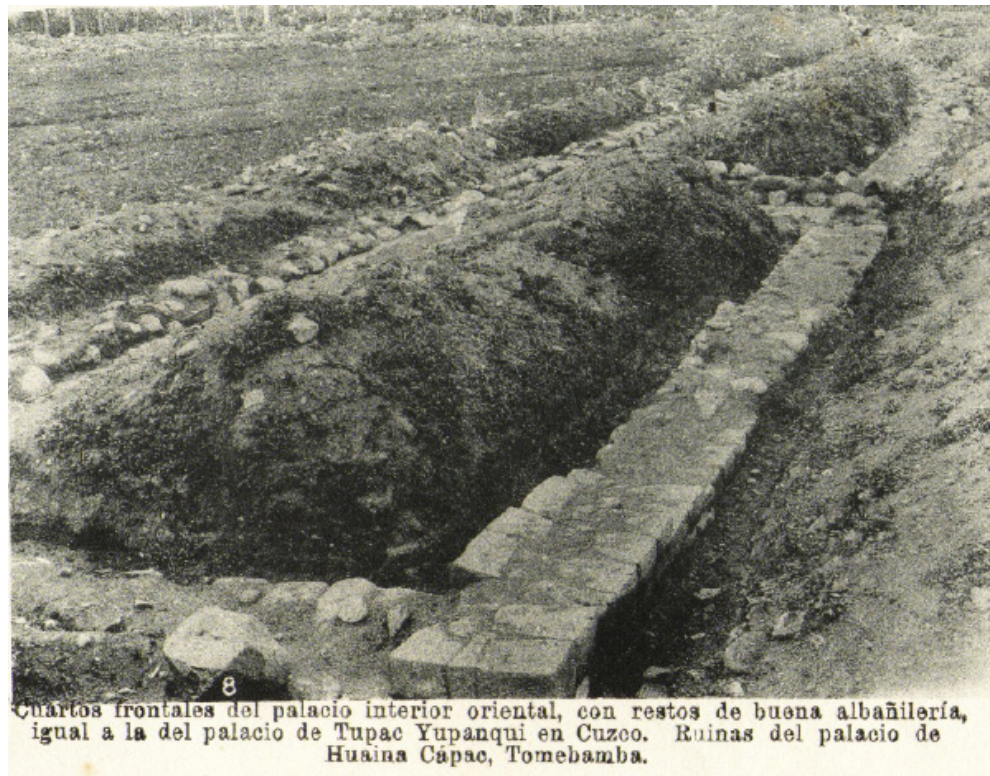
104. Fotografía no identificada, Doctor Paul Rivet, junto a unas ruinas incaicas en la hacienda de Isa-vieja, en Cañar. Año de 1904, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

Más el camino de saberse propios y la necesidad de valorar y conservar los bienes patrimoniales, fue un camino pedregoso e intermitente a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. El presidente conservador Gabriel García Moreno (1821-1875), en vísperas de su asesinato en 1875, había manifestado su deseo de iniciar los estudios de arqueología, prehistoria y antropología que “en aquel entonces no contaban [con] devotos del país”⁴; prueba de ello fue la instalación en 1872 de la Escuela de Bellas Artes en Quito organizada como centro del programa de conservación artística, iniciado poco tiempo atrás⁵. A pesar de estos esfuerzos, en 1890, Monseñor Federico González Suárez, el insigne historiador, en el prólogo de su *Historia general de la República del Ecuador*, se lamentaba de que en el país aún había poco aprecio por el patrimonio nacional.

Hay en Ecuador –decía– tan poco aprecio por las obras nacionales, que no solo sin dificultad, sino con gusto se apresuran nuestras gentes a regalar ó vender á los extranjeros los objetos de arte antiguo que debían estar custodiados en

⁴Ricardo Pateo, *Gabriel García Moreno y el Ecuador de su tiempo*, Quito, Editorial Jus, 1944, 2ª.ed., p.514.

⁵El Nacional 168, Quito, 10 de mayo de 1872, citado en: *ibid.*, pp.515-516. Este empeño, manifiesta su biógrafo Pateo, para conservar los tesoros artísticos que encerraban las iglesias y los conventos del país, iba acompañado lógicamente del estímulo dado a todas las manifestaciones del arte.



105. Fotógrafo no identificado, [Ruinas incaicas de Tomebamba], en: Max Uhle, Las ruinas de Tomebamba, Cuenca, Centro de Estudios Científicos del Azuay, 1923.

un museo nacional. Museo nacional de antigüedades ecuatorianas! Parece que nunca lo hemos de tener, según se presenta la marcha de la vida social en nuestra República!...⁶.

Si las "antigüedades", o cultura material de los pueblos aborígenes se perdía inmisericordemente, tampoco se salvaron buena parte de los bienes coloniales, en medio de la vorágine de la renovación en manos de la misma Iglesia Católica realizada a la llegada de religiosos europeos en la década de 1870. En Santo Domingo de Quito, por citar tan solo un ejemplo, "el hacha demoledora" de los curas reformistas italianos había reducido a astillas algunos de los altares barrocos de la iglesia. "Por qué ese odio inconsciente contra todo lo antiguo?", se preguntaba el mismo González Suárez, al tiempo que reclamaba indignado: "¡la caprichosa vanidad devota de unas cuantas personas extranjeras, mimadas por el partidismo político en la Capital, ha hecho con las obras de arte antiguas lo que la revolución en Europa con imágenes, altares y conventos!"⁷.

⁶Federico González Suárez, Historia general de la República del Ecuador, I, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969, p.16.

⁷El autor hace referencia al período del presidente Gabriel García Moreno y el apoyo que ofreció a religiosos extranjeros con el fin de renovar la Iglesia material y simbólicamente hablando. Trajo órdenes nuevas como los redentoristas, lazaristas, hermanos y hermanas cristianos, entre otros. Esto tuvo un impacto decisivo en la transformación de la arquitectura religiosa y la introducción de modelos historicistas, en especial el Neorrománico y el



106. Fotógrafo no identificado, Iglesia y casa parroquial del Sagrario. Cuenca-1921 [Iglesia del convento de San Francisco], Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.

107. José Salvador Sánchez, Cuenca. Templo de San Francisco, 1929, fotografía, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

La demolición o sustitución de elementos arquitectónicos coloniales se evidencia de mejor manera en lugares y ciudades que, como Cuenca, desde los años 60 del siglo XIX, saborearon una prosperidad económica inusitada debido a la exportación de cascarilla y más adelante a la producción y exportación de los sombreros de paja toquilla. Entonces arrancó la fiebre modernizadora y se levantaron los primeros edificios clasicistas en la plaza principal de la ciudad, comisionados por los hermanos Ordoñez, conocidos comerciantes de cascarilla⁸.

Estos grandes exportadores también ocuparon cargos públicos y con ello, de alguna manera serían los responsables de oficializar el gusto por la gran transformación arquitectónico-urbanística en el que lo anterior quedaba, si no eliminado, al menos escondido tras una nueva fachada “clásica”⁹. Buena parte de las sencillas casas coloniales de adobe y bahareque fueron sustituidas por casonas, iglesias y conventos, centros educativos y hospitales de corte historicista y ecléctico, siguiendo lo que popularmente se conoció como el “afrancesamiento” de las ciudades en América Latina¹⁰.

El historiador Pedro Fermín Cevallos, observador externo, había mencionado

Neogótico, expresiones que literalmente inundaron el país.

⁸Véase: Sylvia Palomeque, Cuenca en el siglo XIX: la articulación de una región, Colección Tesis de Historia, Quito, FLACSO/ Abya-Yala, 1990.

⁹Para una primera introducción al urbanismo del siglo XIX en Cuenca véase: Julio Carpio Vintimilla, La evolución urbana de Cuenca en el siglo XIX, Cuenca, IDIS, Universidad de Cuenca, 1983.

¹⁰Véase: Pablo Espinosa Abad y María Isabel Calle Medina, “La cité cuencana. El afrancesamiento de Cuenca en la época republicana (1860-1940)”, tesis de licenciatura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca, 2002.



Eglise de Santo Dominge, à Quito. — Dessin de Taylor, d'après une photographie.



108. Taylor, Iglesia de Santo Domingo, en Quito, grabado reproducido en: Edouard André, "L'Amérique Equinocciale", 1875-1876, pp.337-416, en: Le tour du monde XLV, primer semestre 1883, París, Hachette et Cie, 1883.

109. Fotografía no identificada, Plaza Sucre-Quito [Plaza de Santo Domingo], c.1900, Quito, Archivo fotográfico Alfonso Ortiz Crespo.

que en Cuenca "las calles son bien delineadas, las casas, altas y bajas, cómodas y capaces. Los templos carecen de mérito a excepción de la Compañía de Jesús que, si averiado el 12 de febrero de 1856, se lo ha reconstruido con la misma solidez y gracia antiguas"¹¹. Lo cierto es que no se salvó ni la citada iglesia jesuítica derrocada años más tarde y sobre la que se construyó la Catedral Nueva¹².

¹¹Pedro Fermín Cevallos, "La provincia del Azuay", en: Luis A. León (ed.), *Compilación de crónicas, relatos y descripciones de Cuenca y su provincia*, T.III, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1983, p.101.

¹²Esta fiebre de destrucción del patrimonio edificado colonial en Cuenca siguió su curso durante todo el siglo XX, en las últimas dos décadas el centro se iba convirtiendo en espacio demandado para oficinas y tiendas de expendio al menudeo. El arqueólogo histórico canadiense Ross Jamieson hace notar que en estos años recientes "las casas son



110. Manuel Serrano, Sra. Hortensia Mata v. de Ordóñez. Traslación de la Catedral al cementerio.- Cuenca, Enero 16 de 1934, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

Como en otras ciudades ecuatorianas, iba quedando en las goteras de sus centros históricos una modesta arquitectura colonial vivida por los sectores menos pudientes. En una base urbana escasamente desarrollada, poco a poco fue desapareciendo al no ser considerada, según las elites, monumental. Desafortunadamente estos cambios edilicios, iniciados por la segunda mitad del siglo XIX, se empezaron a realizar en un clima cultural impuesto por las administraciones garcianas que generó una magra dinámica económica basada en la “exfoliación del indio y el atesoramiento de rentas”, según palabras de Eduardo Kingman¹³.

No se trató, entonces, de grandes transformaciones urbanas en los núcleos históricos de pueblos y ciudades –por cierto ligadas indefectiblemente al campo– sino

derrumbadas, y los cimientos profundos de edificios modernos de muchos pisos destruyen los restos arqueológicos que quedan en los anteriores patios de las casas”. (Véase: Ross Jamieson, *De Tomebamba a Cuenca. Arquitectura y arqueología colonial*, trad. Ion Youman, Quito, Ediciones Abya Yala, 2003, p.278).

Ya el famoso historiador de la arquitectura latinoamericana, Sydney Markman, en los años 70 del siglo XX, había lamentado el estado de conservación de la colonia en Cuenca; sus casas, decía, lejos de ser coloniales son más bien de ‘estilo parisino de fines del siglo XIX’. Lo poco que quedaba se hallaba en los barrios pobres donde el alcantarillado y las facilidades para obtener agua eran precarios, conservar su arquitectura en estas circunstancias iba a ser un desperdicio absurdo de recursos ilimitados, remarcó Markman, además podría haber el riesgo de ‘momificar’ la ciudad, tal como había sucedido con Williamsburg en Virginia, Estados Unidos. (Citado por Jamieson, *De Cuenca a Tomebamba*, p.76).

¹³Eduardo Kingman Garcés, “Quito, vida social y modificaciones urbanas”, en: Evelia Peralta et als. (eds.), *Serie de Quito, Enfoques y estudios históricos*. Quito a través de la Historia, Quito, I. Municipio de Quito/Junta de Andalucía, 1992, p.132.; del mismo autor: *La ciudad y los otros*. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía, Quito, FLACSO Sede Ecuador/ Universidad Rovira e Virgili, 2006.

de su arquitectura en particular; aquellas se darían más bien en los ejidos o zonas de expansión, en las áreas perimetrales y cuyas intervenciones más significativas comenzarían a tomar cuerpo por los años 40 del siglo XX. La arquitectura entre 1820 y 1910 aproximadamente, se integró en términos generales a los conjuntos ya construidos, sin romper la trama colonial, manteniendo la escala urbana. Podríamos decir que se compatibilizó texturas y elementos de fachada con los edificios del entorno inmediato adaptándose a la topografía y a los niveles ya existentes antes de su construcción. Durante la segunda década del siglo XX, en cambio, variaría sustancialmente la construcción: volúmenes compactos bajo una o más cubiertas; empezaría a desaparecer el patio central como eje articulador de las crujías y fuente de luz, así como los corredores aporricados; la circulación se tornó centralizada con una grada de gran protagonismo, aumentaron los detalles decorativos. Inés del Pino enfatiza en la importancia de la fachada principal “en la que a menudo se utilizan elementos clásicos o neoclásicos, como columnas estriadas de doble altura, tímpanos, guirnalda, mascarones, motivos escultóricos, escudos de armas...”¹⁴ sin guardar las proporciones académicas respectivas. Un neoclásico “a la criolla”, como diríamos vulgarmente. Cabe recordar durante estos años la aún incipiente presencia de alamedas o paseos, la creación de nuevos cementerios, la instalación de almacenes, bodegas, uno que otro teatro y hotel en donde se expresó la modernidad.

Entonces, los ejemplos que a continuación señalamos responden a las transformaciones de la arquitectura pública de Cuenca y son parte de un afán de nuestras americanas urbes de tornarse modernas, de separar, diferenciar, organizar



111. Fotografía no identificada, Calle Padre Aguirre intersección con la Presidente Córdova, primeras dos casas desaparecidas en un incendio, c.1930, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.

¹⁴Inés del Pino, “Sobre la arquitectura quiteña: 1820-1922”, en: *Arquitectura de Quito. Una visión histórica*, Serie de Quito 8, Quito, I. Municipio de Quito/Junta de Andalucía, 1993, pp.130-133.



112. Fotógrafo no identificado, Casa de doña Jacoba Polo del Águila, derrocada, flanco sur de la plaza principal de Cuenca, c.1925, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

y re-jerarquizar los espacios signados por antiguos modelos de jerarquización colonial. Un cambio de “look”, en buena parte de los casos, una arquitectura de maquillaje, un deseo de ser a través de la creación de elementos estructurales falsos que se imponen como respuestas creativas ante economías modestas o falta de experticia al introducir elementos foráneos como las bóvedas de crucería neogóticas, persistiendo aún buena parte de la carga simbólica de antaño.

A la par de la modernización, surgieron grupos con distintos intereses que buscaron preservar aquello que sentían amenazado. Algunos se inclinaron por



113. Manuel Serrano, Cuenca.-El Corazón de Jesús, atrio derrocado, c.1940, fotografía, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.



114. Fotografía no identificado, Calle Lamar, c.1900, Cuenca, Biblioteca de Miguel Díaz Cueva.

rescatar lo que se creía nos había conferido dignidad y “civilización”, es decir el período hispánico; otros veían más bien la génesis de la identidad nacional en la historia anterior a la llegada de los españoles. Estas posturas se reflejarían en la historia de la legislación patrimonial. A la primera actitud correspondió la valoración que se daba del arte y la arquitectura coloniales quiteñas bajo la influencia de la mentalidad progresista conservadora que se iba instalando en el último cuarto del siglo XIX y que tendría especial éxito en Quito. En este contexto éstos “adquirían relevancia –recuenta Carmen Fernández Salvador- por cuanto era indicativo de progreso y grado de civilización del pueblo ecuatoriano, algo que había sido posible gracias a la colonización española”¹⁵.

En vista de lo mencionado, me pregunto si estos principios o pretendidas “valoraciones nacionales” que se dieron desde la capital surtieron efecto en lugares

¹⁵Carmen Fernández Salvador, “Historia del arte colonial quiteño. Un aporte historiográfico”, en: Carmen Fernández Salvador y Alfredo Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*, Biblioteca Básica de Quito 14, Quito, FONSAL, 2007, p.13.



115. Fotógrafo no identificado, Procesión de la Virgen del Rosario, c.1933, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

que, como Cuenca, no exhibían suntuosas y monumentales “joyas” de arquitectura o de artes muebles. Manuel J.Calle, periodista y escritor cuencano, señalaba en 1917 que en la calle Larga y las casas al norte de la ciudad de Cuenca se hallaban “antiguos y míseros edificios coloniales, casi cabañas rústicas entre las cuales se levanta[ba] alegre una casa pequeñuela de monjas carmelitas...”¹⁶, posteriormente derrocada. La antigua iglesia colonial de los agustinos fue también tumbada hacia 1890 por la orden que los reemplazó –la redentorista– y que construyó una nueva iglesia neorrománica-neogótica a un costado de la anterior. La diseñó el religioso Juan Bautista Stiehle, célebre ebanista-constructor alemán que introdujo el movimiento historicista en la ciudad¹⁷. Así mismo, el conjunto colonial de San Francisco, modesto si comparado al de Quito, fue transformado sustancialmente entre 1925 y 1935 por sus nuevos usuarios –la curia– a manos de Ignacio e Isaac Peña, canónigos de la Catedral y seguidores al parecer de Stiehle (lams.106 y 107). Además de elevar un piso a la iglesia, se cubrió la pobre fachada colonial con una portada neomanierista sobresaliente que subsiste hasta el día de hoy¹⁸. Muy diferente a lo que sucedió en Quito en donde se intentó mantener y en ocasiones restaurar la arquitectura colonial religiosa, cosa que fue llevada a cabo por los mismos arquitectos que realizaban la construcción nueva de lo que se dio por llamar “arquitectura clásica”, italiana y francesa. El arquitecto Juan Pablo Sanz es un caso en punto.

En estos contextos, la transformación o pérdida total del patrimonio edificado era más bien una acción que investía de prestigio a algunos miembros de

¹⁶Manuel J. Calle, “Don Remigio Crespo Toral [1917]”, Biografías y semblanzas, Clásicos Ariel 64, Guayaquil, Publicaciones Ariel, s.f., p.41.

¹⁷Véase María Soledad Moscoso Cordero, “Arquitectura historicista en Cuenca: la iglesia de San Alfonso”, tesis de licenciatura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2008.

¹⁸Véase Francisco Ochoa Zamora, “El templo y convento de San Francisco de Cuenca”, tesis de licenciatura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2008.



116. Fotógrafo no identificado, Juan Bautista Stiehle, arquitecto, Escuela Central de Niñas, [construcción anterior a 1882], c.1950, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
117. Fotógrafo no identificado, Funerales en San Alfonso de Dn. Roberto Crespo Toral, [1923], Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

las elites; resultaba una forma de diferenciarse entre los diversos actores sociales, una forma de separar los símbolos de una urbe “civilizada” de la de un campo inculto e iletrado. El sector eclesiástico se movía por las mismas líneas imponiendo una nueva imagen de la Iglesia renovada, distinta a la colonial, a la cual había que sustituir espiritual y materialmente. Quizás sean estos móviles los que en parte nos sirvan para comprender las razones por las cuales la noción de valoración, preservación e inventario de las urbes y su arquitectura fue bastante posterior a la de los bienes muebles (así como los inventarios respectivos)¹⁹.

¹⁹Para el caso de Cuenca, el primer inventario de bienes inmuebles se hizo en 1975. Para un detalle sobre este tema véase: Sebastián Astudillo y Diego Jaramillo, “Análisis de los inventarios del patrimonio cultural edificado en la ciudad de Cuenca-Ecuador”, documento-informe inédito, Proyecto City Planning and Conservation, Cuenca, Universidad de Cuenca/VHIR, 2008. Fue publicado en: VVAA, Facultad de Arquitectura. 50 años. Universidad de



118. Fotografía no identificada, Publicidad Almacén 'La Palestina' de Gabiel Eljuri, c.1900, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.

Pocos años más tarde, muy avanzado el proceso de sustitución y transformación de la arquitectura cuencana de este período, el escritor y político conservador Remigio Crespo Toral lamentaba su irremediable pérdida²⁰. Mas era una voz emanada desde la romántica nostalgia de un pasado, ya que él mismo había construido -entre 1910 y 1925- una de las casonas historicistas más extraordinarias de la urbe, en la citada calle Larga, límite sur de la ciudad. Era una de las primeras viviendas en orientarse hacia el Ejido, entonces área de pequeñas propiedades agrícolas y que en los años venideros se convertiría en la zona de expansión más importante.

Pues bien, los "símbolos de la nación", creados y exaltados desde Quito, estaban estratégicamente localizados en y desde este centro. Así, el celebrado artista Miguel de Santiago cuya obra barroca inundó la capital y fue exportada a otras ciudades americanas durante los primeros decenios del siglo XVIII, en el nuevo contexto de la construcción de la nación llevada a cabo en el último cuarto del siglo XIX, dejó de ser "un artista local y se situó como parte de una cultura cosmopolita", como vimos en

Cuenca, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2008, pp.222-255.

²⁰Remigio Crespo Toral, "Cuenca a la vista", en: Luis F.Mora y Arquímedes Landázuri, Monografía del Azuay, Cuenca, Tipografía de Burbano Hnos., 1926, s.p., citado en: Alexandra Kennedy-Troya, "Continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX y principios del XX", Trama 48 (Quito, noviembre de 1988), pp.29-32.

el ensayo anterior. “A través de la figura de Santiago, el pasado colonial se ubicó en la misma escala de desarrollo que las artes en Europa”²¹. Nombres allegados al poder conservador y muchos de ellos parte del movimiento hispanista²², como el escritor Juan León Mera, el arquitecto y teórico Pablo Herrera²³ o el arqueólogo e historiador Jacinto Jijón y Caamaño, reflexionarían en torno a estos bosquejos de nación. Sin embargo, era una agenda restringida al nuevo centro de la nación y su región de influencia, que afectaría solo parcialmente a lugares como Cuenca²⁴.

Como dije antes, habían otros intereses que proteger que se escapaban de la visión hispanista. Sugiero más bien que fue el historiador positivista, el religioso Federico González Suárez –más allá del cuerpo legal de valoración y protección del patrimonio cultural que se iba generando en las primeras dos décadas del siglo XX– y sus colegas extranjeros y cuencanos que trabajaron en Cuenca como Paul Rivet (lam.104), Max Uhle o, Luis Cordero por citar algunos de los más importantes, quienes desde la valoración de la realidad arqueológica y los importantes hallazgos que se hicieron en esta región (actuales provincias de Cañar y Azuay) durante los citados años, se generó la necesidad de guardar y cuidar Tomebamba, segunda capital del Tahuantinsuyo y antiguo asentamiento de los indios cañaris, e Ingapirca, un importante reducto de la última avanzada militar inca en territorio ecuatoriano.

Este importante movimiento por preservar lo prehispánico tuvo su correlato extranjero en la Segunda Conferencia Internacional Americana celebrada en 1902 en la ciudad de México, en la que el Ecuador participó con un delegado²⁵. Es muy probable que estas apreciaciones del valor de un pasado glorioso e indígena, bellamente expuesto en el Estudio histórico sobre los cañaris, antiguos habitantes de la provincia del Azuay en la República del Ecuador (Quito, 1878) o en Historia de la República del Ecuador. Atlas arqueológico (Quito, 1892), del mismo González Suárez, y sobre todo las excavaciones lícitas e ilícitas que se sucedieron en la región de manera

²¹Fernández Salvador, “Historia del arte colonial quiteño”, p.38.

²²Véase Guillermo Bustos, “La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito”, en: Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Kaltmeier (comps.), Etnicidad y poder en los países andinos, Biblioteca de Ciencias Sociales 58, Quito, Corporación Editora Nacional, 2007, pp.111-134. Con anterioridad este autor trabajó el mismo tema y el artículo citado fue ampliado, véase “El hispanismo en el Ecuador”, en: María Elena Porras y Pedro Calvo-Sotelo (coords.), Ecuador-España. Historia y perspectiva, Quito, Embajada de España/Municipio de Quito, 2001.

²³Pablo Herrera escribiría la primera historia de las bellas artes en Ecuador en el que incluía a la arquitectura. Esta se publicaría en Cuenca, véase: “Las bellas artes en el Ecuador”, Revista Científica y Literaria de la Universidad del Azuay 3 (Cuenca, mayo de 1890); 6 (agosto de 1890); 7 (septiembre de 1890); 17 (octubre de 1891), en: Revista Científica y Literaria de la Corporación Universitaria del Azuay, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1997; T.I, pp.110-113, 196-199, 231-234; T.II, pp.163-165.

²⁴Para una discusión sobre la creación de símbolos visuales patrios y la confección del nuevo ciudadano virtuoso véase Alexandra Kennedy Troya y Carmen Fernández-Salvador, “El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador”, en: Ecuador. Tradición y modernidad, Madrid, SEACEX, 2007. Este ensayo es parte de la presente compilación de textos. Para el tema de la construcción de la nación diferenciada territorialmente véase los ensayos en: Alexandra Kennedy-Troya (coord.), Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930, Documentos Museo de la Ciudad 12, Quito, Museo de la Ciudad, 2008.

²⁵En ésta se crearía una comisión arqueológica que tendría a su cargo la “limpieza y conservación de las ruinas de las principales ciudades prehistóricas”. (Véase: Galo Larrea Donoso (comp.), Patrimonio natural y cultural ecuatoriano, Quito, Banco Central del Ecuador, 1982, p.291).



119. Fotógrafo no identificado, Víctor Manuel Albornoz en Ingapirca, c.1950, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

120. Fotógrafo no identificado, Construcciones incásicas de Coyector[Cañar], c.1950, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

constante en búsqueda de piezas de oro, sirvieran de inspiración –y facilitaran– el coleccionismo privado arqueológico en la región, sobre todo en Cañar²⁶. Pocos años más tarde se convertirían en la base de importantes museos locales. Es sintomático el caso de Ezequiel Clavijo Loza de Cañar, uno de los excavadores de Cerro Nariño, entre 1914 y 1940, que desenterró y mandó desenterrar cientos de piezas para luego comercializarlas²⁷. Su colección fue la base de los museos Remigio Crespo Toral, el primer museo de la ciudad abierto en 1945, y del Colegio Benigno Malo, ambos en Cuenca.

Paralelamente, González Suárez, junto con otros personajes como Carlos Manuel Larrea, Jacinto Jijón y Caamaño, Juan de Dios Navas, Joel Monroy, Alfredo Flores Caamaño, Luis Felipe Borja, Jorge Pérez Concha, entre otros, habían fundado la Academia Nacional de Historia con el fin no solo de investigar sino salvaguardar el patrimonio “mermado tanto por el descuido institucional como por el saqueo de sus colecciones durante la segunda mitad del siglo XIX”. Recordemos uno de los saqueos más renombrados, el de las famosas huacas quintaleras de oro prehispánico en Chordeleg y Sigsig entre 1850 y 1860. La Academia asumió la responsabilidad inicial de velar por el acervo cultural de la nación; a través de esta institución se generaron los primeros proyectos para inventariar el patrimonio “a partir de la investigación documental y del análisis crítico de sus bienes, a fin de asegurar su preservación”²⁸.

²⁶Para un buen resumen sobre la historia de las excavaciones arqueológicas y sus implicaciones sociales y culturales en la región, véase Jaime Idrovo Urigüen, *Panorama histórico de la arqueología ecuatoriana*, Cuenca, s.p.i., 1990.

²⁷Al interior del Proyecto de Catalogación de los Bienes Patrimoniales. I Etapa: Fondo Arqueológico, 2007-2008, que bajo la dirección de Alexandra Kennedy se llevó a cabo en el Museo Remigio Crespo Toral de Cuenca, se realizó una investigación sobre coleccionismo y la conformación del Museo; Ezequiel Clavijo Loza fue uno de los coleccionistas en estudio.

²⁸Citado por: Fernández Salvador, “Historia del arte colonial quiteño”, p.38.

A estas iniciativas del sector privado le siguieron las primeras acciones efectivas por intentar detener el robo de los bienes patrimoniales desde el Estado, cosa que se dio en la presidencia de Emilio Estrada (1855-1911), quizás por iniciativa del mismo González Suárez. Recordemos que el Ecuador se había insertado en el mercado capitalista y una nueva clase –la burguesía comercial bancaria de ideología liberal– subió al poder. Se había avanzado en la secularización y laicización del Estado, así como en la consolidación de un pensamiento nacionalista de matriz liberal que se alimentaba en la historia local, la etnología y la arqueología, propagada en el sinnúmero de revistas ilustradas que por entonces circulaban. Se plasmó un ideario vanguardista con el lema de lo universal autóctono –“universalizar el arte de la tierra autóctona”– aplicado a la creación en América Latina²⁹. En este contexto, Estrada promulgó un decreto el 16 de septiembre de 1911 en el que se prohibía la exportación de objetos arqueológicos “sin el permiso del Gobernador de la Provincia”. Cinco años más tarde, seguramente en vista de que la realidad no se compadecía con el cuerpo legal, se prohibió “en absoluto” dicha exportación ya que, se decía, los mismos objetos “sirven para el estudio y comprobaciones históricas anteriores a la conquista española y de la época colonial”, así como para el “enriquecimiento de los museos nacionales”. El ejecutivo lo dio el nuevo presidente, Alfredo Baquerizo Moreno (1859-1951), el 13 de octubre de 1916, tras una gira por las más remotas regiones del país en que se alertaría sobre la pérdida de su patrimonio³⁰. En esta legislación ya se advertía sobre la desaparición y el consiguiente cuidado que se debía tener, no solo de piezas arqueológicas, sino “de piedras decoradas o no, pertenecientes a los edificios prehistóricos incásicos o coloniales, y las tumbales, o que lleven inscripciones interesantes para la Historia”³¹. El interés de Baquerizo Moreno era reconocer y apropiarse de un mapa físico y humano de Ecuador que debía incorporarse al mundo civilizado; cartografiar espacios, sujetos y costumbres reconocidas como ecuatorianas; posibilitar el convertir “el legado indio y sus antiguas glorias en importante capital cultural para articular un discurso identitario, a partir de un referente propio”³². De hecho, a nivel continental, en la V Conferencia Internacional Americana de 1923 se reconoció a Ecuador y a Perú como referentes de “la más alta cultura precolombina”, y se recomendó fundar un instituto arqueológico en esta región³³.

Según supone Alfonso Ortiz, tampoco el decreto de 1916 debió haber surtido mayor efecto ya que en el reglamento expedido en 1927, durante el gobierno provisional de Isidro Ayora (1879-1905), se decía que la ley no había cumplido con sus objetivos pues se habían presentado “justos reclamos por continuas y escandalosas violaciones de [la] Ley protectora del tesoro artístico ecuatoriano”. Se instaba a que el poder público dictase medidas para impedir la salida del país

²⁹Lupe Álvarez y Ángel Emilio Hidalgo, “El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)”, en: Ecuador, tradición y modernidad, Madrid, SEACEX/Biblioteca Nacional de Madrid, 2007, p.53.

³⁰Registro Oficial, Administración de Emilio Estrada, Año I, N.83, Quito, 13.XII.1911; Registro Oficial, Administración de Alfredo Baquerizo Moreno, Año I, N.38, Quito, 17.XI.1916; citados por: Alfonso Ortiz Crespo, “Las primeras leyes de protección del patrimonio cultural en el Ecuador”, Caspicara 0 (Quito, enero de 1993), p.13.

³¹Ibid.

³²Álvarez e Hidalgo, “El Ecuador del siglo XX”, p.54.

³³Véase Larrea Donoso (comp.), Patrimonio natural y cultural ecuatoriano, p.293.

de la fortuna artística y arqueológica del Ecuador. Mediante estas reflexiones se justificó la emisión de este importante reglamento en el que en uno de sus artículos se determinaba el que los establecimientos religiosos –asesorados por la Academia Nacional de Historia y la Escuela de Bellas Artes, ambas en Quito– elaborasen los inventarios detallados, cosa que, como sabemos, ya lo habían hecho desde la Colonia, aunque de manera privada³⁴. Era, sin lugar a dudas, una forma inicial de establecer la regencia y protección del patrimonio desde el Estado, sin llegar a tomar las medidas de expropiación que se dieron en México, por mencionar el caso más drástico en América Latina³⁵. Este interés por cuidar el patrimonio religioso y seguramente porque el reglamento anterior no era cumplido como se deseaba, fueron los móviles para que el gobierno del Ecuador suscribiera un acuerdo con la Santa Sede el 24 de julio de 1937 denominado “Modus Vivendi”. Era el Estado el que determinaba qué bienes debían protegerse. En el artículo octavo se estipuló que:

En cada Diócesis formará el Ordinario una Comisión para la conservación de las iglesias y locales eclesiásticos que fueren declarados por el Estado monumentos de arte, para el cuidado de las antigüedades, cuadros, documentos y libros de pertenencia de la Iglesia que poseyeran el valor artístico e histórico. Tales objetos no podrán enajenarse ni expropiarse del país. Dicha comisión, junto con un representante del Gobierno procederá a formar un detallado inventario de los referidos objetos³⁶.

Cabe resaltar que la mención que se hace de la conservación de la arquitectura es excepcional; además, aparece como supeditado a proteger en último término a los bienes muebles en él contenidos³⁷. Recordemos que en el reglamento de 1927 también se trata a la arquitectura en términos generales y no se toma en cuenta los contextos urbanos ni naturales.

Lo cierto es que ni las leyes anteriores, ni el “Modus Vivendi” parecen haber servido para detener o al menos mermar la destrucción y pérdida del patrimonio mueble e inmueble, debido a que no se articuló un mecanismo práctico y eficaz para

³⁴Era usual que al término de la administración de un guardián o superiora se elaborasen prolijos inventarios haciendo notar las faltas o los incrementos, así como el estado en el que quedaban las construcciones y los bienes muebles a ellos encomendados. Por fortuna quedan aún buenos registros en los archivos. Por otra parte, la ideología hispanista que se generó con fuerza a principios del siglo XX provocó la fundación en 1920 del Instituto de Arte Hispano-Ecuatoriano, anexo al Rectorado de la Universidad Central de Quito. El tema central fue catalogar los bienes muebles e inmuebles del país, desde la Colonia en adelante para así constituir lo que se llamó un “índice artístico”. Desconocemos si y cómo se cumplió esta labor. (Véase Germanía Moncayo de Monge, *La Universidad de Quito, su trayectoria en tres siglos*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1949). Sin embargo, esta preocupación fue incorporada al reglamento citado de 1927, es decir, pasó a ser mandato de Estado.

³⁵Considerada por Ortiz Crespo como el antecedente de la Ley de Patrimonio Cultural vigente; en su ensayo se resumen los artículos más importantes de esta ley. Véase: Ortiz Crespo, “Las primeras leyes de protección del patrimonio”, pp.14 y ss.

³⁶En: Larrea Donoso (comp.), *Patrimonio natural y cultural ecuatoriano*, p.47.

³⁷Es interesante destacar que recién en la VII Conferencia Internacional Americana sobre Investigación Arqueológica, Monumentos Inmuebles y Proyección de Monumentos Muebles celebrado en 1933, se hace referencia a la necesidad de proteger no solo el patrimonio inmueble prehispánico y colonial sino el de la independencia e inicios de la República. En esta cumbre se incorpora como objeto de protección “las obras de gran interés científico... y también las de positivo interés artístico” (Larrea Donoso [comp.], *Patrimonio natural y cultural ecuatoriano*, p.293).

su real cumplimiento. Pasarían 18 años para que se ratificara lo citado en el acápite que transcribimos en líneas anteriores. Adicionalmente, en el artículo tercero de la Ley de Patrimonio de 1945 “se designó a la Casa de la Cultura como representante del Gobierno a la Comisión constante del Modus Vivendi”³⁸.

Volviendo al tema de los bienes inmuebles, da la impresión que el cuidado y atención prestados a éstos y en menor medida al urbanismo, comienza a darse por estos años de modernización, crecimiento demográfico y en consecuencia, un sostenido equipamiento de las ciudades, así como importantes intervenciones en la regulación de la higiene, el ornato y la “vida en policía” u orden. Se cambiarían fuentes y pilas por hidrantes, “por convenir tanto a la higiene como a la estética”. “Lo importante desde la perspectiva de una modernidad anclada en una relación de castas –nos dicen Eduardo Kingman y Ana María Goetschel- era no solo separar lo público de lo privado, sino también separar del fruto sano lo que se concebía como degradado y degradante (cementeros, lazaretos, hospicios, chicherías)”³⁹.

Ciudades como Quito, Cuenca y Guayaquil se vieron dinamizadas por el incremento de capitales comerciales y rentas hacendatarias, el surgimiento de actores sociales, el subproletariado vinculados a nuevos servicios manufactureros y comerciales⁴⁰. Su presencia transformó sustancialmente la composición social de estas urbes habitadas por un conjunto heterogéneo de trabajadores que arribaban y laboraban por cuenta propia, artesanos pobres, jornaleros temporales, domésticos, desempleados, subempleados, migrantes del campo como los que describe en su novela *A la Costa* (1909), el político liberal, escritor y artista Luis A. Martínez. En estas circunstancias, el valor del suelo se incrementó notablemente. Empezó la migración paulatina de las familias de elite hacia lugares más amplios, con sabor a quinta. El municipio consolidó su posición como el órgano máximo de poder local y por ende, regulador del crecimiento de la ciudad. La cartografía de las urbes muestra con claridad el tipo de intervenciones (y preocupaciones) que se van dando paralelo al crecimiento y expansión de las mismas. Para el caso de Cuenca, durante las primeras décadas del siglo XX estos revelan estratégicos planes por parte de la entidad rectora.

Entre 1910 y 1930, en un interesante plano anónimo de Cuenca, se van registrando paulatinamente las nuevas intervenciones arquitectónicas: la ampliación de las edificaciones en altura y el flamante equipamiento, sobre todo religioso y educativo (lam.121). A las calles se les ha cambiado de nombre, dejando atrás muchas de las denominaciones religiosas mudadas por nombres civiles de carácter conmemorativo; así, la calle de la Merced se transforma en Girardot, la de la Corte en Gran Colombia, la del Arrabal en Junín, la Episcopal en Luis Cordero. Este cambio de nombres se consigna en un nuevo plano de 1920 mandado a levantar por los militares, seguramente en base al anterior⁴¹ (lam.122).

³⁸Ibid.

³⁹Eduardo Kingman Garcés y Ana María Goetschel, “Quito, las ideas de orden y progreso y las nuevas extirpaciones culturales”, en: Evelia Peralta et als., *Serie Quito 6, Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, Quito, Municipalidad de Quito/Junta de Andalucía, 1992, p.161.

⁴⁰Para el caso de Quito, aunque aplicable a casos como el de Cuenca, véase el iluminador trabajo de Eduardo Kingman Garcés, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940*, Quito, FLACSO/ Universidad Rovira e Virgili, 2006.

⁴¹Véase el valioso trabajo de Boris Albornoz (coord.), *Planos e imágenes de Cuenca*, Cuenca,

A partir de estos años el incremento en la cartografía cuencana es notoria, así como su especificidad: planos de canalización y pavimentación, redes de distribución de agua potable (ambos de Pedro Pinto, director de Obras Públicas, 1930); ampliación de límites urbanos (top. Reinaldo Alvarez, 1933); redes de comunicación con los alrededores (top. Luis Ordoñez, 1935, lam. 123); guía comercial y publicidad de establecimientos (Froilán Holguín Balcázar, 1938); puesta al día en el registro de elevación de pisos del citado plano 1910-1930 (anónimo, 1942). En 1942 se realiza el proyecto de ensanche de la ciudad (2 planos anónimos, 1942), especialmente en la parte sur del ejido y una pequeña franja al norte, cercana al barrio de El Vecino. En 1946, bajo la alcaldía de Luis Moreno Mora, el municipio realizará un catastro de la red de distribución eléctrica señalando las redes de alta y baja tensión y la ubicación de transformadores⁴². La ciudad está en la mira, es un período de transformaciones vertiginosas y corre el riesgo de perder su memoria histórica en la acelerada confección de una nueva.

En 1922 –señalaba José Vicente Trujillo– Cuenca era una ciudad “moderna, grande, limpia”, de calles rectas y capacidad para expandirse “por los campos”. “Los edificios de piedra o tierra o mármol, van alineados –añade– en estrechas filas y denuncian un concepto arquitectónico que se ha hecho local sin perder su estilo y dan al conjunto una perspectiva sencilla y pintoresca”⁴³. La preocupación de Trujillo radica en la necesidad de conectar a la ciudad con buenas vías de comunicación ya que con ello ésta se convertiría en una ciudad de primer orden en el Ecuador. El citado plano del topógrafo Ordoñez de 1935 recoge estas preocupaciones señalando todos y cada uno de los proyectos de carreteras principales y marginales.

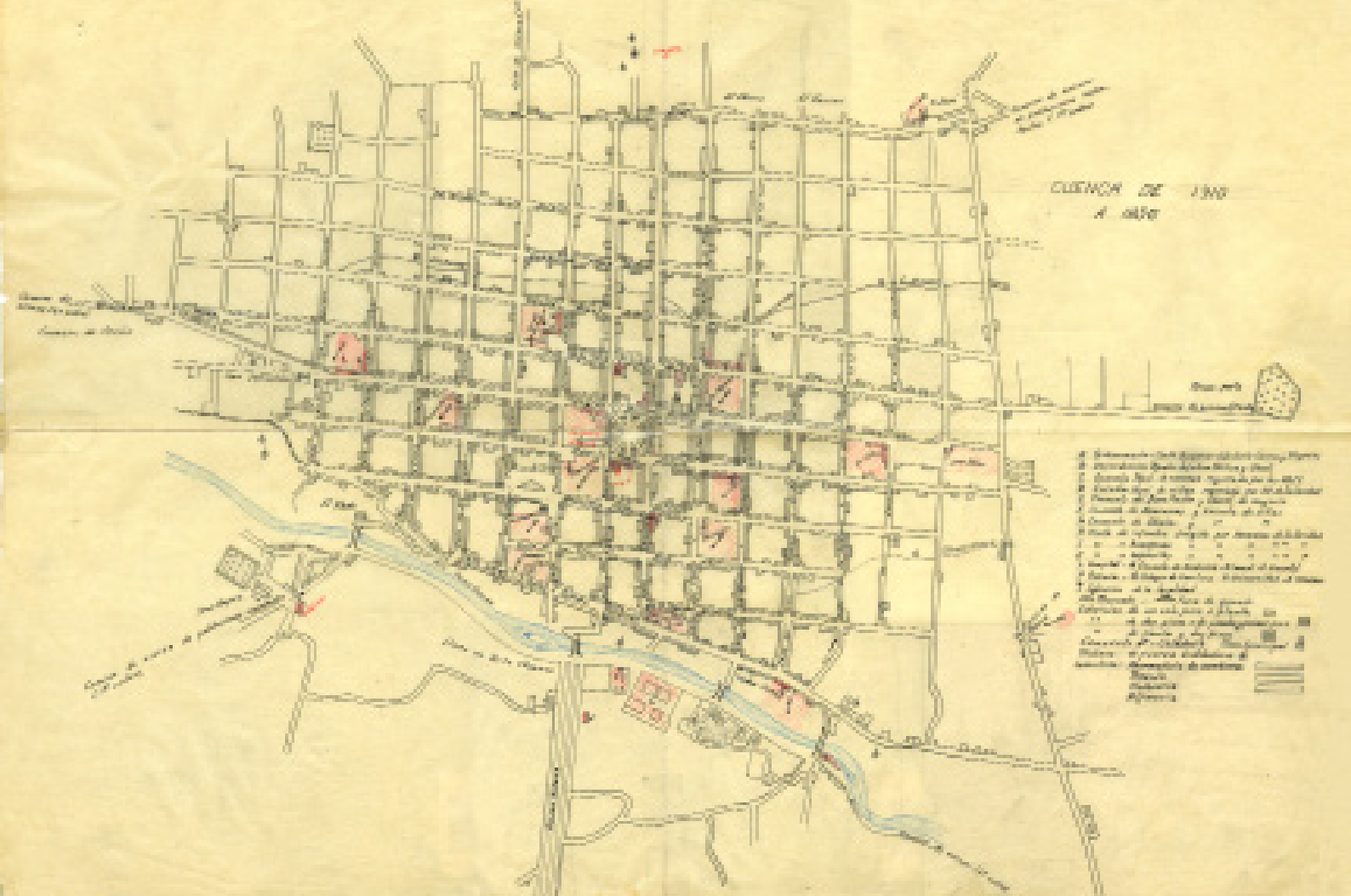
La ciudad de 40-45 mil habitantes sigue pavimentándose desde los años 30; se buscan nuevos materiales en fuentes cercanas, mármoles y adoquines de andesita de Chuquipata y del Tahual. Se espera la ansiada línea del tren que conecte a la ciudad con la Sierra norte y con Guayaquil por la que pueda abaratar los costos de transporte de sus productos y mercancías. La máquina llegará mucho después, servirá poco. La urbe crece cada vez más aceleradamente, subsiste el barrio con su identidad ligada al oficio y al templo parroquial. Los ríos, los cuatro que la cruzan, van siendo parte de la misma, la ciudad convive con su paisaje, lo integra. Se hacen pescas en el río Tomebamba, se lava la ropa colorida de las cholas, los molinos del río siguen agitando las aspas trituradoras del maíz, los poetas, la voz autorizada de una ciudad plena de escritores, cantan a una ciudad cosida literalmente a la magnífica cordillera que le rodea, a sus ríos y lagunas, al desaparecido amancay, lirio blanco, deseando por entonces ser las dos: universal y ‘nativista’.

Hay que divagar por los alrededores de Cuenca –insta el poeta Remigio Romero y Cordero por 1945– Al Sur, tendida en la orilla derecha del Tomebamba, demora la campaña del Ejido, cubierta de frutales. Allí sonrío, toda blanca y a lo largo de la carretera de Tarqui, la barriada de San Roque, perdida entre eucaliptos, sauces, moreras y nogales... Cada barrio es típico.

Municipalidad de Cuenca, 2008. Sobre los planos citados, consúltese pp.122-127.

⁴²Ibid, pp.127 y ss.

⁴³José Vicente Trujillo, “Cuenca, ciudad de paz”, Revista El Tres de Noviembre 30 (Cuenca, noviembre de 1922), pp.352-354. El subrayado es mío.

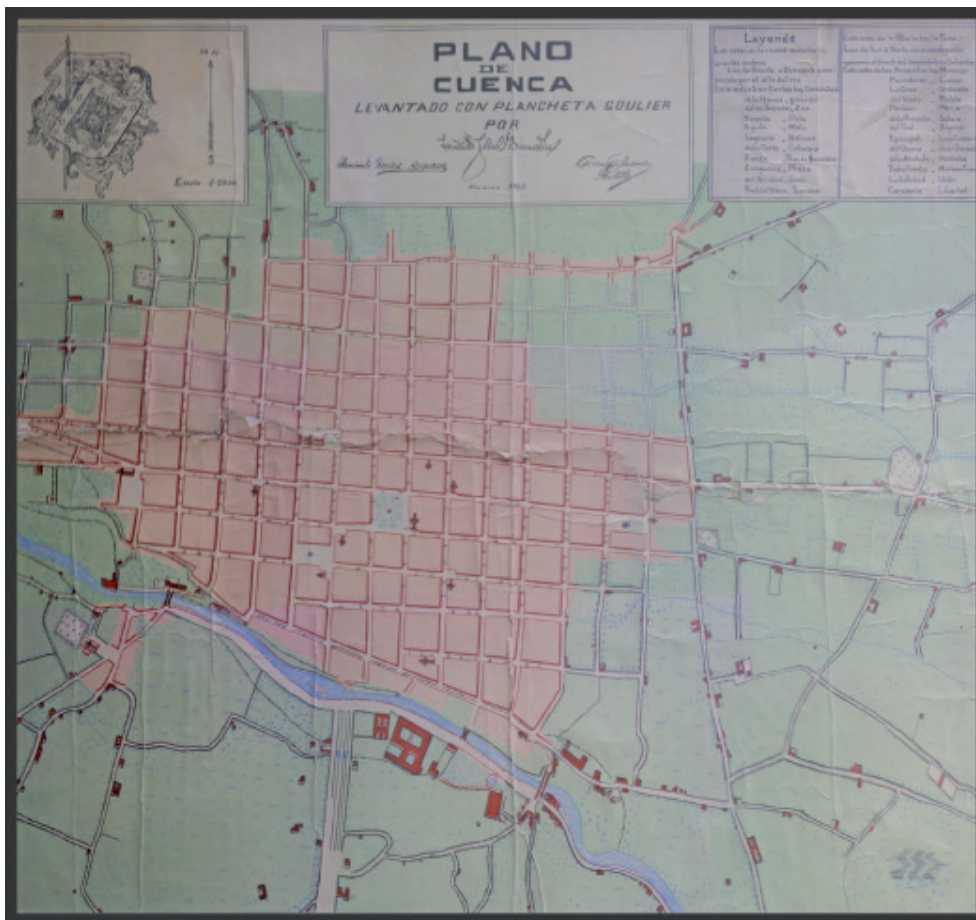


121. Fotógrafo no identificado, Cuenca de 1910-1930, (Colección Carlos Jaramillo), en: Planos e imágenes de Cuenca, Cuenca, Fundación el Barranco, 2008, p.127.

Cada barrio tiene su historia... Se designan los barrios, generalmente por el nombre del templo a cuyo contorno se agrupan... Todas las calles anchas y tiradas a cordel. Los edificios de mármol, como el piso de las aceras. Las casas de arquitectura impecable, en que se mezclan a los tipos clásicos no sé quédenativista, algodemorlaco, produciendounestilo autóctono, vernáculo de Cuenca, que ciertamente encanta los ojos de los forasteros. Y las plazas? Arbolesysurtidores, céspedy caricias de umbría... Y las avenidas? Ribereñas las avenidas, bajo sauces que cuentan años por centenas... Los templos? Modernizados en su mayor parte⁴⁴.

Y aunque algunos poetas modernistas cantaran el idílico pasar de los días, por los años 30 y la década de los 40, la sociedad ecuatoriana se hallaba convulsionada y dividida entre el deseo de unos por consolidar la Nación Católica, desarrollada décadas atrás por una vasta literatura ideológica y literaria de cuño conservador, en diálogo con autores como Juan León Mera y las propuestas de estado de García Moreno y Pío IX desde el Vaticano; y de otros por poner en práctica la ideología del nuevo liberalismo y su proyecto de disciplinarización social católica en pos de una acelerada modernización. Un nuevo clima intelectual de orientación

⁴⁴Remigio Romero y Cordero, "La ciudad de Cuenca", El Tres de Noviembre, Revista del Concejo Cantonal de Cuenca 97-98 (marzo de 1945):41-46, citado en: Albornoz (coord.), Planos e imágenes de Cuenca, p.142.



122.Teniente Julio Vinuesa, Plano de Cuenca, 1920, (Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit), en: Boris Albornoz (coord.), Planos e imágenes de Cuenca, Cuenca, Fundación el Barranco, 2008, p.125.

izquierdista pretendía intervenir en un sistema social injusto. Grupos de obreros, artistas y escritores iban asociándose en sindicatos (1936), apoyando por entonces un profuso activismo y militancia políticas. Entonces, la ciudad fue escenario de revueltas públicas, lanzamiento de manifiestos o eventos en rechazo a regímenes fascistas en apoyo a combatientes republicanos españoles.

El problema social interno se agravó aún más cuando en julio de 1941 Perú invadió Ecuador, en plena II Guerra Mundial. Ese mismo año Japón atacó la base norteamericana de Pearl Harbor. Los ojos estaban puestos en las naciones poderosas y sus aliados. Julio Tobar Donoso, político, diplomático e temas limítrofes e historiador, intentó hacer escuchar la voz del Ecuador en la Conferencia Continental de Río convocada por los Estados Unidos. Todo en vano, el Ecuador fue obligado a suscribir el Protocolo de Río en el que perdió más de la mitad de su territorio en la región amazónica. Entonces, había que volver a tener patria, reinventarla, proclamó el intelectual Benjamín Carrión. Llevado por la necesidad de devolver la confianza a los ecuatorianos, declaró al país como una potencia cultural distinta a la potencia militar vecina. Estas palabras cuajaron en sectores más amplios convirtiéndose en paradigmas de la preservación del patrimonio cultural vs. el perdido patrimonio territorial.

En 1944 un movimiento popular derrocó al presidente Carlos Arroyo del Río, suscriptor de dicho Protocolo; se creó una nueva Asamblea Constituyente bajo la presidencia de José María Velasco Ibarra, que abogó por una mayor participación democrática en la que artistas e intelectuales tuvieron una pequeña pero significativa cuota de poder. Carrión y otros pensadores crearon entonces la Casa de la Cultura Ecuatoriana que en su momento tendría un papel protagónico en la constitución de la primera Ley de Protección del Patrimonio Artístico establecida en 1945. Ésta estaría inspirada en la Carta de Atenas de 1931; el patrimonio artístico y arqueológico sería desde entonces considerado de interés de la humanidad, un derecho de la colectividad frente a intereses privados. En este sobresaliente instrumento internacional de protección se consolidaba la idea del respeto a la obra histórica y artística del pasado, sin menospreciar el estilo de ninguna época. El nuevo espíritu resultó incluyente en lugares como Cuenca y su región de influencia donde quedaba aún una enorme cantidad de vestigios arqueológicos⁴⁵.



123. Topógrafo Luis Ordóñez, Croquis de Cuenca y las parroquias cercanas a la cabecera cantonal, 1935, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

⁴⁵Para una transcripción de este instrumento legal, véase Larrea Donoso (comp.), Patrimonio natural y cultural ecuatoriano, pp.296-297.



124. Fotógrafo no identificado, vista aérea de la ciudad de Cuenca, c.1930, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

Por vez primera y de manera frontal, en la Ley de Patrimonio de 1945 se evidenció la necesidad de proteger los bienes inmuebles y se declaró como tesoro nacional, entre otros, a "las ruinas y fortificaciones, templos y cementerios indígenas pre-colombinos, los templos, conventos, capillas, y otros edificios que hubiesen sido construidos durante la época colonial"⁴⁶. Con esta declaración se incorporaba bajo el amparo de una ley nacional las dos corrientes de protección monumentalista –la precolombinista y la hispanista– aunque claramente inclinado por el brazo religioso de ambas. Buscando darle mayor fuerza a la ley, se creó la Dirección de Patrimonio Artístico, dependiente de la Casa de la Cultura hasta 1970.

Desafortunadamente, esta nueva Ley no fue lo suficientemente divulgada en términos de convertirse en ente consustancial a los planes de ordenamiento territorial que empezaron a surgir en las ciudades de mayor crecimiento. Por citar el caso de Cuenca, el arquitecto uruguayo Gatto Sobral, encargado del Plan Regulador en 1947, estimaba que el damero colonial era "una jaula", sin "ningún interés creador", aunque –remarcaba– la sencillez de la arquitectura colonial cuencana,

muestra que los partidos decorativos no alcanzan gran trascendencia, manifestándose de un modo mejor la distribución de las comodidades

⁴⁶Ibid, p.243.



125. Arq. Gilberto Gatto Sobral, Municipio de Cuenca, concluido en 1962, fotografía en: www.geocities.com/contrastefotograficoazuay/FOTO_MUNICIPALIDAD.JPG

interiores de su vida en familia, alrededor de grandes patios porticados y muy soleados insinuándonos con ello un principio intuitivo del funcionamiento arquitectural, que hoy es base de este arte y ciencia⁴⁷.

Una de sus grandes preocupaciones al trazar este plan fue el de los espacios verdes y la actividad cultural, carentes hasta aquellos años. Manifestaba que los parques y las plazas existentes eran poco prácticos, “la parte densa de la población y construcción [actual Centro Histórico] se halla carente en absoluto de un espacio libre donde recrear el espíritu y el cuerpo... en campos de juego, paseos o exposiciones... en museos, jardines, zoológicos...”⁴⁸

Gatto Sobral era un cristiano reaccionario que aunque se declaró interesado en la justicia social y el bienestar de los obreros lo hizo a través de una propuesta urbanística altamente segregadora de los diversos grupos sociales. Por otra parte, factores como la higiene y el goce de la naturaleza están presentes en su informe sobre la ciudad, así como el respeto por lo que llamó “los antecedentes y acontecimientos de su vida histórica, de la región física en que se halla y de la función que desempeña en el crecimiento de la parte económica, política, social y

⁴⁷Gilberto Gatto Sobral, “Anteproyecto del Plan Regulador para la ciudad de Cuenca”, Quito, noviembre de 1947, p.13. Una copia de este documento mecanografiado e inédito nos fue cedido por el Arq. Carlos Jaramillo Medina a quien debemos reconocer con gratitud su devoción por guardar celosamente importantes documentos sobre la ciudad que de otra forma se hubiesen perdido.

⁴⁸Ibid, p.19. Al igual que en el plan de ordenamiento de Quito propuesto por su colega coteráneo y maestro Jones Odriozola, se hacía una distinción entre las áreas históricas y las nuevas, creando de esta manera un nuevo imaginario que llamaríamos de distintas formas, centros históricos, cascos coloniales.

educativa de la República”⁴⁹. Mediante el Plan propuesto pretendía establecer un diálogo entre el mundo inca (sic), español y el “cosmopolita de hoy”.

Este fue sin duda un momento crucial para Cuenca, aunque al Plan de Ordenamiento no acompañó ni siguió, como podría haber sido de esperar, uno de protección de sus áreas históricas. Pasarían al menos 30 años para que un grupo de ciudadanos independientes –Acción Cívica– volviese sus ojos sobre este tema y diese inicio a una toma de conciencia real y práctica frente a su histórica urbe culminando, como sabemos, en el nombramiento por UNESCO de Patrimonio de la Humanidad en 1999.

⁴⁹Ibid, p.42.

BIBLIOGRAFIA

- Albornoz, Boris (coord.), Planos e imágenes de Cuenca, Cuenca, Municipalidad de Cuenca, 2008.
- Álvarez, Lupe y Ángel Emilio Hidalgo, "El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)", en: Ecuador, tradición y modernidad, Madrid, SEACEX/Biblioteca Nacional de Madrid, 2007, pp.53-62.
- Andrade Solís, Jorge, Pedro Jiménez Pacheco y Paúl Polo Castro, "El rol de los estudios históricos en proyectos de restauración", tesis de licenciatura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca, 2009.
- Astudillo, Sebastián y Diego Jaramillo, "Análisis de los inventarios del patrimonio cultural edificado en la ciudad de Cuenca-Ecuador", documento-informe Proyecto City Planning and Conservation, Cuenca, Universidad de Cuenca/VIIR, 2008. Versión acortada publicada en: VVAA, Facultad de Arquitectura. 50 años. Universidad de Cuenca, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2008, pp.222-255.
- Bustamante, José Rafael, "Cuenca", en: Luis A. León (ed.), Compilación de crónicas, relatos y descripciones de Cuenca y su provincia, T.III, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1983, pp.183-185.
- Bustos, Guillermo, "Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)", en: Evelia Peralta et als., Serie de Quito, Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia, Quito, I. Municipio de Quito/Junta de Andalucía, 1992, pp.163-188.
- _____ "La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito", en: Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Kaltmeier (comps.), Etnicidad y poder en los países andinos, Biblioteca de Ciencias Sociales 58, Quito, Corporación Editora Nacional, 2007, pp.111-134.
- Caldas, Francisco José de, "Cuenca", en: Luis A. León (ed.), Compilación de crónicas, relatos y descripciones de Cuenca y su provincia, T.III, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1983, pp.54-57.
- Calle, Manuel J., "Don Remigio Crespo Toral [1917]", en: Biografías y semblanzas, Clásicos Ariel 64, Guayaquil, Publicaciones Ariel, s.f., pp.140 y ss.
- Carbo, L.F., "Provincia del Azuay", en: Luis A. León (ed.), Compilación de crónicas, relatos y descripciones de Cuenca y su provincia, T.III, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1983, pp.119-123.
- Carpio Vintimilla, Julio, "El crecimiento físico de Cuenca en el siglo XIX", en: Leonardo Espinoza (coord.), La sociedad azuayo-cañari pasado y presente, t.I, Quito, Editorial El Conejo/IDIS, 1989, pp.189-221.
- _____ La evolución urbana de Cuenca en el siglo XIX, Cuenca, IDIS, Universidad de Cuenca, 1983.
- Carrión M., Fernando, El gobierno de centros históricos, Quito, Empresa del Centro Histórico /FLACSO, 2000.
- Cevallos, Pedro Fermín, "La provincia del Azuay", en: Luis A. León (ed.), Compilación de crónicas, relatos y descripciones de Cuenca y su provincia, T.III, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1983, pp.97-110.
- Crespo Toral, Remigio, "Cuenca a la vista", en: Luis F. Mora y Arquímedes Landázuri (coords.), Monografía del Azuay, Cuenca, s.p.i., 1926, pp.87-92.

- D'Orbigny, Alcide, "La Semana Santa de 1841", comentario biográfico de Alfonso Ortiz Crespo, Patrimonio de Quito 1 (Quito, junio del 2005), pp.9-15.
- Del Pino, Inés, "Sobre la arquitectura quiteña: 1820-1922", en: *Arquitectura de Quito. Una visión histórica*, Serie de Quito 8, Quito, I. Municipio de Quito/Junta de Andalucía, 1993, pp.117-136.
- Espejo, Eugenio, "Discurso" [1792], en: *Páginas literarias*. Eugenio Espejo, Colección Básica de Escritores Ecuatorianos 5, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1975.
- Espinosa Abad, Pablo y María Isabel Calle Medina, "La cité cuencana. El afrancesamiento de Cuenca en la época republicana (1860-1940)", tesis de licenciatura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2002.
- Fariña Tojo, José, *La protección del patrimonio urbano. Instrumentos normativos*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2000.
- Fernández Salvador, Carmen, "Historia del arte colonial quiteño. Un aporte historiográfico", en: Carmen Fernández Salvador y Alfredo Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*, Biblioteca Básica de Quito 14, Quito, FONSAL, 2007, pp.11-122.
- Festa, Enrique, "Cuenca, escenario de una de las guerras civiles", en: Luis A. León (ed.), *Compilación de crónicas, relatos y descripciones de Cuenca y su provincia*, T.III, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1983, pp.125-143.
- Gatto Sobral, Gilberto, "Anteproyecto del Plan Regulador para la ciudad de Cuenca", Quito, noviembre de 1947 (mec. Inédito).
- González Suárez, Federico, *Historia general de la República del Ecuador*, I, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969.
- Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Editorial Cátedra, 1983.
- Gutiérrez Ramos, Abner, "La investigación histórica en la restauración", en: Enrique Saldaña Solís (ed.), *Teoría y práctica archivística IV*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp.27-32.
- Hardoy, Jorge E., Mario R. dos Santos, *El centro histórico de Quito: introducción al problema de su preservación y desarrollo*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador/PNUD-UNESCO, 1984.
- Herrera, Pablo, "Las bellas artes en el Ecuador", *Revista Científica y Literaria de la Universidad del Azuay* 3 (Cuenca, mayo de 1890); 6 (agosto de 1890); 7 (septiembre de 1890); 17 (octubre de 1891), en: *Revista Científica y Literaria de la Corporación Universitaria del Azuay*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1997; T.I, pp.110-113, 196-199, 231-234; T.II, pp.163-165.
- Idrovo Urigüen, Jaime, *Panorama histórico de la arqueología ecuatoriana*, Cuenca, s.p.i., 1990.
- Jamieson, Ross W., *De Tomebamba a Cuenca: arquitectura y arqueología colonial*, Ian Youman (trad.) Quito, Ediciones Abya-Yala/Universidad de Cuenca, 2003.
- Kennedy-Troya (coord.), Alexandra, *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, Documentos Museo de la Ciudad 12, Quito, Museo de la Ciudad, 2008.
- _____ "Apropiación y resimbolización del patrimonio en el Ecuador. Historia, arquitectura y comunidad. El caso de Cuenca", *Revista Procesos* 25 (Quito, Junio 2007), pp.129-151.
- _____ "Introducción", en: Alexandra Kennedy-Troya (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Quito, Editorial Nerea, 2002, pp.17-21.
- _____ "Continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX y principios del XX", *Trama* 48 (Quito, noviembre de 1988), pp.29-32.
- Kennedy Troya, Alexandra y Carmen Fernández-Salvador, "El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador", en: *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, SEACEX, 2007, pp.45-52.
- Kennedy Troya, Alexandra y Rosemarie Terán Najas, "Historia de una mujer deforme", *Trama* 33 (Quito, julio de 1984), pp.29-32.
- Khalifé, Galo, "¿Desde cuándo protegemos el patrimonio cultural de Quito?", en: *¡Quito es patrimonio vivo!*, Quito, Alcaldía Metropolitana/FONSAL, 2007.
- Kingman Garcés, Eduardo, "Quito, vida social y modificaciones urbanas", en: Evelia Peralta et al., *Serie de Quito 6, Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia*, Quito, Municipalidad de Quito/Junta de Andalucía, 1992, pp.129-152.

- _____. La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía, Quito, FLACSO Sede Ecuador, 2006.
- Kingman Garcés, Eduardo y Ana María Goetschel, "Quito, las ideas de orden y progreso y las nuevas extirpaciones culturales", en: Evelia Peralta et., Serie de Quito 6, Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia, Quito, Municipalidad de Quito/Junta de Andalucía, 1992, pp.153-162.
- Luna, Milton, "Los mestizos, los artesanos y los vientos de la modernización en el Quito de inicios de siglo", en: Evelia Peralta et., Serie de Quito. Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia, Quito, Municipalidad de Quito/Junta de Andalucía, 1992, pp.191-202.
- Laarra Donoso, Galo (comp.), Patrimonio natural y cultural ecuatoriano, Quito, Banco Central del Ecuador, 1982.
- Maldonado, Carlos, "La arquitectura de Quito en la época republicana", en: Arquitectura de Quito. Una visión histórica, Serie de Quito 8, Quito, I. Municipalidad de Quito/Junta de Andalucía, 1993, pp.137-152.
- "Modus Vivendi celebrado entre la República del Ecuador y la Santa Sede", en: Legislación nacional y textos internacionales sobre la protección del patrimonio cultural, Quito, INPC, 1989.
- Moscoso Cordero, María Soledad, "Arquitectura historicista en Cuenca: la iglesia de San Alfonso", tesis de licenciatura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2008.
- Ochoa Zamora, Francisco Esteban, "El templo y convento de San Francisco de Cuenca", tesis de licenciatura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2008.
- Ortiz Crespo, Alfonso, "Quien protege nuestro patrimonio histórico", Diario Hoy, Quito, 28 de febrero, 1983.
- _____. "Las primeras leyes de protección del patrimonio cultural en el Ecuador", Revista Caspicara 0 (Quito, enero de 1993), pp.11-17.
- _____. "El patrimonio cultural quiteño, heredad de todos", en: ¡Quito es patrimonio vivo!, Quito, Alcaldía Metropolitana/FONSAL, 2007, pp.4-9.
- Palomeque, Sylvia, Cuenca en el siglo XIX: la articulación de una región, Colección Tesis de Historia, Quito, FLACSO/ Abya-Yala, 1990.
- Pattee, Ricardo, García Moreno y el Ecuador de su tiempo, Quito, Editorial Jus, 1941.
- Rush, C.W., "Cuenca", en: Luis A. León (ed.), Compilación de crónicas, relatos y descripciones de Cuenca y su provincia, T.III, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1983, pp.111-113.
- Tello A., Monserrath, "Creer y crear en femenino: arte, educación y mujeres ecuatorianas, 1860-1930", tesis de maestría, Programa Historia de América Latina, Mundos Indígenas, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2007.
- Torres, Galo (comp.), Normas sobre áreas históricas protegidas, Quito, Procuraduría del Distrito Metropolitano, 1994.
- Trujillo, José Vicente, "Cuenca, ciudad de paz", Revista El Tres de Noviembre 30 (Cuenca, noviembre de 1922), pp.352-354.
- Valdivieso Vintimilla, Simón, Cuenca patrimonio cultural y turismo, Cuenca, I. Consejo Provincial del Azuay, 2001.
- Vargas O.P., José María, Ecuador, Serie: Monumentos Históricos y Arqueológicos, Vol. IX, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1953.
- Vásconez, Francisco, El templo de San Ignacio de Loyola en Quito, Quito, La Prensa Católica, 1939.
- Yáñez, Marcial, "En Cuenca, de tránsito al Oriente", en: Luis A. León (ed.), Compilación de crónicas, relatos y descripciones de Cuenca y su provincia, T.III, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1983, pp.157-167.

5.2 Arquitectura, arte y política. El caso del Teatro Nacional¹

LA TÍMIDA INTRODUCCIÓN DE LA ARQUITECTURA NEOCLÁSICA EN QUITO

Una de las formas de materializar el espíritu ilustrado en América Latina –y por ende su distanciamiento del barroco religioso ligado al colonialismo español– fue la adopción, desde el último cuarto del siglo XVIII, del estilo neoclásico y clasicismos posteriores europeos aplicado a las manifestaciones artísticas arquitectónicas. Sin importar mayormente su origen –neoclásico francés o alemán– ni su tipología: romana, griega o grecorromana, los sectores sociales influyentes más disímiles emprendieron proyectos públicos que de alguna manera cambiarían el lenguaje y el contenido de tales manifestaciones.

En algunos países el proceso arrancó tempranamente, tal el caso de México, proceso que estuvo ligado a la instauración de la Academia de San Carlos inaugurada en 1785. En otros casos como el Ecuador, recién en los años de 1860, aunque con algunos ejemplos anteriores, se dio inicio con aquello que se consideraba el camino hacia la civilización y el progreso de estas nacientes repúblicas. El Neoclasicismo fue sinónimo de estas premisas. Abrazar las tendencias clasicistas era luchar abiertamente contra la falta de regla y organización barrocas. La ciudad de Quito, marcada por la cultura barroca, resulta un magnífico laboratorio de investigación debido a que la transición hacia un ordenamiento y regulación más sistemáticas de la urbe, los monumentos que se erigirían sobre el trazado, la transformación del taller artesanal, entre otros, fue mucho más lento y difícil.

Este hecho se confirma al constatar que durante el periodo entre 1785 y 1860 fueron relativamente pocas las edificaciones que se hicieron siguiendo el nuevo modelo. Antes de 1830 existieron intentos aislados por modernizar Quito. Señalemos uno de los más destacados, el atrio de la Catedral y su templete (c. 1802-1807) realizado por el arquitecto Antonio García, solicitado en Quito por el Barón de Carondelet (lam. 127), y la antigua Carnicería (lam. 133), denominada posteriormente El Toril y que finalmente fue transformada en el actual Teatro Nacional Sucre (lam. 126). Esta última obra, de sencillo y sobrio clasicismo, fue al parecer construida en tiempos del presidente Juan José de Villalengua y Marfil (1784-1789)².

El diplomático Juan Bautista Washington de Mendeville, cónsul de Francia en Ecuador, es recordado por su labor en promover una arquitectura residencial clásica

¹ Este artículo es un resumen y puesta al día de uno de los capítulos de la monografía inédita preparada en 1985 para el Museo del Banco Central del Ecuador: "El Teatro Nacional Sucre. Quito, como parte del proyecto de restauración dirigido por el arquitecto Hugo Galarza. Una introducción al análisis histórico del monumento". El equipo de investigación estuvo conformado por la historiadora Rocío Pazmiño y las estudiantes de historia de la PUCE de Quito, Liliana Ruales y María Antonieta Vázquez. Tanto entonces como ahora agradecí y agradezco sus iluminadoras observaciones, su rigor científico y su inmenso entusiasmo.

² Véase Eliecer Enríquez B., Quito a través de los siglos, T.I., Quito, Imprenta Municipal, 1938, s.p. En esta obra, Enríquez publicó una fotografía de la fachada de la citada carnicería.



126. Plaza del Teatro y el Panecillo, Quito.

combinándola con elementos neobarrocos, con seguridad muy del gusto quiteño. Tras su llegada a Quito por 1830, se encargó de construir casas de cal y ladrillo en cuyas fachadas “había pilastras, cornisas de coronación, cornisas sobre las puertas y ventanas y todo bastante ornamentado y consultando siempre la simetría y solidez; solamente se nota en todas estas construcciones la falta absoluta de zócalos en las fachadas”, rememoró un siglo más tarde el arquitecto J. Gualberto Pérez³.

Durante los dos períodos del presidente Juan José Flores (1830-1834, 1839-1845), Menville asesoraría en las reparaciones de ciertos edificios. Se cree, además, que fue quien introdujo el portal cubierto y la columnata dórica del Palacio de Gobierno en 1842⁴.

Lo cierto es que a pesar de estos pocos ejemplos, la arquitectura quiteña seguía por regla general los principios de la construcción colonial. Seguramente las pocas renovaciones o remozamientos de estilo neoclásico que se hicieron

³Véase J. Gualberto Pérez, *Historia de la arquitectura en el Ecuador*, Directorio General de la República, Quito, Escuela de Artes y Oficios, 1928, pp.129-141.

⁴Pedro Fermín Cevallos asegura que fue Teodoro Lavezzari quien la hizo. Véase: Cevallos, “Cuadros descriptivos del Ecuador. Quito”, en: Enríquez, *Quito a través de los siglos*, T.I, p.161.

resultaron básicamente epidérmicos, es decir, en cambios de fachada, tal como podemos apreciar en el caso de Cuenca, tratado en uno de los ensayos de esta selección de textos.

Entonces, la edificación de carácter público fue moderada, la gran mayoría de instituciones ocupaban espacios privados. En 1853 el diplomático portugués Lisboa anotaba que ningún edificio público tiene esta capital a excepción del palacio del Presidente; todos estos establecimientos ocupan, señalaba, casas particulares o antiguos conventos y especialmente el de los padres de la Compañía, el de San Francisco y el de Santo Domingo⁵.

A pesar de ello, un joven arquitecto local, dibujante y grabador, Juan Pablo Sanz, asistente del citado Mendeville, preparaba el terreno para la implantación del clasicismo a través del establecimiento en 1847 de una escuela de dibujo. También



127. Arq. Antonio García, Templete de la Catedral de Quito, 1807.

⁵Manuel María Lisboa, "Quito", en: Eliecer Enríquez B., Quito a través de los siglos, T.II, Quito, Editorial Artes Gráficas, 1942, p.126.

ayudó la estrecha colaboración que brindó Sanz en la organización de la Escuela Democrática Miguel de Santiago en 1849 y la dirección de una importante exposición artística en este mismo centro, celebrada tres años después de su fundación. Sus trabajos litográficos y arquitectónicos de envergadura vinieron más adelante, aunque con seguridad él transmitiría sus conocimientos sobre arquitectura italiana y francesa recogidos en su contacto con Mendeville en estos primeros años de carrera ligados a la docencia⁶.

ARQUITECTURA NEOCLÁSICA, ¿UNA ARQUITECTURA SIN COMPROMISOS POLÍTICOS?

Más, en general, la situación política y económica entre 1820-1860 había sido bastante deplorable y el retraso de la nascente república se reflejó, entre otros, en la escasa producción de obra pública. Recién en los años 60 del siglo XIX, con la presencia de un Estado fuerte y centralizador en manos de Gabriel García Moreno, la ciudad se iría transformando en un ente más organizado y dinámico. El Estado impulsaría proyectos públicos de corte neoclásico que simbolizarían y reforzarían su presencia y poder⁷.

La bonanza garciana en el campo de la instrucción pública redundó sobremanera en la realización de obras importantes en los campos de la arquitectura y la ingeniería puesto que empezó una verdadera campaña por formar buenos profesionales. Hasta este momento y según Kolberg, solo habían existido en el país albañiles, carpinteros, herreros y pintores (conocidos popularmente como lluchis), "pero también el saber de estos era rudimentario", añade⁸. Y continúa: "con excepción de uno que otro oficio difícil, los demás ejecutaban europeos, los que naturalmente hacían muy buen negocio. Casi todos los objetos y cosas necesarias, para el manejo de sus casas y sus necesidades, se tiene que pagar más o menos seis hasta veinte veces más de su valor, ya que todo tiene que venir de Europa"⁹.

Para enfrentar estos y otros problemas que surgieron debido a la carencia de especialistas, se creó la Escuela Politécnica en 1871 desde donde se promocionó la enseñanza de las llamadas artes mecánicas, y, como parte de las mismas, la arquitectura¹⁰. En este campo fueron claves para el desarrollo de la praxis constructiva el ejemplo de notables arquitectos alemanes como Jacobo Elbert (activo a fines del S. XIX) y Francisco Schmidt (1832-1912), y el inglés nacido en una

⁶José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, pp.227-229.

⁷Véase Enrique Ayala, *Lucha política y origen de los partidos políticos en el Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1982, 2. ed.; Gonzalo Ortiz Crespo, "La incorporación del Ecuador al mercado mundial: la coyuntura socio-económica 1875-1895" y Patricio Moncayo, "El estado en los ciento cincuenta años de vida republicana", en: *Política y sociedad*. Ecuador, 1830-1980, I, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980. Véase además, Julio Tobar Donoso, *Monografías históricas*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1938, y José María Le Gohuir Rodas, *Historia de la República del Ecuador*, Vol. I. (1822-1861), Quito, Editorial Ecuatoriana, 1935.

⁸Joseph Kolberg, "Quito", en: Enríquez, *Quito a través de los siglos*, T.I, p.187.

⁹Ibid, pp.187-188.

¹⁰Julio Tobar Donoso, *García Moreno y la instrucción pública*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1940, p.350.



128. Arq. Francisco Schmidt, Antigua Escuela de Artes y Oficios (originalmente Protectorado Católico), 1872, Quito, fotógrafo no indentificado, s.f..

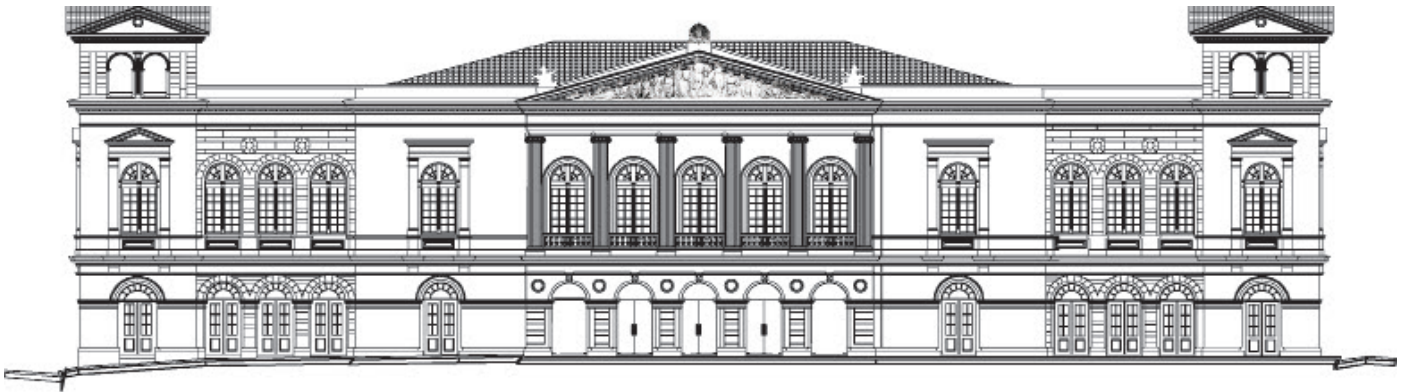
de las Islas Vírgenes (Isla Tórtola) Thomas Reed (1828-1908), quienes trabajaron tanto en Quito como en otras ciudades de la sierra ecuatoriana¹¹.

Las obras quiteñas de carácter público más importantes construidas o refaccionadas por estos años fueron el Puente y Túnel de La Paz (actual calle Maldonado, refacción 1862-1875), la Penitenciaría (T. Reed, 1869-1874), el Palacio de Justicia (actual Dirección General Financiera del Municipio, 1870), la Escuela de Artes y Oficios (desaparecida, F. Schmidt, dis.1872, lam. 28), el Observatorio Astronómico (J.B. Menten, 1873-1883), entre otros.

En estos ejemplos y sobre todo en la reconstrucción de Ibarra, destruida por el fatídico terremoto de 1868, y en la misma ciudad de Quito también fuertemente afectada por el mencionado sismo, se puso en práctica la manera clásica, tanto en la reparación de torres y cimborrios de iglesias como en otros edificios privados. Por esta época se dio impulso a la construcción privada y se levantaron casas particulares como la del mismo García Moreno y Carlos Morales inspiradas en el rígido concepto del clasicismo de Vignola, según palabras de José Gabriel Navarro¹².

¹¹ Julio Tobar Donoso, "La instrucción pública", en: Monografías históricas, p.505. El único arquitecto de este período del que se ha publicado un estudio monográfico sobre su obra en Ecuador y Colombia es Thomas Reed; véase: Alberto Saldarriaga, Alfonso Ortiz Crespo y Alexander Pinzón, En busca de Thomas Reed. Arquitectura y política en el siglo XIX, Bogotá, Corporación La Candelaria/Archivo Distrital de Bogotá, 2005. Véase además Inés del Pino (ed.), Ciudad y arquitectura republicana de Ecuador 1850-1950, Quito, PUCE, Centro de Publicaciones, Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes, 2009.

¹² Navarro, Artes plásticas ecuatorianas, p.243.



129. Dibujo fachada principal del Teatro Sucre, tomado de: Teatro Nacional Sucre 1886-2003, Quito, FONSAI, 2003, p.62.

La transformación del tejido urbano, más el incremento de construcciones públicas y privadas, debió haber cambiado sustancialmente el aspecto físico de la ciudad. Poco a poco iba adquiriendo la monumentalidad de la cual hoy somos testigos, además de un barniz afrancesado que se iba introduciendo en las urbes más progresistas de América Latina, afrancesamiento que en ocasiones resultó casi caricaturesco pero que se impuso como símbolo de prestigio de las clases dominantes¹³. El estilo clasicista se había afincado en nuestro país de una vez por todas y continuaría presente hasta bien entrado el siglo XX.

LOS POLÉMICOS ESPACIOS TEATRALES

Conociendo el próspero período constructivo garciano, sorprende el que no se haya levantado un teatro en Quito, espacio demandado constantemente por compañías nacionales y extranjeras. Estas últimas solo podían presentarse en Guayaquil, ciudad que contó con un espacio teatral desde 1853¹⁴. Esta carencia se dio a pesar de que por disposición del Congreso Extraordinario de 1867, se decretó "la proscripción de la innegablemente bárbara corrida de toros [declarando] atribución de las municipalidades el establecimiento de teatros en el territorio de sus municipios".

Diez años más tarde, un sector liberal del Congreso volvió a enancarse sobre la disposición anterior expresando lo siguiente:

¹³Consúltese Miguel Rojas-Mix, *La plazamayor. El urbanismo, instrumento de dominio colonial*, Barcelona, Muchnick Editores, 1978, pp.166-167.

¹⁴El presidente Urbina hizo construir uno en Guayaquil, seguramente el primero. Este teatro fue inaugurado en 1857 por el presidente Robles. En una década se inauguró, y en 1890 se abrió uno nuevo, el Oasis. El Olmedo seguía funcionando ya que su telón fue presentado en 1894 y una nueva construcción fue establecida en 1900. (Véase Carlos A. Rolando, *Obras públicas ecuatorianas*, Guayaquil, Talleres Tipográficos de la Sociedad Filantrópica del Guayas, 1930, pp.257-258, 260, 268, 270 y 274).

Cread un fondo especial y seguro para que puedan establecerse [los teatros], si no en todos los pueblos de la República al menos en todas las capitales de provincia y en todos los demás cantones y entonces tendréis esparcida la escuela práctica de costumbres en donde la sociedad ecuatoriana se instruya, divierta y moralice¹⁵.

Ni el decreto anterior, ni las presiones de los sectores liberales hicieron que García Moreno se doblegara, con lo cual las corridas de toros y las peleas de gallos continuaron siendo de los pocos entretenimientos practicados en la ciudad. Un conocido viajero se lamentaba en 1876 de que “las distracciones en Quito son muy escasas. No hay teatro, y todo queda reducido a las tertulias, que se diferencian poco de las del Perú, única nota alegre en la monótona vida de las familias. En los días festivos hay corridas de toros”, decía¹⁶.

Y aunque el viajero anterior no hubiese sido testigo de ello, en Quito se hacía teatro callejero en base a construir tabladitos al aire libre¹⁷. El primer teatro provisional quiteño que conocemos y que precedió al Teatro Nacional Sucre fue el del señor Ludgardo Fernández Gómez que se hallaba cerca del actual Colegio



130. Fotografía no identificado, Teatro Nacional Sucre, principios S. XX, en: Teatro Nacional Sucre 1886-2003, Quito, FONSAL, 2003, p.25.

¹⁵Véase el decreto de 1867 reproducido por El Comercio, Quito 29 de octubre de 1967, y el Informe del Subsecretario de Hacienda del Interior, Relaciones Exteriores, en: Mensajes e informes al Congreso de 1880. Ignacio Veintimilla.

¹⁶Edouard André, “América Equinoccial, Ecuador”, en: Enríquez, Quito a través de los siglos, T.I., p.200.

¹⁷Ricardo Descalzi, “El teatro en la vida republicana: 1830-1980”, en: Arte y cultura. Ecuador 1830-1980, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980, pp.151-152.

Mejía y que funcionó entre 1879 y 1884¹⁸. Este hombre fue director de la Compañía Dramática y de Zarzuela y quien se encargaría de construir un teatro propio con el fin de “instruir y corregir deleitando”. Entonces se representaron obras como el Pelayo de Quintana, ¿Quién es ella?, de Bretón de los Herreros, entre muchas otras¹⁹.

DE TORIL A TEATRO NACIONAL

Lo cierto es que no fue sino hasta la presidencia de Ignacio de Veintimilla (1876-1883) que los quiteños pudieron gozar de un espacio teatral construido ad-hoc. Décadas atrás muchas de las ciudades latinoamericanas habían construido su teatro. El proyectado teatro quiteño ocuparía el sitio de las carnicerías –actual Plaza del Teatro– también conocido como El Toril; se reutilizaría el edificio que, como vimos, correspondía a una de las primeras obras neoclásicas levantadas en Quito. Es importante destacar que la Plaza de las Carnicerías, además de rastro de la ciudad, era el espacio más señalado y distinguido para las corridas de toros, cosa que se pretendía eliminar de las nuevas urbes civilizadas. La decisión de erigir un teatro reemplazando el lugar de las corridas era altamente simbólico, proyecto abanderado por el sector liberal.

Pocas fueron las obras públicas que se hicieron durante los años de gobierno de Veintimilla, a pesar de haber sido una época de prosperidad económica. El teatro fue una excepción. Como era de rigor, la posesión de un teatro para la ciudad venía aparejado con el progreso y civilización de la misma.

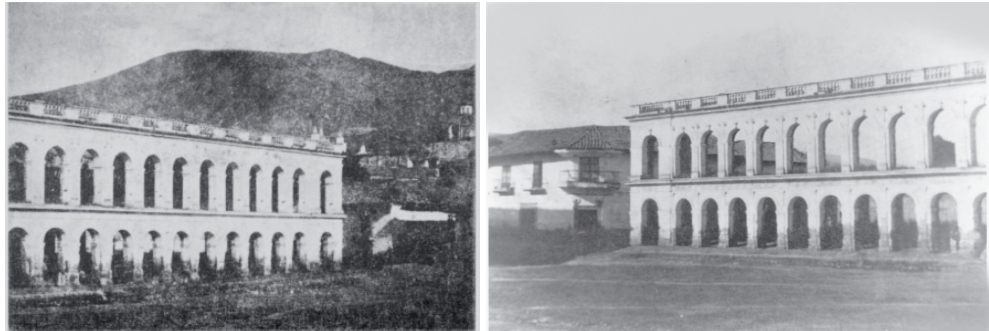
Pleno de satisfacción -proclamó a la Convención Nacional en 1877- me apresuro a anunciaros que dentro de poco tiempo tendrá la capital de la República un establecimiento más útil para la civilización, moralidad y mejora del pueblo. El atraso que sensiblemente se nota en nuestras masas populares se debe en parte a la falta absoluta de teatros en nuestras poblaciones; exceptuando la ciudad de Guayaquil, ninguna de las demás. Incluso la capital, no ha gozado de este importante beneficio y no saben aún comprender las altas conveniencias que reporta a la sociedad de esta clase de espectáculos públicos que, entreteniéndolos honestamente a los espectadores forman al mismo tiempo el corazón con el cultivo del espíritu, mejora la educación de todas las clases especialmente de la juventud que es la que más lo frecuenta²⁰.

Esta función socializadora destinada a las masas, que se pretendía atribuir al teatro, en realidad constituía el parapeto de una clase social que de hecho no vinculaba sus aspiraciones a las del pueblo. En definitiva se trataba de visualizar una nueva ideología de otros sectores poderosos que se oponían al pensamiento conservador. La sustitución de un espacio de carnicerías y la plaza de corridas de toros por la de un teatro era desconocer las necesidades y querencias de los

¹⁸Celiano Monge, “Teatro Sucre”, en: Lauros, Quito, Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1910, p.113.

¹⁹“Interior”, El Fénix, Quito, 6 de diciembre de 1879.

²⁰Informe del Subsecretario de Hacienda a la Convención Nacional de 1878, pp.35-36.



131. Fotografía no identificado, La antigua carnicería de Quito [en la actual Plaza del Teatro, costados oriental y occidental], c.1865, en: Teatro Nacional Sucre 1886-2003, Quito, FONSAI, 2003, p.10.

sectores populares, así como ocultar o invisibilizar su desplazamiento hacia las zonas marginales de la ciudad.

Este fenómeno se inscribe en el proceso de construcción de las naciones tan en auge en América Latina. En este se iba marcando la dicotomía civilización/barbarie, siguiendo la fórmula del Facundo: Civilización y barbarie (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, intelectual argentino y presidente de la Argentina entre 1868 y 1874. Esta fórmula se convirtió en figura canónica de la cultura latinoamericana, y al mismo tiempo fue una justificación para el colonialismo interno. Era la misión civilizadora pensada como universal la que primaría, una misión que olvidaba o restringía la participación de las culturas locales.

Esta distinción fue drástica -nos dice Walter Mignolo- para los intelectuales del mundo colonizado, quienes asumían, al igual que Sarmiento en la Argentina, que la cultura local tenía que ser mejorada a través del crecimiento y expansión de la civilización europea²¹.

Los imperios británico y francés en el siglo XIX ejercerían tal misión civilizadora de este continente y le prepararían para entrar en el proceso imperialista más intenso y grave que hoy vivimos, la globalización.

EL MODELO NEOCLÁSICO PRESTIGIO DE LOS SECTORES SOCIALES DOMINANTES

Los detalles de cómo se construyó y cuáles los tropiezos constantes que surgieron para que su término se diese tan tardíamente -en 1887 durante la presidencia del conservador José María Plácido Caamaño- no interesan en este contexto²². Lo cierto es que Veintimilla no cejó en su objetivo y contrató a uno

²¹Walter Mignolo, "Globalización, procesos civilizatorios y la reubicación de las lenguas y culturas", en: Santiago Castro-Gómez et al. (ed.), Pensar (en) los intersitios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial, Colección Pensar, Santa Fe de Bogotá, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pontificia Universidad Javeriana, 1999, p.57.

²²Se explican en mi trabajo inédito mencionado en la nota 1, pp.39-62.

de los más destacados arquitectos, Francisco Schmidt que, como sabemos, fue traído por García Moreno y trabajó durante sus dos períodos presidenciales. Con su obra estrella: planos y diseños del Teatro Nacional Sucre, siguió contribuyendo a la construcción de obras públicas²³. El contratista del teatro fue un estrecho colaborador del presidente, Leopoldo Fernández Salvador, quien ocuparía importantes cargos durante el período de gobierno, y quien más tarde, según la sobrina de don Ignacio, Marieta de Veintimilla, fuera su mayor traidor²⁴.

El teatro debía estar terminado en noviembre de 1881 conforme los planos y diseños entregados por el ingeniero Schmidt, propuesta oficialmente publicada por el diario local²⁵. Además de la construcción principal, el mismo Schmidt haría dos casas adyacentes de adobe. Los materiales debían ser de buena calidad y según el proyecto, con especial cuidado otorgado a la madera y el hierro. Debía, entonces, entregarse concluido, pintado y empapelado, con dos telones y dos decoraciones escénicas completas. Asimismo, debía constar de “los asientos señalados en el plano y los pilares que forman las galerías y palcos interiores [que] serán de hierro fundido de bonita forma y buena solidez”. Desafortunadamente es todo cuanto conocemos sobre las disposiciones arquitectónicas.

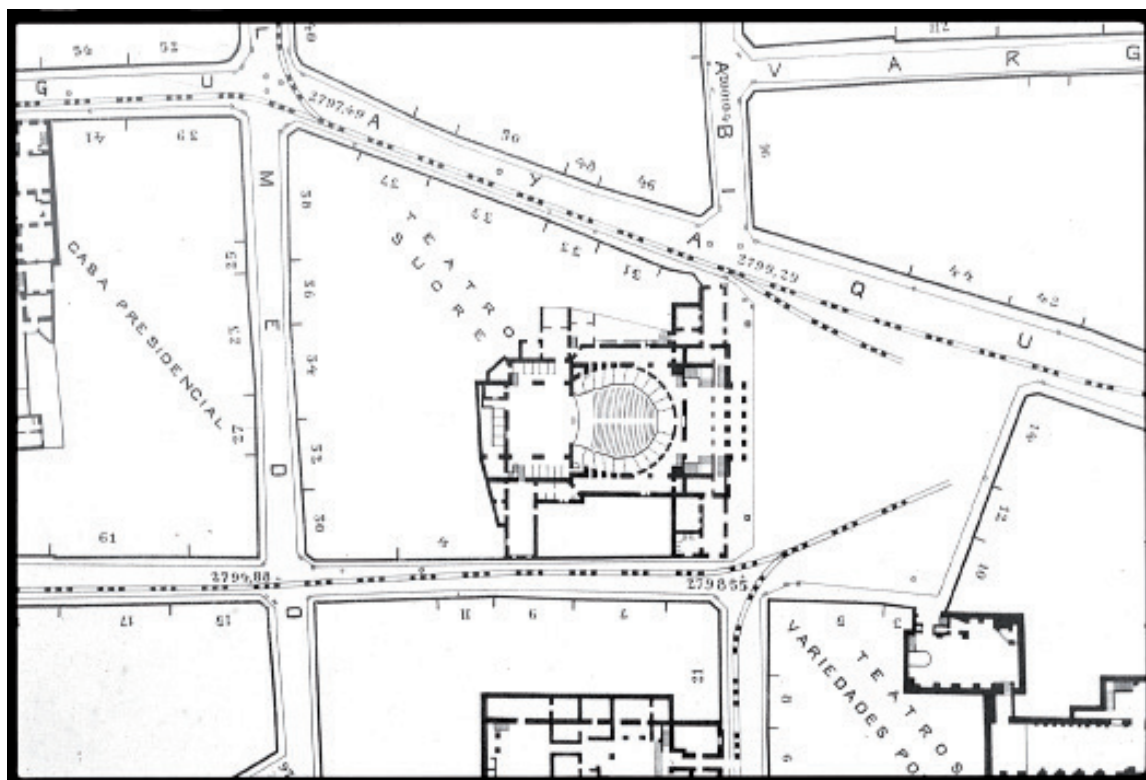
El Teatro Nacional Sucre se convertía en un nuevo hito del Neoclásico ecuatoriano, estilo constructivo que se había transformado en el signo visible de prestigio de las clases dominantes. Lo interesante es que tanto conservadores como liberales lo usaron a diestra y siniestra, de manera ecléctica. Como vimos, García Moreno había echado mano del mismo estilo en casi todas las obras que ejecutó durante su período. Entonces, el Neoclasicismo en nuestro país sirvió como lenguaje oficial de las más diversas tendencias políticas. En cierta forma, la arquitectura neoclásica al no ser ni retórica ni narrativa en sentido estricto de la palabra, podía resultar inocente, es decir ausente de tintes políticos y partidistas y capaz de adaptarse a cualquier ideología. Sin embargo, al decir de Ramón Gutiérrez, a nivel de América Latina al Neoclasicismo se lo consideró como la arquitectura oficial del liberalismo. La misma permitió la concreción de grandes obras materiales, el desarrollo y articulación de algunos países americanos, el afianzamiento del proceso de urbanización, pero a la vez destruyó la población americana, confinó a nuevas formas de esclavitud y miseria, buscando un modelo ajeno a su propia realidad, a la que despreció profundamente²⁶.

²³De lo poco que sabemos de Schmidt es que diseñó y construyó la Escuela de Bellas Artes en el Parque de la Alameda que fue posteriormente derrocada. Además, fue coautor con Thomas Reed de la Penitenciaría, ambas obras en Quito. Se conoce que se encargó, junto con Juan Pablo Sanz, de la construcción de la casa de García Moreno y actuó en muchos otros edificios. Hace falta un estudio monográfico de su trabajo en el Ecuador.

²⁴Marietta de Veintimilla, Páginas del Ecuador, Lima, Imprenta Liberal de F. Masías y Ca., 1890, pp.149-158.

²⁵“Propuesta del señor Leopoldo Salvador para la construcción de un teatro en Quito”, publicada en: El Ocho de Septiembre, Quito, 4 de octubre de 1879. No hemos hallado ni un solo plano del Teatro. Fueron registrados los archivos de las siguientes dependencias: Ministerio de Educación, Ministerio de Obras Públicas, Municipio de Quito y los archivos del mismo Teatro.

²⁶Ramón Gutiérrez, “La arquitectura academicista entre 1870 y 1914”, en: R. Gutiérrez, Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1983.



132. Detalle de una de las láminas del Plano de Quito, Servicio Geográfico Militar, 1932, en: Teatro Nacional Sucre 1886-2003, Quito, FONSAL, 2003, p.29.

El Teatro no fue concluido en la fecha estipulada en la escritura. El contratista, desvió su interés a los problemas políticos que acechaban al país. Fernández Salvador se unió a los revolucionarios en contra de Veintimilla y quiso aprovechar la oportunidad para ser nombrado general. Posteriormente intentó transar con los enemigos del presidente con el fin de derrocarlo, prometiendo ayudarlos si lo elegían miembro del Triunvirato, cosa que jamás lo logró²⁷. La inestabilidad política era cada vez más fuerte; transcurridos los siete años de gobierno de Veintimilla, el país enfrentaba fuertes rivalidades políticas que desembocaron en tres gobiernos a principios de 1883. La situación era insostenible y en octubre de este mismo año la Asamblea Constituyente eligió como presidente a José María Plácido Caamaño de tendencia conservadora y quien estuvo en el poder desde 1883 hasta 1888.

Fue durante este gobierno cuando finalmente el Teatro Sucre se terminó de construir bajo la dirección del mismo contratista quien hubo de pedir algunas prórrogas al contrato aludiendo siempre a que los trastornos políticos hacían casi imposible la continuación de los trabajos²⁸. Un último plazo fue concedido ya no por el Gobierno sino por la Municipalidad -dueña entonces de las acciones del Teatro-

²⁷Veintimilla, Páginas del Ecuador, pp.157-158.

²⁸"Solicitud del empresario del teatro para que se le conceda un plazo para la conclusión de la obra", reproducido en: El Nacional, Quito, 12 de enero de 1884.



133. Arq. Francisco Schmidt, Fachada principal del Teatro Nacional Sucre, 1886, Quito.

hasta abril de 1886. Tras agrias discusiones en torno al pago de multas y en el que amigos y enemigos de Fernández Salvador mencionaban su intervención en la política, el excesivo gasto en la obra, la informalidad de los artesanos, finalmente el constructor fue eximido del pago de las mismas²⁹.

En junio del mismo año, a través del Ministerio del Interior, se abrió una licitación para el arreglo y decoración de interiores del Teatro. En ésta se estipuló sobre el alumbrado a gas, la colocación de cañerías, la maquinaria del escenario, decoraciones diversas, pintura de la fachada, pararrayos, todo por la suma de 29.100 pesos³⁰. Lo extraño del asunto es que Fernández Salvador tenía la obligación de entregarlo amoblado y decorado; una exoneración realizada extemporáneamente también le liberó de este compromiso³¹.

Antes de ser decorado y amoblado apropiadamente, el Teatro fue usado en actividades poco o nada relacionadas con sus funciones: "sede" de exámenes

²⁹"Decreto que concede un plazo de dos años al señor Leopoldo Fernández Salvador para la conclusión del Teatro", reproducido en: *El Nacional*, Quito, 8 de abril de 1884. Véase además, "Sesión de la Asamblea del 21 de marzo de 1884", reproducido en: ídem, 8 de julio de 1884, y "Sesión de la Asamblea del 6 de abril de 1884", en: ídem, 22 de julio de 1884.

³⁰"Licitación para el arreglo y adorno del teatro de Quito", reproducido en: *El Nacional*, Quito, 24 de junio de 1884.

³¹Para la solicitud de exoneración y demás decisiones gubernamentales véase: "Informes de las sesiones de la Cámara de Diputados / 9 de julio de 1885", reproducido en: *El Nacional*, Quito, 28 de julio de 1885; "Decreto que exonera al señor Leopoldo Fernández Salvador de la obligación de completar el mobiliario del teatro", reproducido en ídem, 25 de septiembre de 1885.

públicos de la Escuela Municipal de Niñas, una velada literaria con ocasión del aniversario del 10 de Agosto celebrando el Primer Grito de la Independencia. En esta última se reportaba la asistencia de más de 4000 personas y se decía que el hidalgo y patriótico discurso había sido leído –nada más ni nada menos– por el Embajador de España³².

Finalmente el Teatro fue inaugurado oficialmente tras haberse declarado que el costo de la obra había ascendido al valor de 111.000 pesos. La compañía extranjera de zarzuela Jarques hizo su primera aparición en Quito el mismo día de la apertura. “Recatada y mesurada” en la capital, sus actuaciones en meses subsiguientes en Guayaquil dieron mucho que hablar. Uno de los actores, el señor Peyres, por pedido a gritos del público porteño, había recitado los versos prohibidos por el censor de turno. Éste ya había amonestado al grupo e impedido que se representasen en escena algunas obras por inmorales, a saber, La Marsellesa, Boccaccio, La Divina Comedia. El actor fue multado y la deuda pagada por sus amigos.

Muchas y muy variadas fueron las presentaciones en estos primeros meses del Teatro, desde la aparición de la conocida Compañía Dramática Fernández-Birelli³³, hasta el esperado concierto del pianista francés Capitán Voyer quien tocaría con la Orquesta Nacional dirigida por don Aparicio Córdova y la Banda de Artillería que acompañaría en los intermedios³⁴ (Iam.38).

La idea de que el teatro no solo recrearía a la sociedad pichinchense, sino también la corregiría deleitándola, siguió siendo el lema de estos años. El manual de comportamiento correspondiente no se hizo esperar. Una semana después de la noche de inauguración, la prensa local publicó el Reglamento de Teatros, dado en Madrid en 1766, como un documento curiosísimo y de actualidad³⁵. Con seguridad se esperaba que el público lo utilizara en bien de la distinción de la gente culta que acudiría a estos espectáculos, de aquellas clases populares cada vez más invisibilizadas.

Está claro, entonces, que si el estilo arquitectónico no conllevaba al menos para el caso ecuatoriano, un carácter político ni moral, no así las obras representadas que podían herir las sensibilidades y la estricta moral de los sectores poderosos conservadores. Pero no fueron solamente éstas las que produjeron airadas reacciones. Tanto el telón de boca, o telón rígido principal que separa la platea del escenario, como la estatua de Sucre que iría en la fachada en el balcón superior, desencadenarían una de las más cruentas polémicas que en torno al arte y la política se han dado en nuestro país y que entonces enfrentó al gobierno ecuatoriano con el español³⁶.

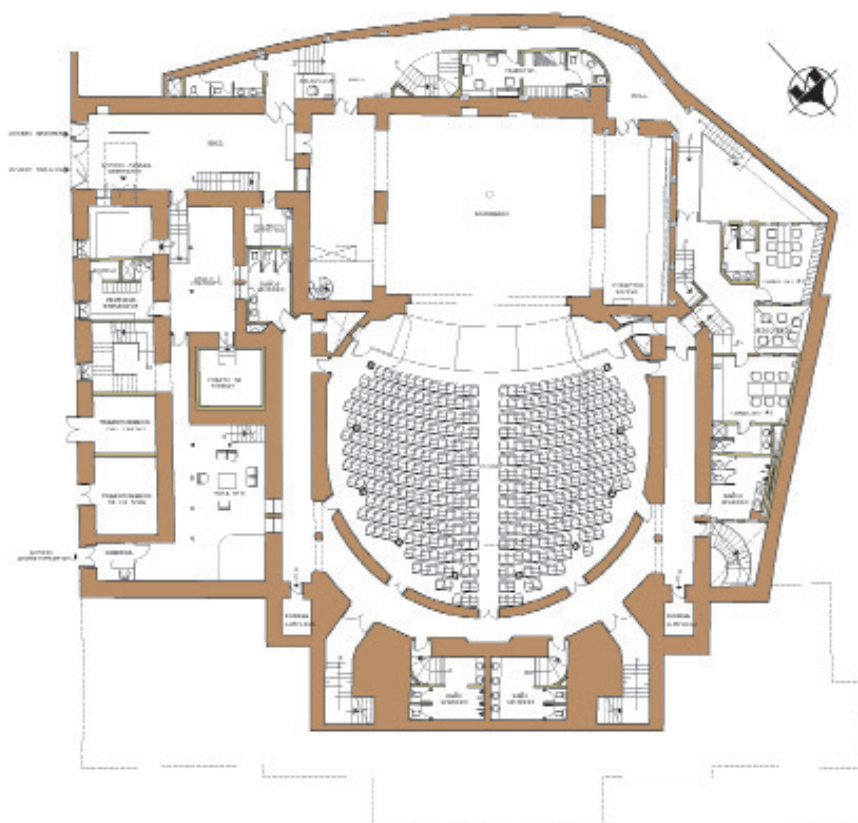
³²“Gacetilla”, El Comercio, Quito, 13 de julio y 11 de agosto de 1886.

³³Véase El Comercio, Quito, 28 de agosto de 1886.

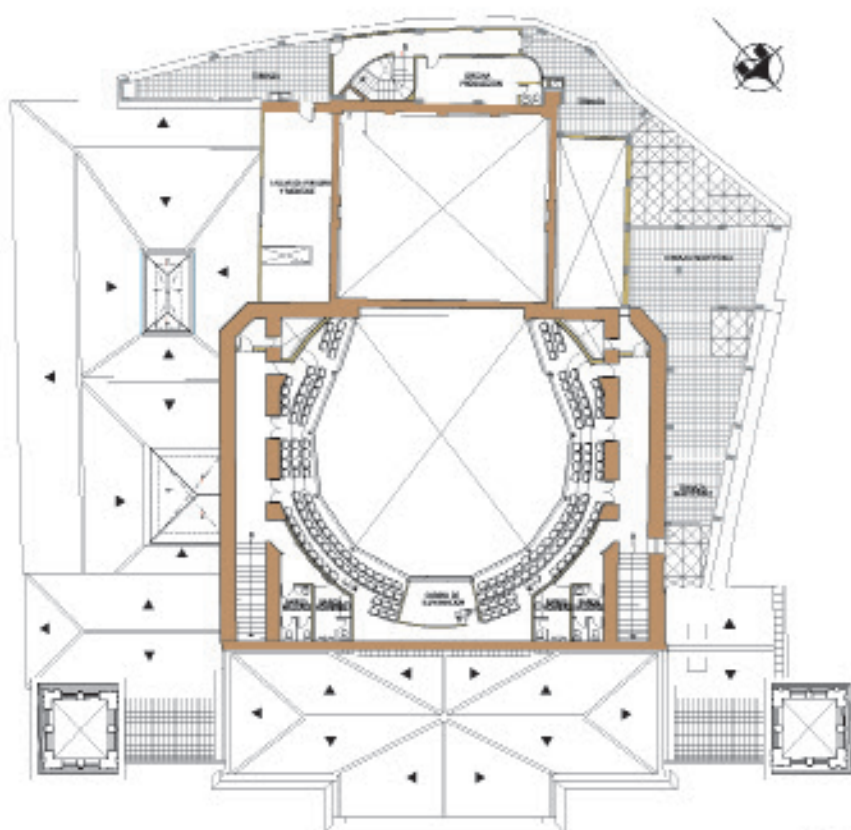
³⁴Véase “Gacetilla”, El Comercio, Quito, 17 de noviembre de 1886; “¡Anuncio!”, El Comercio, Quito, 1 de diciembre de 1886.

³⁵El Comercio, Quito, 1 de diciembre de 1886.

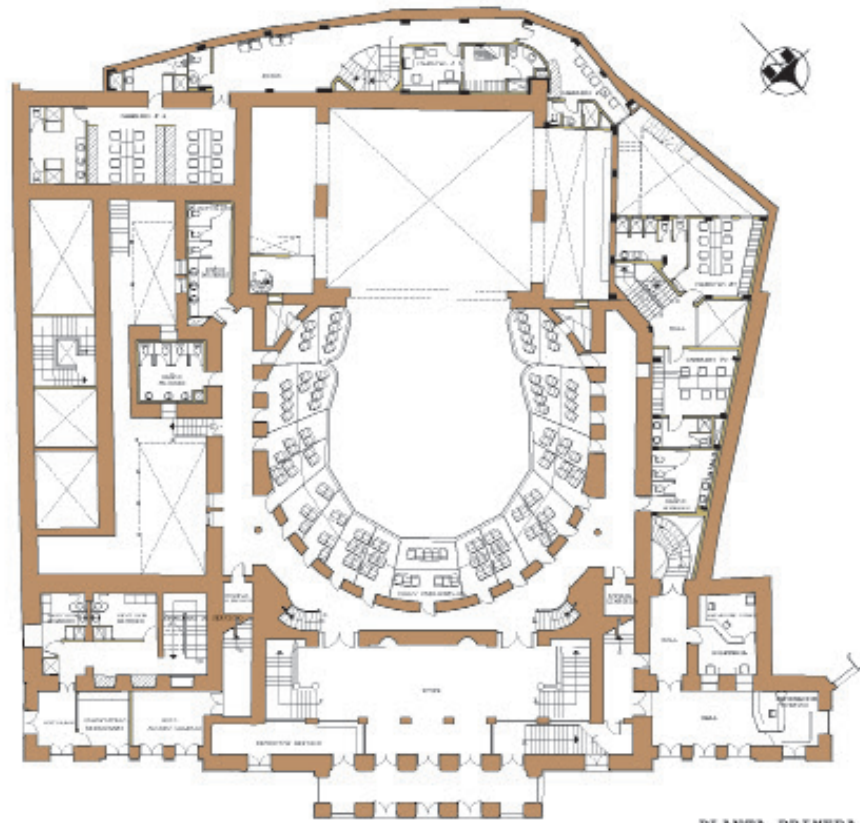
³⁶ Este es un tema que me interesó por años y que finalmente dió pie a mi ensayo: “Hispanofilia y exclusión y la construcción de la memoria pública”, en: Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (eds.), *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castellón, Universitat Jaume I, 2011, pp.287-309.



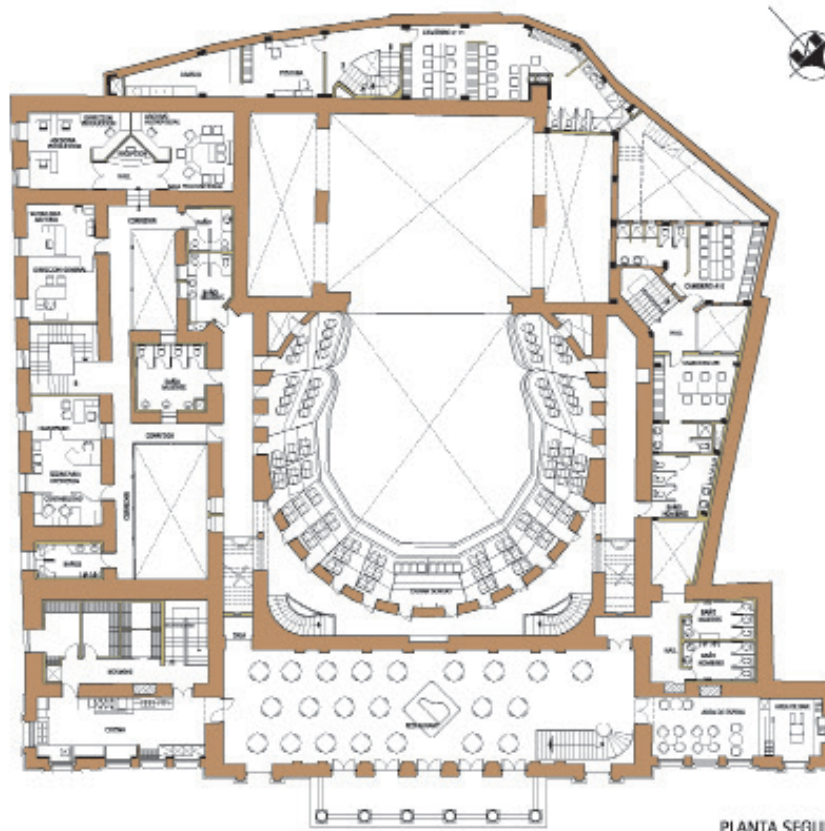
PLANTA LUNETTA BAJA



PLANTA LUNETTA ALTA



PLANTA PRIMERA DE PALCOS



PLANTA SEGUNDA DE PALCOS

134. Planos actuales del Teatro Nacional Sucre, a)planta luneta baja, b) planta luneta alta, c)planta primera de palcos, d) planta segunda de palcos, en: Teatro Nacional Sucre 1886-2003, Quito, FONSAI, 2003, pp.63-67.

En esta controversia se descubre a ojos vistas la ambigüedad y la falta de coherencia con respecto a nuestra propia historia. Está claro que por estos años no se vivía un proceso de colonización territorial en estricto sentido, sino cultural. España, aún imagen del colonizador, pretendía negar u ocultar los procesos de autoafirmación de sus antiguas colonias y éstas lo permitían, como veremos a continuación. Las viejas estructuras coloniales parecían resucitar en las nuevas búsquedas nacionalistas³⁷.

A esta altura del texto, cabe una aclaración. La iconografía o descripción narrada y reconocible de las imágenes de representación figurada ha traído desde siempre reacciones públicas o privadas, según el caso. Las reacciones pueden ser de diverso orden y causar diverso grado de malestar. Pueden estar ligadas a lo religioso, lo político, la moda, entre muchas otras³⁸. En este sentido, las dos obras antes encomendadas se prestaban a muchas lecturas y reacciones que pusieron al descubierto las posturas políticas de unos y otros sectores.

LAS PROPUESTAS CONTRADICTORIAS DE RAFAEL SALAS PARA EL TELÓN

El telón de boca empezó a planificarse en 1880, seis años antes de que el Teatro estuviese concluido, en consideración seguramente a la fecha de 1881 prevista como término. El diseño fue realizado por un insigne artista, Rafael Salas. La idea esbozada inicialmente era la de presentar un grupo central con Colón sobre el globo terrestre y la Reina Isabel a su lado ofreciéndole sus joyas; en la zona inferior estarían representados los personajes que caracterizan las diversas épocas del mundo americano, desde la América "salvaje" hasta nuestros días³⁹.

Años más tarde, en 1883, el músico, pintor y caricaturista J. Agustín Guerrero, publicó un folleto titulado "Juicio artístico crítico sobre el cuadro que va servir de telón principal del teatro de Quito". En éste se criticaba la falta de unidad iconográfica y la diversificación de elementos de un segundo boceto entregado por Salas.

El documento citado nos permite ampliar nuestro conocimiento sobre el resto de grupos programados en esta segunda propuesta de Salas (lams.135 y 136). Al centro, se dice, debía estar el Rey de España tapando la boca de una india (i.e. América); al costado izquierdo la Inquisición representada por hombres encadenados y otro grupo conformado por Francisco Pizarro, Almagro e indígenas vestidos de plumas para demostrar el salvajismo de los primeros habitantes del

³⁷Véase Madan Sarup, "Imperialismo y cultura", en: Santiago Castro-Gómez et al. (eds.), *Pensar (en) los intersticios*, p.23.

³⁸Existe una abundante literatura al respecto aunque citemos solo las siguientes publicaciones como guías de estudio: David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teorías de la respuesta*, Madrid, Ed. Cátedra, 1992; E.H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, Phaidon Press, 1999; Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1987.

³⁹"Revista teatral", *El Fénix*, Quito, 31 de enero de 1880. Años más tarde, como sucede en este tipo de pesquisas, me encontré con los cartones preparatorios que seguramente realizó Salas y que son los que ilustran el presente ensayo.

Ecuador; a la derecha, Bolívar desenvainando la espada para lidiar al león, Sucre aparecería hiriéndolo. Siguen otros generales de la Independencia a este mismo lado en la parte superior, un templo o capilla simbolizando la inmortalidad y ascendiendo a éste, mediante una escalera, el primer presidente Juan José Flores junto a otro presidente, Vicente Rocafuerte, en tanto que los presidentes García Moreno y Veintemilla aguardaban ante la puerta recibiendo a los que llegaban o custodiando a una mujer que, con cinco pabellones al hombro y una corona en la mano penetra en el templo. Está claro que en esta versión el acento está puesto en el momento independentista como un momento reivindicatorio, de afirmación; en tanto que en la anterior, al parecer, se pretende por el contrario glorificar el poder colonial. Desconocemos qué hizo que Salas cambiara de propuesta inicial tan radicalmente.

Guerrero objetó que el argumento era oscuro e impropio para el caso ya que forzosamente –decía– el telón debía representar un hecho histórico virtuoso para que los vicios se castiguen, las costumbres se corrijan, y la sociedad marche segura por el camino del orden y la moral⁴⁰. Desaprobó, además, ciertos detalles en la forma de representación tales como que el Rey tapase la boca a una india o América: ¿a cuál de los reyes de España –escribía– se le atribuye esta materialidad? Lo calificó de ridículo, al igual que ¿Bolívar y Sucre lidiando con el león de Iberia? O menos, porque el acto de lidiar quiere decir que está por resolverse aún. Hacía notar la contradicción supuesta del pensamiento: la escena central, continuaba, representa a una España dadivosa y acto seguido se la representa en traje de varón tiranizando a la América, impidiéndole el uso de la palabra, y presidiendo los grillos y las cadenas de la inquisición? Guerrero proponía para un nuevo boceto la incorporación de una España protectora y civilizadora.

El supuesto nacionalismo de este crítico estaba basado, más bien, en el hecho de que respaldaba el que el telón fuese realizado por artistas nacionales que crearan obra nueva y no basaran su trabajo en la copia de otro cuadro. La responsabilidad de esta obra, añadía, debía recaer en los artistas y la parte “noble e ilustrada” del país. No había razón, argüía Guerrero, para que el boceto fuese aprobado, como efectivamente había sido, por algunos extranjeros ilustrados, y añadía, “someterse en todo y para todo a la voluntad de los de fuera es dar a entender que no somos hombres, que no tenemos alma para pensar, ni corazón para sentir, y que todos nuestros actos son la obra de la casualidad y nunca del pensamiento”⁴¹.

Su categórico rechazo a la propuesta de Salas, aprobada por los citados extranjeros ilustrados, nos remite con claridad al espíritu o la constante pro española o hispanista que aún imperaba en el pensamiento de los sectores conservadores. Y si bien Guerrero se escuda parcialmente en una argumentación más bien formalista –la corrección compositiva, su claridad, la supresión de subtemas– el motivo central, insiste, debía ser “histórico” (“no crítico”) -o sea- la representación de una España de política impoluta y “positiva” para la historia de nuestras naciones.

⁴⁰ José Agustín Guerrero, Juicio artístico crítico sobre el cuadro que va a servir de telón principal del teatro de Quito, Quito, M. Rivadeneira, 1883, p.4.

⁴¹ Ibid, p.9.



135. (a.) Rafael Salas, Reina Isabel La Católica y Cristóbal Colón, y políticos ecuatorianos, c.1880-1885, óleo/lienzo, 36x46cm., Quito, Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. (Posible boceto de propuesta no ejecutada para el telón de boca del Teatro Sucre de Quito).

Dos de las tres propuestas que sugiere en el citado escrito, son episodios únicos de la vida de Colón, y la tercera, que transcribo por elocuente, la de Isabel en su recámara, rodeada de lujosos atuendos, en actitud de entregar sus joyas a un viejo pobre –Colón– y junto a éste, una mesa con dibujos sobre sus meditaciones y descubrimientos, detrás su camarera y el doctor Alonso de Quintanilla presenciando el triunfo de la inteligencia, la generosa acción de una alma heroica, y la expedición de la fe católica en regiones remotas y desconocidas.

Su crítica no concluye aquí. Resultó escandalizado por la idea de representar al periodo poscolonial recurriendo a dos figuras opuestas, la del “talentoso” García Moreno y la del “ignorante” Veintimilla. “¿Qué hace allí el general Veintimilla colocado a la puerta del templo de la inmortalidad, y en igual actitud que García Moreno? ¿Puede acaso nivelarse el talento con la ignorancia, la virtud con el vicio, ni la honradez con la bajeza?”⁴².

Desafortunadamente desconocemos si se dio o no contestación a Guerrero, ni si se plantearon otras propuestas. Lo cierto es que siete años más tarde se inauguró el telón de boca que en nada recordaría la polémica anterior, un telón que no comprometía a sector alguno. Incluso, haciendo caso omiso de las palabras de

⁴²Ibid., p.14.

este artista sobre la necesidad de continuar la labor con pintores nacionales, el telón fue obsequiado por Francisco Schmidt, según establece una cláusula especial que se añadió al contrato. Fue realizado por un pintor de escenografías de Hamburgo –Franz Grüber– con un medallón emblemático en el centro y coronado con sus respectivas bambalinas, telón que aún está en pie (lam.137).

De este modo se zanjó el enfrentamiento entre la postura conservadora hispanista, progarciana y proiglesia católica de la más profunda raigambre paternalista, y la progresista encarnada por los liberales y en la que se pretendía hacer una revisión crítica al fenómeno colonial y reivindicador de las acciones más de vanguardia del periodo republicano.

EL “DESENTIERRO” DE LA ESTATUA DE SUCRE DE GONZÁLEZ JIMÉNEZ

Veamos qué sucedió con otro elemento del Teatro, la estatua de Sucre que debía ser colocada en el balcón del segundo piso en la fachada.

La idea de erigir una estatua de mármol en honor a Sucre había surgido antes de la planificación del teatro. Unas hermanas políticas del Mariscal Sucre –las señoras Carcelén– habían legado 10.000 pesos para honrarlo públicamente. A esta cantidad se había sumado otra resultado de una colecta a particulares. El contrato de ejecución



136. (a.) Rafael Salas, Hacia el templo de la eternidad conducido por ¿Gabriel García Moreno?, c.1880-1885, óleo/cartón, 20x25 cm., Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño. (Posible boceto de propuesta no ejecutada para el telón de boca del Teatro Sucre de Quito).



137. Franz Grüber, Telón de boca del Teatro Nacional Sucre, c.1900, óleo/lienzo, Quito, Teatro Nacional Sucre.

fue suscrito en 1874 entre el Municipio de Quito y el artista español José González Jiménez. Al parecer, el lugar de destino de la escultura aún no estaba definido.

El plazo de entrega fue de dos años. Según las cláusulas del contrato el artista debía presentar un boceto en yeso, el cual una vez aprobado daría paso a la obra definitiva ejecutada en un material noble. Mas el Municipio no aceptó la propuesta y el estatuario “le dejó encerrado [al yeso] en un cuarto, cuando se separó de esta Capital”⁴³. El modelo rechazado representaba al héroe, según Juan León Mera, en actitud de liberar y proteger a una joven india, símbolo de la Patria, y a sus pies postrado el león español, y tirados un cetro y una cadenas rotas⁴⁴.

Al cabo de unos años, el presidente Caamaño, en cuyo mandato como conocemos se concluyó el Teatro, quiso rescatar esta obra de la vivienda del escultor situada en el barrio de La Loma. El modelo en yeso fue recuperado y colocado por el presidente en la fachada del Teatro que para entonces ya llevaba el nombre de Sucre⁴⁵.

⁴³Anónimo, Estatua de Sucre, (hoja volante), 28 de diciembre de 1886, p.1.

⁴⁴Juan León Mera, La estatua de Sucre, (folleto), 28 de diciembre de 1886, p.1.

⁴⁵Años atrás, en noviembre de 1880, el Consejo Municipal había pedido que se hiciera otro contrato ante las protestas de los diversos interesados. Se solicitaba se contratase una estatua en el extranjero de modelo “más bien consultado”, de barata factura y más pronta realización.

La reacción del encargado de negocios español, Llorente Vázquez, no se hizo esperar. Este solicitó al presidente que se suprimiera el león, el cetro y las cadenas, puesto que, según su criterio, ya no existía pugna alguna con España. En una comunicación que se publicó como recuerdo del aniversario de la Independencia, este diplomático destacó que “España había contribuido con el sacrificio heroico de sus guerreros, sacándolas [a las naciones latinoamericanas] de su estado de barbarie, aboliendo los sacrificios humanos y el culto de los falsos dioses, y dándoles además su sangre, su religión, su carácter, su historia”⁴⁶.

A pesar de estas expresiones de racismo, anti indigenismo, eurocentrismo y falta total de respeto a la historia y la cultura de los pueblos americanos -señalados aquí en términos contemporáneos- como vimos, aún por entonces se perfilaban respuestas aisladas por parte de ciertos sectores y que suponían muchas veces tímidos intentos por enfrentar la colonia o el período colonial contestatariamente.

Esto no sucedió en el caso que relatamos. Caamaño se sintió obligado a hacer que se transformasen estos símbolos –león, cetro y cadenas– por otros trofeos bélicos adecuados, dejando el símbolo de la República libertada, rotas las cadenas y levantada la espada triunfante de Sucre, como emblema de nuestra independencia, variando tan solo los de humillación y rencor⁴⁷.

Por entonces, el presidente había firmado un “Tratado de Amistad” con España, tratado que evidentemente se hacía extensivo a muchos aspectos de la cooperación bilateral. Así, cuando un grupo que defendía la supresión de los símbolos antedichos publicó un artículo anónimo se hizo alusión, ya no a la supresión de los mismos, sino que desvió el tema hacia la materialidad de la obra y posteriormente hacia la cooperación española. En primera instancia, entonces, se decía que sólo se trataba de un modelo de yeso y más adelante se añadía:

¿Y qué vale más, el modelo de yeso, o el reconocimiento de nuestra independencia por el gobierno español, hace más de cuarenta años? ¿Qué vale más, el modelo de yeso o el tratado de comercio con la Madre Patria? ¿O la “Academia Ecuatoriana, correspondiente a la española”? ¿O los Centros de la Unión Iberoamericana que se han establecido últimamente en Quito, Guayaquil y Cuenca?”⁴⁸.

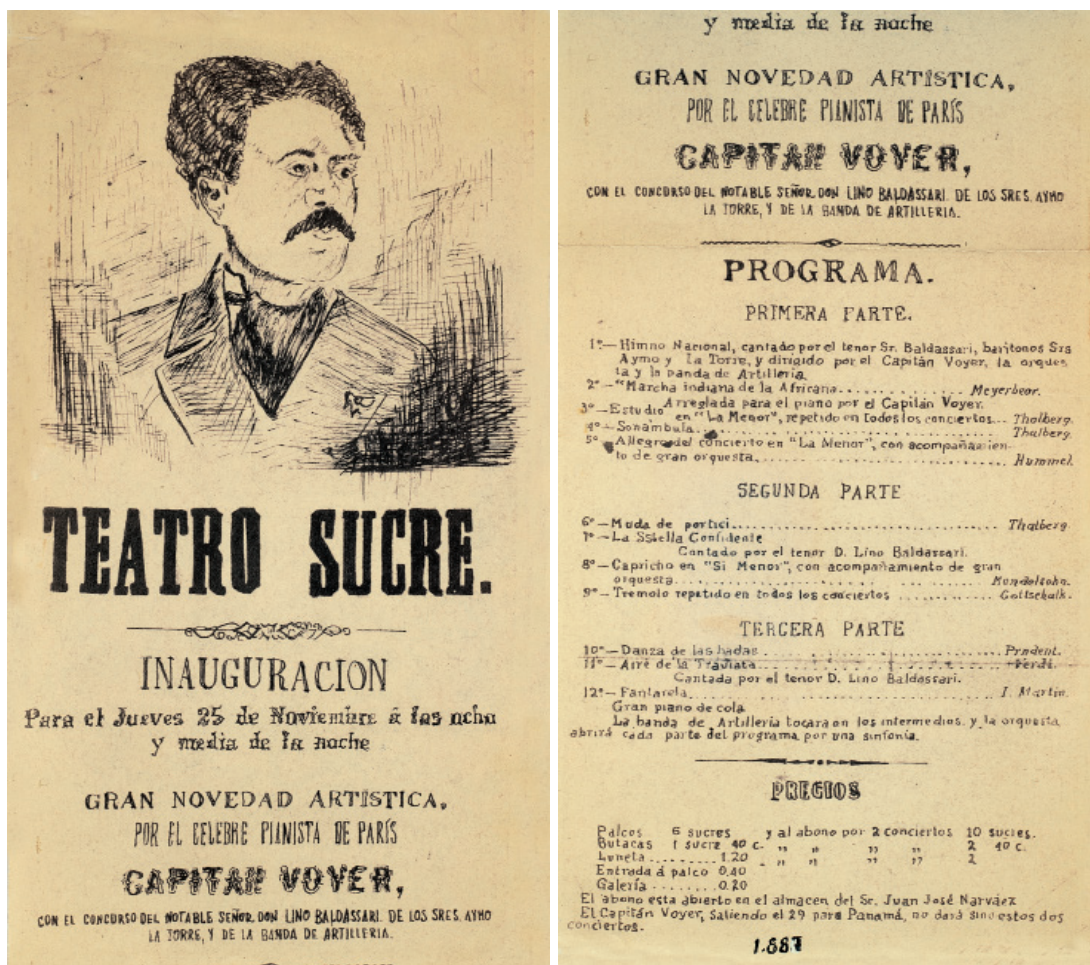
“Además, añadían estos mismos señores, el artista jamás hubiese podido representar un héroe libertando a un pueblo puesto que tras pasa[ba] el poder de la estatuaría”. “Con razón –manifestaban en la misma hoja volante–

Una estatua de bronce, de un solo personaje, cómodamente transportable por lo mismo, y que en sencillez y elegancia se aleje poco de la de Nelson en Londres, de la de Bonaparte sobre la Vêndome, de la de Cavour en Milán; se deberá provocar un concurso de modelos extranjeros y nacionales, y, elegido uno, contratar la fundición de la estatua en Europa y transporte a Guayaquil, cosa toda, incluso la conducción a Quito de completa seguridad, menos tiempo, costo igual o menor y más importancia que la contratada en 1874 (“Estatua de Sucre”, *El Nacional*, Quito, 31 de diciembre de 1886).

⁴⁶Ibid.

⁴⁷Ibid.

⁴⁸Ibid.



138. Afiche de inauguración del Teatro Sucre (anverso y reverso), 1886, grabado, Quito, Archivo del Teatro Nacional Sucre (actualmente en el Archivo Nacional de Historia).

el artista no nos ofrece al héroe ni batallando, ni libertando, mas antes enamorado, en coloquios con una india mohina que, mal que nos pese, tiene que ser nuestra patria⁴⁹.

Resulta evidente que el uso de una pseudo crítica artística estaba destinada a desviar el problema de fondo. La contestación al Caamaño complaciente con el gobierno español, no se hizo esperar. El escritor Juan León Mera, y a través de él un grupo de la oposición, publicó varios artículos de prensa y una serie de folletos. Al haber complacido al diplomático español, decía Mera, había quedado un militar muy bordado y lleno de condecoraciones en actitud de enamorar y acariciar a una india tímida y acobardada⁵⁰.

El citado grupo anónimo que respondió a sus objeciones concluyó uno de sus artículos con estas delatoras frases que hacen referencia directa a la política nacional:

⁴⁹Ibid.

⁵⁰Mera, La estatua de Sucre, p.2



139. (a.) José González J., det. Estatua de Sucre, 1874, yeso pintado, 200 x 90 x 90 cm., Quito, fachada principal Teatro Nacional Sucre.

Mañana los montoneros⁵¹ tomarán el artículo del Sor. Mera, y leyéndolo a gritos dirán: Mera se ha hecho enemigo del gobierno, Mera es nuestro, ¡viva Mera! Pero si llega el caso, pasado mañana lo crucificarán, porque el Sor. Mera tiene picos muy largos con la gente mala, porque el Sor. Mera no puede ser un buen Montonero⁵².

Al parecer, la estatua de Sucre servía de pretexto para enfrentar otros aspectos polémicos. Mera, Nicolás Martínez y sus hijos habían denunciado la obstaculización del gobierno al derecho del sufragio popular, dando de alta en un batallón a los ciudadanos que votaron en contra de su lista; y a los que reclamaron contra este criminal abuso, Caamaño los había condenado al confinamiento⁵³. Y aunque un asunto puntual originara la discusión en torno a la estatua de Sucre, no dejan de ser interesantes los diversos niveles de la polémica. El desenlace fue similar al del telón de boca.

⁵¹Los "montoneros" fueron los seguidores de quien más tarde sería el primer presidente liberal del Ecuador, Eloy Alfaro. Ellos desconocieron al gobierno de Caamaño en Manabí en 1884 y desde entonces seguirían luchando hasta el triunfo liberal en 1895.

⁵²Anónimo, Por la estatua de Sucre, (folleto), 7 de enero de 1887, p.6.

⁵³Juan León Mera, Mi última palabra acerca de la estatua de Sucre, (folleto), 16 de enero de 1887, p.3.

La estatua de Sucre que hoy vemos es el modelo de yeso reformado, sin cadenas, ni escudo, ni león⁵⁴. Queda al presente un extraño e incomprensible grupo que apenas deja ver las huellas de la cabeza del león en la roca que pisa Sucre, y cadenas que nos dejan imaginar el gesto entre las manos de la mujer de gorro frigio y que ahora simboliza la libertad lograda tras la Batalla del Pichincha. Extraño grupo que vemos sin mirar al rápido paso por la plaza.

A MODO DE CIERRE

Ambas propuestas –telón de boca y la estatua de Sucre para el balcón de la fachada– causaron una furibunda reacción del gobierno español por la forma crítica y mordaz en que se pretendía representar la presencia de España durante el período colonial. El conservador Caamaño plegó a la transformación casi total de ambos proyectos: en el telón de fondo se aplicó un diseño geométrico y floral decorativo encomendado a otro artista, y la estatua de Sucre sin los atributos de su lucha contra España, quedó prácticamente mutilada al mostrar a un nuevo Sucre como un hombre enamorando a una india sumisa, según palabras de un escritor de la época.

Solamente a finales de la centuria siguiente permitió el Ecuador –a través de su Congreso Nacional– que el reconocido artista Oswaldo Guayasamín realizase un gran mural para el salón de sesiones del mismo Congreso, en donde se hacía expresa referencia al intervencionismo estadounidense en América Latina a través de maquinarias tan poderosas como contestatarias y el mural se hizo y permanece en el lugar original.

Concluamos este artículo con las ideas de un conocido poscolonialista Frantz Fanon que resume espléndidamente éste y muchos casos más que quedan por estudiar en nuestro país. El colonialismo no está satisfecho, insiste Fanon, con tener al pueblo bajo su yugo sino que torna al pasado del pueblo oprimido y lo distorsiona, desfigura y destruye. El colonialismo trata de sembrar en las mentes de la población nativa la idea de que antes de la llegada del gobierno blanco su historia estaba dominada por la barbarie. Europa trajo las bendiciones de la civilización y los colonizados sólo le devuelven ingratitud⁵⁵.

⁵⁴En enero de 1888, el cónsul de Ecuador en París indicaba haber recibido un diseño de la estatua del Mariscal Sucre que el Consejo Municipal quería erigir en Quito, y ejecutarlo en París. El cónsul, entonces, solicitó mayores detalles. No sabemos qué razones hubo para que este nuevo contrato no se llevara a cabo. (Véase "Relaciones Exteriores", El Nacional, Quito, 12 de enero de 1888). Para estudios del monumento a lápiz atribuidos a Joaquín Pinto, véase el catálogo: Museo del Banco Central, Exposición antológica de Joaquín Pinto, coord. Magdalena Gallegos de Donoso, Quito, 1983, #40-43. Podría más bien tratarse de bocetos realizados por el escultor González Jiménez ¿o es que también a Pinto se le pidió su participación en una nueva propuesta? Es interesante recordar que Pinto, pocos años más tarde, en 1900, colaboró con el equipo científico que realizó los exámenes y reconocimiento de los restos de Sucre con el fin de comprobar su autenticidad; estos se habían depositado en la iglesia del monasterio del Carmen Moderno en 1841. (Véase *Ibid.*, #53-55).

⁵⁵Revisense dos libros claves de este autor: *The Wretched of the Earth*, Nueva York, Grove, 1968, y, *Black Skins, White Masks*, Londres, Pluto Press, 1986.

ABREVIATURAS

(a.)	atribuido a
ANH/Q	Archivo Nacional de Historia, Quito
#	número
Arq.	arquitecto
CCE	Casa de la Cultura Ecuatoriana
coord.	coordinador
comp.	compilador
det.	detalle
ed.	editor
fol.	folio
FONSAL	Fondo de Salvamento, actual Instituto Metropolitano de Patrimonio. Municipalidad de Quito
Ing.	Ingeniero
lam.	lámina
MAAC	Museo de Antropología y Arte Contemporáneo, Guayaquil
MCCE	Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana
MCPE	Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador
MMAMC/Q	Museo Municipal Alberto Mena Caamaño, Quito
MMRCT/C	Museo Municipal Remigio Crespo Toral, Cuenca
Not.	Notaría
O.P.	Orden de Predicadores
s.ed.	sin editorial
s.f.	sin fecha
top.	topógrafo
trad.	traductor
VVAA	varios autores

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Rafael Troya, Vista de la Cordillera Oriental, 1914, óleo/lienzo, 52 x 83 cm., Quito, colección privada.
2. Autor no identificado, Erupción del Cotopaxi, Stbre. 24 de 1854, c.1855, acuarela/papel, 30 x 25,5 cm., en: "Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres", Madrid, Biblioteca Nacional de España; reproducido en: Imágenes de Identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX, Alfonso Ortiz Crespo (ed.), Quito, FONSAL, 2005, p.181.
3. Xavier Cortés de Alcocer, Ibiscus, c.1790-1798, acuarela/papel, en: Celestino Mutis, La Flora de Bogotá, Quito, Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (MCPE).
4. Luis Cadena, Plaza de San Francisco, 1881, óleo/lienzo, 113 x 151 cm., Quito, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
5. Luis Cadena, Gabriel García Moreno, óleo/lienzo, 220 x 150 cm., Quito, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
6. Manuel Moreno Serrano, Tarqui en la altura, 1954, óleo/lienzo, 111 x 73 cm., Cuenca, Museo Pumapungo (MCPE).
7. José Grijalva, Trabajos en el ferrocarril en Chiguacán, 1907, óleo/lienzo, 72 x 94 cm., Quito, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
8. Juan Agustín Guerrero, El cráter de Pichincha visto del lado del Oriente, 1869, acuarela/papel, Quito, Museo Nacional (MCPE).
9. Joaquín Pinto, Interior del cráter del Pichincha (vista al norte), 1897, pastel/cartulina, 48,5 x 60 cm., Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral.
10. Autor no identificado, La Sabiduría, junto con la Elocuencia, sacan a Atahualpa del sepulcro, 1865, óleo/lienzo, 73 x 82 cm., Cuenca, Museo Pumapungo (MCPE).
11. Barthélemy Roger, Humanitas, Literae, Fruges, grabado en cobre, frontispicio en: Alexander von Humboldt, Atlas géographique et physique du Nouveau Continent, París, 1814-1834, Bogotá, Biblioteca Nacional.
12. Autor no identificado, Apolo [Bolívar], S.XIX, óleo/lienzo, 157 x 137 cm., Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.
13. Juan Manosalvas, Los que se quedan, los que se van, fines del S.XIX-principios del S.XX, óleo/lienzo, 35 x 43 cm., Cuenca, Museo Pumapungo (MCPE).
14. Antonio Salas, Obispo Francisco Javier Garaycoa, 1851, óleo/lienzo, 190 x 120 cm., Quito, Sala Capitular, Catedral Primada de Quito.
15. Ernest Charton, Guayaquil, 1849, óleo/lienzo, 40 x 58 cm., Guayaquil, colección privada.
16. Frederic E. Church, El corazón de los Andes, 1859, óleo/lienzo, 168 x 302 cm., Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.

17. (a.) Rafael Salas, Paisaje (basado en: Frederic E. Church, El corazón de los Andes, 1859), último cuarto del S.XIX, óleo/lienzo, 86 x 112cm., Quito, Museo Nacional (MCPE).
18. Rafael Troya, (y Carmela Troya Alborno), Confluencia del Pastaza con el Palora, 1907, óleo/lienzo, 87 x 126 cm, Quito, Museo Nacional (MCPE).
19. Rafael Troya, Río Topo, 1913, óleo/lienzo, 33 x 50 cm., Quito, colección privada.
20. Luis A. Martínez, A la Costa, 1904, óleo/lienzo, 48 x 88 cm., Quito, colección privada.
21. Luis A. Martínez, Paisaje, c.1905, óleo/lienzo, 53 x 93 cm., Quito, Museo Nacional (MCPE).
22. Taller de Antonio Palacios y Ascencio Cabrera, La Gloria, serie: Las postrimerías, 1841, óleo/lienzo, 97 x 136 cm., Santiago de Chile, Parroquia de San Vicente Ferrer.
23. Autor no identificado, Crucifijo, S.XVIII, madera tallada, policromada y encarnada, 70 x 44 x 12 cm., Santiago de Chile, Museo Colonial de San Francisco.
24. Autor no identificado, Camas barrocas, S.XVIII, madera tallada, policromada y dorada, Los Chillós (Ecuador), Hacienda La Herrería.
25. Autor no identificado, Mesa-armario, S.XVIII, madera taraceada, 230 x 117 x 66 cm., Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia.
26. Vicente Albán, San Agustín, c.1788, óleo/lienzo, 164 x 99 cm., Popayán, Palacio Arzobispal/Museo de Arte Religioso.
27. Autor no identificado, Nacimiento de Cristo, S.XVIII, bola de marfil tallada y policromada de origen quiteño, montada en plata peruana, Lima, Asociación Cultural Enrico Poli.
28. Autor no identificado, Nacimiento de Cristo, S.XVIII, bola de marfil tallada y policromada, 6,5 x 2,5 cm., Quito, Museo de Arte Colonial (Casa de la Cultura Ecuatoriana).
29. Autor no identificado, Inmaculada de Quito, S.XVIII, óleo/lienzo, 198 x 144 cm., Popayán, Gobernación del Departamento del Cauca.
30. (a.) Bernardo de Legarda, Virgen del Carmen, segunda mitad del siglo XVIII, madera policromada y encarnada, 56,5 x 29 x 28 cm., Quito, Museo Fray Pedro Gocial, Convento de San Francisco.
31. Taller de Bernardo de Legarda, Virgen de Quito o Inmaculada Apocalíptica, madera policromada y encarnada, aditamentos de plata, 25 x 12 x 16 cm., Quito, Monasterio del Carmen Bajo.
32. José Cortés [de Alcocer], San José con el Niño, 1773, óleo/lienzo, 130 x 118 cm., Quito, Museo Nacional (MCPE).
33. Autor no identificado, Retrato del presidente Gabriel García Moreno, último cuarto del S.XIX, madera tallada, policromada y encarnada, 40 x 15 x 11 cm., Quito, Museo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.
34. Alexis Eym, Plano de Colombia, en: M. Lallement, Historia de Colombia, París, 1827.
35. Melchor María Mercado, El Mariscal de Ayacucho haciendo nacer las artes y las ciencias de la cabeza de Bolivia, en: Melchor María Mercado, Álbum de paisajes, tipos y costumbres de Bolivia (1841-1869), La Paz, Banco Central de Bolivia/Archivo Nacional de Bolivia/Biblioteca Nacional de Bolivia, 1991.
36. Ramón Salas, Trajes de Quito, en: Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni. Frammenti di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846-47-48*, Milán, Fratelli Centenari e Comp., 1854, 2da. ed.
37. Autor no identificado, Chola pinganilla, c.1855-1865, acuarela/papel, 30 x 25,5 cm., Quito, en: *Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
38. (a.) Ernest Charton, Bolsicon, cholos, modistilla, mitad india y de sangre blanca, c.1850, acuarela/papel, Quito, colección privada.

39. Ramón Salas, Anjeles somos, dal Ciel venimos y pan pedimos, en: Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni*. Frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846-47-48, Milán, Fratelli Centenari e Comp., 1854, 2da. ed.
40. Joaquín Pinto, Monaguillo, 1906, acuarela/papel, Quito, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
41. Autor no identificado, Angeles somos, pan pedimos (costumbre de finados), c. 1855-1865, acuarela/papel, 30 x 25,5 cm., Quito, en: *Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
42. Autor no identificado, Comerciante guaneño, c. 1855-1865, acuarela/papel, 30 x 25,5 cm., Quito, en: *Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
43. (a.) Ernest Charton, Fabricante de bayeta de Guano, c.1850, acuarela/papel, Quito, colección privada.
44. Gaetano Osculati, pintor, Ilinizas y Corazón, en: Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni*. Frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846-47-48, Milán, Fratelli Centenari e Comp., 1854, 2da. ed.
45. Autor no identificado, Ilinizas y el Corazón-Aloasí, c. 1855-1865, acuarela/papel, 30 x 25,5 cm., Quito, en: *Album de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
46. Autor no identificado, Hombre y mujer de Quito, en: William Stevenson, *Relation historique et descriptive d'un séjour de vingt ans dans l'Amerique du Sud ou voyage en Araucane, au Chili, au Pérou et dans la Colombie [1809-1810 en Quito]*, París, A. J. Filian Libraire, 1826.
47. Autor no identificado, The Old Water-carrier, en: Edward Whymper, *Travel Amongst the Great Andes of the Equator*, Londres, J. Murray, 1892.
48. Autor no identificado, Aguatero, 2ª mitad S.XIX, óleo/lienzo, Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.
49. Autor no identificado, Aguatero, último cuarto del S.XIX, madera policromada, Quito, colección privada.
50. Gaspar de Sangurima, Tabernáculo, principios S.XIX, retablo mayor, Iglesia de las Conceptas, Cuenca.
51. Autor no identificado, Cristo crucificado, fines S.XIX-principios S.XX, madera de naranjo tallada, 68 x 38 cm., Cuenca, colección privada.
52. Ernest Charton, Guayaquil, c.1849, óleo/lienzo, 40 x 58 cm., Guayaquil, colección privada.
53. Abraham Sarmiento, Sinopsis musical, fines S.XIX, litografía, 131 x 84,5cm., Cuenca, Conservatorio de Música "José María Rodríguez".
54. Luis Pablo Alvarado, La Soberbia, último cuarto S.XIX, óleo/lienzo, 56 x 66 cm., Cuenca, colección particular.
55. (a.) Luis Cadena, Divina Pastora, c. 1880-1890, pintura mural, Quito, transepto de la iglesia de Santo Domingo.
56. Autor no identificado, Casa de fábrica, mediano, 1926, cerámica vidriada, 50 cm., Cuenca, colección privada.
57. Fotógrafo no identificado, Clases en las escuelas misionales de Méndez, c.1930, fotografía, Quito, colección Taller Visual.
58. Juan Manosalvas, Sacerdote y desfile de campesinos, último cuarto s.XIX, óleo/lienzo, 46,3 x 57,8 cm., Quito, Museo Jacinto Jijón y Caamaño.

59. José Rafael Peñaherrera, s/t, c.1907-1911, carboncillo sobre papel, 54 x 62 cm., Cuenca, colección privada.
60. Alejandro Salas, El infierno, 1879, óleo/lienzo, 315 x 485 cm., Quito, Iglesia de la Compañía de Jesús.
61. (a.) Joaquín Pinto, Mariana de Jesús como catequista, 1895, óleo/lienzo, 124 x 93 cm., Quito, Museo Nacional (MCPE).
62. César A. Villacrés, Retrato de Eugenio Espejo, 1926, óleo/lienzo, 137 x 94 cm., Quito, Museo Alberto Mena Caamaño.
63. Fotógrafo no identificado, Inauguración al Monumento de la Independencia, 1906, Quito, Fototeca Nacional (MCPE).
64. Joaquín Pinto, Escena en el Parque Calderón de Cuenca, julio de 1905, óleo/lienzo, 55 x 90 cm., Quito, Museo Nacional (MCPE).
65. Autor no identificado, El II Rey Guayna Ccapac que fuy Rey de las Indias, S.XIX, óleo/lienzo, 72,5 x 55 cm., Quito, colección privada.
66. Autor no identificado, Silla con paisaje (probablemente de Pasto), principios S.XX, madera/cuero/óleo, 84 x 37 x 38 cm., Quito, colección privada.
- 67a. (a.) Constructor Ignacio Peña, Templo de San Francisco, 1920, fotografía, Cuenca, colección Alfonso Peña Andrade.; 67b. Fotógrafo no identificado, Templo de San Francisco, 1929, fotografía, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.; 67c. Fotógrafo José Salvador Sánchez, Templo de San Francisco, 1920-1937, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.
68. (a.) Fotógrafo José Salvador Sánchez, Templo de los P.P.R.R. San Alfonso, fotografía publicada en: Néstor Rivera A. y Manuel Rivera A., Juan Bautista Stiehle. Arquitecto redentorista: biografía y correspondencia, Cuenca, Editorial Cuenca, p.101.
69. San Alfonso, Cuenca
70. Autor no identificado, grabados y dibujo, tomado del libro: Juan Bautista Stiehle, Recueil de dessins, s.p.i.
71. Fotógrafo no identificado, Casa de la familia Córdova (actual Intendencia de Bancos), principios s. XX, Cuenca, colección privada.
72. Adquisición del sitio. 1840
73. Construcción de la edificación por Luis Andrade. Fuente: Inventario 1897
74. Casa de Daniel Córdova Toral. Fuente: Testamento de Federico Malo, 1935.
75. Casa de Elena Malo Vda. de Córdova. Fuente: División de bienes de Daniel Córdova Toral, 1960.
76. Edificio de la Intendencia de Bancos, Cuenca. Cronología de la Construcción. Planta Baja.
77. Edificio de la Intendencia de Bancos, Cuenca. Cronología de la Construcción. Planta Alta.
78. (a.) Ing. Juan Teodoro Thomas Muñoz, Casa de Remigio Crespo Toral (1910-1925), fachada principal, actual Museo Municipal de Cuenca.
79. Fotógrafo no identificado, Cuenca. Puente 'El Centenario', c.1900, repositorio desconocido.
80. Foto Ortiz, Puente del Centenario [Cuenca], c.1900, repositorio desconocido.
81. Raúl María Pereira, Remigio Crespo, 1912, óleo/lienzo, 130 x 82 cm., Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

82. Raúl María Pereira, Elvira Vega de Crespo, 1912, óleo/lienzo, 130 x 82 cm., Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral.
83. Fotógrafo no identificado, Calle Bolívar Cuenca, c.1920, postal, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva
84. (a.) Ing. Juan Teodoro Thomas Muñoz, Casa de Remigio Crespo Toral, 1910-1925, fachada posterior hacia El Barranco, Cuenca.
85. Casa de Remigio Crespo Toral, a) elevación frontal, b) corte D-D, c) corte B-B; tomado del "Proyecto de restauración y continuidad del uso del edificio del Museo Municipal Remigio Crespo Toral de Cuenca", dir. Arq. Simón Estrella, 1987.
86. Casa de Remigio Crespo Toral, a) planta alta b) planta alta; tomado del "Proyecto de restauración y continuidad del uso del edificio del Museo Municipal Remigio Crespo Toral de Cuenca", dir. Arq. Simón Estrella, 1987.
87. Fotógrafo no identificado, Salón principal, Casa de Remigio Crespo Toral, c.1930, Cuenca, repositorio desconocido.
88. Papel tapiz europeo de fines del siglo XIX y decoración de guirnalda sobrepintadas al temple, Sala de música, Casa de Remigio Crespo Toral, c.1910-1925 (colocación y sobrepintura), Cuenca.
89. Casa de Remigio Crespo Toral, a) primera planta de subsuelo, b) elevación posterior; tomado del "Proyecto de restauración y continuidad del uso del edificio del Museo Municipal Remigio Crespo Toral de Cuenca", dir. Arq. Simón Estrella, 1987.
90. (a.) Ing. Juan Teodoro Thomas Muñoz, escalera principal, Casa de Remigio Crespo Toral, 1910-1925, Cuenca.
91. Fernando Andino, Exvoto Virgen del Rosario, 1857, óleo/lienzo, Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral.
92. (a.) Antonio Salas, General Vicente Aguirre, c.1824, óleo/lienzo, Quito, Archivo Juan José Flores, Pontificia Universidad Católica del Ecuador; b) Antonio Salas, General Isidoro Barriga, c.1824, óleo/lienzo, Quito, Archivo Juan José Flores, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
93. (a.) Arq. Leonardo Deubler, Capilla del Rosario, interior, mediados del siglo XVIII, Quito, Iglesia de Santo Domingo.
94. Enrique Mideros, O.P., Consagración del Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús, 1948, óleo/lienzo, Quito, Iglesia de Santo Domingo.
95. Miguel de Santiago, Aparición de San Agustín en el campo de batalla y el marqués de Mantua, serie: La vida de San Agustín, 1653-1656, óleo/ lienzo, 200 x 250 cm., Quito, Convento de San Agustín.
96. Carlos Manuel Endara, La República del Ecuador vaticinada en 1860, 1900, óleo/lienzo, 76 x 105 cm., Quito, Museo Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.
97. Autor no identificado, Profeta Ezequiel, segunda mitad S.XIX, óleo/lienzo, 142 x 95 cm., Chiclayo (Perú), Convento de San Francisco.
98. Fotógrafo no identificado, Calle "Benigno Malo" de Cuenca 1897, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.
99. Fotógrafo no identificado, Cuenca-La Municipalidad, derrocada antes de 1945, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
100. José Salvador Sánchez, Cuenca. Junio 8. Campo eucarístico, [desaparecido convento de María Auxiliadora, 1962], 1938, fotografía, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
101. Fotógrafo no identificado, Calle Bolívar y lotes vacíos en el Parque Calderón de Cuenca, c.1886, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

102. Fotógrafo no identificado, Edificios de la calle Bolívar frente al Parque Calderón, c.1920-1930, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
103. Fotógrafo no identificado, Calle "Bolívar" 1943, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
104. Fotógrafo no identificado, Doctor Paul Rivet, junto a unas ruinas incaicas en la hacienda de Isa-vieja, en Cañar. Año de 1904, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
105. Fotógrafo no identificado, [Ruinas incaicas de Tomebamba], en: Max Uhle, Las ruinas de Tomebamba, Cuenca, Centro de Estudios Científicos del Azuay, 1923.
106. Fotógrafo no identificado, Iglesia y casa parroquial del Sagrario. Cuenca-1921 [Iglesia del convento de San Francisco], Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.
107. José Salvador Sánchez, Cuenca. Templo de San Francisco, 1929, fotografía, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
108. Taylor, Iglesia de Santo Domingo, en Quito, reproducido en: Edouard André, "L'Amérique Equinoccial", 1875-1876, pp.337-416 en: Le tour du monde XLV, primer semestre 1883, París, Hachette et Cie, 1883.
109. Fotógrafo no identificado, Plaza Sucre-Quito [Plaza de Santo Domingo], c.1900, Quito, Archivo fotográfico Alfonso Ortiz Crespo.
110. Manuel Serrano, Sra. Hortensia Mata v. de Ordóñez. Traslación de la Catedral al cementerio.- Cuenca, Enero 16 de 1934, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
111. Fotógrafo no identificado, Calle Padre Aguirre intersección con la Presidente Córdova, primeras dos casas desaparecidas en un incendio, c.1930, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.
112. Fotógrafo no identificado, Casa de doña Jacoba Polo del Águila, derrocada, flanco sur de la plaza principal de Cuenca, c.1925, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
113. Manuel Serrano, Cuenca.-El Corazón de Jesús, atrio derrocado, c.1940, fotografía, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.
114. Fotógrafo no identificado, Calle Lamar, c.1900, Cuenca, Biblioteca de Miguel Díaz Cueva.
115. Fotógrafo no identificado, Procesión de la Virgen del Rosario, c.1933, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
116. Fotógrafo no identificado, Juan Bautista Stiehle, arquitecto, Escuela Central de Niñas, [anterior a 1882], c.1950, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
117. Fotógrafo no identificado, Funerales en San Alfonso de Dn. Roberto Crespo Toral, [1923], Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
118. Fotógrafo no identificado, Publicidad Almacén 'La Palestina' de Gabiel Eljuri, c.1900, Cuenca, Biblioteca Miguel Díaz Cueva.
119. Fotógrafo no identificado, Víctor Manuel Albornoz en Ingapirca, c.1950, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
120. Fotógrafo no identificado, Construcciones incásicas de Coyector [Cañar], c.1950, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
121. Fotógrafo no identificado, Cuenca de 1910-1930, (Colección Carlos Jaramillo), en: Planos e imágenes de Cuenca, Cuenca, Fundación el Barranco, 2008, p.127.
122. Teniente Julio Vinuesa, Plano de Cuenca, 1920, (Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit), en: Boris Albornoz (coord.), Planos e imágenes de Cuenca, Cuenca, Fundación el Barranco, 2008, p.125.
123. Topógrafo Luis Ordóñez, Croquis de Cuenca y las parroquias cercanas a la cabecera cantonal, 1935, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).

124. Fotógrafo no identificado, Vista aérea de la ciudad de Cuenca, c.1930, Cuenca, Archivo Histórico Fotográfico del Museo Pumapungo (MCPE).
125. Arq. Gilberto Gatto Sobral, Municipio de Cuenca, concluido en 1962, fotografía en: www.geocities.com/contrastefotograficoazuay/FOTO_MUNICIPALIDAD.JPG
126. Plaza del Teatro y el Panecillo, Quito.
127. Arq. Antonio García, Templete de la Catedral de Quito, 1807.
128. Arq. Francisco Schmidt, Antigua Escuela de Artes y Oficios (originalmente Protectorado Católico), 1872, Quito, fotógrafo no indentificado, s.f..
129. Dibujo fachada principal del Teatro Sucre, tomado de: Teatro Nacional Sucre 1886-2003, Quito, FONSAL, 2003, p.62.
130. Fotógrafo no identificado, Teatro Nacional Sucre, principios S. XX, en: Teatro Nacional Sucre 1886-2003, Quito, FONSAL, 2003, p.25.
131. Fotógrafo no identificado, La antigua carnicería de Quito [en la actual Plaza del Teatro, costados oriental y occidental], c.1865, en: Teatro Nacional Sucre 1886-2003, Quito, FONSAL, 2003, p.10.
132. Detalle de una de las láminas del Plano de Quito, Servicio Geográfico Militar, 1932, en: Teatro Nacional Sucre 1886-2003, Quito, FONSAL, 2003, p.29.
133. Arq. Francisco Schmidt, Fachada principal del Teatro Nacional Sucre, 1886, Quito.
134. Planos actuales del Teatro Nacional Sucre, a) planta luneta baja, b) planta luneta alta, c) planta primera de palcos, d) planta segunda de palcos, en: Teatro Nacional Sucre 1886-2003, Quito, FONSAL, 2003, pp.63-67.
135. (a.) Rafael Salas, Reina Isabel La Católica y Cristóbal Colón, y políticos ecuatorianos, c.1880-1885, óleo/lienzo, 36x46cm., Quito, Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. (Posible boceto de propuesta no ejecutada para el telón de boca del Teatro Sucre de Quito).
136. (a.) Rafael Salas, Hacia el templo de la eternidad conducido por ¿Gabriel García Moreno?, c.1880-1885, óleo/cartón, 20 x 25 cm., Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño. (Posible boceto de propuesta no ejecutada para el telón de boca del Teatro Sucre de Quito).
137. Franz Grüber, Telón de boca del Teatro Nacional Sucre, c.1900, óleo/lienzo, Quito, Teatro Nacional Sucre.
138. Afiche de inauguración del Teatro Sucre (anverso y reverso), 1886, grabado, Quito, Archivo del Teatro Nacional Sucre (actualmente en el Archivo Nacional de Historia).
139. (a.) José González J., Estatua de Sucre, 1874, yeso pintado, 200 x 90 x 90 cm., Quito, fachada principal Teatro Nacional Sucre.

OTRAS PUBLICACIONES DE LA AUTORA

Libros:

- y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (eds.), *Alma mía. Simbolismo y modernidad en Ecuador. 1900-1930*, Quito, Fundación Museos de la Ciudad, 2014.
- y Cristóbal Zapata, *El alma de la tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*, Cuenca, Consejo Provincial del Azuay, 2012.
- y Alfonso Ortiz Crespo, *Recoleta de San Diego. Historia y restauración*, Quito, FONSAL, 2010, reedición.
- (coord.), *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, Serie Documentos 12, Quito, Museo de la Ciudad, 2008.
- (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia (España), Editorial Nerea, 2002.
- Rafael Troya (1845-1920). *El pintor de los Andes ecuatorianos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999.
- Eduardo Vega, obra mural y escultórica, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1996.
- (ed.), *Artes académicas y populares del Ecuador*, Cuenca/Quito, Fundación Paul Rivet/Abya-Yala, 1995.
- y Marcia Sigüenza, *Catálogo del Archivo Histórico del Monasterio de las Conceptas de Cuenca*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1990.
- y Alfonso Ortiz Crespo, *Convento de San Diego de Quito. Historia y restauración*, Quito, Museo de Banco Central del Ecuador, 1982.
- *Catálogo del Archivo General de la Orden Franciscana en el Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1980.

Coordinación de dossiers en revistas académicas:

Procesos. *Revista Ecuatoriana de Historia* 25 (Quito, 2007). Dossier dedicado a la historia del arte americana y ecuatoriana con artículos de Mario Sartor (Universidad de Udine, Italia), Andrea Lepage (Brown University, USA), Michele Greet (New York University, USA), Carmen Fernández Salvador (Universidad de San Francisco, Ecuador), Xavier Andrade (New School for Social Research, Nueva York). Edición y traducción de textos.

Artículos o capítulos en revistas y libros de su especialidad:

"Tipos y costumbres de Ecuador Revisited in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries", in: *Festivals & Daily Life in the Arts of Colonial Latin America. 1492-1850*, Donna Pierce (ed.), Symposium Series/Mayer Center for Pre-Colombian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum 2012, Denver, The Denver Art Museum, 2014, pp.151-168.

"Hispanofilia y exclusión y la construcción de la memoria pública. El Teatro Nacional Sucre en Ecuador", en: Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (eds.), *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castellón, Universitat Jaume I, 2011, pp.287-309.

"A modo de epílogo", en: VVAA, *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Agosto 2007, Quito, Biblioteca Básica de Quito 27, Quito, FONSAL, 2010, pp.378-385.

"Asignatura pendiente: valoración del patrimonio edificado de Cuenca (Ecuador)", en: *Forum. Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos 05* (Università degli studi di Udine, 2009), pp.185-205.

"Arte y arquitectura coloniales: siembras y cosechas", en: VVAA, Hernán Crespo Toral, Quito, FONSAL, 2009, pp.237-245.

"Valoración y conservación del patrimonio edificado de Cuenca (1860-1945)", en: VVAA, Facultad de Arquitectura. 50 Años. Universidad de Cuenca, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2008, pp.200-221.

"Paisajes patrios. Arte y literatura ecuatoriana de los siglos XIX y XX", en: Alexandra Kennedy-Troya (coord.), *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, Serie Documentos 12, Quito, Museo de la Ciudad, 2008, pp.82-107.

"Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes. 1840-1870", en: Alfonso Ortiz Crespo (ed.), *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, FONSAL, 2005, pp.25-62.

"Apropiación y resimbolización del patrimonio en Ecuador. Historia, arquitectura y comunidad. El caso de Cuenca", en: *Patrimonio cultural en los países andinos: perspectivas a nivel regional de cooperación. Encuentro entre la cultura de los países andinos y la tradición humanista italiana. Actas del Seminario, Cartagena de Indias, 26-28 de abril de 2005*, Cuadernos ILLA, serie Cooperación 26, Roma, ILLA, 2005, pp.197-220. Reproducido en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 25 (Quito, 2007), pp.129-151.

"Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX", en: Francisco Colom González (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, T.II, Madrid/Francfurt, Iberoamericana/Ed. Vervuert, 2005, pp.1199-1226. Reproducido en: *La participación ecuatoriana en la formación de la identidad nacional*, Quito, Presidencia de la República, Comisión Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2005, pp.251-276.

"Arquitectura, arte y política en el siglo XIX en Ecuador: el caso del Teatro Nacional Sucre", en: VVAA, *Libro de amigos. Homenaje a Jorge Salvador Lara, Vol.I*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Jurisprudencia, 2005, pp.453-468.

"Surrealismo y Neosurrealismo en Ecuador, 1930-1980. ¿Otra forma de nacionalismo?", en: Mario Sartor (ed.), *Realismo magico, fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericane*, Actas del Congreso (Universidad de Udine, 23-25 de septiembre, 2004), *Forum* 02 (Udine, 2005), pp.127-142.

"Formas de construir la nación: el barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos", *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del III Encuentro Internacional*, La Paz, Viceministerio de Cultura de Bolivia/ Unión Latina, 2004, pp.49-60.

"Alphöns Stübel: paisajismo e ilustración científica en Ecuador", en: *Las montañas volcánicas del Ecuador retratadas y descritas geológica-topográficamente por Alphöns Stübel [1897]*, trad. Federico Yépez, Quito, Banco Central del Ecuador/UNESCO, 2004, pp.21-38.

"Miguel de Santiago (c.1633-1706): creación y recreación de la Escuela Quiteña", en: *VVAA, Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Primer Seminario de Pintura Virreinal*, María Concepción García Saiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.), México, UNAM/Fomento Cultural Banamex/OEA/Banco de Crédito del Perú, 2004, pp.281-297. Traducido al inglés y publicado como: "Miguel de Santiago (c.1633-1706): The Creation and Recreation of the Quito School", *Exploring New World Imagery. Spanish Colonial Papers from the 2002 Mayer Center Symposium*, Donna Pierce (ed.), Denver, The Denver Art Museum, 2005, pp.129-155.

"Los fantasmas del Indigenismo", *El Búho* (Quito, nov.-dic.,2003), pp.10-11.

y Alfonso Ortiz Crespo, "Historia del convento de San Francisco de Quito", en: *Quito: el gran convento de San Francisco, Colección Monografías/Programa del Patrimonio Cultural de la Cooperación Española (AECl)*, Ramón Gutiérrez (coord.), Madrid, Fundación Carolina/Editorial El Viso, 2003, pp.17-27.

"Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la 'interrupción' ilustrada (siglos XVII y XVIII)", en: Alexandra Kennedy-Troya (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia (España), Editorial Nerea, 2002, pp.43-65.

"Mujeres en los claustros: artistas, mecenas y coleccionistas", en: *ibid.*, pp.109-127.

"Arte y artistas quiteños de exportación", en: *ibid.*, pp.185-203. Reproducido en: *VVAA, Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional. Agosto 2007*, Quito, Biblioteca Básica de Quito 27, Quito, FONSAL, 2010, pp.24-43.

"El indígena ecuatoriano visto por el artista contemporáneo", *Cultura*, 2ª. época, 9 (Quito, junio, 2002), pp.18-25.

"Quito, imágenes e imagineros coloniales", Jorge Nuñez (ed.), *Antología de Historia*, Quito, FLACSO, 2000, pp. 109-123. Reproducido en: *Anales Revista de la Universidad de Cuenca* 46 (abril, 2002), pp. 41-58.

"Criollización y secularización de la imagen quiteña (siglos XVII y XVIII)", en: *Barroco iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Ana María Aranda (dir.) et al., T.I., Sevilla, Universidad Pablo de Olavide/Ediciones Giralda, 2001, pp.11-34.

"Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú (SS. XVI al XIX)", *VVAA, Homenaje a Félix Denegri Luna*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, pp. 352-369.

"El Museo y Centro de Capacitación de las Artes del Fuego", *Revista de Museología* 15 (Madrid, octubre de 1998), pp. 93-97.

"La VI Bienal de pintura, dibujo y arte digital en Cuenca", *Diseños. Revista de arquitectura, diseño, arte y urbanismo* 2 (Quito, 1998), pp. 81-85.

"Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX", *Historia* 31 (Santiago de Chile, 1998), pp. 87-111.

"La década de los 80 en Cuenca: institucionalización de los espacios culturales", en: *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del S. XX*, Andrés Abad (ed.), Deborah Truhan (trad.), Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1998, pp. 145-169.

"Escultura y pintura barroca en la Audiencia de Quito", en: Ramón Gutiérrez (coord.) *Barroco iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1997, pp.291-301.

"Sculptura e pittura barocche nell'Audiencia di Quito", in: Ramón Gutiérrez (ed.), *L'Arte Cristiana del Nuevo Mondo*, Milano, Editoriale Jaca Book SpA, 1997, pp.291-301.

"La Bienal Internacional de Pintura en Cuenca (Ecuador). Atisbos a las nuevas tendencias de la pintura en América", *Museología* 10 (Madrid, febrero de 1997), pp.57-62.

"La fiesta barroca en Quito", *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* 9 (1996), pp.3-20. Reproducida en: *Anales. Museo de América* 4 (Madrid, 1996), pp.137-152.

The Dictionary of Art, Jane Turner (ed.), Londres, Macmillan Publishers Ltd., 1996. (Entradas de los siguientes artistas ecuatorianos: Jaime Andrade, Luis Cadena, Camilo Egas, Araceli Gilbert, José Agustín Guerrero, Joaquín Pinto, Rafael Salas, Rafael Troya, Eduardo Vega).

"Diego Jaramillo, espacios de vida y muerte", *Revista Diners* 157 (Quito, junio de 1995), pp.56-61.

"Cuando las artes populares comiencen a existir...", en: *Memorias para la historia del arte ecuatoriano*, *Revista del Museo Municipal de Guayaquil* 2 (1995), pp.56-60.

"La pintura en el Nuevo Reino de Granada", y, "La escultura en el virreynato de Nueva Granada y la Audiencia de Quito", en: Ramón Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, *Manuales de Arte Cátedra*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1995, pp.139-157 y 237-255.

"Cuenca, diseñadores de cerámica", *Ecuador, Business and Commerce* (Cámara de Comercio Ecuatoriana Americana) 252 (Quito, octubre de 1995), pp.26-28.

"La Fundación Paul Rivet. Respuestas a la crisis cultural en Ecuador", *Trama* 63 (Quito, septiembre de 1994), p.52.

"Claudio Maldonado. La nueva joya de arte", *Trama* 63 (Quito, septiembre de 1994), p.51.

"Artistas y científicos: naturaleza independiente en el siglo XIX en Ecuador (Rafael Troya y Joaquín Pinto)". Ponencia para el XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, México, Zacatecas, 22-27 de septiembre, 1993. *Estudios de Arte y Estética* 37, México, UNAM, 1994, pp. 223-241. Reproducido en: *MEMORIA* 6 (Quito, 1998), pp.85-123.

"Arte barroco y rococó en la Audiencia de Quito. Nuevas fuentes para la reflexión. 2ª parte". *Caspicara* 6 (Quito, 3º Trimestre, 1994), pp.3-11.

"Bibliografía sugerida para el estudio del arte barroco en el Ecuador", *Caspicara* 5 (2º trimestre, 1994), pp.33-36.

"Transformación del papel de talleres artesanales quiteños del siglo XVIII: el caso de Bernardo Legarda", *Revista Hispanoamericana* 16 (Cali, octubre de 1994), pp.52-60. Reproducido en: *Anales. Museo de América* 2 (Madrid, 1994), pp.63-76.

"Un arquitecto alemán a fines del siglo XIX, Juan Stiehle en Cuenca", *Trama* 61, (Quito, julio de 1993), pp.44-46.

"El siglo XVIII: arte barroco y rococó en la Audiencia de Quito. Nuevas fuentes para la reflexión", *Caspicara* 2 (Quito, 1993), pp.25-36.

"La esquiya presencia indígena en el arte colonial quiteño", en: *500 Años, historia, actualidad y perspectiva. Seminario Agustín Cueva Dávila*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1993, pp. 293-308. Reproducido en: *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* 4 (Quito, 1993), pp.87-101.

"Archivos eclesiásticos e historia del arte ecuatoriano aplicada: el caso del convento de Santo Domingo de Quito". Ponencia presentada al Seminario sobre archivos y arte peruano, Lima, 26-28 de junio de 1990, *Revista del Archivo Nacional de Historia Sección del Azuay* 9 (1992), pp.9-25.

"La cerámica artística actual", en: Historia de la cerámica en el Ecuador. Síntesis, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1992, pp.43-45.

"Del taller a la academia, educación artística en el siglo XIX en Ecuador", Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia 2 (Quito, 1992), pp.119-134. Reproducido en: Arte Bial 6 (Boletín de la Bial de Pintura de Cuenca, septiembre de 1992), pp.70-77.

"El arte público en Ecuador", Solotextos 1 (Cuenca, 1991), pp.82-84.

y Alfonso Ortiz Crespo, "Continuismo colonial y cosmopolitismo en la arquitectura y el arte decimonónico ecuatoriano", en: Nueva Historia del Ecuador, Enrique Ayala Mora (ed.), Vol. 8, Quito/Barcelona, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990, pp.115-133.

"Un acercamiento inicial: el trabajo histórico y la restauración del convento de Santo Domingo", La preservación y promoción del patrimonio cultural en el Ecuador, Cooperación Técnica Ecuatoriano-Belga 3 (Quito, 1990), pp.6-10.

"Apuntes sobre arquitectura en tierra y cerámica en la Colonia", en: Cerámica colonial y vida cotidiana, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1990, pp.39-59.

"Escultura colonial en la Audiencia de Quito", reseña bibliográfica de Gabrielle Palmer, Sculpture in the Kingdom of Quito, Universidad of New Mexico (1987), Arte en Colombia 41 (septiembre de 1989), pp.122-123. Reproducido en: Catedral Salvaje 55 (Cuenca, 14 de enero de 1990); Caspicara 3 (Quito 1993).

y Alfonso Ortiz Crespo, "Reflexiones sobre el arte colonial Quiteño", en: Nueva Historia del Ecuador, Enrique Ayala Mora (ed.), Vol. 5, Quito/Barcelona, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1989, pp.163-185.

"Notas sobre la crisis de la pintura pasadista y propuestas para un arte nacional en los años 30", Revista del IDIS 23, (Cuenca, septiembre de 1989), pp.69-89.

"Fray José María Vargas: sus contribuciones a la historia del arte ecuatoriano", Carabela (Revista del ICI, Ecuador), (Quito, agosto de 1988, marzo de 1989), pp.17-23. Reproducido en: Revista Cuenca 2 (Abril, 1992), pp.89-92.

"Continuismo y discontinuismo colonial en el S. XIX y principios del S. XX", Trama 48 (Quito, noviembre de 1988), pp.40-46.

"Arte y ciencia: Rafael Troya (1845-1920) y los geólogos alemanes Reiss y Stübel", discurso de incorporación a la Academia Nacional de Historia, Boletín de la Academia Nacional de Historia 151-152 (Quito, 1988), pp.421-455.

"Los geográficos murales de Eduardo Vega", Trama 47 (Quito, julio de 1988), pp.69-72.

"Reconstrucción hipotética de Tilipulo", Documentos de Arquitectura Nacional y Americana / DANA 25 (Resistencia, 1988), pp.84-91.

y Carmen Fauría, "La hacienda obraje de Tilipulo, SS. XVIII-XX", Revista Americanista 37 (Universidad de Barcelona), pp.143-202. Reproducido como: "Obrajes en la Audiencia de Quito. Un caso estudio: Tilipulo", Revista Ecuatoriana de la Historia Económica 4 (Quito, 1988), pp.143-220.

"Arquitectura residencial: continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX. El caso de Cuenca", Trama 45 (Quito, diciembre de 1987), pp.37-44.

"Los decoradores de casas: Rafael Troya y los murales de La Imbabura", Revista Diners 40 (Quito, septiembre de 1985), pp.22-26.

y Rosemarie Terán Najas, "Historia de una mujer deforme" (historia y restauración arquitectónica)", Trama 33 (Quito, 1984): 29-32.

"Otras pinturas bajo el ciclo de la Pasión de Cristo, pintura mural en el Convento de San Diego de Quito", *Cultura* 17 (Quito, septiembre-diciembre de 1983), pp.355-378.

María Dolores Salgado, y José María Vargas, "El arte durante la Colonia", en: *Historia del Ecuador*, Vol. 4, Quito/Barcelona, Salvat Editores S.A., 1980, pp.233-262.

Nota: no se incluyen artículos de prensa, ni aquellos que siendo de la especialidad se han publicado en revistas no especializadas.

Artículos para catálogos de exhibición:

"Gestos simbolistas en la cultura visual ecuatoriana", en: Alexandra Kennedy-Troya y Rodrigo GutiérrezViñuales (eds.), *Almamá. Simbolismo y modernidad en Ecuador. 1900-1930*, Quito, Fundación Museos de la Ciudad, 2014, pp.88-111.

y Carmen Fernández Salvador, "El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador", en: *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, SEACEX, 2007, pp.45-52. Reproducido en: fascículo 18 como "Imágenes para educar en la virtud y el patriotismo", en: *VVAA, La Revolución de Quito 1809-1812*, Quito, El Comercio/Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, 2009, pp.137-144.

"La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX", en: *El regreso de Humboldt*, exhibición curada por Frank Holl, Quito, Museo de la Ciudad, junio-agosto, 2001, pp.112-127. Reproducido en: *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, SEACEX, 2007, pp.195-200.

y John Sillevius, *Passie en devotie-Barok vit Ecuador*, Den Haag-gent, Museum Het Paleis/Snoeck-Ducaju & Zoon, 2000.

"Quito, un centre de rayonnement et d'exportation de l'art colonial", en: *La grâce baroque chefs-d'oeuvre de l'école de Quito*, Union Latine, Nantes/Paris, Musée du Château des Ducs de Bretagne/Maison de l'Amérique Latine, 18 junio 1999 (en castellano, catálogo editado por el Museo del Banco Central del Ecuador, Quito, 2000).

"Baroque Art in the Audiencia of Quito", en: *Barroco de la Nueva Granada, Colonial Art From Colombia and Ecuador*, New York, Americas Society (1992), pp.61-77.

Desde hace 20 años, Jorge Chalco. Cuenca, Museo del Banco Central del Ecuador, 1988.

Pompilio y su pueblo: exposición de cerámica de Chordeleg, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1988.

Folleto de divulgación:

Historia del Monasterio de las Conceptas, Cuenca, 1599-1999, Quito, Papelart, 1999.

Guía para la denuncia y elaboración de los trabajos de graduación, Cuenca, Escuela de Artes Visuales/Facultad de Arquitectura, Universidad de Cuenca, 1996.

La cerámica en el Ecuador, proyecto para un museo, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1987.

La hacienda obraje de Tilipulo, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1982.

alexandra.kennedy@ucuenca.edu.ec
www.alexandrakennedy-troya.weebly.com

