

Escenarios para una patria: PAISAJISMO
ECUATORIANO

1850-1930

Alexandra Kennedy-Troya
(coord.)

12

DOCUMENTOS



MUSEO
DE LA
CIUDAD

LA UNIVES

Producción museológica y museográfica
MUSEO DE LA CIUDAD-FUNDACIÓN MUNICIPAL MUSEOS
Quito, 2008

Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito
Paco Moncayo Gallegos

Dirección Ejecutiva Fundación Municipal Museos
María Mercedes Jaramillo

Curaduría de la exposición
Coordinación y edición de textos
Alexandra Kennedy-Troya

Subdirección Museo de la Ciudad
Lucía López

Equipo de Investigaciones / Museo de la Ciudad
Alicia Loaiza
Victoria Novillo
Juan Fernando Regalado
Paola Viteri

Equipo de Servicios Educativos / Museo de la Ciudad
Andrés Palma
Paola Pasquel
Daniela Vacas

Equipo de Museografía / Museo de la Ciudad
Ximena Fridara
Adriana Aguirre
Ivette Celi
Iván Durán
Marco Jácome
Avelina Kingman

Equipo de Comunicación e Imagen / Fundación Museos
Mayra Godoy
Natalia Aguilar
Carolina Arias

Administración y Finanzas / Fundación Museos
Jimena Tejada

Fotografía
Christoph Hirtz
Banco Central del Ecuador
Taller Visual
Ivette Celi / Fundación Municipal Museos

Diseño Gráfico
Natalia Aguilar / Fundación Municipal Museos

Imprenta
Imprenta NOCIÓN

Serie Documentos Museo de la Ciudad / 1000 ejemplares
ISBN:978-9978-328-11-8
derechos de autor: 028564



Impreso en Quito - Ecuador - 2008



**Escenarios para una patria:
Paisajismo ecuatoriano 1850-1930**

Coordinadora
Alexandra Kennedy-Troya

Autores de ensayos
Matthias L. Abram
Carmen Fernández Salvador
Alexandra Kennedy-Troya
Eduardo Kingman
Juan Bernardo León
Andrea Moreno
Segundo Moreno Yáñez

Autores de recuadros
Juan Castro y Velásquez
Ángel Emilio Hidalgo
Paulina Moreno
Guillermo A. Peña

Presentación

Poner en escena una muestra que se trabajó durante más de dos años, ha sido un gran reto, más aún cuando se tuvo que escoger entre alrededor de siete mil obras pertenecientes a 57 colecciones públicas y privadas; finalmente doscientas obras -entre objetos, pinturas, esculturas, libros y fotografías-, fueron seleccionados para conformar la muestra "Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850 - 1930", una exposición única e inédita que sin duda alguna, aporta al conocimiento y enriquecimiento de la memoria histórica de la ciudad y el país.

Esta exposición, curada por la Dra. Alexandra Kennedy Troya y producida por el Museo de la Ciudad, plantea, a partir de una investigación interdisciplinaria, diferentes lecturas relacionadas al paisajismo, sobre las formas de construcción de la nacionalidad ecuatoriana, a través de representaciones visuales y literarias de su territorio, con énfasis en el período 1850 - 1930.

"Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930" reúne obras pertenecientes a 42 colecciones que prestaron su obra para esta exhibición, nunca antes vista en su conjunto: En ella se privilegió la creación de los artistas nacionales, algunos de ellos contemporáneos, con lo cual se generó un interesante diálogo.

Las bondades o dificultades en el vivir, transitar o manejar el espacio, así como las relaciones humanas que por él se establecen, son diferentes en cada época histórica. A lo largo del siglo XIX, las narrativas de este espacio -presentes en vistas de la naturaleza, cartografías o estudios sobre el clima, la topografía o la geología- convirtieron al territorio en un símbolo nacional. El paisajismo, como género artístico, involucra estas narrativas o formas de construcción de la nacionalidad ecuatoriana.

La exposición se organizó en 5 itinerarios o espacios con el fin de plantear diversas interpretaciones, sobre el territorio nacional para la configuración del 'ciudadano patriota o virtuoso':

Itinerario 1: Geografía sagrada de la nación.

Itinerario 2: Paisajes fundacionales de la nación

Itinerario 3: Territorios al borde: la Amazonia

Itinerario 4: Territorio nacional, símbolos patrios y ciudadanos virtuosos

Itinerario 5: Ecuador: un laboratorio científico-productivo

Una museografía innovadora invitó al visitante a introducirse en ambientes cálidos y sugerentes en cada uno de los itinerarios generados.

La finalidad de la propuesta educativa fue la de facilitar en el visitante un acercamiento a este período histórico, a través de recursos como los espacios de interpretación insertos en las salas, en los cuales se suscitó el establecimiento de cambios y continuidades, de relaciones entre ese momento histórico y la actualidad, la apreciación estética de las obras en su contexto y la generación de actitudes de valoración de nuestro legado histórico y cultural.

Cabe mencionar que detrás de esta muestra, acompañando a la curaduría, estuvo presente el arduo trabajo del equipo técnico del Museo de la Ciudad que permitió que se haga realidad este proyecto; investigadores, museógrafos, educadores, quienes aunaron esfuerzos para construir de forma conjunta, una de las muestras más significativas que se ha presentado en Quito.

Esta publicación integra, además de los ensayos y artículos, todas las obras que fueron expuestas. Sin lugar a duda proporcionará al lector un mayor conocimiento sobre las distintas representaciones visuales y literarias en función de la construcción de una noción de nación.

Nuestro agradecimiento especial a los coleccionistas privados que generosamente, a través del Museo de la Ciudad, pusieron a disposición de la ciudadanía sus valiosas obras.

María Mercedes Jaramillo
Directora de la Fundación Municipal Museos
Quito, febrero del 2008

Escenarios para una patria:
Paisajismo ecuatoriano 1850-1930

■ **Introducción.**

El Territorio y el paisaje: una declaración de principios. _____
ALEXANDRA KENNEDY-TROYA.

■ **Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje.**

MATTHIAS LEONHARDT ABRAM.

■ **Recuadro I. El paisaje a través de las publicaciones extranjeras.**

JUAN CASTRO Y VELÁSQUEZ.

■ **Siguiendo el camino del peregrino: como imaginar una geografía cristiana y moderna (1880-1910).** _____

CARMEN FERNÁNDEZ-SALVADOR.

■ **Recuadro II. Paisajismo nacional en contextos religiosos.**

La Iglesia de Santo Domingo de Quito. _____

PAULINA MORENO.

■ **Paisajes Patrios. Arte y la literatura ecuatorianos de los siglos XIX y XX.**

ALEXANDRA KENNEDY-TROYA.

■ **Recuadro III. Guayaquil y su región: territorio diferencial en el paisaje ecuatoriano del siglo XIX.** _____

ÁNGEL EMILIO HIDALGO.

■ **Entre quimera y realidad: conocer y dominar las selvas amazónicas. 1735-1900.** _____

SEGUNDO E. MORENO YÁNEZ.

■ **Geología, vulcanología y educación cívica en Ecuador. 1830-1920.**

JUAN BERNARDO LEÓN V.

■ **Recuadro IV. Los sellos postales portadores de imágenes emblemáticas.**

GUILLERMO A. PEÑA.

■ **Orden urbano, sociabilidad barroca y trajines callejeros.** _____

EDUARDO KINGMAN.

Índice

■ **Una mirada hacia el interior. Los Martínez, fotografía y andinismo.** _____
ANDREA MORENO.

■ **Bibliografía integrada.** _____

■ **Reseñas de los autores.** _____

■ **Créditos y agradecimientos a entidades, coleccionistas y demás.** _____

■ **Propuesta museológica y museográfica.** _____

El territorio y el paisaje:
una declaración de principios

Alexandra Kennedy-Troup

Las imágenes que se crean en América Latina durante el largo siglo XIX y primeros años del XX, buscan la apariencia de lo real; quien realiza la imagen -llámese artista o aficionado-, sobre una tela o grabada en hojas volantes, conduce a su espectador a mirar desde y hacia un punto de vista obligado; un momento, además, congelado en el tiempo. En esta línea, las imágenes son formuladas bajo las tradicionales leyes de la tridimensionalidad impuestas por la academia clásica. Sin embargo, el producto final puede o no ser artístico, y su uso o respuesta, lejos de apegarse a una visión estética y de contemplación, recorre caminos de vida muy diversos, aunque políticamente guiados por quienes las encomiendan y producen. Así, esta exhibición y su profundización a través de los ensayos en este libro-catálogo, parte del principio de la imagen, no solo como obra de arte, sino como importante documento histórico, testimonio polivalente de un período en la que ésta asumió un papel protagónico en la configuración de la nación.

Es sabido que las imágenes son instrumentales en la invención histórica, parte de las estrategias que usan los movimientos sociales o el Estado, y junto con los textos escritos, leídos o cantados, se convierten en discursos nacionales que se reinterpretarán o reelaborarán en manos de los diversos agentes sociales una vez que sus originales cometidos han perdido vigencia. Por ello, la imagen aunque concebida desde un punto de vista congelado en el tiempo, como dijimos líneas atrás, parece liberarse de estos principios en su intención de llegar a un amplio público no necesariamente vinculado con una percepción artística generada en el Renacimiento, y cuyo interés final puede ir por otros derroteros.

Las representaciones del territorio -imágenes paisajísticas- son, en este contexto, muy críticas y sensibles. Apelan a la noción de pertenencia en el sentido más profundo de la palabra. Pero son esto, imágenes o representaciones de un lugar y no por ello verdades históricas únicas, sino "verdades" para diversos estratos sociales en diversos contextos. El Estado, sin embargo, intentará que prevalezca una o varias imágenes oficiales, señaladas como "verdaderas", pero esta es otra cuestión. Entonces, el territorio y sus formas de representación y aprehensión tienen una multiplicidad de historias, la construcción de la idea de espacio propio pasa por diversas nociones que cruzan la comprensión y vivencias de clase, etnia, género, etc.

Es interesante señalar que si bien existen muchas formas de autoconciencia nacional en el Ecuador independiente, la representación del paisaje fue capital, no así la representación de los héroes, las batallas o la misma Historia, asumida débilmente. El paisaje empezó por ser el tablero de juego de exploradores científicos ilustrados, desde el siglo XVIII, y se convirtió poco a poco en el centro de un dis-

Anónimo, Casa Municipal de Quito, c.1860, óleo/lienzo, 63x81 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

Anónimo, La Catedral de Quito, c.1860, óleo/lienzo, 63x81 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



Anónimo. El Palacio de Gobierno de Quito, c.1860, óleo/lienzo, 63x81 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

Anónimo. El Palacio Arzobispal de Quito, c.1860, óleo/lienzo, 63x81 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



E. Charton, Guayaquil, 1849, óleo sobre lienzo, 40x58 cm.,
Guayaquil, col. Xavier y Cecilia Alvarado



curso nacional que captó buena parte de la construcción del imaginario nacional, empezando por el escudo de armas, el himno, hasta la decoración de muros de quintas y casas en los pueblos más remotos. Proponemos el que es desde el paisaje el que los ecuatorianos empezaron a inscribir o reinscribir sus historias contemporáneas, así como sus esperanzas. La tierra podía ser el recurso más importante, científico, comercial o productivo, conocido o ignoto.

Las imágenes -a diferencia de los discursos políticos o las plegarias- pintaron, grabaron o fotografiaron en buena medida vistas enormes, lejanas, dramáticas, casi como tierra de nadie, no contaminadas, no labradas, en ocasiones transitadas, y es en este punto -el de transitar- en el que parece se establecen los desafíos de hacer país. Hasta bien entrado el siglo XIX el paisaje asoma como espacio de experimentación científica, paradisíaco, adámico. Una Naturaleza inamovible a pesar de su carácter siempre amenazador, si recordamos el sinnúmero de terremotos, inundaciones o sequías que se sucedieron durante aquellos años. Entonces, era la imagen concebida como un deseo de querer ser -una forma de domesticar o tranquilizar la Naturaleza circundante- más que un ser real vivido en la dura agricultura serrana o en el constante desabastecimiento de algunas regiones apartadas de los centros de producción y aisladas por las prolongadas estaciones invernales y la pobreza de los caminos de tierra, inútiles en buena parte del año.

Poco a poco, la representación paisajista oficial incorporó una visión más realista, se convirtió en documento de una política liberal de modernización, presentó de frente la necesidad de un "desbosque" (término de época para nombrar la deforestación) con el objetivo de ampliar las fronteras agrícolas o la realización de puentes por donde transitaría la gran obra del ferrocarril. Pero fueron contadas, muy contadas imágenes. El habitante, montubio o indígena, siguió siendo el convidado de piedra de un paisaje donde se pretendía inscribir grandes historias, donde hombres y mujeres transitaban llevando carga o remando en una pequeña barca. Su historia pasada, su gloriosa historia pasada, iba siendo escrita por los intelectuales de los sectores burgueses; la laguna de Culebrillas, importante santuario cañari-inca, fue pintada como testimonio de este pasado y sirvió posteriormente como fuente de inspiración a los poetas.

Es bien conocido que en cada etapa histórica se privilegian un tipo de imágenes sobre otras porque sirven a propósitos distintos y que calzan con un discurso político que se desea promover o la necesidad de un sector de la sociedad que se siente amenazada. Además, el uso de las imágenes si bien concebidas inicialmente como "románticas" o documentales, de reportaje o etnográficas, pueden -a la hora de ser recibidas- intercambiar su contenido. Por ello Peter Burke insiste en que "las imágenes del otro, llenas de prejuicios y estereotipos, parecen socavar la idea de que el testimonio de las imágenes es digno de ser tomado en serio. Pero, como de costumbre, debemos hacer una pausa y preguntarnos: ¿testimonio de qué?". Como testimonio del aspecto que tenían realmente otras culturas o subculturas, insiste, no tienen ningún valor. Lo que documentan es un encuentro cultural y las respuestas dadas a ese encuentro (Burke, 2001: 175). Así, una imagen idealizada -y validada en términos del ejercicio del poder de unas regiones sobre otras- de un lugar en América que Humboldt ofrece al lector ilustrado europeo, "regresa" al sitio de origen como un referente concebido como icónico por cierta capa social y oficial; pero quizás, también, como simples modelos a ser copiados por artesanos locales en un atajo al proceso de mecanización de imágenes que de otra manera requerirían de grandes centros de impresión, y cuya demanda era por entonces interesante. En este último caso, poco importaba el contenido de la misma, era el contorno de un volcán andino que evocaba en el otro -el visitante europeo- portar un recuerdo, cada vez más difuso, de un lugar visitado.

Entonces, las imágenes que se crean o re-crean durante la época que nos ocupa, ligadas a la narración visual de hechos ciertos o imaginados, invocan creencias, sensaciones, necesidades de un continente y sus naciones que se están formulando bajo el signo de la independencia y la autonomía; la urgencia de distinguir una nación de otra, de imponer nuevos límites o de resaltar costumbres propias. En este contexto, se impone en la esfera pública -y privada, por supuesto- una serie de imágenes de variada temática, que van a constituir, junto a lo escrito, una serie de discursos fundacionales constitutivos de estas nuevas naciones. Cada nación a su vez destacará aquello que la diferencia. Por otra parte cabe recordar al lector que la circulación transnacional de las narrativas de la Naturaleza y el Paisaje en los Andes (o el Amazonas), en el período que nos ocupa (1850-1930), se da en contextos de internacionalismo científico, imperialismo internacional y los mencionados procesos de nacionalismo, tanto en Ecuador como en el resto del continente. Por ello, es fundamental tener en cuenta estos grandes escenarios que gravitan sobre la concepción misma de la imagen, su promoción y recepción, con respuestas previstas o reales al mensaje o contenido emitido en la misma.

La nacionalización del paisaje físico entraña un proceso múltiple, demarcado por diferentes actores, que tiene diversas respuestas y vivencias. Por un lado puede ser cuestión de límites reales o imaginarios (políticos), formas de administración, o el uso de los recursos naturales. El tema no es tan sencillo como parece ya que si bien el territorio físico puede ser efectivamente nacionalizado, uno se pregunta si es posible controlar el paisaje ideológico. Al parecer existe una brecha entre la ideología y la práctica de un paisaje, tenemos unas ideas que heredamos sobre el paisaje y que pueden no funcionar en la práctica. Por ello, las narrativas de la naturaleza son diversas. Durante la administración de García Moreno, por ejemplo, el Estado deseaba controlar y unificar el territorio a través de estrategias de diverso orden; sin embargo, estos deseos oficiales no necesariamente coincidían con la visión idílica de un poeta solitario, o, el miedo de una naturaleza sísmica percibida como castigo divino por cientos de fieles católicos que temían -no solo por razones religiosas- la avanzada liberal. El mismo hecho de desplazarse, viajar, tiene connotaciones diversas y plantea retos distintos en distintos sectores, en distintos momentos.

Entonces, el territorio constituirá una fuente inagotable de representación. Y, como dijimos, este territorio representado (el paisaje) resulta central en este período, particularmente durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Es un paisaje que se va integrando a nuevos y singulares discursos, desde el trazado cartográfico generado para delimitar un territorio de fronteras difusas, hasta aquel religioso que marcará nuevas o renovadas rutas sagradas o de peregrinación de amplios sectores populares. En la exhibición se pone énfasis en el período entre 1850 y 1930, durante el cual las obras, más allá de su intrínseco valor estético, servirán para configurar una nueva forma de leer y creer en la nación, de sentirse parte de la misma.

Sin embargo pudimos observar que para mediados del siglo XX, el paisaje de caballete, para entonces "trasnochado", como remarcaría Luciano Andrade Marín en 1948, se había convertido en mercancía "pervertida".

El paisajismo ecuatoriano en el arte nacional no tiene quizás todavía sesenta años de vida. Y, ya está pervertido, malbaratado. Cualquier borrón de albayalde es una montaña nevada ecuatoriana, y cualquier montaña. Se vende un Chimborazo por un Cotopaxi, un Altar por un Cayambe...[Las] montañas del Ecuador son ya por fin, motivos de arte ecuatoriano, pero, lástima, principalmente, salvo meritísimas excepciones, de artistas o artesanos trasnochados. (Andrade Marín, 2003: 69)

Estas consideraciones me han llevado a plantear una exhibición en la que se pretende introducir al espectador actual en una nueva dimensión en la comprensión del

Anónimo, Plano de Guayaquil antiguo: después de 1859. 66x81 cm.,
Guayaquil, Museo Municipal de Guayaquil.

Anónimo, Batalla de Miñarica, ca. 1815; 66x102 cm.,
Quito, Archivo Juan José Flores, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.



Anónimo, Paisaje de la Sierra, 1825, óleo/sienzo, 48x71 cm.,
Cuenca, Fundación Cultural Cordilero.



paisajismo ecuatoriano, tomándolo no sólo como una expresión de belleza, en algunas ocasiones académicamente sobresaliente, sino en sus significados intrínsecos y en el uso político que tuvieron. La exposición no agota sus posibilidades de lectura, simplemente resulta un abrebocas hacia ciertos aspectos relevantes. Y como toda construcción expositiva es de por sí sesgada, en esta se privilegia la mano local, nacional. Es decir, no se encontrarán obras de aquellos artistas, viajeros o científicos que, cual aves de paso, vinieron cumpliendo con su propia agenda introdujeron nuevas fórmulas de mirar y representar el paisaje, aunque sin duda fueron decisivas en la configuración de las representaciones, tal como veremos en los ensayos de este catálogo.

Quisimos marcar el énfasis en exhibir y discutir lo que los artistas creadores de imagen de fin de siglo llamaron "paisajes nacionales". Priorizamos la labor de muchos y muy buenos desconocidos ecuatorianos o residentes en Ecuador que sin pretensiones o de modo aislado y poco reconocido pusieron su impronta. Deseamos dar un espacio importante a aquello que se ha silenciado consciente o inconscientemente por diversas razones: las fotografías urbanas de amplia circulación, los sellos postales, las portadas o ilustraciones de libros y revistas, la cartografía y su ornamentación, los exvotos.

Por otra parte, integramos al habitante de estos paisajes urbanos y rurales, quien en ocasiones adquiere una presencia protagónica dentro de la obra artística. Deseamos que se viera la diversidad de personajes y hábitats intentando crear una imagen nacional, aunque en la búsqueda de piezas y a lo largo de la investigación se evidencia la presencia destacada de imágenes que representan la Sierra centro-norte, y de Quito y alrededores particularmente. No cabe duda que los volcanes concentrados en esta región, en serie o individuales, constituyeron el centro del interés paisajístico, sobre todo desde que Humboldt visitara el Ecuador a principios del siglo XIX. El Chimborazo, que con tanta emoción científico-romántica describiera este ilustre humanista terminó por convertirse en la carta de presentación oficial del Ecuador al ser incluido en el escudo de armas junto al gran río Guayas.

Sin embargo, muchas piezas del rompecabezas se han perdido irremediablemente, entre las llamas de algún incendio, o los escombros de un terremoto. Otras muchas han ido a parar en museos y colecciones extranjeras. La realización de esta exhibición ha implicado una ardua búsqueda en las colecciones públicas y privadas más importantes del país, incluidas las reservas de muchos de los museos ecuatorianos. Al haber definido las tipologías paisajísticas y entradas que abordaríamos, las obras requeridas se iban integrando en tal o cual *itinerario*, como lo llamamos. Algunas por su condición de deterioro o inaccesibilidad, aunque claves, pasan a ser parte del corpus ilustrativo del catálogo, otras cumplieron ambas funciones, de ilustración y exhibición. No cabe duda de que quedan materias pendientes, una de las cuales son las imágenes de la prensa ilustrada ecuatoriana, que podría completar un cuadro más significativo sobre las representaciones de un paisaje caricaturescamente politizado o la asimilación de regiones, que como la selva amazónica o las islas Galápagos, constituyen *territorios al borde* en el imaginario nacional.

Entonces, la exposición fue dividida en diversos *itinerarios*, sin que con ello pretendiésemos agotar el tema. En el primero ("Una geografía sagrada"), se aborda las historias que se tejen alrededor de las imágenes religiosas y sus representaciones pictóricas, historias que marcan un itinerario entre los diferentes lugares santos y que permiten imaginar al país como el espacio signado por una geografía cristiana y moderna. Esta resulta, a la vez, en una geografía unificada y continua de un turismo religioso que, ayudado por la red vial reestablecida en el último cuarto del siglo XIX, viene a ser el principal sustento económico de pueblos periféricos como El Quinche, El Cisne, o Yaguachi. Sin embargo, desde ciertos sectores intelectuales

tradicionales, y con una agenda muy distinta, se hará hincapié por descubrir histórica y arqueológicamente hablando, una geografía sagrada precolombina en la que se destacan lugares como Ingapirca o la laguna de Culebrillas en Cañar. Es el caso del historiador Federico González Suárez o en su papel de arqueólogo, Jacinto Jijón y Caamaño, Julio Matovelle. Todas estas instancias estuvieron acompañadas por la labor de pintores, grabadores y fotógrafos, (Joaquín Pinto, el principal), que crearon una serie de imágenes modeladoras de la nación.

El segundo itinerario ("Paisajes fundacionales: heroicos, artísticos y literarios"), presenta la visión oficial de la fundación de una nación (el Ecuador independiente) a través de la producción de símbolos patrios como el escudo, el himno o el retrato de sus héroes y próceres; así como la creación de obras plásticas (artísticas o documentales) y literarias. Todas estas herramientas concebidas por la intelectualidad ecuatoriana, o en términos más privados por quienes no ejercían el poder, tuvieron como propósito fundamental promover los valores cívicos y modelar al nuevo ciudadano "virtuoso y patriota". Sin embargo, argumentamos, fue a través de la representación del territorio (o a través de este recurso) y su narrativa central que este fenómeno se llevó a cabo, como podemos apreciar por las obras que incorporamos: desde héroes coetáneos y recientes como Bolívar y sus diversas imágenes públicas, la emisión de sellos postales, hasta las novelas *Cumandá* de Juan León Mera o *A la costa* de Luis A. Martínez, con sus contrapartes en el ámbito de la pintura (de Rafael Troya y del mismo Martínez, respectivamente), que fueron desde la elaboración de hitos e iconos nacionales hasta la denuncia política y social.

El siguiente itinerario ("Territorios al borde: la Amazonía"), alude a esta vasta región *desértica*, lugar mítico para los mismos vecinos "civilizados" y escasamente integrada a la nación de entonces. La gran mayoría de imágenes que se generan corresponden a las ilustraciones de libros y mapas de científicos que intentarán ingresar por las más diversas rutas; mas serán los misioneros jesuitas, franciscanos y finalmente dominicos quienes en su tarea de conversión y en su afán por inducir a las comunidades al sedentarismo y al trabajo sistemático, adquirirán un profundo conocimiento de este inhóspito y difícil territorio. Las actividades misioneras decaerán hacia 1875, y surgirán otros intereses: las fábulas sobre la extracción de oro o el caucho, la noción de defensa de un territorio al que se debe limitar y proteger, el uso de los recursos madereros, la inminente necesidad de abrir vías de enlace -navegables o ferroviarias-, el proyecto del Curaray, entre otros. Las imágenes emblemáticas están relacionadas con el ingreso a la selva por Baños, la confluencia de los ríos Pastaza y Palora, o el paso de canoas frente al entonces importante pueblo de Santa Rosa de Oas.

El cuarto itinerario ("El territorio: símbolos patrios y ciudadanos virtuosos"), retorna al espectador al aula de clases formal, la creación de símbolos que le identifican al habitante con su terruño: la bandera, el himno, y sobre todo el conocimiento de la geografía a través de la cartografía moderna -un mapa como una abstracción artística y racional del territorio- y los textos, fenómeno que si bien parte de los conocimientos de Humboldt aterriza con la obra de Manuel Villavicencio en 1858 y tendrá un despegue con el trabajo de los científicos alemanes y otros, sobre todo la *Geografía y geología del Ecuador* de Wolf de 1892 que tuvo influencia hasta 1928.

Además de convertirse en instrumentos geopolíticos, le permitió al ecuatoriano lograr un sentido de pertenencia territorial y consolidación del espacio a través de una geografía "soldada", "venciendo a los Andes" con las nuevas vías que se trazaron a partir de la presidencia de García Moreno. Pero al ciudadano "virtuoso y civilizado" se opuso el indígena "salvaje", la tensión entre el campo y la ciudad, la necesidad de normar desde el Estado estas relaciones a través del cuerpo policial, un modelo civilizatorio basado en la noción de soberanía.

Rafael Troya. *Musa pintando un paisaje*, c.1890-1900, óleo/lienzo, 121x78 cm.,
Quito, col. Iván Cruz Cevallos.



Alónimo, *Ferre con paisaje*, c.1900-1920, óleo/lienzo, 64x87 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



Como prolongación del anterior, el último itinerario ("Ecuador: un laboratorio científico y productivo"), lleva al visitante a un país de atractivos volcánicos y biológicos que atrajo decenas de misiones científicas internacionales y nacionales que incentivaron la producción de conocimiento al interior del mismo con la creación de centros como la Politécnica o el Observatorio Astronómico en Quito. Fue un conocimiento más bien aplicado que centró sus actividades en la producción y la transportación, en unir las regiones de la sierra y la costa, el suplir y exportar. En la segunda mitad del siglo XIX se pensó y vivió la República como un lugar de progreso a través de la agricultura de la costa, exportable, y de la sierra, para el autoabastecimiento. Liberales como los hermanos Nicolás, Augusto o Luis A. Martínez, José Peralta y otros, propusieron revolucionar este importante rubro teniendo como centro la transformación de la agricultura y la creación del sistema ferroviario. Aliada importante de estas titánicas transformaciones fue la fotografía documental y la noción de un incipiente turismo de montaña ligado al ejercicio del andinismo practicado por los Martínez.

Aunque algunos aspectos no se evidencian en la exposición, los colaboradores ahondaron a través de sus estudios, sobre algunos de estos. Es decir, los ensayos están íntimamente relacionados con el planteamiento curatorial inicial, aunque lo afinan y enriquecen sustancialmente. A través de la lectura de estos aportes de investigación, de visiones diversas, hallaremos discusiones profundas sobre los términos Civilización y Progreso en referencia al uso del territorio, las respuestas locales al mismo; la diferenciación social de espacios urbanos y rurales y la interacción de sus múltiples actores; la importancia fundamental de la educación, la construcción de herramientas pedagógicas -cívicas- como el himno, las novelas fundacionales o la ilustración científica; la relevancia de las ciencias geográficas en la nueva percepción del territorio, la cartografía, fundamental referencia visual de límites y desarrollo del mismo, también mental o simbólica. En la gran mayoría de ensayos se incorporan simultáneamente los factores políticos, económicos, sociales y culturales de la época, así como las fuerzas divergentes que se juntan o alejan en posturas conservadoras, progresistas, liberales o mixtas, a veces incluso, contradictorias. Así mismo, casi todos hemos hecho un esfuerzo por distanciarnos de una visión unilateral, unívoca, teniendo presente la complejidad de una sociedad estamental por excelencia; por ello se dan sendas referencias a un mismo problema visto o vivido desde lo hegemónico o lo popular.

Anónimo, Atahualpa, s. XIX, óleo/lienzo. 59,5x14,4 cm.,
Cuenca, Museo Nacional del Banco Central de Ecuador.



Nicolás Delgado, *Simón Bolívar*, 1929, óleo/canvas, 197x97 cm.,
Quito, Museo Casa de Sures.



Pazmiño G., *Allegoría de la Batalla del Pichincha*, 1922, óleo/licenzo, 135x90,5 cm., Quito. Museo Municipal Alberto Mena Carambaño.



Alfomino, Quepi de Eloy Alfaro, fines del s. XIX, terciopelo y esmalte bordados, 48x16x24 cm.,
Quito, Colegio Militar Eloy Alfaro.



Honorato Vázquez. Paisaje bucólico, c.1901, óleo/lienzo, 111x54 cm.,
Cuzaca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral.



Agradecimientos

Para concluir, debo agradecer en primero término al Museo de la Ciudad de Quito, en especial a su directora María Mercedes Jaramillo, quien me invitó a presentar este proyecto acariciado desde hace muchos años, uno de los renglones más destacados, aunque relegados, en la creación de la cultura visual del país. Personaleros del Museo han sido importantes aliados en el proceso; Alicia Lozyza, Andrea Moreno, Ximena Endara y Lucía López. A nuestro alcalde Paco Moncayo, que ha demostrado ampliamente que la recuperación del patrimonio de una ciudad y su repercusión a nivel nacional, se construye y difunde siempre y cuando se genere nuevos y dinámicos procesos de conocimiento que pueden cuestionar una visión tradicional ya desgastada, y que permiten avanzar creativamente en la comprensión de las dinámicas sociales, dotándolas de nuevos contenidos a modo de libro abierto presto siempre a ser reescrito.

Mi gratitud a los colaboradores en la investigación: Matthias L. Abram, Carmen Fernández-Salvador, Segundo Moreno Yáñez, Juan Bernardo León, Eduardo Kingman, Andrea Moreno, y a quienes aportaron a estos ensayos con breves comentarios, encargados *ad-hoc*, según la tesis curatorial: Juan Castro y Velásquez, Ángel Emilio Hidalgo, Paulina Moreno y Guillermo Peña.

Es evidente que sin el apoyo de las colecciones públicas y privadas el proyecto hubiera sido imposible. En muchos momentos, quienes custodian estos repositorios o son sus dueños, tuvieron la paciencia y amabilidad de ayudarme con información, apoyo logístico, ideas esclarecedoras y sobre todo, con su valioso tiempo. El préstamo temporal de las obras es signo de confianza en el proyecto, y en el caso de los coleccionistas privados, demuestra su gran capacidad de desprendimiento y convicción de que esta es una forma de hacer patria.

A mi lado, todos los días, mi inteligente y solidario asistente Patricio Feijóo, quien a pesar de su juventud, está presto a observar mi trabajo con gran sentido crítico y resolver en el acto y con diligencia cualquier obstáculo que se presenta. Un apoyo indudable han sido mi marido, Eduardo Vega, y mis hijos Felia y Federico, quienes con su afecto me permiten seguir creciendo y creando, aunque mis ausencias, resulten en ocasiones difíciles de vivir y comprender. A ellos mi sentida gratitud y amor.

Los Andes en el corazón
Intérpretes del paisaje

Matthias Leonhardt Abram

Viajar. Viajar para conocer, para ver y para descubrir lo desconocido. Viajar para llegar a lugares ocultos, no pisados, a veces imaginarios. Para perderse y para volver a regresar. Viajar para reencontrarse, después de haber hecho largos caminos, después de haber visto lo inimaginable, después de haber sufrido: viajar para volver a amar lo propio, conociendo lo ajeno.

Durante la época que nos interesa, mediados del siglo XIX, también en el Ecuador se arman estos viajes para conocer mejor el territorio, para describirlo, inventariarlo y sobre todo, para fijar sus límites: gran empresa nacional que preocupa y ocupa a casi todos los gobiernos y sus diplomáticos en los foros internacionales.

Quien viaja para conocer, concibe un plan, un programa, deja su lugar con conocimientos previos, instrumentos intelectuales y físicos, de medición, de descripción y de catalogación. A la sombra de los grandes naturalistas extranjeros, a veces con ellos y muchas veces a imitación de ellos, algunos aficionados coleccionan, guardan, atesoran: se desencadena una curiosidad inaudita por conocer el país y algunos deciden explorarlo científicamente.

Uno de los medios, además de la palabra, es la imagen: el paisaje pintado, la naturaleza reproducida en una tela, el cuadro colgado en la sala como ventana que abre parajes desconocidos o, el paisaje que uno ha visto toda la vida, sin verlo, como lo puede mirar ahora en el cuadro.

Los pioneros

Son algunos los antecedentes de la pintura de paisajes en Ecuador. La Misión Geodésica Francesa (desde 1737), impone un estándar muy alto de conocimiento del territorio, tal vez no alcanzado por muchos después. Las cartas publicadas por los jesuitas misioneros de Maynas, llamadas *edificantes* (*lettres edificantes*), están llenas de detalles sobre el Oriente, sus pueblos y sus paisajes que levantan el primer mapa confiable del Marañón, dibujado por el Padre Samuel Fritz (1691). La misión de límites del español Francisco Requena, quien deja, además de sus mapas de gran credibilidad, preciosos paisajes acuarelados de la Amazonía (1788-1789), lastimosamente poco conocidos entre nosotros. Los meses frenéticos vividos entre los ecuatorianos por el Barón von Humboldt y su compañero Aimé Bonpland (1802-1803). Estos dos jóvenes, no contentos con ascender a todas las montañas, meterse en todas las cuevas, tocarlo todo, medirlo todo, describirlo todo, coleccionan con frenesí: piedras, plantas, cadáveres de animales, sobre todo pájaros, restos arqueológicos, etc., hasta vocablos de las lenguas de los indios en sendos vocabularios orgullosamente guardados e incluidos en sus publicaciones. Toda esta masa de objetos es descrita y publicada: la república de los sabios europeos tiene que enterarse de las maravillas del Nuevo Mundo.

Esta primera fase autodidacta, a veces improvisada, pero siempre ligada a la intrepidez y a retos físicos exagerados, aunque muy rica en resultados, en nuevos conocimientos y en nuevas concepciones del territorio, pasa ahora la posta, a

[a. Rafael Salas], Paisaje [Copia de Frederic E. Church, *The Heart of the Andes*, 1859],
último cuarto s.XIX, óleo/lienzo, 86x112 cm., Quito, Museo Nacional Banco Central del Ecuador.



mediados del siglo XIX, a una exploración más ordenada, más planificada, a veces más científica, en todo caso más enfocada a perseguir metas más precisas.

En medio del auge del caucho viene una Misión de la Marina de América del Norte para analizar las posibilidades de colonizar el "Valle del Amazonas"¹. No son los únicos. Estados Unidos descubre su interés por el Sur y quiere conocer más. Tres misiones adicionales trabajan en América Latina: en el Cono Sur, en la Patagonia, y en el istmo del Darién, explorando la zona eventual del Canal. Además, por aquellos años viaja por los Andes George Catlin, famoso por su galería de los indios norteamericanos (Catlin, 1868). En Ecuador se medita sobre las posibilidades de atraer colonos europeos para ampliar la frontera agrícola. Se preparan proyectos de colonización tanto en Brasil como en Perú.

Aparecen en la arena nuevos medios, nuevas ideas y nuevos actores. El primer tratado de *Geografía del Ecuador*, acompañado por un gran mapa impreso, lo edita en Nueva York en 1858, el ex Gobernador del Oriente, Manuel Villavicencio. Contiene grabados de paisajes tomados de los pintores contemporáneos y de von Humboldt, muchas veces copiados y reinterpretados. Pedro Fermín Cevallos escribe su *Historia del Ecuador* y Federico González Suárez empieza a juntar material para escribir la suya, poniendo mucho interés en la arqueología; publica, en 1892, un atlas arqueológico ilustrado por Joaquín Pinto.

Las ansias, los prejuicios y las prohibiciones frente a la exploración del país, aún fuertes durante la visita de la Misión Geodésica Francesa, tienden a desvanecerse. Sin embargo, los obstáculos de antaño son reemplazados por impedimentos políticos, guerras civiles e inseguridades de todo tipo.

Hay principalmente dos tendencias en la pintura del paisaje: aquella promovida directa- e indirectamente por von Humboldt y los viajeros que vienen tras sus huellas, y la otra, un poco más tardía, promovida por García Moreno y su obsesión por la modernización del país, ideología que se encuentra con las nuevas corrientes de la pintura europea, desarrolladas en tiempos de la industrialización.

A mediados de siglo llegan a Quito los primeros ejemplares de *Cosmos*² y de *Cuadros de la naturaleza* de von Humboldt, textos donde el sabio alemán elabora su teoría del paisaje y habla de la contemplación de la naturaleza. El hombre se enaltece observando la naturaleza, dice, ella inspira valor y fortaleza ética y lleva al hombre a emprender las tareas necesarias y nobles para humanizar a la sociedad como lugar estético de su realización. No hay que pintar detalles, sugiere von Humboldt, sino vistas panorámicas, la visión total de la naturaleza. La descripción del paisaje debe basarse en conocimientos científicos.

En el segundo volumen de *Cosmos* se ofrece una reseña doble de la descripción de la naturaleza: la poética-literaria y la de la pintura. Aquí formula las ideas básicas de su concepto de representar, describir y pintar la naturaleza; en cada rincón del mundo la naturaleza no es otra cosa que la imagen de la totalidad. En esta imagen de la naturaleza von Humboldt busca las formas determinantes que le otorgan a una región su fisonomía característica.

Animado e inspirado por estas ideas, viaja al Ecuador en dos ocasiones el pintor norteamericano Frederic E. Church (1826-1900), a mediados de los años cincuenta, y se sirve, además de sus bocetos, de las fotos de Camille Farrand (y tal vez de las suyas propias), para concebir los paisajes heroicos, hasta fijar en *El Corazón de los Andes* (1859) su programa y su mensaje artístico y estético. Thomas Cole (1801-1848), maestro de Church y fundador de la Hudson River School, había rea-

1 Lardner Gibbon y Lewis Herndon, publican en 1854 una muy interesante y bien ilustrada relación en dos tomos: *Exploration of the Valley of the Amazon*. Washington, 1854.

2. Publicado en 1845 y 1848, en alemán e inmediatamente traducido a varios idiomas.

lizado paisajes intactos e imponentes, de montañas y de llanos inconmensurables, el corazón de la pintura norteamericana y le había convertido, en ausencia de una historia de tipo europeo, en el símbolo patriótico de un naciente nacionalismo. Church va más allá de ello y compone con gran *pathos* sus cuadros como reto de la naturaleza gigante, no experimentada como hostil al hombre, sino como imagen del paraíso. La cumbre del Chimborazo en la parte superior del gigante espectáculo de la naturaleza en *El Corazón de los Andes*, copiado muchas veces por pintores americanos,³ le lleva al hombre observador más allá de sus preocupaciones cotidianas, le inspira grandes pensamientos y, la pequeña cruz en el camino, recuerda la presencia del Creador. Los intereses geológicos y botánicos subrayan la convicción de Church y de su tiempo, que en la naturaleza el hombre está en presencia de Dios. Era lo que Cole había llamado "*a higher style of landscape painting*".

En 1985 el National Museum of American Art en Washington organizó una exposición alrededor del *Cotopaxi* de Church, logrando exponer 40 obras entre cuadros al óleo y bocetos, entre ellos constó el famoso *Cotopaxi en erupción*, de 1857 (Manthorne, 1985).⁴ Ninguno de estos cuadros se encuentra en el país. Church trabajaba en base a sus bocetos y desde 1853 hasta finales de los años sesenta pinta decenas de cuadros de los Andes ecuatorianos, haciendo conocer en América del Norte el Ecuador. Tuvo una influencia enorme en la pintura de paisaje en su país y en el nuestro, siendo el maestro indiscutido del paisaje tropical y andino en el sentido heroico de von Humboldt.

En el segundo viaje que realizó en 1857, le acompañó Louis Rémy Mignot (1831-1870), lastimosamente muy poco conocido entre nosotros, quien dejó dos docenas de cuadros estupendos de los Andes, como *Lagoon of the Guayaquil River* (1863) del Art Institute de Detroit, *Paisaje del Ecuador* (1859) en el North Carolina Museum of Art y un extraordinario *Sunset on White Mountains* (1861) en el Museo de Bellas Artes de San Francisco. Hasta su muerte precoz en 1870, en la Guerra Franco-prusiana, pinta paisajes tropicales, no del natural, sino en base a sus bocetos y fotografías. Su modo de concebir el paisaje es muy cercano al de Church, aunque más suave, tal vez más romántico, con una maestría en la pintura del agua que asombra. Desafortunadamente en el país no se cuenta con cuadros ni de Church, ni de Mignot.⁵

Sal, plata y papel: la fotografía

A mediados de siglo aparecen los primeros fotógrafos viajeros en Quito. Uno de ellos es Ernest Charton (1815-1877), pintor y fotógrafo, hermano del editor de la revista francesa *Le Tour du Monde*. Como resultado de su presencia en Quito entre 1848 y 1849 tenemos unos pocos paisajes de Quito⁶ y Guayaquil, dos de los cuales presentamos en la exhibición; sin embargo, todavía no hemos hallado fotos atribuibles a él. Poco sabemos de los primeros pasos de la fotografía entre nosotros, de su

3 También por Luis A. Martínez, si la atribución del cuadro "Laguna en los Andes" del Museo del Banco Central en Quito es correcta. Sin embargo, es probablemente de Rafael Salas como comenta A. Kennedy en su artículo: "La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX". Catálogo de la exposición *El regreso de Humboldt*, p. 119. Finalmente, no fue posible identificar más paisajes de Salas. Según conversaciones con la misma autora, el famoso cuadro de *Quito visto desde lo alto*, del Museo del Banco Central en Quito y tradicionalmente atribuido a Rafael Salas, no parece ser de su mano. Habría que preguntarse si estamos frente a otro mito de nuestra historia del arte.

4 El Banco Central hizo una traducción al español del texto, con el título: *Creación y Renovación*.

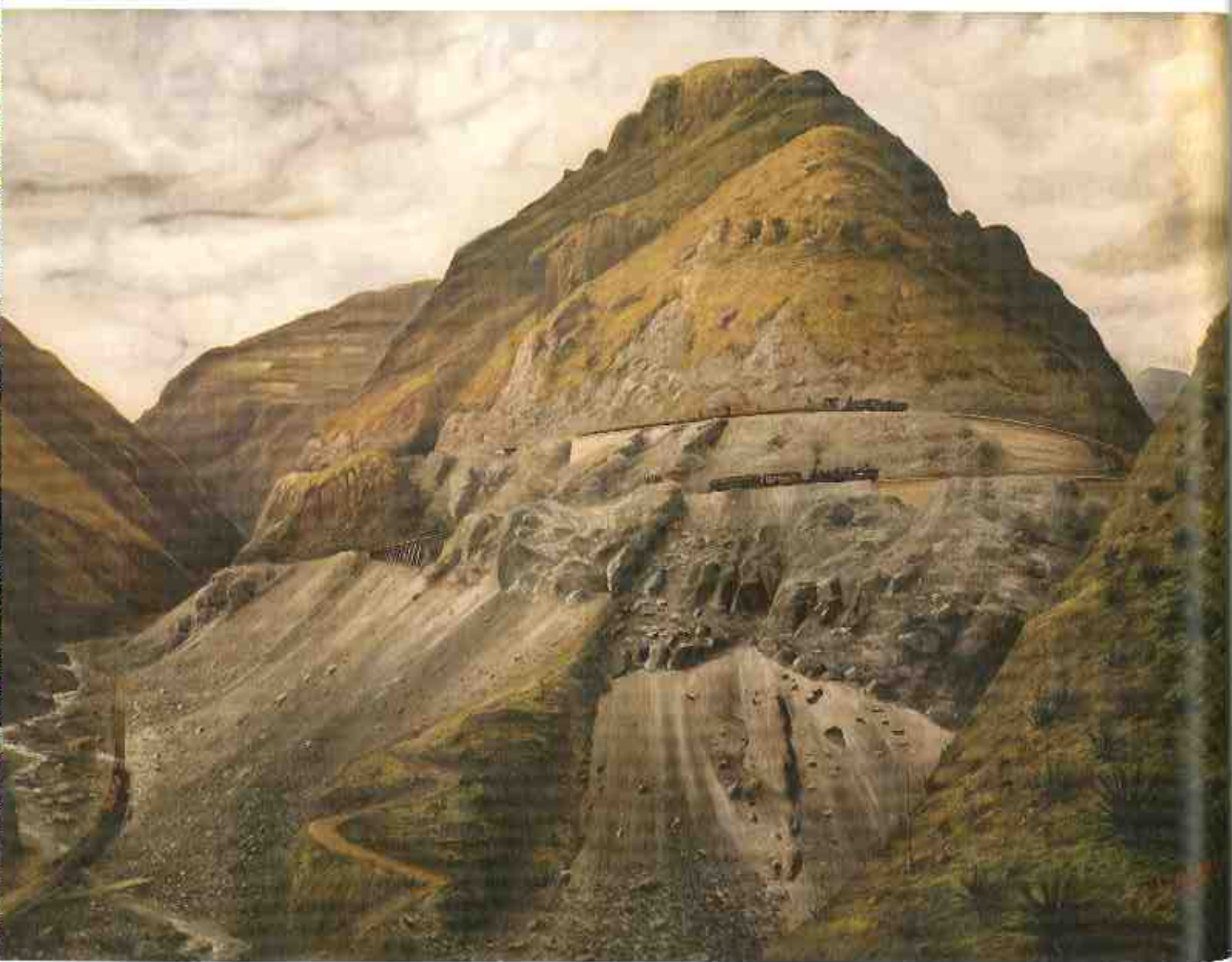
5 En los últimos 10 años se han subastado 10 cuadros de Mignot en Estados Unidos. De acuerdo a un listado de un sitio especializado en venta de obras de arte, se registran las siguientes subastas: *View of a Colonial City*, en noviembre de 2006; *Morning, Guayaquil River*, en julio de 2003; *Chimborazo desde Riobamba*, en mayo de 2002; *Mount Cayambe*, en junio de 1993; entre muchas otras obras. Información disponible en: www.web.artprice.com

6 Subastado en Christie's en septiembre de 2003, venta 6808, lote 434..

J. Viltejo, *Lijuná*, 1943. Óleo/sienzo, 76x142 cm.,
Quito, col. privada.



L. Graves, *Nariz del Diablo*, c.1900, óleo/lienzo, 141x193,5 cm.,
Gmaysquil, col. Rossana Vittoza.



interacción con la acuarela costumbrista y la pintura.⁷ Juan Pablo Sanz, por ejemplo, estudió fotografía con Manuel Paz y puso la primera imprenta litográfica en Quito (Navarro, 1991: 93).

Llega también al Ecuador la Comisión Científica del Pacífico (1862-66). Su fotógrafo, Rafael Castro y Ordóñez, realiza más de mil placas en cristal, algunas sobre el Ecuador.⁸ Muchos relatos de viajeros son ilustrados con fotos de Quito y Guayaquil de los años 80. Y el gran libro sobre la Exposición Universal de Chicago, de 1892, contiene centenares de fotos del Ecuador, de sus paisajes y de sus gentes (*El Ecuador en Chicago*, 1894). Underwood y Underwood, una de las empresas de fotografía más grandes del siglo XIX, presentaba en su catálogo de fines de siglo, decenas de fotos estereoscópicas del Ecuador.

El Banco Central publicó, en 1984, un libro de fotos de su colección y le puso el título: *Paisajes del Ecuador*. En él se publicaron más de 100 fotografías de paisajes del Ecuador de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX, algunas de sorprendente dramatismo y buena calidad.

De Camille Farrand existen en la colección de Church en Olana -su residencia en el estado de Nueva York- espléndidos paisajes de la Sierra central, de Quito y las primeras fotos del cráter del Guagua Pichincha, donde se observan las fumarolas y los indígenas acompañantes (1858)⁹. Especial mención merecen las excelentes fotos tomadas por E. Whymper de 1880, que se encuentran en posesión de la Royal Geographical Society en Londres.

Modernización y proyecto de Estado

El cráter del Guagua Pichincha había sido visitado en 1845, por dos jóvenes, Sebastián Wisse, francés de Alsacia y maestro del segundo, Gabriel García Moreno, guayaquileño de mucho futuro, casado con una de las herederas más ricas del Ecuador y lleno de entusiasmo por transformar este país andino en aquello que había visto y vivido durante cortos períodos de estudio en París, ciudad que le había subyugado¹⁰.

Todo estaba destinado al conocimiento científico, el país postcolonial debía aprender a adoptar métodos, procesos y procedimientos dictados por la ciencia, los expertos, los estándares internacionales.

La Politécnica

Seguramente llevado por sus propios intereses en la Ciencia y por su convicción de que su implantación en el país conduciría a su progreso, García Moreno, asesorado por Wisse, ingeniero y arquitecto, dedicó buena parte de sus esfuerzos a 'modernizar' el país, mejorar y ampliar el sistema vial, un ferrocarril que uniera Quito con Guayaquil, levantar edificaciones modernas, escuelas y alcantarillado en las ciudades y, sobre todo, concebir un proyecto de largo alcance para educar al nuevo ciudadano. Intervino en todos los niveles de la educación, hasta se preocupó

7 La fototeca del Banco Central del Ecuador y el Taller Visual de Quito trabajan desde hace años en la investigación de la historia de la fotografía en Ecuador. Véase: *El retrato iluminado, fotografía republicana en el siglo XIX*, textos y curaduría de Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini. Quito, Museo de la Ciudad, 2005.

8 Véase el catálogo de la muestra: *Pacífico inédito 1862-1866. Exposición fotográfica*, realizada en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, 1992.

9 Véase: *Fire and Ice. Treasures from the Photographic Collection of Frederic Church at Olana*, publicación del Dahesh Museum of Art en Julio de 2002, y, *El retrato iluminado*, op.cit., pp. 94-100.

10 No eran los primeros, La Condamine, von Humboldt y Carlos Montúfar, como también el entonces Presidente de la República, Vicente Rocafuerte, en compañía de J. B. Boussingault (1838) les habían precedido en las ascensiones y descensos al cráter del Guagua Pichincha.

de la primera formación bilingüe de maestros indígenas. Pero su magno proyecto fue la refundación de la Universidad, agregando a ésta una facultad Politécnica, contrapuesta a la universidad aún de corte colonial de Quito, donde se seguía enseñando teología, leyes y una medicina poco efectiva. En 1869 cerró la vieja universidad y preparó la nueva.

Después de haber literalmente inundado el país de religiosos y religiosas extranjeros, miembros de varias órdenes que se ocuparon de la educación de niños y jóvenes, encargó al arzobispo Checa y Barba, quien viajó al Concilio Vaticano I, traer desde Alemania científicos jesuitas en varios campos, con el fin de fundar dicha Politécnica en octubre de 1870.

Theodor Wolf, en los ochenta fue geógrafo del Estado, y realizó el primer mapa científico del Ecuador (Leipzig, 1892), conjuntamente con su *Geología y Geografía del Ecuador*, y un mapa geológico de los Andes ecuatorianos que acompañó la publicación de Stübel sobre los volcanes del Ecuador (1887), amén de innumerables informes y ensayos. El científico y naturalista Juan Bautista Menten fue el primer decano, promotor del Observatorio Astronómico de la Alameda, autor de un plano de la ciudad de Quito, además de un texto de álgebra para la universidad. Después del cierre de la Escuela Politécnica se quedó en Quito como Director de Obras Públicas y Director del Observatorio. Luis Sodiro, tirolés, botánico, fue autor de varias publicaciones sobre plantas ecuatorianas. Luis Dressel, físico, fue autor de textos para la enseñanza y de un tratado de química. Su ayudante fue el padre Luis Heiss, también químico. Otros destacados maestros extranjeros fueron José Epping, profesor de matemáticas superiores, Christian Bötzes, zoólogo, Josef Kolberg, profesor de matemáticas, autor de una relación del viaje al Ecuador que emprendió en compañía del Arzobispo Checa¹¹ y ayudante del padre Sodiro en la construcción del jardín botánico en Quito. Con su colega francés Bruguier instalaron en Quito la primera planta de luz eléctrica (1875). La relación del padre Kolberg fue editada en 1876 y reeditada por cuarta vez en 1897. En cada edición se cuidó con mucho esmero la ilustración y muchos de los grabados (en parte tomados de *Le Tour du Monde*) han servido de inspiración a los paisajistas ecuatorianos.

Dice el padre Kolberg en su relato sobre la fundación de la Politécnica:

... El Presidente añadió a la Universidad como nueva facultad una Escuela Politécnica, donde no sólo se dictaban clases sobre arquitectura, construcción de carreteras y de ferrocarriles y las otras ciencias de ingeniería,... sino también sobre matemática teórica, física, química y todas las ciencias naturales, como corresponde a una verdadera Universidad... (Kolberg, 1876: 315)¹²

Con respecto a los estudiantes, añade Kolberg:

La juventud académica no estaba acostumbrada a trabajos serios, la preparación era insuficiente, no había industria en el país y por ende la finalidad de los estudios no era muy convincente y la futura aplicabilidad de lo aprendido parecía dudosa: además el orgullo de estatus social de los estudiantes se oponía a cualquier forma de trabajo manual... (Ibíd.)

Tras la interrupción forzosa de la Politécnica, después del asesinato del presidente en agosto de 1875, siguió una fase de menor apoyo gubernamental, hasta que se fundó la Facultad de Ciencias en la Universidad Central. La Politécnica de Quito no tuvo par en los Andes: laboratorios, talleres mecánicos, maquinaria científica para la geodesia y la física, un observatorio astronómico ultramoderno, salas con enormes colecciones de mineralogía, botánica y zoología; una colección preciosa de

11 Obra publicada como: *Nach Ecuador*. Freiburg, Herder, 1875, y editada en español: *Hacia el Ecuador. Relatos de viaje*. Quito, Ediciones de la Universidad Católica, 1977.

12 Traducción del autor, así como la nota siguiente.

Luis A. Martínez, *Paísaje*, 1909. óleo/lienzo, 78x107 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



planos, modelos y maquetas para la construcción de maquinaria y arquitectura y, finalmente, el jardín botánico.

García Moreno fue el responsable de un nuevo concepto de poner a la sociedad frente a la naturaleza. La visión tal vez demasiado idealista de von Humboldt, fue trastocada por una visión más práctica sobre la posible dominación y utilización del paisaje, de la necesidad de modelarlo para que fuese productivo; la industrialización *sensu lato*: estaba convencido de que el hombre debía usar el territorio para mejorar su situación. Estas ideas son inherentes a la industrialización del siglo XIX, propagadas sobre todo por los 'modernistas' y por Karl Marx.

A esta visión se debe el proyecto del ferrocarril de Quito a Guayaquil, eje que finalmente ligaría las dos regiones –costa y sierra– del país. Este proyecto, ejecutado en gran parte por el gobierno de Eloy Alfaro, es la obra magna de la injerencia del hombre ecuatoriano en la naturaleza.

La magna visión de von Humboldt y los esfuerzos gigantes de García Moreno por cambiar el país no tuvieron, sin embargo, su correlato inmediato en la pintura local. Los que promovieron la pintura de paisaje y que requirieron de imágenes que describiesen el paisaje impresionante andino y oriental, fueron en principio los viajeros europeos y estadounidenses. Como podemos apreciar en la exposición, la pintura y fotografía de paisajes realizadas por ecuatorianos arrancó en el último cuarto del siglo XIX, aunque de hecho contamos con acuarelas sencillas de gente como Juan Agustín Guerrero o Alvaro Enríquez.

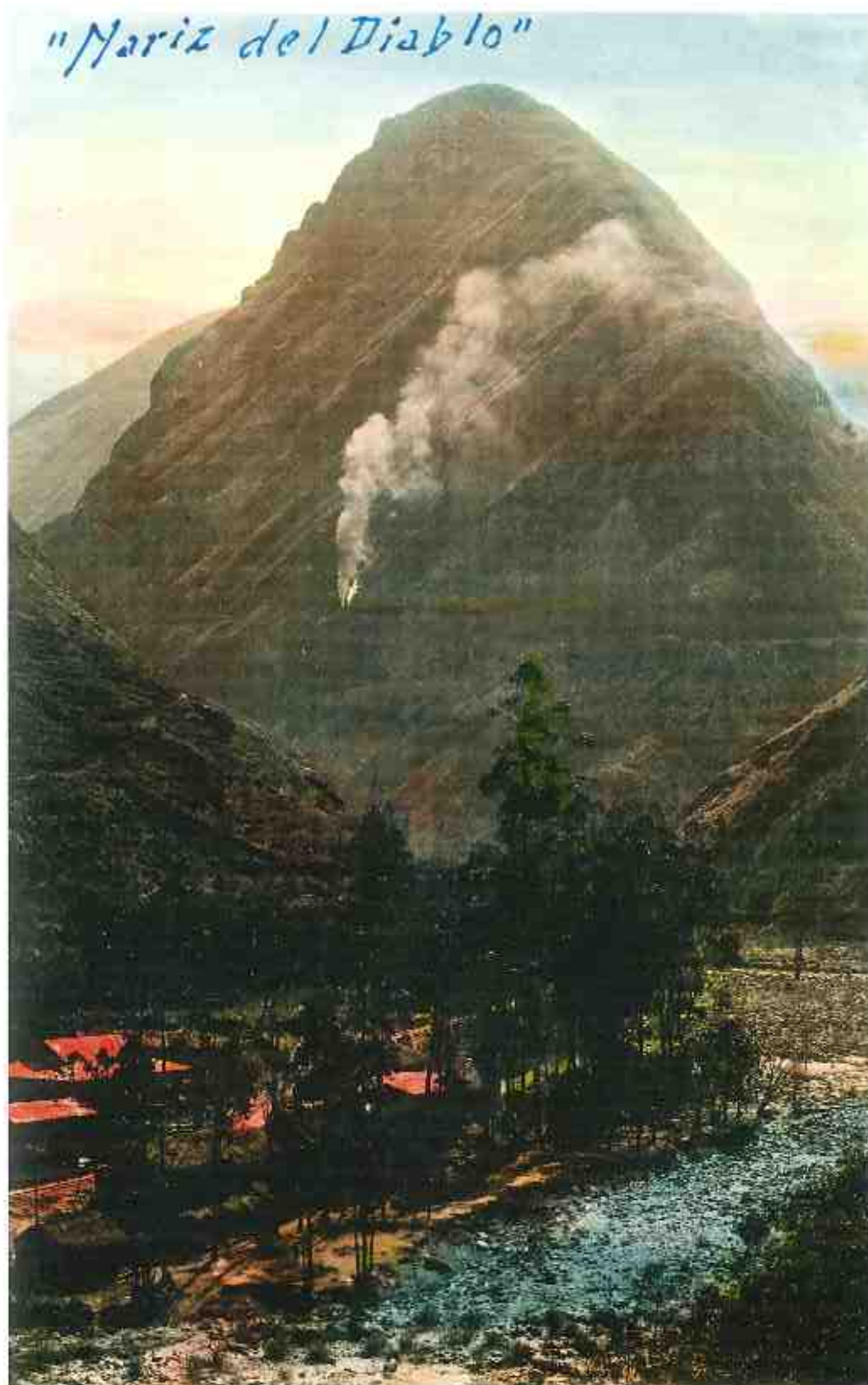
Viujeros exploradores

Son algunos los exploradores que en estas décadas visitaron el Ecuador. Vino el viajero 'de profesión' Gaetano Osculati, italiano, y se quedó entre los años 1848 y 1850. De él tenemos, además de los tipos costumbristas pintados por Ramón Salas y publicados en su relación: *Esplorazione delle Regioni Equatoriali* (Milán, 1850), unos exquisitos paisajes del Oriente, pintados con ingenuidad y lujo de detalles. Así mismo llegó a Quito el inglés William Jameson, dedicado a las plantas y a la catalogación de especies, profesor de la Universidad; J. B. Boussingault, quien dejó cuadros de los Andes, no pintados, sino descritos. Subió con el capitán Hall y un negro (sin nombre en la relación) al Antisana, al Cotopaxi, al Tungurahua: "...quería examinar cómodamente y saciar mis ojos... con la contemplación de estas majestuosas cimas nevadas que tantas veces me habían procurado las dulces emociones de la ciencia..." (Boussingault, 1849)¹³. Y entre 1849 y 1864, en el Oriente y el Altiplano, nos visitó el botánico inglés Richard Spruce, cuyos trabajos son aún de fundamental importancia para el conocimiento de nuestra naturaleza. Su relación, editada en 1908 por su amigo Alfred Russel Wallace, describe el Oriente y la Amazonía desde la Guayana hasta el Napo (Russel, 1908). James Orton coleccionó material para un libro sobre los Andes y la Amazonía (New York, 1870).

Llegó a Quito en 1886 Marcel Monnier. En su relación: *Des Andes au Para* (París, 1890), ofrece las primeras fotos de Quito. Viajó por la Costa, hasta Guaranda y al Oriente, la viajera Teresa, Princesa de Baviera, y publicó dos tomos llenos de fotos y acuarelas de Reschreiter (Teresa de Baviera, 1908). Otra mujer, Ida Pfeiffer, quien llegó a Quito en 1850, se quejó amargamente de la poca hospitalidad de los quiteños y de la ausencia de comodidades para los viajeros (Pfeiffer, 1859: 467-470). Otro visitante fue Friedrich Haussarek quien vino como enviado diplomático de Estados Unidos y legó divertidas descripciones de los quiteños y páginas bellas sobre los paisajes andinos (Haussarek, 1967).

13 En su "Relación de una ascensión al Chimborazo (16 de diciembre 1831)".

Anónimo, *Nariz del Diablo*, c. 1900, fotografía iluminada, publicada en: Hans Meyer, *In den Hoch-Anden von Ecuador*, 1907, Quito, Fondo Jacinto Jijón y Caamaño, Banco Central del Ecuador.



Todos estos viajeros nos pondrán de manifiesto las amplias ideas de von Humboldt. Vienen a conocer, a coleccionar, a veces encargados por museos o sociedades de Historia Natural, para explorar posibilidades de colonización, promover prospecciones mineras o explotar productos tropicales. Publican relaciones de sus viajes y experiencias, a veces interpretadas unilateralmente. No todos entienden donde están y no todos logran comprender la historia y la idiosincrasia de la población.

Y también circulan las grandes novelas y libros de aventuras, en muchos casos prodigiosamente ilustrados. Para los paisajes del Oriente es importante la obra de 1881 de Jules Verne: *La Jangada, 800 millas en el Amazonas*, ilustrada por más de medio centenar de grabados, en gran parte paisajes de la selva.

Todos estos libros y relatos de viajeros dejan algunas imágenes que se imponen en el imaginario nacional; estereotipados, son retomados por los pintores y reelaborados como ilustraciones en otros libros. Son emblemáticas las vistas del castillo de Ingapirca, el puente de Penipe, la balsa del río Guayas, tomados de *La vue des Cordilleres* de von Humboldt; algunos grabados de Ernest Charton corren la misma suerte. Villavicencio incluye, en su *Geografía*, la imagen del indio que lleva un viajero en una silla en hombros por un chaquiñan y el *Palacio del Callo* a los pies del Cotopaxi, imágenes reproducidas en múltiples ocasiones. Caso parecido es un cuadro de Rafael Troya: *Paisaje del Oriente*. Casi todos los pintores lo retoman y el maestro mismo lo pinta en reiteradas ocasiones.

Capítulo aparte merecen los ascensionistas. Vienen para coronar cumbres famosas, ser los primeros, abrir nuevas rutas, gente que ama la naturaleza y muchas veces tiene bases científicas sólidas. La larga lista empieza con Moritz Wagner, quien desde 1858 intenta en reiteradas ocasiones ascender al Cotopaxi. Sus publicaciones científicas cobran una dimensión que podríamos llamar turística. Le sigue el famoso Whymper, quien corona como primer hombre al Chimborazo (1870), además de escalar todos los volcanes. Su brillante relación, llena de información botánica, zoológica y geográfica, es también un compendio de paisajes de montaña, entre fotos y grabados. Años más tarde llegó al país Hans Meyer, profesor de geografía y copropietario de una casa editorial alemana especializada en diccionarios y geografía. El editó, en 1907, otra relación espléndida, *Los altos Andes del Ecuador*, con lujo de mapas de nevados y preciosas fotos de A. Martínez, Paul Grosser, J. Horgan, Carl Uhlig y las suyas propias; junto a esta, un album de 50 litografías de paisajes andinos por Rudolf Reschreiter. El biólogo italiano Festa presentó en su relación: *Nel Darien e nell'Ecuador* (1909), espléndidas fotos de paisajes andinos y de casi todos los pueblos indios del Ecuador.

Termina el siglo con otra gran empresa: dos vulcanólogos alemanes, en camino desde Colombia, donde registraron uno a uno los volcanes, se propusieron la misma tarea en Ecuador. W. Reiss corona por primera vez el Cotopaxi en 1872. Aún es famosa su relación sobre la erupción del Cotopaxi de 1877 (Reiss, 1892). Este y su compañero el geólogo A. Stübel, se hacen acompañar por un pintor que afortunadamente sale del horizonte estrecho de su ambiente, aprende rápido y logra una sorprendente maestría en pintar el paisaje andino. Rafael Troya fue contratado por Stübel en 1870 para reproducir en pintura las particularidades geológicas y geognósticas que le servirían para ilustrar su novedosa teoría de la formación de los volcanes. Esta colaboración entre Stübel, Reiss y Troya ha sido un caso muy feliz para Ecuador: sirvió para impulsar toda una escuela de paisajistas y estimular la atención de la sociedad culta por la belleza, hasta el momento poco valorada, de la montaña y del paisaje en general. La productiva colaboración de 4 años le sirvió a Troya después para construir su trayectoria¹⁴ como pintor de los Andes y del Oriente, sin dejar-

14 De 1874 a 1889 Troya vive en Pasto, Colombia, donde se dedica más al retrato. Detalles en: Alexandra Kennedy, *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1999.

se influir por nuevas corrientes pictóricas pues mantuvo hasta el final esta visión romántico-académica del paisaje majestuoso, como patria del hombre.

Los dos científicos llevaron decenas de cuadros de Troya a Alemania, donde estaban expuestos, hasta la Segunda Guerra Mundial, en el Museo Grassi en Leipzig. El proyecto de A. Stübel consistía en montar un museo etnográfico en base a todas sus colecciones, sus escritos, sus bocetos científicos sobre las particularidades de los Andes e ilustrar los volcanes en base a los 80 óleos de Troya, pintados in situ y de modo minucioso y preciso. Así, el público, tanto especialista como curioso, podía hacerse una imagen de lo que eran los Andes en su majestuosidad y en su particularidad geológica, botánica y natural¹⁵.

Existe otra colaboración exitosa entre Hans Meyer, ya mencionado, y el joven pintor y alpinista Rudolf Reschreiter (1868-1939), de Munich, quien perfeccionó la acuarela de alta montaña y dejó vistas de todos los nevados en un atlas espléndido de litografías a todo color que acompaña la citada publicación de Meyer de 1907¹⁶. Aquí cabe anotar la diferencia con los dibujos de von Humboldt de los nevados publicados en el pequeño *Atlas* de 1850. El Cotopaxi allí presentado no se parece en nada a su forma real, mucho menos el Chimborazo. Ahora los cuadros y los grabados nos presentan las montañas como nos hemos acostumbrado a verlas, en su belleza y majestuosidad. De Reschreiter existen pinturas en Leipzig; el Messner Mountain Museum (MMM) de Bolzano/Bozen tiene una preciosa vista del Pichincha y de Quito, tomada desde Monjas¹⁷. La fotografía correspondiente que pudo haber sido la base de este cuadro se encuentra en Leipzig¹⁸. Algunos cuadros de Reschreiter se hallan en colecciones privadas de Quito, como una ascensión a un nevado titulada *Los Andes* (1903), de la colección Horst Moeller.

Catarina Horn publicó recientemente (2003) extractos de los diarios de Meyer y 37 fotos de su archivo, algunas de la construcción del ferrocarril que son de Horgan, y otras, que en parte son suyas, sobre ciudades serranas y paisajes andinos captadas durante sus ascensiones en 1903¹⁹.

El Instituto Geográfico de Leipzig

En 1891 Alphons Stübel propone a la ciudad de Leipzig fundar un museo geográfico y dona todas sus colecciones al futuro Museo Grassi, inaugurado en 1896. Stübel se vale, para la catalogación y procesamiento científico, de un viejo amigo como ayudante: el doctor Teodoro Wolf (1841-1924), ex jesuita y ex profesor de la Politécnica de Quito. Deja sus papeles, 100 dibujos, 3000 pruebas minerales, 30 panoramas y 2000 fotos, adquiridas mayoritariamente a fotógrafos del lugar, algunas tal vez suyas. Se pudieron identificar 41 fotógrafos latinoamericanos²⁰.

Hans Meyer, profesor en Leipzig, promueve más donaciones: de Reiss²¹, de Reschreiter, de Hauthal²², de su hermano Herrmann Meyer (1871-1932), compañe-

15 Para una extensa descripción de esta colaboración y del proyecto, véase el artículo introductorio de A. Kennedy en: Alphons Stübel. *Las montañas volcánicas del Ecuador*. Quito, Banco Central del Ecuador-UNESCO, 2003, pp. 21-38.

16 La carpeta fue reeditada en 1922, con 23 litografías impresas montadas sobre cartón.

17 Monte al este de Quito donde se halla el barrio del mismo nombre.

18 El MMM tiene además dos espléndidos cuadros de Villacrés (uno es el Altar), y un Tungurahua de mano anónima, de fines del siglo XIX.

19 De Hans Meyer existen, en Leipzig, ocho álbumes de fotos y 100 fotografías sueltas, un total de 800 fotografías referentes al Ecuador.

20 Pedro José Vargas, Ricardo Villalba, Alberto Henschel, Marc Ferrez y algunos europeos y norteamericanos: George Leuzinger, Enrico Garreaud, E. Whympfer.

21 Reiss había montado un museo en su ciudad natal Mannheim, donde están cinco cuadros de Troya.

22 Rudolf Hauthal (1854-1930), geólogo y botánico. Trabajó en Argentina. Dejó al Instituto cerca de 1500 documentos fotográficos, 150 de los cuales hacen referencia a Bolivia, Perú y Chile y datan del año 1905.

ro de von den Steinen en la famosa Expedición Xingu en Brasil, y de otros, antes de hacer llegar, a su muerte, todas sus colecciones, papeles y fotos, al mismo Instituto²³.

El museo del conocido Club Alpino, de Innsbruck, en el Tirol austríaco, conserva cinco óleos de Reschreiter: del Chimborazo (2 vistas), del Cotopaxi, el cráter del Cotopaxi y el Altar, que sirvieron como modelos para las litografías de la mencionada carpeta.

Después de ellos llegan aún más científicos con metas precisas. En 1909, el famoso geógrafo alemán Wilhelm Sievers²⁴, autor de una geografía en varios volúmenes, cuya parte ecuatoriana es ilustrada por acuarelas de Reschreiter; y, por último, Walter Sauer, geólogo. Los dos investigan la geología, el clima, las condiciones sísmicas y los yacimientos de minerales útiles para la industria.

La gran Misión Geodésica Francesa de 1899-1906, bajo el mando de la Academia de Ciencias de París, cierra la época de las investigaciones de gran aliento²⁵.

Primeras representaciones del habitante

A finales del siglo XIX, cuando en los museos de Europa y de América ya existen las colecciones arqueológicas, las muestras de fauna y flora del Ecuador, el mundo ávido de conocimientos empieza a preguntarse: ¿y quiénes viven en estos paisajes? Inicia así el interés por la población, por los ecuatorianos. Y uno no se contenta con los estereotipos que habían funcionado durante casi todo el siglo: los indios vistos como una población vencida, deprimida, sin iniciativas y desposeída de sus herencias históricas y culturales. Ahora se investiga los diversos pueblos, sobre todo en las tierras bajas, pero no sólo aparecen ensayos, etnografías y descripciones de las ramificaciones de los pueblos de la Sierra, también se publican gramáticas para aprender el kichwa²⁶ y las inefables mediciones del cráneo, estatura, tipo de indio de frente, tipo de india de lado, desnudados, por interés —se argumenta— etnográfico, frente al lente, frente al observador. Y circularon, en gran número, las estampas y plumillas de tipos y costumbres, género que tuvo mucho éxito entre los viajeros y entre la población culta nacional.

Uno de los pioneros en este campo es el clérigo historiador Federico González Suárez, quien publica un ensayo sobre *Los Indios del Cañar* y otro sobre *Los indios de Carchi e Imbabura*, etnografías históricas acompañadas de un atlas de dibujos y acuarelas de vestigios arqueológicos, por Joaquín Pinto. Saliendo de la mistificación del Reino de Quito, imaginado por el Padre Velasco y recién editado en Quito en 1843, González Suárez trata de devolverles a los pueblos indios de Ecuador una historia plausible, no imaginaria y, lo que es fundamental, describe la filiación de los actuales con los indios glorificados del pasado. Recordemos que durante el siglo

23 El Instituto fue destruido en 1943. Se perdieron las colecciones, la biblioteca y los documentos. Unos 2000, entre cuadros, joyas bibliográficas y dibujos fueron puestos a salvo durante la Segunda Guerra Mundial, entre ellos los 80 cuadros de Rafael Troya y cuadros de Reschreiter. Nunca más se supo de ellos. Los inventarios de antes de la Guerra se perdieron. Sobreviven las colecciones fotográficas catalogadas, entre Stübel, Reiss, Meyer y otros, que seguramente suman unas 2000 fotos del Ecuador. Y perduran muchos documentos. Después de la Unificación de las dos Alemaniás se reestructuró el Instituto y hoy en día se trabaja con el fin de hacer accesibles las invalorable colecciones (Broggiato, 2003).

24 Quien publica la obra: *Reise in Peru und Ecuador* en 1914.

25 De importancia para nuestro tema son los volúmenes publicados con participación de R. Verneau y Paul Rivet: *Ethnographie Ancienne de l'Equateur*.

26 Publicaciones con fines misioneros, pero también para la gente interesada. Así, la producción de obras por Julio Paris y Luis Cordero Crespo. De Paris se tiene: *Ensayo de gramática de la lengua quichua tal como se habla actualmente entre los indios de la República del Ecuador*. Quito, Imprenta del Clero, 1892; y de Cordero Crespo: *Breves nociones gramáticas concernientes al idioma quichua, escritas para prólogo del diccionario de la misma lengua*. Quito, Imprenta del Gobierno, 1894; Diccionario: *Quichua-Español-Quichua*, publicado en edición de 1955 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana; y, *Estudios de lingüística americana*. Cuenca, Imprenta y Literaria del Autor, 1901.

XIX los mestizos, en ausencia de otro pasado glorioso, quisieron hacerse pasar por "los hijos del suelo", marginando a los descendientes verdaderos.

Mientras en los paisajes del Oriente de principios del siglo XIX los indios presentes todavía aparecen como herederos del "buen salvaje" de Rousseau, tema románticamente propuesto por Juan León Mera en su novela *Cumandá* (1879), los científicos se interesan en el indio de carne y hueso y le colocan en el paisaje como habitante, no como aparición.

Sin embargo, hay que notar que entre todos los viajeros el único que concede a los indios personalidad y dignidad, es von Humboldt, mientras que otros los ven como colectivo anónimo y comparten normalmente los mismos prejuicios de sus anfitriones, gamonales y funcionarios públicos locales²⁷.

El paisaje de la segunda mitad del siglo XIX

Ya hemos dicho que es la fotografía la que empieza a influir en la percepción del paisaje. Ya no se puede pintar un paisaje al modo clásico, medio inventado pero ideal: el famoso *locus amenus*. La fotografía desmiente al pintor. Deviene, por ende, una pintura realista, naturalista, que debe competir con la fotografía y que posee una única y gran diferencia: el color.

Al mismo tiempo, las ideas de la sociedad quiteña habían cambiado. Todavía había gran demanda por la pintura religiosa de corte barroco; pero las influencias de afuera²⁸ se hacían sentir y la postura asumida por los pintores, desde la fundación de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago (1852), se encontraba con una nueva demanda de la sociedad culta. Por la influencia de Ernest Charton, como maestro y como pintor y dibujante, de Frederic Church, de la revista *Le Tour du Monde* y de los grabados que ilustraban las obras de los viajeros, el paisaje se abre campo y se convierte, junto al retrato, en la pintura más demandada y adquirida. Las misiones científicas habían arrojado una gran cantidad de conocimientos sobre los volcanes, los nevados y los Andes en general: el interés en el paisaje seguía creciendo.

¿Tuvo alguna importancia el paisaje nacional en el proyecto de país que promovía García Moreno? Ya los pintores de la Escuela Democrática habían dicho que el paisaje era un asunto nacional y se insertaba en un programa de construir Nación²⁹. Nos parece que al menos el Chimborazo como la montaña más alta del país y que hasta los años 60 del siglo XIX fue vista como la más alta del mundo, haya tenido

27 Sobre la historia general de Ecuador, y sobre la pintura de la cual aquí hablamos, pesa el esfuerzo de una minoría de la población de excluir a los otros, a la mayoría, a los indios, para apropiarse de su trabajo. La sociedad ecuatoriana era, hasta hace muy poco, una sociedad racista y excluyente y cuando finalmente aparece el indio en la pintura, es debido al interés en lo exótico (Mera), en lo folclórico y en las costumbres (Pinto, Salas). Aún en los años veinte del siglo XX, cuando el Indigenismo se acerca a la condición social y económica del indio, con afán de denuncia y de descripción de la miseria, se queda en el mundo de lo académico y lo estético. Véase el trabajo de Blanca Muratorio: *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Quito, FLACSO, 1994.

28 En un breve recuento sobre las corrientes europeas de mitad del siglo XIX alrededor del género del paisaje, podemos apreciar los cambios que se van manifestando. Si el realismo apuntaba a la verdad, los naturalistas se contentaban con la apariencia hermosa. Para Courbet (1819-1877) el realismo era sinceridad, verdad, liberación de preocupaciones en la vida y en el arte: el punto focal del realismo era la negación de todo ideal. Los clasicistas encontraron en la campiña romana el paisaje ideal y ejemplar; los románticos la experiencia total de la naturaleza en la paz o tribulaciones interiores: los realistas, sin embargo, presentaron los secretos de la naturaleza sin retoques. "Il faut être de son temps e faire ce qu'on voit" (Uno debe ser de su propio tiempo y hacer [pintar] lo que uno ve), dirán los impresionistas, terminando con toda mistificación del paisaje. Y más tarde, mientras que Van Gogh, utiliza el paisaje para plasmar en el lienzo sus torturas mentales y Cézanne no descansa en reproponer el mismo paisaje de la Provenza mil veces, en mil formas y en mil colores, los nuestros continúan en la búsqueda de los límites del paisaje andino, académico y realista, siempre nuevo, distinto, otro. En este sentido, quedaba mucho por pintar.

29 Véase los artículos de 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; A.Kennedy-Troya, "La percepción de lo propio: artistas 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.

el poder de convertirse en una imagen de integración y símbolo patrio por excelencia³⁰. Prácticamente todos los pintores pintan cuadros interpretando al Chimborazo y su nombre es utilizado y su silueta reproducida en el comercio, en las escuelas, en el escudo nacional. Para los quiteños el Cotopaxi tiene un peso parecido; los indios a su vez le llaman "Capac Urcu" al Altar, montaña principal³¹.

Cabe recordar que las guerras de la Independencia y las influencias foráneas habían hecho desaparecer las certezas anteriores. Quito con su universo relativamente encerrado se había abierto y el papel de la religión omnipresente se había relativizado y reducido. La pintura ya no podía representar los mismos santos, al menos para algunos sectores. Es posible, entonces, que el paisaje se aprestase a llenar un vacío dejado por el cambio de paradigmas. En todo caso, la montaña es símbolo de superación: se yergue a los cielos y constituye un puente entre la tierra y lo celeste. Son las cumbres, aun a modo figurativo, las que simbolizan el lugar que hay que alcanzar. Seguramente podemos deducir de este nuevo interés en el paisaje, que la curiosidad por conocer el propio país se había despertado y en muchas telas se transmite hasta un terror ante lo majestuoso, lo grande, lo deslumbrante de estos paisajes.

Da un nuevo salto esta percepción a finales de siglo, tras las innovaciones de García Moreno y sus coidearios, y después de la empresa espectacular de Whymper, cuando hombres como los hermanos Augusto y Nicolás Martínez ya no se contentan con contemplar los nevados desde abajo, sino suben continuamente y viven el dramatismo y la soledad de los páramos andinos en las alturas. Augusto N. fue alumno de Teodoro Wolf en la Politécnica y geólogo, Nicolás G. había estudiado meteorología con el director del Observatorio Astronómico de Quito.

Su hermano Luis A. Martínez, pintor, escritor y político, se concentró casi exclusivamente en la pintura del paisaje de la sierra andina. Luis Alfredo confiesa en su breve autobiografía, que en su vida había hecho de todo. Murió joven (40 años). Tal vez más conocido por su novela *A la Costa*, su pintura tiene una fuerza descomunal y está a la espera de ser descubierta y valorada.

Luis A. Martínez era, como sus hermanos, ascensionista y pasaba una parte de su tiempo en los páramos, en la roca, en los nevados, estudiando y pintando. Dice de sí: "soy profundamente naturalista y pinto la naturaleza como es... El paisaje no debe ser solo una obra de arte, sino un documento pictórico-científico..."³². En este sentido, Martínez es aún alumno de von Humboldt, estudiando la flora, la geología y el clima, para componer unos cuadros de gran aliento que buscan representar no solo el paisaje visto desde un punto panorámico, sino también el ambiente de la altura, la austeridad de las rocas, la majestuosidad de las formaciones de hielo y la soledad de los páramos. A veces su pintura, sin embargo, retoma la tradición romántica de un Caspar David Friedrich, como en el cuadro *Camino del Inca* (colección privada, Quito) que deja a un hombre minúsculo en medio del cuadro, debajo de nubes impresionantes y delante de la nada.

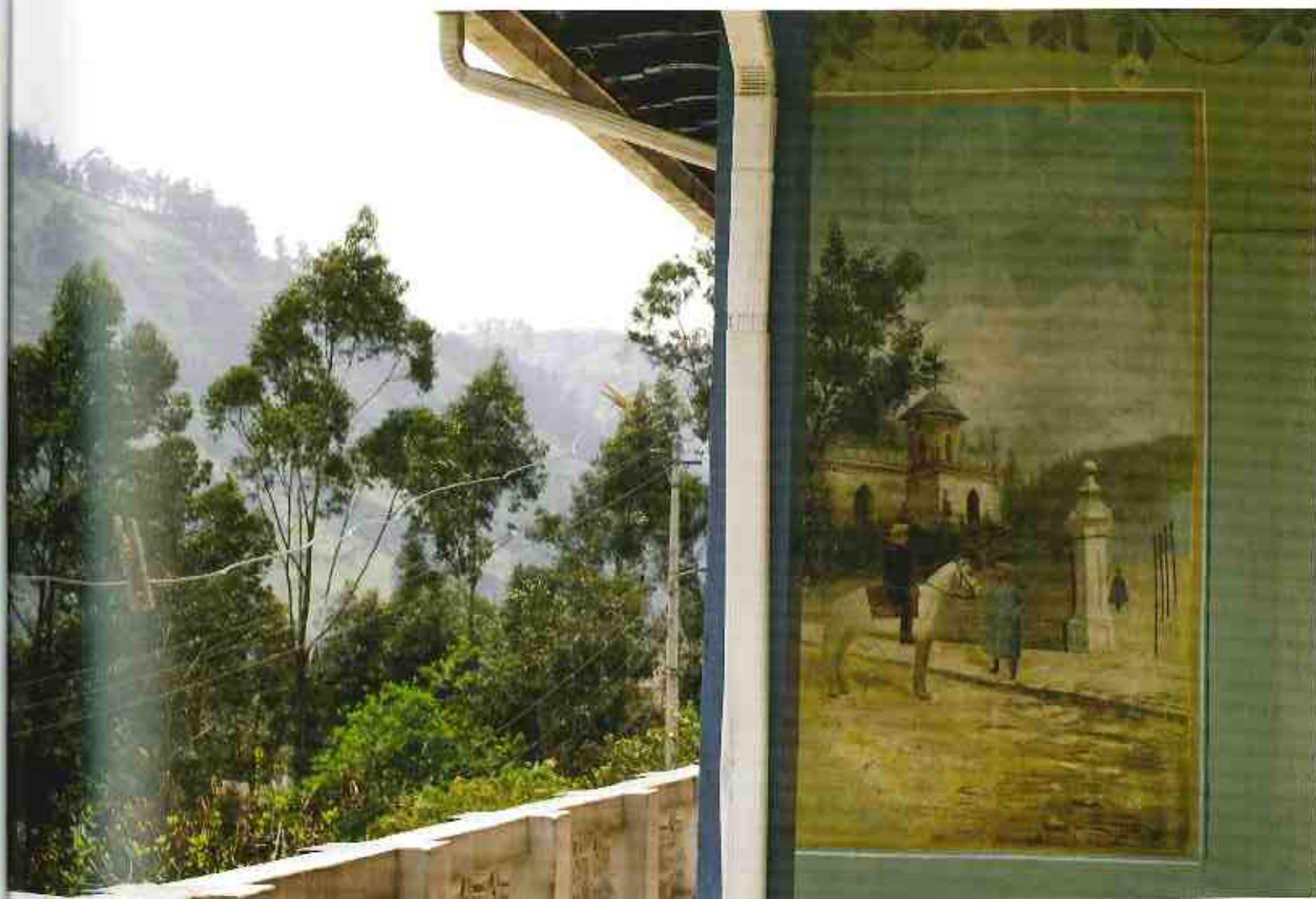
Quebrantado por la muerte de su esposa, Rosario Mera (1905), pinta, poco antes de su propia muerte, una suerte de testamento: *Réquiem. MCMVIII*. Las niebla descende a una pequeña plataforma verde, encastrada en las rocas, encima de los valles, a su vez llenas de nubes y misterios. En medio del cuadro yace una roca con las iniciales del pintor y la fatídica palabra "Réquiem" esculpida en ella. Todo

30 Léase el llamado "Delirio" de Bolívar.

31 Según la cosmovisión andina las montañas ocupaban un lugar protagónico: eran personificados, mantenían matrimonios, eran similares a dioses o a personajes míticos y el hombre tenía que pedir permiso para vivir en sus faldas u ocupar sus laderas.

32 "Autobiografía". En: L. A. Martínez, *Andinismo, arte y literatura*. Tierra incógnita. N° 12. Quito, Abya Yala, 1994.

Anónimo, Paisaje, c.1890-1930, pintura mural,
Guápulo, Quinta Páez.



Anónimo, Ríobamba con el Chimborazo al fondo, c.1870, fotografía,
Quito, Taller Visual.



tiene un sabor a muerte, el mundo visible se está disolviendo, las nubes lo envuelven todo. Obviamente ya no vale el programa: yo pinto lo que veo, sino el paisaje se vuelve composición y portador de un mensaje pesado, la letra de un conocido pasillo: "cuando tú te hayas ido, me envolverán las sombras". Martínez estaba al tanto de las teorías europeas acerca de la pintura del paisaje. Se había hecho experto leyendo los libros en la biblioteca de su abuelo. Muchos de sus cuadros son composiciones en las cuales utiliza libros, grabados, bocetos suyos propios y fotografías³³.

Martínez promovía la educación laica y como Ministro de Instrucción Pública refundó la Escuela de Bellas Artes, que se quedó huérfana después de la muerte de García Moreno. Pudo seguir implementando así otra gran idea del Presidente contradictorio, que había, en 1871, poco después de la Escuela Politécnica, inaugurado otro proyecto de largo aliento e iluminada visión: la Academia de Bellas Artes, bajo la dirección del español González Jiménez. Desde allí, dice José Gabriel Navarro "arranca la época actual de la pintura quiteña" (Navarro, 1991). Es de Augusto Martínez una frase que resume bien el pensamiento de estos hermanos naturalistas:

La contemplación de nuestros hermosísimos Andes con sus paisajes amenos unas veces, atemoradores otras, y siempre majestuosos, dan expansión al ánimo y desarrollan nuestro espíritu convidándonos a la meditación y a la libertad (L. A. Martínez, 1994).

En Quito, el ya anciano Antonio Salas (1795-1860) se junta con Ernest Charton y apoya su liceo de pintura, recomendado en 1849, donde estudian dos de sus hijos: Ramón y Rafael, además de Luis Cadena³⁴. Se genera un movimiento de artistas con nuevas ideas que quiere emanciparse de la pintura tradicional religiosa y que deviene, en 1852, en la creación de la Escuela Democrática Miguel de Santiago, cuyo vicepresidente es Agustín Guerrero y cuyos primeros espíritus son anti-floreanos³⁵. En la inauguración Francisco Gómez de la Torre esboza el programa novedoso: "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" (*Historia del Arte Ecuatoriano*, 1977: 208).

Rafael Salas, profesor a la Academia de Bellas Artes de García Moreno, participa más adelante, como maestro de paisaje, en la refundación de esta academia promovida por Luis A. Martínez en 1904. Rafael Salas es el primer contacto de Church

33 El Museo del Banco Central de Quito atribuye a Martínez un cuadro hermoso, que lleva el título: *Laguna en los Andes*. Si esta atribución es correcta, estaríamos frente a la interpretación que Martínez hace del famosísimo cuadro de Church: *El corazón de los Andes* (1859) que posiblemente conoció durante su viaje a Nueva York. En el Banco Central se lo tenía (inexplicablemente) por obra autógrafa de Church, Ximena Escudero lo atribuye a Rafael Salas en: *Nuestros Andes*. Catálogo de exposición. Quito, Banco de los Andes, 1989; esta atribución es verbalmente ratificada por Alexandra Kennedy. Martínez viajó al menos una vez a Nueva York para contratar ingenieros para el Ferrocarril del Curaray, del cual era promotor. A pesar de no tener ni el tamaño ni el respiro de su modelo, este cuadro presenta una vista impresionante de los Andes ecuatorianos, en toda su variedad inmensa y sus heroicos parajes. Se perdona la incapacidad del autor en el manejo plástico del agua y se contempla, sorprendido, el horizonte lejano, animado por las nieves del Chimborazo. *Un Paisaje de los Andes* en el Mena Caamaño es tal vez menos logrado, le falta fuerza y mensaje. Sin embargo, tiene el espléndido *Altar del Museo* del Banco Central, cuyos penachos surgen de las nubes y del hielo, pintados en un blanco hiriente. Bello también *Los Andes* (1909) de la misma colección: tomado desde la altura se ven las cumbres encima de los valles llenos de espesa neblina, tema querido de Martínez. *El Paisaje de los Andes ecuatorianos* (1909), de una colección privada, es copia de una litografía de la carpeta de Reschreiter. Es posible que los dos fueran amigos y compartiesen las mismas pasiones, y por lo tanto hayan pintado el mismo paisaje, desde el mismo lugar. El Consejo Provincial de Tungurahua tiene quizás los mejores cuadros de L. A. Martínez. Su obra se encuentra tanto en colecciones privadas ecuatorianas, como en el exterior (en el Vaticano hay dos cuadros obsequiados a Pío X, un cuadro en Washington, en el Congreso, y otros en Río de Janeiro).

34 Rafael Salas y Luis Cadena son enviados, por el Congreso, a Italia. Estudian en la Academia de San Lucas, lugar privilegiado de formación de los pintores romanos.

35 Ver: Alexandra Kennedy, "Del taller a la Academia, educación artística en el siglo XIX en Ecuador". En: *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*. N° 2. Quito, 1992.

y de su acompañante Cyrus W. Field³⁶, en 1853, en Quito. Acompaña a los dos norteamericanos³⁷ -Church era sólo 4 años mayor a él- a los lugares clave de su pintura, que eran en parte los lugares mencionados por von Humboldt en *Cosmos*. No cabe duda que el *Cotopaxi* y otros cuadros que habrá visto, fueron de suma importancia para su pintura y para la enseñanza de toda una generación de pintores ecuatorianos. El padre José María Vargas dice que Rafael Salas "fue el introductor del paisaje en el arte nacional, género en que se distinguieron luego sus discípulos Luis A. Martínez y Rafael Troya" (Vargas, 1971)³⁸. Y José Gabriel Navarro relata que Church le enseñó a Rafael Salas a pintar paisajes y que a través de él, el paisaje tuvo cabida en la pintura ecuatoriana (Navarro, 1985). Muy amado en su tiempo y conocido como pintor de la cordillera de los Andes, de Rafael Salas existen pocos paisajes y cuadros de los volcanes y nevados, como el exquisito *Cotopaxi* (1889).

Luis Cadena vuelve de Roma bastante virtuoso, académico y de tradicional estética, lo que en este momento quiere decir empapado del historicismo religioso; se empeña en la reforma estética italiana de los conventos de los agustinos y de los dominicos. Pinta escenas de la historia sagrada para el convento de San Agustín - con muchas citas de pintura italiana - y trabaja óleos para las esquinas de los arcos de la nave principal, y una serie de los misterios del Rosario en la Iglesia de Santo Domingo (Navarro, 1945: 79; Vargas, 2005: 92). En esta misma, parece que realiza dos enormes paisajes murales en los brazos del transepto de la iglesia, un poco vacíos.

A finales de siglo emerge la figura de Joaquín Pinto. De este artista quedan muchos paisajes³⁹, como el espléndido *Chimborazo* de 1901 y unas acuarelas de cuando era director de la escuela de pintura en Cuenca: *La parroquia de Turi*, de 1903. A raíz de las excursiones con Federico González Suárez al sur del país queda una cantidad elevada de bocetos, acuarelas y pequeños cuadros, como la espléndida laguna de Culebrillas y una vista de Ingapirca. En general Pinto es multifacético, incurre en todos los géneros, adquiere muy rápido las nuevas modas, los gustos, las innovaciones⁴⁰.

Obviamente coexisten con estas nuevas ideas, que no siempre llegaron de modo claro e unívoco al país, otras formas anteriores de representación: i.e. las acuarelas del *Album de Madrid* (a. José Agustín Guerrero, c.1850-60, Biblioteca Nacional, Madrid), las de Álvaro Enríquez (1850's, Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y colección privada, Quito) y las del mismo Guerrero, acuarelas sueltas, en diferentes colecciones, quienes pintan los nevados de forma ingenua. Con mucha frecuencia, los nevados del pequeño *Atlas* de von Humboldt son copiados, a pesar de su poca veracidad. La "pintura de hacienda"⁴¹ produce paisajes también

36 Field poseía un espléndido *Cotopaxi*, hoy en el National Museum of American Art del Smithsonian Institution en Washington, D.C.

37 Church le obsequia en 1853 un pequeño *Cotopaxi* (25x36 cm) que estuvo en su posesión hasta su muerte en 1906, año en que pasó a manos de José Gabriel Navarro. En 1981 fue vendido a su vez a las Galerías Berry-Hill en Nueva York. Según lo que hasta aquí conocemos, fue el único cuadro de Church que permaneció en Ecuador durante más de 100 años.

38 Partes del texto de José María Vargas son idénticas a los capítulos correspondientes en la obra de José Gabriel Navarro: *Artes plásticas ecuatorianas*, segunda edición, Quito, Imprenta IGM, 1985.

39 El Museo Mena Caamaño de Quito tiene unos paisajes de formato pequeño, una pareja de "jíbaros" pasando por un tronco en la selva; un *Chimborazo* con unos jinetes en primer plano, una espléndida vista de Quito desde su casa al pie de El Placer (1905). El Museo de la Casa de Cultura de Quito expone una colección impresionante de sus obras, algunos paisajes en formato pequeño, verdaderamente bellos.

40 Hay una foto de Camille Farrand, pintada en los bordes y completada por Pinto: *El Pichincha visto desde Capillaloma*; es un ejemplo muy ilustrativo de la relación todavía muy poco conocida entre fotografía y pintura. A veces muy tradicional y académico en su arte, puede también pintar de modo encantador, como se demuestra en el pequeño cuadro de una mujer sentada en el jardín, mientras él la observa por detrás de un árbol. Más bríos y más carácter se encuentran en sus acuarelas costumbristas que hasta hoy son muy cotizadas y admiradas.

41 "Pintura de pacotilla" la llama el mismo Antonio Salas, "de la que se hace entre nosotros un gran consumo".

Rafael Salas, Paisaje, s. XIX, óleo/lienzo, 90x123 cm.,
Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

Rafael Troya, Chimborazo visto desde Patate, 1897, óleo/lienzo, 66x80 cm.,
Guayaquil, David y Susana Góthann.



Anónimo, Tumba del doctor Joaquín Andrade (+1884) y paisaje al fondo.
último cuarto del s.XIX, mármol y pintura mural, Quito, Iglesia de la Merced.



ingenuos en los cuales siguen manifestándose los temas románticos y místicos. Y hay obviamente citas al paisaje clásico europeo, como en los cuadros de Honorato Vázquez. Con excepción de Pinto y Troya, aún no era muy popular entre los pintores salir al campo, ascender a los páramos y subir a los cerros para pintar "según los dictámenes de la naturaleza". Aún se pensaba que un buen pintor era aquel que había copiado a los clásicos y adquirido de este modo destreza. Se copiaban grabados y litografías y también fotos de otros cuadros, antes de trasladarse al lugar para pintar "lo que se veía" (L. A. Martínez, 1994)⁴².

Pero a partir de mediados del siglo aparece masivamente en Ecuador el paisaje como tema en la pintura -de los Andes y del Oriente- lugares que inspiran a muchos pintores a realizar cuadros hermosos, casi como declaraciones de amor a una naturaleza que no se deja amar fácilmente⁴³.

Había, además, mucha pintura mural. En las fincas, en las casas de hacienda, en los salones públicos de los gobiernos locales y hasta en los cementerios aparecen murales de paisaje y se populariza este género de pintura decorativa. Existe la línea de paisajes europeos y aquella de los paisajes locales, muchas veces de los nevados. Muy populares son los medallones con paisajes; la Quinta Venecia en Guápulo conserva media docena de imágenes de Venecia, la hacienda El Molino en Amaguaña (Valle de los Chillos), la Casa de las Tres Manueles de la calle Loja de Quito; y en Cuenca, en la Casa de las Palomas, en Chaguarchimbana y en otras residencias. La pintura de paisajes ha sido aún poco estudiada y conocida, pero tuvo su época de gloria entre 1880 y 1920, legándonos muchísimas muestras de pintura tanto popular como académica, además de algunos ejemplos de gran maestría, como los paisajes bíblicos de Rafael Troya en la casa de su hermano de la Calle Imbabura (1915-20), en Quito (actualmente en el Municipio), y el mural posterior de la tumba de mármol del doctor Andrade en la Basílica de la Merced (1885), donde grandes árboles frondosos parecen amparar al difunto.

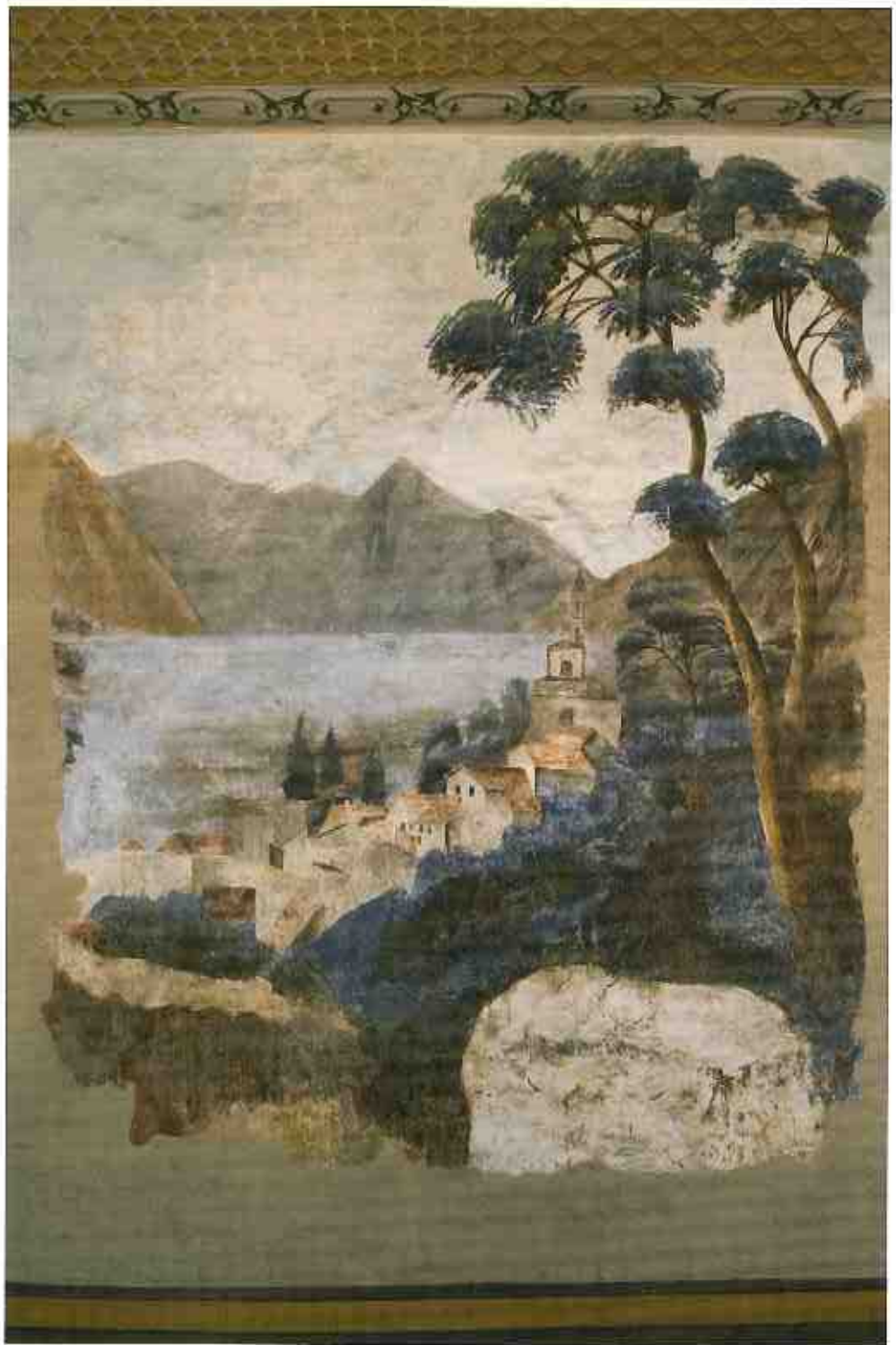
Pintar la naturaleza es también conocerla en su esencia, en sus cambios y en sus posibilidades para explotarla. Se difunde una visión de la naturaleza en la cual el hombre reivindica ser el maestro. Carreteras, ferrocarriles, puentes y túneles y enormes obras de infraestructura para instalar represas, regular ríos y abonar esteros, van cambiando el rostro de la naturaleza. La agricultura, los monocultivos del cacao, la deforestación de las especies nativas y la introducción, por García Moreno, del eucalipto que se expande con inaudita rapidez, hacen lo suyo. En fin, todo se encuentra en movimiento.

Algunos, muy pocos pintores documentan estos aspectos. Los demás, sin embargo, vuelven su mirada al paisaje intacto, a la naturaleza armónica, al horizonte lejano e inmenso de las llanuras de la Amazonía y a los dramáticos parajes de los Andes. Honorato Vázquez, Luis A. Martínez, Rafael Troya, los Salas, Manosalvas, Salguero y Joaquín Pinto, para nombrar los más conocidos, no logran abastecer el interés que genera esta visión conservadora y romántica de los montes.

42 Ernest Charton, en la relación sobre su estadía en el Ecuador (*Le Tour du Monde*, editado por su hermano en París, en 1851), cuenta de una visita a la casa taller de Antonio Salas y ante su asombro, es testigo de que los jóvenes pintores copian minúsculos grabados europeos y los transforman en grandes cuadros. Está en esta destreza de transferencia y en el color, el arte de los copistas y el valor agregado de la copia. Véase al respecto, la argumentación un tanto curiosa y apologética de José Gabriel Navarro en su capítulo sobre Gorívar, en: *La Pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, pp. 112-115.

43 Parece, sin embargo, que la gran masa de estos están relacionados con la Sierra Centro Norte, hace falta ubicar paisajes de la sierra sur y de la costa, posiblemente a través de otros medios como el grabado y la fotografía.

Anónimo, Paisaje alpino, primer cuarto del s.XX,
detalle de la pintura mural, Casa-quinta de Chaguarchimbana. Cuenca.



Casa-quinta de Chaguaralimbana, primer cuarto s.XX,
Cueca, Barrio de Las Herrerías (actual sede de la Fundación Paul Rive).



El paisaje a través de las
publicaciones extranjeras Juan Castro y Velásquez

Recuadro 1



Aguirino, la sabiduría junto con la elocuencia sacan a Atahualpa del sepulcro, 1865, óleo sobre lienzo, 74x81 cm.,
Cuzco, Museo Nacional del Banco Central del Perú.

Desde las publicaciones de los geodestas franceses del siglo XVIII, los paisajes del actual Ecuador pasaron a formar parte del repertorio de imágenes que los europeos adquirieron de los trópicos.

La cartografía francesa, basada en la expedición de 1735, muestra no solamente en las cartelas, escenas y paisajes, sino que algunos mapas presentan una visualización que se adentra en el género del paisaje, como aquel del curso fluvial de la cuenca del Guayas y otras que incluyen también antiguas ruinas precolombinas, que aparecieron en las obras de La Condamine y Bouguer, como: *La Figure de la terre, .. avec une Relation abrégée de ce voyage qui contient la description du pays dans lequel les opérations ont été faites, par M. Bouguer (1749)* y su *Journal du voyage fait à l'Equateur servant d'introduction historique à la Mesure des trois premiers degrés du Méridien (1751)*.

El despertar de un interés cada vez más grande por conocer exóticos y pintorescos lugares encontró en la edición de revistas geográficas, el medio ideal para ilustrar vistas de tan apartados lugares como la Audiencia de Quito.

Estas publicaciones, de las cuales se han reimpresso algunas, nos dan una visión de nuestra naturaleza, captada por un testigo ocular quien, a través de un dibujo o croquis, entregó a un impresor para ser trasladada a la plancha de cobre y ser reproducida en un grabado.

La situación equinoccial de nuestra patria fue en gran parte la razón de que este territorio fuera punto central de atención de los más grandes naturalistas del siglo XIX: el barón prusiano Alexander von Humboldt y el británico Charles Darwin. Las obras de ambos, popularizadas a través de múltiples ediciones y traducciones, y en algunos casos con obras profusamente ilustradas como *Vues de Cordillères (1810)* y con descripciones tan fascinantes como *Cosmos, Essayo de una descripción física del mundo*, cuya edición española de 4 tomos se publicó en Madrid en 1874, ambas de Humboldt, y *Viaje de un naturalista alrededor del mundo o El viaje del Beagle*, publicado por Darwin en 1839, fueron el detonante para interesar a artistas extranjeros el buscar en nuestras tierras el "Paraiso Perdido".

El ejemplo más egregio es, sin duda, el del gran pintor norteamericano Frederic Edwin Church (1826-1900), quien inspirado por el *Cosmos* de Humboldt, desdeñó el viaje obligado de artistas cultos a estudiar a los grandes maestros en las galerías europeas, y en vez decidió en 1852 captar de *visu* los trópicos equinociales. Muy grande fue el impacto de la naturaleza en Church, quien emprendió un segundo viaje en 1857, acompañado de otro pintor norteamericano Louis Remy Mignot, quien, entonces, captó exclusivamente paisajes de la Costa.

Para finales del siglo XIX las revistas geográficas tuvieron redactores especiales que vivieron en Ecuador como los franceses Charles Wiener y Ernest Charton, a los que se une toda una pléyade de viajeros y dibujantes que impostaron nuestro paisaje a través del arte de la pintura y su traslación a la reproducción mecánica de la imprenta, así como centenares de fotografías que sirvieron para ilustrar los viajes científicos o artísticos, a modo de ayudas memoria para las obras que harían de vuelta a casa o simplemente como un souvenir de fabulosos viajes que quizás no volverían a realizar.

14

Siguiendo el camino del peregrino:
como imaginar una geografía cristiana
y moderna (1880-1910) Carmen Fernández Salvador

Alexandra Kennedy ha argumentado sobre la importancia que adquieren las narrativas de la naturaleza en la construcción de la nación ecuatoriana a lo largo del siglo diecinueve (Kennedy, 2005b, 251-276). Estas narrativas, que transforman a la geografía en un símbolo nacional, incluyen vistas del paisaje ecuatoriano, cartografías, o estudios sobre el clima, la topografía, la geología y la cultura de los diferentes lugares del país. Siguiendo el argumento elaborado por Kennedy, mi interés en este artículo es discutir la presencia que se otorga al paisaje religioso, articulado alrededor de los santuarios de peregrinación, en el imaginario nacional durante las últimas décadas del siglo diecinueve y a principios del veinte. La ruta del peregrino (sobrepuesta a la nueva infraestructura vial que se construye en el país), las historias que se tejen alrededor de las imágenes milagrosas y de sus iglesias, así como muchas representaciones pictóricas que circulan durante este período, forman parte de una cultura visual que, marcando un itinerario entre diferentes lugares santos dentro del territorio nacional, permitían imaginar al país como una geografía integrada, cristiana y a la vez moderna.

A partir de 1880, los santuarios de peregrinación ecuatorianos cobran una singular y renovada importancia. Así lo atestiguan la construcción de nuevas iglesias, la proliferación de imágenes milagrosas y la circulación de innumerables textos impresos que narran la historia de las diversas devociones. En ocasiones, se trataba de fortalecer el culto a advocaciones que encontraban su origen en el pasado colonial, como eran la de Nuestra Señora del Quinche, en Pichincha, o del Cisne, en la provincia de Loja. En otras, se inventaban tradiciones legitimadas por un evento del pasado, como era el caso de la Virgen de la Nube, a la que se dedica el templo de Guápulo. Unas pocas eran más recientes, como la de la Virgen del Rocío en Biblián o Nuestra Señora de La Paz, en Rumichaca.

Indudablemente, la relevancia que durante este período se otorga a las imágenes milagrosas y a sus templos es una respuesta de la Iglesia Católica frente a la amenaza que le representaba el creciente fortalecimiento del liberalismo. No obstante, es justamente la mentalidad progresista y modernizadora de la época la que permitirá el florecimiento de los santuarios de peregrinación en este momento. Como veremos más adelante, muchos de estos templos se establecen en la periferia del país, en respuesta a necesidades e intereses locales, y como tal pueden ser leídos como una oposición al centralismo administrativo y económico que imperaba sobre el espacio nacional. Los centros de peregrinación, aunque marginales, pasan sin embargo a ocupar un lugar privilegiado en el imaginario nacional. Esto se da, en gran parte, gracias al desarrollo de la imprenta. De hecho, las descripciones de la naturaleza local y regional que se contienen en las historias de las imágenes milagrosas y de sus templos permitirán al lector acercarse a diferentes lugares del territorio ecuatoriano, pensándolos como partes de una geografía continua y unificada. Más relevante aún es la ubicación estratégica en la que éstos se levantan, integrados a la geografía nacional por medio del moderno sistema de comunicación y de infraestructura vial.

Alejandro Salas, Nra. Sra. La Peregrina de Quito, último cuarto de s. XIX, óleo/bienzo, 230x150 cm., Quito, Convento Máximo de la Merced.



Dimensiones locales, regionales y nacionales de los santuarios de peregrinación

El fin de la peregrinación cristiana es visitar un sitio sagrado que se encuentre a una cierta distancia del lugar de origen o residencia del devoto. Por lo general, los templos se construyen en lugares asociados con algún evento prodigioso, como una aparición, o con una imagen milagrosa. A menudo se ubican en zonas rurales, alejados de las urbes importantes de una región o de un país, y como tal su presencia articula y ratifica los vínculos de unión entre los centros de autoridad política, económica y religiosa, y su periferia. Las peregrinaciones tienen también un trasfondo práctico, en el sentido de que el turismo religioso es muy a menudo el principal sustento económico del poblado en que se encuentran los santuarios¹.

Muchas de las narrativas que se escriben sobre los santuarios ecuatorianos a fines del siglo diecinueve y principios del veinte hablan abiertamente de las ventajas económicas que representaban los peregrinos para la comunidad anfitriona. Así, al describir al pueblo de El Quinche, el Dr. Sono argumentaba que las casas del pueblo:

en su mayor parte cubiertas de teja y generalmente blanqueadas por de fuera, y aun muchas pintadas, son los mesones donde suelen alojar los romeros, siendo éstos los que dan toda la vida y animación á un pueblo de suyo sin ningún comercio ni industria, de tal suerte que faltándoles éste, por no concurrir peregrinos, como acaece cuando la Sagrada Imagen se halla en Quito, sufren de escasez sus habitantes (Sono, 1883: 39).

Ángel Polibio Chávez, en un breve artículo publicado en 1887, en el periódico *El Ecuatoriano*, elaboraba un argumento similar con respecto al santuario del Guaico, en Chimbo, provincia de Bolívar. De acuerdo a Chávez, la advocación tenía sus orígenes en el período colonial cuando la imagen de la Virgen María se había aparecido a la hija de un cacique de la zona. Ésta se encontraba, afirma el autor, en una peña a cuyo pie corría un río de agua milagrosa que había curado a muchos enfermos. El santuario en honor de la imagen había sido dedicado en 1786, y desde entonces el lugar se había convertido en el destino preferido de muchos peregrinos, atraídos, además, por la vistosa feria que se celebraba el día de la fiesta de la Virgen. El autor afirma que ésta era “una de las ferias más concurridas de la República”. Junto a la iglesia, anota, “construyen chinganas para los comerciantes, que las toman con anticipación y pagando crecidas sumas por el arrendamiento.” Y añade que:

se construyen barracas en las colinas, quedando éstas completamente cubiertas de gente, con el aspecto más pintoresco por la variedad de los vistosos colores de los vestidos. Por la noche hay cien mil lucecitas que titilan y se mueven en todas direcciones; y mientras de día se compra y se vende, de noche todos beben, cantan y bailan (Chávez, 1887: 77).

Estas descripciones, en las que se resalta el aspecto profano de las peregrinaciones cristianas, nos permiten comprender su relevancia para los habitantes de una comunidad rural y marginal. La presencia de milagros o de imágenes milagrosas muchas veces volvía visible a un lugar de lo contrario olvidado. Los santuarios de peregrinación operaban (como lo hacen aún hoy) como verdaderos centros de destino turístico, y como tal aseguraban una fuente de ingresos económicos para la localidad. Al mismo tiempo, garantizaban el intercambio comercial y cultural entre distintos puntos geográficos y permitían, de esta manera, pensar en el territorio que aglutinaban (una zona, una región o un país) como un mapa integrado de relaciones múltiples.

¹ Para una teoría influyente sobre la peregrinación cristiana véase el estudio clásico de Víctor y Edith Turner (1978). Una visión comparativa de las peregrinaciones en las religiones mundiales la proporcionan más recientemente Jas Elsner y Simon Coleman (1995).

Honorato Vázquez, Culebrillas. Reminiscencias, antes de 1916, óleo/lienzo/madera. 23x36 cm.,
Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Turra.



Víctor Turner ha argumentado que las peregrinaciones tienen una dimensión local y otra regional, y están también ligadas con una historia nacional y en ocasiones con otra de importancia mundial (Turner, 1978: 23). Esta multiplicidad de significados es evidente en las narrativas sobre los santuarios ecuatorianos. Si bien los orígenes de las imágenes milagrosas están estrechamente vinculados con la historia y topografía locales (de hecho, por lo general éstas toman el nombre del lugar en donde residen y en ocasiones hasta determinan el lugar de fundación de un pueblo), la visita de peregrinos provenientes de lugares distantes amplifica el radio de influencia de una imagen².

En el territorio ecuatoriano, santuarios de peregrinación como Guápulo, El Quinche y El Cisne existían desde el período colonial. Durante esta época, sin embargo, éstos parecerían haber tenido una importancia local, atrayendo principalmente la devoción de los fieles de las urbes más próximas. Con respecto a Guápulo y El Quinche, de hecho, los vínculos entre los santuarios y Quito eran continuamente celebrados por medio de rituales públicos, como las frecuentes romerías que partían de la ciudad a los templos periféricos, por las largas visitas que las imágenes milagrosas realizaban a las iglesias de la ciudad, o por los ex - votos con los que los habitantes de la urbe dejaban constancia de su agradecimiento por los favores recibidos³. Hacia fines del siglo diecinueve, Guápulo seguía manteniendo su importancia como un centro de peregrinación local. El Quinche, al igual que otros santuarios de más reciente fundación, por otro lado, parece haber tenido un alcance regional y nacional.

Para el siglo dieciocho, el santuario de Guápulo había dejado de ser un centro de peregrinación importante⁴. Hacia fines del siglo diecinueve, sin embargo, se tratará de atraer nuevamente devotos al santuario trasladando a él el culto a Nuestra Señora de la Nube, una advocación que encontraba sus orígenes en un milagroso episodio ocurrido en el período colonial. De acuerdo a una colección de testimonios recogidos en documentos notariales, la Virgen se había aparecido, en 1697, a un grupo de devotos que rezaban el rosario en el atrio de la iglesia de San Francisco de Quito (Información, [1699] 1970: 92-110). Muchos de los testimonios coincidían en que la imagen de María, pintada en las nubes, se encontraba en dirección a las iglesias de Guápulo y El Quinche, los dos santuarios marianos más importantes de la región, al menos durante este período.

Podríamos llamar a la devoción moderna en honor de la Virgen de la Nube como "invención de la tradición", en el sentido de que fue el producto de una serie de estrategias que, a partir de una historia olvidada del pasado, cobra vida a fines del siglo diecinueve y principios del veinte. Durante los años que siguieron a la aparición, de hecho, la Virgen de la Nube no parece haber sido un objeto de devoción importante en Quito, a pesar de que su culto había sido permitido por las autoridades eclesiásticas (Matovelle, 1910: 363). Un siglo más tarde, sin embargo, los documentos relativos al prodigio fueron casualmente encontrados y Joaquín Montúfar, alcalde de la ciudad, promovió su culto por medio de la conmemoración del centenario del milagroso evento (Matovelle, 1910, 371-372). Los esfuerzos de Montúfar no parecen haber tenido mayor trascendencia en el tiempo y es así como, para el siglo diecinueve, la historia de la aparición había caído otra vez en el olvido.

2 Sobre la relación entre las imágenes de la Virgen María y la historia y topografía locales, véase el clásico estudio de William Christian respecto a la España del siglo dieciséis (Christian, 1981).

3 Las Actas del Cabildo de Quito, durante el siglo diecisiete, proporcionan abundante información sobre los vínculos que se habían forjado entre las imágenes milagrosas, sus santuarios, y las autoridades civiles de Quito. De hecho, frecuentemente en las sesiones del cabildo se habla de nombrar a diputados con el fin de traer a la imagen de Guápulo o de El Quinche para socorrer a los habitantes de la ciudad en tiempos de dificultad, en caso de inundaciones o sequías, la primera, o cuando había epidemia de tabardillo, la segunda.

4 Prueba de ello es la ausencia de ex - votos del siglo dieciocho en el santuario, en contraste con el gran número de obras del siglo diecisiete.

Sorprendentemente, éste cobró renovada importancia hacia 1890, cuando se le atribuyó la curación de un sacerdote oblató en la ciudad de Cuenca. Al acercarse el bicentenario del milagro, en 1896, el arzobispo de Quito, Rafael González Calisto, dedicó el templo de Guápulo a esta advocación con el fin de que “se conserve siempre vivo en esta Arquidiócesis y aún en toda la República el recuerdo de aquella Aparición portentosa de la Madre de Dios (González Calisto, 1901: 26).

De acuerdo a Julio María Matovelle, la iglesia de Santo Domingo y Cantuña, al igual que Guápulo y El Quinche, poseían cuadros en los que se representaba el milagro ocurrido a fines del siglo diecisiete. Los dos primeros conjuntos habían desaparecido, un descuido que nos hace pensar en la poca importancia que se otorgaba a esta devoción en Quito. Matovelle, por otro lado, señala la antigüedad del cuadro de Guápulo, pintado muy probablemente en ocasión de la conmemoración del centenario de la aparición, a fines del siglo dieciocho. No menciona fechas de ejecución para las otras obras, lo que sugiere que éstos eran de factura más reciente. Sí debemos destacar que, para Matovelle, tanto el cuadro de Guápulo como el de El Quinche eran de “pobre mérito” (Matovelle, 1910: 381). Resalta, por otro lado, la calidad de los trabajos ejecutados por Joaquín Pinto en años recientes. Uno de ellos, nos dice, había sido colocado en la iglesia del convento de La Merced de Cuenca, en donde residía el religioso oblató que, como hemos dicho antes, en 1890 había recibido un favor de la Virgen de la Nube (Matovelle, 1910: 381). El cuadro pintado por Pinto se convertiría muy pronto en objeto de fervor religioso. A pesar de que para muchos la historia que narraba era incomprensible, ésta había logrado despertar el afecto de los devotos quienes pronto se habían visto favorecidos por sus milagros. Escribe Matovelle:

Aquel cuadro y aquel nuevo altar de la Santísima Virgen principiaron desde luego á ejercer un atractivo oculto pero irresistible en las almas; muchas personas sin conocer la historia de la Aparición, ni saber lo que esa pintura representaba, convencidas sólo de que era una imagen rara y desconocida de la Madre de Dios, cobrábanle grande amor, y acercábanse á venerarla con intensa y profunda devoción (Matovelle, 1910: 374).

Como habíamos anotado anteriormente, parte del interés en revivir el culto a Nuestra Señora de la Nube tenía que ver con la necesidad de recuperar la importancia que en siglos anteriores había tenido Guápulo como centro de peregrinación. De hecho, el mismo González Calisto afirma que se dedicaba;

la iglesia parroquial de Guápulo á Nuestra Señora de la Nube, deseando que aquel santuario torne á ser como en otro tiempo, uno de los centros de la devoción popular á la Santísima Virgen, á donde afluyan en edificantes peregrinaciones cuantos se afanan por honrar á la Madre de Dios. (González Calisto, 1901: 26).

Algo similar argumenta Julio María Matovelle, afirmando que los deseos del Arzobispo de Quito se habían visto cumplidos. “Una bella y artística estatua de Nuestra Señora de la Nube, afirma Matovelle, ocupa, desde hace algunos años, el nicho principal del altar mayor de Guápulo, y en la parte superior del mismo se ostenta un bello cuadro al óleo, obra de un distinguido pincel quiteño, donde está representada al natural la grandiosa escena de la Aparición” (Matovelle, 1910: 377). Añade que “numerosas romerías frecuentan el antes desierto y olvidado santuario, inundando la espaciosa nave con el místico perfume del incienso y el eco repetido de los cánticos sagrados” (Matovelle, 1910: 377-378).

El santuario de Guápulo, sin embargo, parece haberse mantenido como un centro de devoción local, sin alcanzar una proyección regional, mucho menos nacional. De hecho, las procesiones anuales a la iglesia, una en 1901 y la otra en 1902 (la primera con el fin de depositar en el templo el cuadro en el que se representa la apari-

Asómino, El Juicio Universal. 1877. óleo/lienzo. 185x214 cm.,
Quito, Museo de la Ciudad.



Anónimo, *Jesús Amante (Corazón de Jesús)*, c.1890-1910, óleo/ lienzo, 123x108.5 cm.,
Cuenca, Museo Municipal Rerúgio Crespo Botul.



ción en el siglo diecisiete, y la segunda que transportaba la escultura de la Virgen de la Nube) estaban conformadas principalmente por autoridades eclesiásticas de Quito, así como por comunidades religiosas, cofradías, organizaciones piadosas y colegios de la capital y de sus alrededores. Lo mismo nos lo sugieren las historias de milagros que se atribuyen a Nuestra Señora de la Nube. Los favorecidos (a más de aquellos beneficiados por el cuadro de Joaquín Pinto pintado para el convento mercedario de Cuenca) eran por lo general habitantes de la zona de Quito, excepto por el caso de un anciano de Otavalo que había recuperado la salud tras realizar una romería a Guápulo (Matovelle, 1910: 379-380). Tal vez el argumento más decidor con respecto al carácter local de la peregrinación en honor a Nuestra Señora de La Nube en Guápulo lo realizan los cuadros que narran el milagro original y que resaltan la conexión entre la advocación y la ciudad de Quito.

Un cuadro pintado por Joaquín Pinto, un artista repetidamente mencionado por Julio María Matovelle, parece ser una interpretación directa de la narrativa incluida en los documentos notariales. El cuadro muestra a la Virgen María perfectamente esculpida en las nubes, tal como se había aparecido a los fieles de Quito en el siglo diecisiete. Tal como afirman los testimonios del siglo diecisiete, los testigos de la aparición se muestran en el atrio del convento franciscano. Es notorio el interés que evidencia el artista en la representación de la topografía urbana, mostrando con precisión extrema a la plaza de San Francisco y a los edificios que se observan desde la misma, como son las cúpulas de La Compañía y la torre de La Merced. Una intención similar se observa en el cuadro que adorna uno de los pilares de la iglesia de Guápulo, muy probablemente el que se traslada hasta el santuario en la procesión de 1901.

En este caso, no sólo el convento y plaza de San Francisco aparecen en el espacio pictórico. A la distancia se muestra también el templo de Guápulo, un gesto que reafirma los nexos entre el santuario y la ciudad de Quito.

A diferencia de Guápulo, muchos otros santuarios de peregrinación durante el período corroboran su importancia en un contexto regional y nacional. Las historias que se escriben sobre la mayoría de ellos, de hecho, hablan de peregrinos que acudían desde lugares remotos para rendir culto a sus imágenes milagrosas, muchas veces desde más allá de las fronteras del país. Un caso significativo, en este sentido, es el de la Virgen de El Cisne. Si bien las procesiones anuales que conducían su imagen desde su santuario hasta la capital de la provincia de Loja servían para ratificar los vínculos de unión (y las relaciones de poder) entre el centro de autoridad política y religiosa de la región y su periferia (lo mismo que sucedía entre Quito y Guápulo), sin embargo la peregrinación poseía un indudable carácter regional. Es esto precisamente lo que nos sugiere fray Buenaventura Salazar en los siguientes versos publicados en 1905, en los que describe el fervor que despierta la imagen de la Virgen de visita en la Catedral de Loja:

Allí van los zarumeños,
y de Cuenca las familias,
y peruanos numerosos
y de partes muy distintas;
allí blancos, allí cholos,
llenos de fe se arrodillan (Salazar, 1905: 63).

De acuerdo al presbítero Metalli, autor de la historia del santuario de San Jacinto de Yaguachi, Pueblo Nuevo era también un destino predilecto para peregrinos que se acercaban no sólo desde regiones distantes en la república ecuatoriana, sino aún desde más allá de sus fronteras. De hecho, el autor le atribuye a la imagen de San

Anónimo, El fatal 22 de marzo en Quito de 1859, n.1859-1860. Óleo/litografía, 53x68 cm.,
Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Joaquín Pinto, Milagro de la Virgen de Oyacachi, 1885, óleo/litografía, 23x27.5 cm.,
Quito, Museo Alberto Mena Caamaño.



Jacinto el milagro obrado en beneficio de un oficial del ejército chileno, quien en agradecimiento por el favor recibido había acudido en romería desde su patria, acompañado de su familia. En el santuario había dejado como ofrenda la medalla de valor que había recibido por su participación en la guerra contra el Perú y Bolivia (Metalli, 1888: 13).

La historia del santuario de la Virgen del Quinche había también adquirido dimensiones que trascendían lo local y regional. Como habíamos anotado anteriormente, desde el período colonial la imagen de la Virgen del Quinche era frecuentemente convocada a Quito con el fin de socorrer a sus habitantes en tiempos de penuria. Esta práctica continuó hasta el siglo veinte, como evidencia el cuadro de Joaquín Pinto en el que se muestra la entrada de la Virgen a la ciudad por San Blas. A fines del siglo diecinueve, la misma imagen había realizado una peregrinación por la provincia de Imbabura, un gesto que ampliaba el espacio geográfico sobre la que ésta ejercía influencia. El mismo Metalli, autor de la historia del santuario de Yaguachi, comparaba a la iglesia del Quinche con los más importantes templos marianos a nivel mundial. Invitando al lector a reflexionar sobre el origen milagroso de los santuarios nacionales, listaba entre ellos al de Lourdes, en Francia, el de la Virgen del Huerto en Chiaveri, Italia, el de Guadalupe en Tepeyac, México, y el de Las Lajas, en Colombia. Refiriéndose al Ecuador, afirma: "quién no visitó aquel del Quinche, y cuáles de los nacionales, sobre todo, no sabrán darnos noticia de él y de los grandes portentos de la Virgen Santísima que en él se venera?" (Metalli, 1888: 10).

Las historias de milagros realizados por la Virgen del Quinche no hacen sino confirmar la capacidad del santuario para atraer devotos más allá de las fronteras locales y regionales. Aún desde el período colonial, los fieles que acudían al mismo provenían desde lugares distantes, como son Popayán o Macas, por ejemplo (Sono, 1883). Es interesante anotar de qué manera las imágenes que se pintan sobre el origen de la advocación van a marcar una distancia con respecto a los cuadros de Nuestra Señora de la Nube, en los que se privilegiaban vistas topográficas específicas y que al hacerlo ratificaban los lazos de unión entre Quito y su periferia.

Un cuadro atribuido a Manuel Zambrano, y ejecutado en el último cuarto de siglo diecinueve, muestra a la imagen en un altar, rodeada de floridos matorrales y aves, y acompañada de un grupo de indígenas que le rinden reverencia. Una inscripción en la parte inferior de la pintura la identifica como Nuestra Señora de Oyacachi, nombre original de la advocación y que derivaba del pueblo en donde se encontraba originalmente hasta cuando, a fines del siglo dieciséis, fue trasladada a El Quinche⁵. De hecho, la escena hace referencia al milagro fundador de la advocación. La imagen misma había escogido el lugar en donde quería que se construyese su templo; las avejillas que la rodeaban y que cantaban en su honor no eran sino una señal de su deseo. Alrededor de la imagen central, en cada una de las esquinas del lienzo, aparecen cuatro escenas secundarias que narran otros milagros significativos obrados por la imagen. El más temprano de ellos muestra al escultor español Diego de Robles, autor de la imagen de la Virgen, cuando es milagrosamente rescatado de caer del puente que cruzaba sobre un caudaloso río. Los otros muestran la curación de la herida en la pierna de un indígena que participaba en la construcción del templo de Oyacachi, la recuperación de un hombre que había sido atacado por un toro y la salvación de otro que había intentado suicidarse tras descubrir que su mujer lo había traicionado.

⁵ La imagen fue trasladada a El Quinche desde Oyacachi bajo órdenes de fray Luis López de Solís, Obispo de Quito. Las autoridades religiosas quiteñas acusaron a los indígenas de Oyacachi de idolatría y de utilizar a la estatua de la Virgen en un ritual pagano. Es evidente, por otro lado, la intención de reubicar a una imagen que había dado prueba de ser milagrosa a un santuario más cercano a Quito. De hecho, entre las justificaciones que se esgrimen para el traslado de la Virgen se encuentra el camino largo y difícil que impedía la llegada de peregrinos (Pólit Moreno, 1932).

Una observación importante con respecto al lienzo es que éste no funciona como un ex - voto que se ofrece a la imagen de la Virgen como agradecimiento por un favor recibido. Por el contrario, la obra más bien cita a las historias que se representan en los cuadros votivos, insertándolas dentro de una narrativa de más largo aliento. Es precisamente por esto que cada una de las escenas aparece representada dentro de un marco pintado, como reclamando su individualidad dentro del espacio pictórico. A diferencia de los cuadros en honor de la Virgen de la Nube, por otro lado, poca atención se presta aquí a la descripción topográfica. El pintor recurre a convenciones formales pre-establecidas que, alejándolo de la especificidad geográfica, le llevan más bien a mostrar una naturaleza ideal e imaginaria. Tal vez esto se explique por la función que cumplía la obra y el contexto en que iba a circular. De hecho, es posible que el cuadro haya sido pensado para ser exhibido frente una audiencia distante, y a la que se debía contar sobre los prodigios y milagros realizados por la Virgen. Al favorecer la historia por sobre la especificidad geográfica, el cuadro otorgaba un sentido más universal a una advocación local.

La fecha de ejecución del lienzo, en las últimas décadas del siglo diecinueve, corresponde aproximadamente con la destrucción de la antigua iglesia tras el terremoto de Ibarra en 1868, y con el comienzo de la construcción del nuevo santuario. Es probable que el cuadro haya tenido como fin recaudar fondos para los trabajos que debían realizarse en El Quinche. Al igual que muchas imágenes durante el período colonial, como la de Guápulo o la de La Merced, conocida por ese motivo como La Peregrina, este cuadro probablemente fue trasladado a lugares remotos con el fin de recoger limosnas para su templo. La pintura viajera habría jugado un papel fundamental en la difusión de la advocación de El Quinche, permitiendo que su significado trascienda fronteras locales y regionales.

El camino del peregrino, al igual que la circulación de imágenes milagrosas o de narrativas pintadas sobre los mismos, contribuye a transformar una tradición local en una historia con carácter regional y nacional (y hasta internacional, argumentaría Turner). En el siglo diecinueve, como señalamos líneas atrás, no podemos olvidar la importancia que tendrá la imprenta en la construcción de un imaginario colectivo nacional. Es significativo el número de historias impresas sobre los santuarios de peregrinación que circulan desde las últimas décadas del siglo diecinueve, así como la presencia que adquieren las descripciones del paisaje ecuatoriano en las mismas.

La construcción del paisaje cristiano en las fuentes impresas

Entre las décadas de 1880 y 1930, salen a la luz una serie de impresos en los que se cuenta la historia de los santuarios de peregrinación en el Ecuador. Unos pocos, como el dedicado al santuario de la Virgen de El Quinche o de San Jacinto de Yaguachi, hacían referencia a una advocación que tenía sus orígenes en la colonia. Muchos otros, sin embargo, buscaban legitimar cultos más jóvenes o de reciente fundación, como el de la Virgen del Rocío en Biblián, o el de Nuestra Señora de la Gruta de la Paz, en Rumichaca. Estos cuadernillos, la mayoría bastante breves y de fácil manipulación, servían en ocasiones como una guía para el peregrino, proporcionándole una narrativa resumida del origen de la advocación y de su templo. Algunos de ellos, como el de Nuestra Señora de La Paz, incluía hacia el final una novena en honor a la Virgen María, y una oración dedicada a esta advocación específica que permitía alcanzar indulgencias papales (Torres, 1926: 19-29).

Los impresos también tenían como fin obtener limosnas para el mantenimiento del santuario o donaciones para la construcción de una edificación nueva. Sin lugar a dudas, al recoger y difundir los más importantes portentos realizados por la imagen milagrosa, los impresos eran instrumentales como parte de una campaña propa-

gandística que aseguraba la importancia del santuario como destino de preferencia entre los fieles devotos, así como su pervivencia en el imaginario nacional. La circulación de historias impresas sobre una imagen milagrosa y su santuario, por otro lado, son esenciales en la divulgación de tradiciones locales, otorgándoles un significado que adquiere dimensiones regionales y nacionales.

Es notable el protagonismo que estos textos otorgan al paisaje que circunda a los santuarios de peregrinación. Las vívidas descripciones que aparecen en estas pequeñas obras sirven para diseminar imágenes locales y específicas de la naturaleza, fragmentos o vistas corográficas. Al juntarlas, sin embargo, el lector podía componer en su imaginación un mapa total a partir de los fragmentos, o de la diversidad de la geografía nacional. Estas descripciones tenían la capacidad de alcanzar a un público amplio y, como tal, eran singularmente efectivas en la construcción de un imaginario colectivo sobre el paisaje ecuatoriano y sobre la nación como una comunidad cristiana⁶.

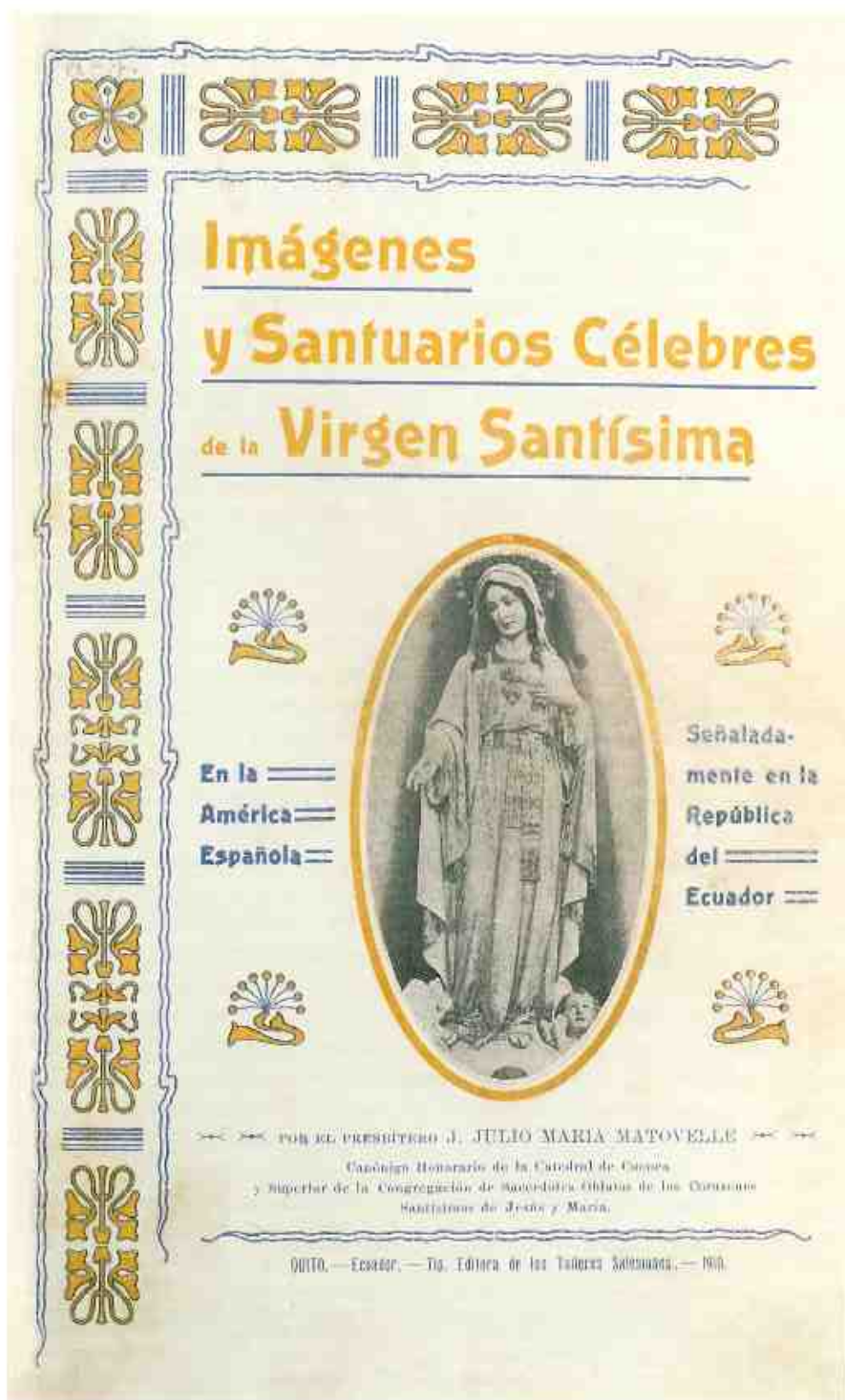
Los santuarios de peregrinación se encuentran por lo general en sitios privilegiados, visibles a la distancia (ya sea en lo alto de una colina o en la hondonada de un valle). La excelencia de la topografía que les rodea es en realidad un incentivo para el visitante. Es quizá por esto que sus historias otorgan un sitio preponderante al paisaje circundante. Haciendo uso de un vocabulario altamente evocativo, que convoca tanto a nuestros sentidos como a nuestras emociones, estas descripciones capturan el asombro y las expectativas propias del peregrino que se acerca a su destino final. De hecho, al leer las palabras impresas, el lector puede pintar en su imaginación su versión de la naturaleza local.

Al hablar de "historias espaciales," Michel de Certeau establece una diferencia entre dos formas diferentes de representación cartográfica, el *tableau* y el *tour* (De Certeau, 1984: 117-122). El primero es una representación total y estática del espacio, alejada de la experiencia del espectador, en la que las partes ocupan lugares definidos. El *tour*, por el contrario, sugiere movimiento, y como tal incentiva al observador a imaginar una ruta que conecta a lugares individuales que se inscriben dentro de un mapa. Las historias de los santuarios de peregrinación pueden ser definidas como un *tour*; al trazar el camino que debe seguir el peregrino, permitían al lector apropiarse y percibir de manera próxima una geografía distante.

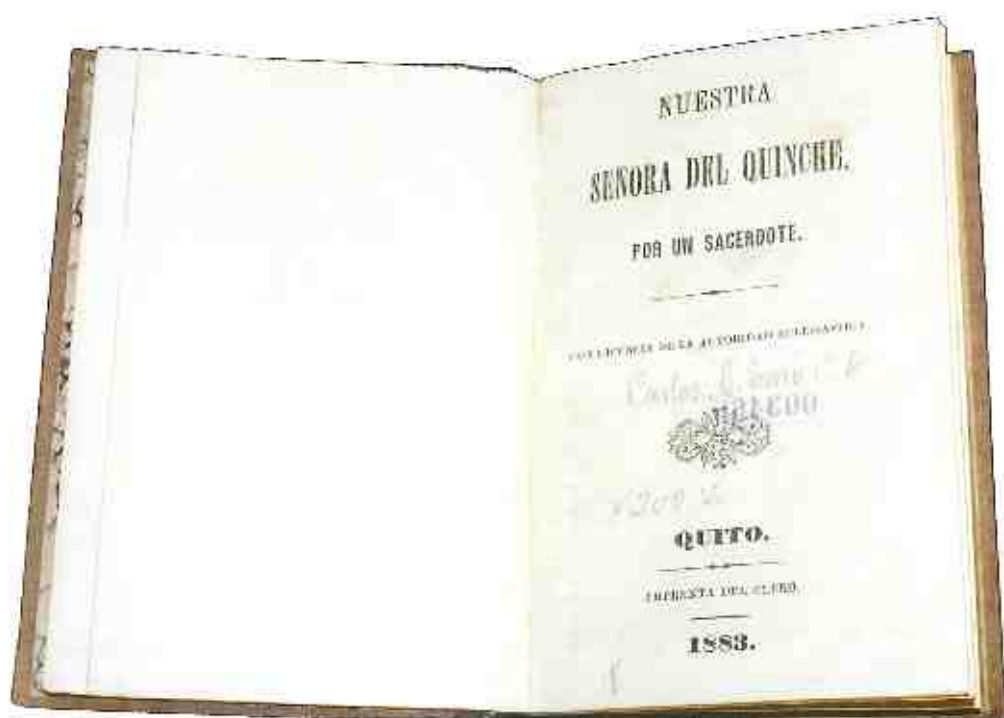
En la historia de la advocación de San Jacinto de Yaguachi, escrita por el citado Metalli en 1888, el autor primeramente indica al lector la ubicación exacta del pueblo de Yaguachi-Nuevo, a seis leguas de Guayaquil, "sobre la margen izquierdo que lleva su mismo nombre" (Metalli, 1888: 4). Al describir la primera visión del pueblo que se presenta ante el peregrino, sin embargo, el texto adquiere un tono altamente evocativo, que permite al lector imaginar el sentimiento expectante del caminante que se acerca a su destino final. El autor destaca "su situación topográfica, su hermoso templo cuya torre descuella sobre los demás edificios, y que alegra desde lejos la vista del piadoso peregrino al acercarse á estas playas" (Metalli, 1888:4). Un interés similar observamos en la *Breve Noticia Histórica* del santuario de Nuestra Señora del Rocío, escrita en 1897 por el religioso oblató Julio María Matovelle.

6 Estoy refiriéndome a Benedict Anderson cuando habla de la relación entre el desarrollo y fortalecimiento de la imprenta y la emergencia de las naciones como comunidades políticas imaginadas. (Anderson, 1983). Eduardo Kingman argumenta que en el Ecuador, más importantes que la literatura y la imprenta en la constitución del Ecuador como una comunidad imaginada fueron las tertulias, comunicaciones orales, y noticias que circulaban de manera informal (Kingman, 2006: 76). Al respecto, yo argumentaría que la oralidad y los impresos no necesariamente son mutuamente excluyentes. Si el texto escrito muchas veces preserva y legitima tradiciones transmitidas a través de la tradición oral, las historias que se preservan en los impresos muchas pueden ser la fuente de noticias que luego circulan en comunicaciones verbales. Tampoco se puede minimizar la importancia del gran número de imprentas locales que surgen en el Ecuador durante las décadas del siglo diecinueve (las historias sobre advocaciones locales se publican en ellas), lo que sugiere la existencia de un mercado relativamente amplio para sus publicaciones.

Julio María Matovelle, *Imágenes y santuarios célebres de la Santísima Virgen*, 1910, impreso, Quito, Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.



Carlos Sono, *Nuestra Señora del Quinche por un sacerdote*, 1883, impreso, Quito, Fondo Jacinto Hijón y Cernaño, Museo del Banco Central del Ecuador.



Joaquín Pinto, Paisaje de Ingapirca, 1894, óleo sobre cartulina, 14,5x22 cm.,
Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.



Una lámina.

Matovelle invita al lector a imaginar la privilegiada ubicación del santuario de Biblián, "colgante de un peñazco [sic] [del Atar] cual nido de palomas adherido á los muros de antigua fortaleza" (Matovelle, 1897: 6). Él mismo asombrado por la magnificencia del paisaje del Cañar, su descripción despierta una emoción similar en su audiencia. Como si efectivamente nos encontrásemos junto a él, frente a la entrada del templo, nos dice: "fijemos nuestras miradas en el paisaje andino que nos circunda, con sus variados tonos de luz, y esa riqueza de tintas y de cuadros con que nos encanta el espectáculo majestuoso de nuestras cordilleras" (Matovelle, 1897: 4). Luego dirige nuestra atención hacia el espectáculo que, desde el atrio de la iglesia, se muestra a los ojos del visitante:

En contorno del espectador divísanse los maizales y otras sementeras que tapizan como pintada alfombra los flancos del monte, que descienden en pendiente rápida hasta la plaza del pueblo; el caserío de éste resalta entre aquel océano de verdura, como mata de floridas amapolas en medio de un trigo. Más allá, en el fondo del valle, aparece como á modo de cintas destrenzadas de plata, el caprichoso y cristalino río de Burgay, que arrastra perezosamente sus aguas junto á las amenas quintas que tanto hermean los alrededores de Biblián (Matovelle, 1897: 4-5).

Matovelle no sólo rescata las singularidades del paisaje local, sino que también destaca la importancia del mismo como escenario para eventos históricos de trascendencia nacional. Así, argumenta que el páramo de El Verde, al otro lado del río, era "sitio histórico y memorable por haber sido dos veces teatro de combate, en tiempo de las guerras de Independencia" (Matovelle, 1897: 5).

En 1888, al hablar sobre la historia de la Virgen del Quinche, el doctor Sono describía la ruta de peregrinación desde Quito hasta su santuario. A cinco leguas de la ciudad, escribía, "hay un camino que á manera de una gigantesca culebra baja serpenteando de la meseta, que en esta parte forman los dos ramales de los Andes, y va á parar en un hondo valle cruzado por un caudaloso río" (Sono, 1883: 36). El autor pintaba el difícil camino que debía seguir el peregrino, "pendiente, escabroso y sofocante por el menudo y sutil polvo que se levanta de su suelo árido y sin la menor vegetación, y por los abrasadores rayos del sol que allí hieren verticales, reverberando sobre esas peladas rocas" (Sono, 1883: 36). Al igual que Metalli y Matovelle, Sono evoca las emociones del visitante y la expectativa que aumenta al vislumbrar el templo del Quinche en la distancia: "Se ve á lo lejos una graciosa fachada al abrigo de un elevado campanario, cuyos bronces en días serenos se hacen oír á muy largas distancias; blancos caseríos le rodean en medio de huertas y arboledas" (Sono, 1883: 37).

Si hay algo que llama la atención con respecto al texto de Sono es la precisión extrema con que señala los principales accidentes geográficos que rodean al santuario. A diferencia de otros escritores, Sono no se ocupa en describir un paisaje local únicamente sino que sitúa al Quinche en relación a rasgos sobresalientes del paisaje ecuatoriano. Esto nos sugiere que el autor tenía en mente a una audiencia amplia que, si bien no podía comprender las particularidades del sitio específico, sí podía imaginarlo en el contexto de una geografía nacional. Al hablar del camino culebrero que terminaba en un valle atravesado por un río, por ejemplo, Sono omitía el nombre más local y específico del Pisque y únicamente mencionaba que sus aguas "encauzadas entre elevados peñascos, espumosas y rebramantes van á mezclarse con las del Esmeraldas y juntas entran en el Pacífico" (Sono, 1883: 36). De igual manera, al describir la topografía que circundaba al pueblo del Quinche anotaba que su horizonte estaba cercado,

por el Norte el Cayambe con su perpetua vestidura de nieves que le baja hasta cubrir su anchurosa base, el temible Imbabura y los dilatados páramos de Mojanda; por el Occidente se alza sombrío el Pichincha con sus tres negruscos picachos envueltos ordinariamente en su capuz de nubes, y luego siguen cerrán-

dolo el Gualilagua, el Corazón, el Iliniza, el Pasochoa, el histórico Rumiñahui, el formidable Cotopaxi, coronado constantemente de pardos crespones de nubes formados por el humo que arroja de sus entrañas; y finalmente viene el Sincholagua á terminar una corona de montañas (Sono, 1883: 38-39).

Particularmente interesantes son los documentos que se contienen en la reseña histórica del Santuario de Nuestra Señora de La Paz. Como cuentan estos documentos, en 1915 se había decidido transformar a la gruta del Rumichaca, formada de roca natural, en un templo en honor de la Virgen María. El mismo González Suárez había motivado a don F. Jaramillo Leal, cura párroco de La Paz, a que junto con los esfuerzos del pueblo del Carchi erijan en el lugar “una estatua a la Santísima Virgen, bajo la advocación de Nuestra Señora de La Paz, en las breñas del Rumichaca” (Torres, 1926: 10). También en 1915, Jaramillo había marchado en procesión con sus feligreses hasta la gruta, para depositar en ella una pequeña imagen de la Virgen que anunciaba a la que se colocaría más tarde (Torres, 1926: 12). En 1916, finalmente, se había erigido un altar en honor de la escultura tallada en licamancha, el mismo material de que estaba hecha la gruta, por el artista ibarreño Daniel Reyes (Torres, 1926: 9).

A diferencia de otras advocaciones, en que la presencia de una imagen milagrosa o una aparición divina precede a la construcción de su santuario, en Rumichaca era la naturaleza misma, encarnada en la magnífica gruta, la que se consideraba como un verdadero milagro. El obispo de Ibarra la retrata como “obra del divino Arquitecto”, mientras que el sermón predicado en el día de la consagración del lugar y de su imagen lo define como “un templo, no formado por los hombres, sino por las manos ocultas de la naturaleza, amplio, magnífico, estupendo, sublime” (Torres, 1926: 16).

En el mencionado sermón, el cura de La Paz describe el interior de la gruta usando términos arquitectónicos que permiten al lector imaginar una vista única y sorprendente:

Arriba, mil caprichosas figuras que simulan capiteles de broncedas columnas, cilindros de marfil oscurecido por la acción de los tiempos, jaspeados tubos de diversos tamaños que dan salida al agua mineral que la tierra guarda en sus entrañas, planchas de mármol guarnecidas de variedad de esmaltes y terciopelos (Torres, 1926: 14).

Con el fin de capturar la grandeza del espectáculo que se muestra ante la mirada del visitante, el orador utiliza un lenguaje metafórico que apela a los diferentes sentidos del lector. Nos dice, así, que abajo se ven “las aguas de un torrentoso río, golpeándose en las piedras del cauce y levantando una nube de vapor, como si fuera el humo del incienso que con la oración de un pecho creyente se ha de elevar hasta Dios” (Torres, 1926: 14). A la derecha se apreciaba un “terraplén de granito... y fuentecitas del líquido elemento alimentadas constantemente por la lluvia de gotas, que, a intervalos de tiempo, se desprenden de la bóveda”, mientras que a la izquierda se veían “bocas y tubos que, como los que penden de la bóveda, dan salida a minerales aguas de variadas temperaturas que van a confundirse con las aguas del torrente” (Torres, 1926: 14).

Santuarios de peregrinación y la república moderna: la geografía cristiana y la red de comunicación vial

Consciente de la necesidad de unificar al territorio ecuatoriano y de incentivar el progreso de las industrias locales, como es bien sabido, García Moreno promovió la construcción de redes viales que permitieran romper con el regionalismo y el aislamiento de sus poblaciones. Inició la construcción del ferrocarril del Sur, a pesar de que para 1875 sólo se habían dado los primeros pasos del gran proyecto que se con-

Luis A. Marínuez, *Camino del Inca*, 1999, óleo/lienzo, 71x97 cm.,
Quito, colección privada.



cluiría bajo la presidencia de Eloy Alfaro. García Moreno también se ocupó de trazar una moderna red de carreteras, mejorando el camino de herradura de Quito a Riobamba y diseñando otros secundarios que unían a las ciudades de las provincias con la ruta principal.

Para la construcción de estas obras vendrían al Ecuador arquitectos extranjeros como el alemán Sebastián Wiese, así como el célebre Thomas Reed, nombrado arquitecto de la nación por García Moreno. Este último ejecutaría obras de infraestructura de vital importancia, como son el Puente de Jambelí, cerca de Latacunga, el del Agoyán en la provincia de Tungurahua, y otro sobre el río Pisque, en Pichincha (Ortiz, 2005 a: 89-123; Clark, 2004: 25-47). El programa modernizador que se inicia con García Moreno y que continuaría con los gobiernos progresistas y liberales, cambiaría radical y definitivamente al paisaje ecuatoriano pero también la percepción de sus habitantes sobre el mismo (la geografía nacional deja de ser vista como una serie de lugares aislados para ser comprendida como un territorio integrado). Lo que es particularmente interesante es que el ímpetu progresista de las últimas décadas del siglo diecinueve y de principios del veinte habría también favorecido la existencia de los centros de peregrinación en el Ecuador, y particularmente de aquellos que se encontraban distantes de las urbes más importantes del país.

Las historias de los santuarios que se escriben en este período hablan de los devotos que llegan desde diferentes lugares del Ecuador y aún de más allá de sus fronteras, en muchos casos fieles peruanos, por ejemplo, lo que era evidentemente el resultado del fácil acceso a los mismos. Es notoria, de hecho, la importancia que muchos de estos impresos otorgan a la ubicación de los templos en el centro de importantes vías de comunicación que unificaban al territorio nacional. Para el lector cristiano, el Ecuador podía imaginarse a partir de un itinerario que, sobrepuesto a la moderna red vial, conectaba a los diferentes santuarios de peregrinación.

Si el santuario de El Guaico, en el valle del Chimbo, podía ocupar un lugar en el imaginario nacional, era precisamente por su proximidad al camino que en el siglo diecinueve unía a Quito con la costa, y cuya construcción la había iniciado Juan José Flores. Los viajeros partían de Guayaquil a Babahoyo en barco, desde donde iniciaban el ascenso hacia el páramo para luego descender hasta el valle de Chimbo⁷. Con García Moreno, adicionalmente, se había construido la carretera de Quito a Chimbo y Sibambe, que luego se conectaba a la costa por medio del ferrocarril. Como es evidente, el santuario de El Guaico se había beneficiado enormemente de su estratégica ubicación, en una zona que servía como punto de unión entre la Costa y la Sierra. De hecho, Ángel Polibio Chávez destaca la presencia de grupos montubios durante la feria que se celebraba en El Guaico en ocasión de la fiesta de la Virgen María, por lo menos hasta antes de que las autoridades eclesiásticas prohibiesen su celebración en 1867 (Chávez, 1887: 77).

Las mejoras en la infraestructura vial habían también sido útiles para el santuario de El Quínche, como bien lo sugiere el doctor Sono al escribir que el camino al poblado era “hasta hace poco tiempo uno de los puntos más angustiosos y difíciles, que debía atravesar el viajero que se dirigía a las provincias del Norte del Ecuador” (Sono, 1883: 36). El autor se refiere aquí, recordemos, a “un valle cruzado por un caudaloso río” que va a desembocar en el Esmeraldas. El río al que hace referencia era probablemente el Pisque, cuyo puente se encontraba casi totalmente destruido para la década de 1860 y que había sido reconstruido durante la presidencia de Gabriel García Moreno bajo la inspección de Thomas Reed (Ortiz, 2005a: 104-105). También Julio María Matovelle resalta la ubicación del pueblo de Biblián en el con-

7 Véase la descripción del viaje de Guayaquil a Quito que realiza el diplomático norteamericano Friedrich Hassaurek, quien llega al Ecuador justamente durante el gobierno de García Moreno (Hassaurek, 1993: 45-74).

texto de una geografía a la vez regional y nacional, destacando su centralidad en una extensa red vial que conectaba a diferentes lugares del país. Así, anota que Biblián está ubicado a una hora de Azogues, a tres del Cañar, y a un día de camino de Cuenca. Añade que:

por el corazón del pueblo atraviesa uno de los caminos más frecuentados de la República, el que nos pone en comunicación con las provincias del Norte; por lo cual en este vía, como en una grande arteria, viene á confluir otras sendas secundarias, como las que conducen á las importantes parroquias de Deleg y el Tambo (Matovelle, 1897: 2).

El peso determinante que la modernización del país tendría sobre los santuarios de peregrinación es también evidente en la historia del templo de San Jacinto de Yaguachi. En ésta se resalta la conexión entre el origen de la advocación y la fundación del pueblo, y la centralidad que adquiere el lugar en el imaginario nacional con la construcción del ferrocarril.

De acuerdo a la tradición, la imagen de San Jacinto había aparecido milagrosamente en 1722, colgada de un árbol de pechiche, en el lugar en donde posteriormente se fundaría Yaguachi-Pueblo Nuevo⁸. A pesar de que la imagen había sido trasladada a Yaguachi Viejo, el santo había -sin embargo- enviado una serie de señales para indicar su deseo de que una nueva población se estableciera en el lugar de la aparición de su retrato. De acuerdo a los habitantes de Yaguachi, muchas veces la imagen desaparecía y se la encontraba más tarde en el sitio mismo de su aparición. En 1841, una terrible sequía había azotado a Yaguachi Viejo. Mientras se celebraba una procesión en la calle del pueblo, para mayor desgracia, la llama de una vela había incendiado la iglesia parroquial. Y puesto que los yaguacheños no se habían decidido aún a construir el templo que el santo exigía, éste les envía un mensaje aún más firme. Es así como, poco más tarde, la población había sido atacada por la peste. Los más pudientes se mudaron entonces a otros poblados, escribe Metalli, mientras que los más pobres se dirigieron hacia la montaña en donde se encontraba el pechiche de San Jacinto. Aquí se construyó finalmente el templo con el óbolo de los devotos del santo; en 1847 se donaron los terrenos de la zona para el establecimiento del nuevo asentamiento (Metalli, 1888: 9-11).

La historia de la imagen de San Jacinto y del poblado de Yaguachi Nuevo aparece representada en una pequeña pintura en hojalata, muy probablemente un ex voto dedicado al santo en agradecimiento por un favor recibido⁹. San Jacinto, vestido con el hábito de los dominicos, aparece de pie, en primer plano. Con su mano derecha sostiene una custodia y con la izquierda una imagen de la Virgen María con el Niño. En el fondo, a la derecha, se observa a la iglesia de Yaguachi Viejo ardiendo en llamas. A la izquierda aparece el templo fundado en Pueblo Nuevo, la prosperidad del sitio sugerida por la abundante vegetación tropical que le rodea. El aspecto más interesante de la obra, sin embargo, se muestra en la parte inferior del cuadro. A los pies del santo, a izquierda y derecha, aparecen los donantes de la obra, un niño de rodillas y un hombre ofreciendo cuatro candeleros al santo. Frente a ellos, embarcaciones diversas navegan por el caudaloso río Yaguachi. En el agua,

8 El autor menciona una versión "más vulgar" de la aparición milagrosa de San Jacinto de Yaguachi. De acuerdo a ésta, un comerciante español que llevaba consigo una imagen de San Jacinto, cada vez que llegaba al puerto cerca de la montaña en donde posteriormente se fundaría Pueblo Nuevo, la colgaba en un árbol de pechiche y entonces se postraba a orar. Muchas veces perdió la imagen, y siempre la volvió a encontrar en el mismo árbol de pechiche. La versión que proporciona Metalli estaba supuestamente corroborada en un antiguo cuadro que había encontrado en la iglesia parroquial.

9 El cuadro pertenece a la colección del Museo del Banco Central del Ecuador. Equivocadamente, en el inventario del museo consta que fue pintado en el siglo dieciocho. Esto no es posible debido a que los eventos que se representan ocurrieron a mediados del siglo diecinueve.

Anónimo, *San Jacinto de Yaguachi*, segundo cuarto s. XIX, óleo/lienzo, 70x52 cm.,
Quito, Museo Nacional Banco del Central del Ecuador.



junto a la orilla, aparece nuevamente el niño, aparentemente rescatado por intervención del santo.

Lo que llama la atención con respecto a este ex - voto es la manera efectiva mediante la cual condensa la dimensión local y supra-local del santuario de peregrinación. Por un lado, destaca la conexión entre la imagen milagrosa de San Jacinto con la historia y la topografía locales. Por el otro, al resaltar la navegación sobre el Yaguachi, se sugiere también la centralidad de Pueblo Nuevo en una red de vías de comunicación que servían para unificar al país y, como tal, garantizaba la presencia del poblado en un Ecuador moderno. Este es precisamente el argumento que elabora Metalli en su historia de la advocación.

Allí el Ferrocarril del Sur que vá [sic] hacia la sierra," escribe Metalli, "el de Durán establecido últimamente, el tráfico de los vapores nacionales, los hermosos y grandes ingenios, el telégrafo, el teléfono, revelan que Yaguachi-Nuevo es una población de especial modo bendecida desde lo alto, y que una mano Todopoderosa, por decirlo así, ha podido convertir un espeso bosque en una Villa hoy tan hermosa y concurrida, no tan sólo del ecuatoriano que habita las estremidades [sic] de la República, sino también por el extranjero que viene desde lejanas tierras á rendir sus homenajes de amor y veneración en el santuario de San Jacinto (Metalli, 1888: 4).

Metalli argumenta que Pueblo Nuevo debía su fundación, su progreso y porvenir a la milagrosa imagen de San Jacinto. Evidentemente, el autor busca encontrar una explicación cristiana para la bonanza por la que atravesaba en ese entonces Yaguachi, y así lo presenta como un lugar favorecido por los designios de Dios. Dejando de lado el romanticismo religioso de Metalli, sin embargo, sí debemos rescatar el enclave privilegiado del poblado como factor determinante de su desarrollo. Como bien anota Metalli, de hecho, desde Yaguachi partía el tren hacia Sibambe, lo que le convertía en un punto de contacto entre la costa y la sierra; el pueblo, a su vez, se conectaba con Guayaquil por medio del transporte fluvial. El mismo Hassaurek, no sin un dejo de sorpresa, habla de los modernos vapores que cruzaban los ríos de la provincia del Guayas y que hacían a los viajes más cortos y placenteros (Hassaurek, 1993: 43). Su envidiable ubicación, por otro lado, había permitido que en Yaguachi se implantasen avances tecnológicos aún antes que en los centros de autoridad económica y cultural del país. De hecho, los primeros teléfonos que se instalaron en el país se encontraban justamente entre Yaguachi y Sibambe, siguiendo la línea del ferrocarril (Crespo Ordóñez, 1932: 32). A fines del siglo diecinueve, de esta forma, Yaguachi se convertía en símbolo de la modernización, del progreso y de la unidad del Ecuador.

El padre Julio María Matovelle, en su descripción de los santuarios en honor de la Virgen María en la América española, anotaba que "los descubrimientos de la ciencia, las invenciones del arte, la civilización y el progreso son dones que hace el Cielo con el único fin ya de preparar, ya de plantear ó perfeccionar el reinado de Cristo en las naciones" (Matovelle, 1910: v). Estas palabras resumen en gran parte la relación entre el culto a las imágenes milagrosas y la mentalidad modernizadora que marcó las últimas décadas del siglo diecinueve y las primeras del veinte en el Ecuador. A pesar de que los rápidos cambios sociales que se operaban en el país significaban una amenaza para grupos e instituciones tradicionales como la Iglesia Católica, la religión misma podía verse beneficiada por los avances tecnológicos de la época. Como hemos visto, el desarrollo de la imprenta y de la infraestructura vial había permitido imaginar a la nación como una comunidad territorial, integrada por medio de la divulgación de información y de un sistema de comunicación integral. Los santuarios de peregrinación, asentados sobre enclaves emblemáticos del Ecuador progresista, reconciliaban así a la geografía cristiana con la moderna.

Paisajismo nacional en contextos religiosos
La Iglesia de Santo Domingo de Quito Paulino Moreno

Recuadro 2



Detalle a Luis Cadena, *Divina Pastora*, c.1880-1890, pintura mural,
Quito, Iglesia de Santo Domingo, transepto.

El convento dominicano de San Pedro Mártir se fundó en Quito el primero de julio de 1541, por fray Gregorio Baraco. El arquitecto extremeño Francisco Becerra diseñó la iglesia; su construcción dio inicio en 1590 y terminó hacia 1620. En 1623 se trasladó definitivamente el culto a la iglesia nueva.

A lo largo de los años, españoles, alemanes, italianos, ecuatorianos y la fuerza de los sismos y la humedad, contribuyeron al resultado arquitectónico que hoy conocemos, una iglesia de una sola nave con capillas laterales interconectadas entre sí, dos tribunas bajo el crucero, coro sobre el nártex y un ábside semicircular.

Las transformaciones que tuvieron lugar entre los siglos XVII y XIX revelan su apego a formas barrocas y mudéjares, no así las de finales del XIX y principios del XX que contrastan con la herencia de la primera etapa y transforman en buena medida el carácter de la iglesia hacia el neogótico y neoclásico, dándole un aspecto ecléctico. Cabe subrayar que los cambios en la estructura arquitectónica y decorativa de la iglesia reflejan los cambios en la política religiosa de la comunidad.

En 1999, el FONSAI (Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural/Municipalidad de Quito) interviene en la iglesia en la restauración del artesonado mudéjar. Estos trabajos permitieron descubrir parte de la enorme riqueza de pintura mural que posee este espacio desde los albores de su vida y supone un testimonio invaluable de las diferentes épocas que vivió la comunidad religiosa, así como su incidencia directa sobre los fieles y las diversas formas y fuentes de catequización.

Durante esta intervención, al retirar los "telones" pintados en tela y adheridos al muro durante la reforma de los italianos en el siglo XIX, ubicados en los paramentos superiores de la nave central, se descubrió pintura mural al óleo. Se trataba de escenas que se suceden a manera de relato sobre aspectos alegóricos de la vida de la Virgen y cuyo fondo es el paisaje andino y costeño locales. Al parecer, según iniciales apreciaciones de Alexandra Kennedy y quien reparó en su excepcional carácter, se alude a la crisis de la Iglesia y el Estado de fines del siglo XIX y principios del XX —por el navío con bandera ecuatoriana que a la deriva intenta ser conducido por personajes vestidos a la usanza de la época— y el llamado a la recuperación de la fe a través del modelo de vida mariana.

La pintura mural en mención tiene una significación muy particular, pues a más de dar a conocer el pensamiento de una determinada época, escenifica ese mensaje en un ambiente donde predomina el paisaje. Lo propio sucede en la pintura mural de la misma iglesia, ubicada en las tribunas norte y sur donde las escenas de la Divina Pastora, atribuidas por Vargas y Navarro a Luis Cadena, parecen ser un pretexto para desplegar una historia sagrada en un inmenso paisaje claramente andino



y seguramente reconocible como propio por los fieles. Una forma de territorializar la fe y crear itinerarios sagrados, según las observaciones de Carmen Fernández en su ensayo.

Este detalle es significativo, pues en muy pocas ocasiones se puede apreciar este predominio de representaciones pictóricas de la naturaleza en una iglesia –salvo en los casos de pintura votiva– tomando en cuenta que este género artístico estuvo ligado más bien a espacios de carácter secular.

El citado FONSAI inicia en el 2005 la intervención en la pintura mural descrita. El gran deterioro y pérdidas considerables de capa pictórica había sido causado por constantes filtraciones de agua, sales, suciedad, contaminación de gases emitidos por los vehículos y el humo de velas. Al año siguiente se concluyó la interven-



a. Luis Caldena. *Divina Pastora*. c. 1880-1890, pintura mural,
Quito, Iglesia de Santo Domingo, transepto.

ción y se puso en valor la obra, devolviéndole sus características estéticas y simbólicas para una mejor lectura del conjunto arquitectónico.

En numerosos casos y circunstancias, la pintura mural se ha descubierto y sigue apareciendo gracias a diversas intervenciones arquitectónicas. A través de estos hallazgos y junto a los testimonios ya existentes, comienza a constatar que esta forma de expresión y decoración plástica fue en nuestro país una manifestación recurrente y sirvió, al igual que la pintura de caballete, como una herramienta de evangelización in situ. Sin embargo, queda mucho por investigar, sus autores, sus comisionistas, los significados iconológico e iconográfico, las razones de haberlas blanqueado o cubierto, en fin todo un mundo de grandes y aún desconocidas aportaciones.

82

Paisajes Patrios. Arte y la literatura
ecuatorianos de los siglos XIX y XX Alexandra Kennedy-Troya

El territorio, un factor de unidad nacional

Durante los primeros años de la Independencia, la Historia de nuestro país, así como en el resto de América Latina, no fue un factor de unidad. Qué pasajes de la Historia 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 la nación. 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.

La Sierra ecuatoriana había sido el escenario de una historia propia signada por los grupos preincas, incas y los europeos desde el siglo XVI; pero el escenario "del progreso", una vez unificado y pacificado el país en la segunda mitad del siglo XIX, podía ser nuevo, literal y utópicamente; se podían crear (las selvas amazónicas) o recrear (la cuenca del Río Guayas) nuevos espacios que fuesen claves 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, propongo, la elite ilustrada cristiana de la sierra centro-norte y dueña aún del poder político a lo largo del siglo que nos ocupa, intelectualmente contaminada -en mayor o menor medida- por el sinnúmero de descubrimientos científicos, centrarían 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 e intentar 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, cuyas estéticas romántico-académicas centradas en la representación del territorio, al parecer estuvieron íntimamente ligadas al conocimiento de la geografía y la agricultura del país, aspecto que se evidencia con mayor claridad desde la década de 1850, hasta el ocaso del movimiento liberal en 1920, en que las artes se enancaron en las rutas del modernismo y el indigenismo. El paisaje -pintado o narrado- si bien organizado bajo ciertos criterios románticos de lo pintoresco o sublime, así como de categorías enciclopédicas o etnográficas propias de la época, revelan el emerger de un yo inquisidor, de una preocupación por configu-

Anónimo, Apolo (Bolívar), s.XIX, óleo/lienzo, 157x137 cm.,
Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.



rar la imagen de una comunidad naciente de modo individual y distinta de la de sus vecinos, y también como un afán de dominar la naturaleza, hacerla transitable, asequible, productiva. Una aclaración adicional. Al tratar el tema del paisaje (la representación de la Naturaleza) lo hago 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” (Mitchell, 2002: 1)¹. Por extensión, aplico los mismos principios al tratamiento que la literatura hace del paisaje.

Riqueza científica y productiva del territorio, configuración de la identidad

Este elemento -la Naturaleza- que parecía no presentar controversia alguna, tenía 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. No cabía la menor duda, 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, tales como Frederic E. Church, Gaetano Osculati o la Baronesa de Wilson. Ellos corroborarían 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, inicialmente exógena, concebida como patrimonio europeo o estadounidense, se convirtió en retórica nacional. El ecuatoriano parece haberse reconocido poco a poco a través de una narrativa visual y textual que ponía en primer plano los diversos puntos de la Sierra centro-norte: lugar de mayor concentración de los volcanes, el camino de Quito a Guayaquil por Bodegas, el ingreso a las selvas de la Amazonía, vía Baños hacia el Pastaza. Estos lugares recorridos hasta el cansancio por científicos y legitimados en sendas publicaciones internacionales, 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-Guayaquil. El resto del país siguió siendo “tierra de nadie”. En consecuencia, la incesante repetición de un mismo ícono resultó lícito: 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 patriótica².

1 Para este autor con quien me siento en deuda, el “paisaje es un medio no sólo 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.:15). La traducción es mía.

2 En 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 también serán similares. Naturalmente esto tendría también que ver con la reducida comunicación dentro del país debido a su accidentada topografía, la pobreza de las vías, y por ende, lo limitado 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.

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 americano³, mientras durante su viaje a Italia en 1814, Vicente Rocafuerte, su seguidor en Ecuador y futuro presidente del país, acude a la imagen del Chimborazo. En su proclama de liberación nacional escribe: "Mi imaginación atónita al aspecto de la columna Trajana, la trasladaba a la cima del Chimborazo, como trofeo de nuestra emancipación política"⁴. Una pintura anónima de la segunda mitad del siglo *Apolo/Bolívar* (Museo Municipal Alberto Mena Caamaño, MMAMC, Quito), presenta a Bolívar sobrevolando Quito.

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. Por citar un muy conocido ejemplo, la Batalla del Pichincha, que sellaría la Independencia del país el 24 de mayo de 1822, consumida por la comunidad como una experiencia de proporciones épicas, volvería a rememorarse 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, discutida en el ensayo de Carmen Fernández Salvador; o como fuente de conocimiento geológico de primer orden, tal tal cual lo cosigna el estudio de Juan Bernardo León.

Lo interesante de esta construcción de una visualidad 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. En toda comunidad-nación existen espacios favoritos en los que se cultivan leyendas, mitos precolombinos o costumbres vernáculas y en los que se han ido tejiendo 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 que nos ocupa, 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 hacia la cuenca del Guayas, las diversas respuestas políticas. Tanto la Naturaleza en sí, 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 alimentaron el sinnúmero de geografías y tratados de agricultura realizados localmente, sino que marcaron indeleblemente la producción cultu-

3 Existe 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.

4 Citado 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.

Luis A. Mejía, *A la Costa*, 1904, óleo/lienzo, 48x88 cm.,
Quito, col. María Luisa Quevedo.

Rafael Tioya, *Confluencia del Pastuzú con el Palora*, 1907, óleo/lienzo, 87x126 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



Luis A. Martínez, *El réquiem*, 1908, óleo/lienzo, 79 x 105 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



ral del país, señaladamente el paisajismo pictórico y la literatura, como veremos más adelante⁵.

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 con la instauración de un Estado católico pero sensible a la modernidad (Demélas, 2003: 443).

Otro aspecto que debe tomarse en cuenta es que la fundación de un nuevo imaginario visual oficial no solo que estaba ligado con la religiosidad dominante y persistente a lo largo del siglo, sino, como hemos señalado, con quienes la configuraron: las elites terratenientes de la Sierra centro norte, con su centro en Quito⁶. 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 proporcionaba 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 familia (Ibid.: 517).

Un tercer elemento es que en nuestro continente, al igual que en Europa, Naturaleza y Civilización parecían oponerse: por un lado estaban las tierras cultivadas y los hombres ilustrados (varones blancos de la urbe) y por otro el paisaje primigenio, no conquistado, y las tribus “bárbaras” a las que se debía “civilizar”, enseñar, modelar. En estas circunstancias, el indígena fue visto como parte de este mundo, si bien útil al desarrollo del país, incapaz de tomar decisiones propias y peor aún configurar los símbolos que le indentifiquen. Para subrayar lo anterior, buena parte del territorio ecuatoriano representado en el mundo de la ficción narrada o pintada evita 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. Por otra parte, antes que en sus condiciones reales, el indígena siguió siendo objeto de estudios etnográficos, observado desde el laboratorio⁷.

Artistas y escritores autores del relato nacional

Entonces, la tarea del construir el “relato nacional” recayó en algunos hombres letrados; unas pocas mujeres a fines del siglo 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 agricul-

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

6 Véase mi estudio “Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes”, En: Alfonso Ortiz Crespo ed., *Imágenes de identidad*, ob.cit., pp.25-62, e “Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX”, En: *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispanico*. Francisco Colom González ed., vol. II. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2005, pp.1199-1226.

7 El 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.

tura, 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: el conocido pintor Juan Manosalvas realizó un óleo pequeño sobre la vida en el aula de clases, *Enseñanza de geografía* (fines del siglo XIX, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, Cuenca, MNBCE/C).

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 percibidos como herramientas fundamentales para la educación -oficial o extraoficial- del nuevo y moderno ciudadano virtuoso y patriota⁸.

Es sabido que debido a las crisis políticas y económicas, guerras civiles y fronteras, los relatos de nación en toda América Latina se empezaron a construir durante la segunda mitad del siglo XIX, y no lo hicieron al unísono sino exaltando ciertos aspectos de su historia o su territorio y silenciando otros. En Ecuador, como dijimos, la Historia y sus personajes, salvo las hazañas del Bolívar continental, el Mariscal Sucre, la gesta 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 explícita⁹. No es el espacio para una profunda reflexión o discusión, pero creo importante advertir al lector que en la capital ni en el país no existía un público preparado ni una prensa que creara los espacios necesarios para formular consensos o fuerzas opositoras en torno a la producción de un imaginario nacional.

Paisajismo y educación patriótica, historias privadas y públicas

Es interesante remitir al lector a un retrato *sui generis* que marcaría un importante hito en la plástica paisajística: la del *Obispo Francisco Javier Garaycoa* pintada por el destacado artista Antonio Salas en 1851, cuando el prelado asumía su cargo en Quito. Este integraría la galería de retratos de obispos de la Catedral Metropolitana 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 esquematizadas: a la izquierda, a través de una ventana, apreciamos una vista de la Sierra, y a la derecha, una imagen costeña, región a la que pertenecía y donde había ejercido como obispo de Guayaquil desde 1838. Al parecer su forzado traslado se debió a su reconocido 'virtuosismo', aunque por su

8 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*. Exposición curada por Víctor Mínguez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales. Madrid, SEACEX, 2007, pp.45-52.

9 Véase Laura Malosetti Costa, "Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica". En: *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos* 2, Nazioni e identità plurime, a cargo de Mario Sartor, Udine, CIAS-LA, Universidad de Udine, 2006, pp.103-127.

Antonio Salas, *Obispo Francisco Javier Caraycoa*, 1851, óleo/tiempo, 190x120 cm.,
Quito, Sala Capitular Catedral Primada de Quito.



Paúl A. Barón, 1915, óleo/lino, 43x74 cm.,
Quito, col. Möeller - González.

Pedro León, *Hincmada de Consín*, c.1910-1920, óleo sobre tabla, 26,5x31,5 cm.,
Quito, col. privada.



quebrantada salud y su avanzada edad, no habría sido lo más recomendable¹⁰. Al parecer, este singular encargo artístico no sólo pretendía cumplir con los requisitos convencionales de la retratística episcopal, sino convertirse en un episodio velado de la vida privada del Obispo, una alegoría de sus dos "patrias chicas"¹¹, dos ciudades-región que se mantendrían en constante antagonismo¹². Quizás plegaba al sentir de la Iglesia serrana, gran detentora de tierras, que promovería en el último cuarto del siglo la resistencia a liberales y masones¹³.

Aunque este artista de temas mayoritariamente religiosos y retratos, adscribiría con sus paisajes al consenso establecido entre los pintores -movimiento liderado por el mismo Salas- sobre la necesidad de representar este género como parte de una política cultural para incorporar elementos del paisaje local. Al respecto es interesante revisar la obra de Juan Agustín Guerrero.

Un año antes de la llegada del Obispo en mención, había arribado a Quito Ernest Charton, pintor e ilustrador francés, contaminado del civismo y patriotismo republicanos, y dispuesto a transmitir estas convicciones a los nuevos ciudadanos de las jóvenes naciones americanas a través de la creación de escuelas públicas de arte. En Quito lo recibió el mismo Antonio 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 mas 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..."¹⁴ Efectivamente, muchos artistas quiteños terminarían

10 El traslado de Garaycoa de Guayaquil a Quito, tras 10 años de vacancia episcopal, se da "provocado por el immoderado 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" (Castillo Hlingworth, 1995:107).

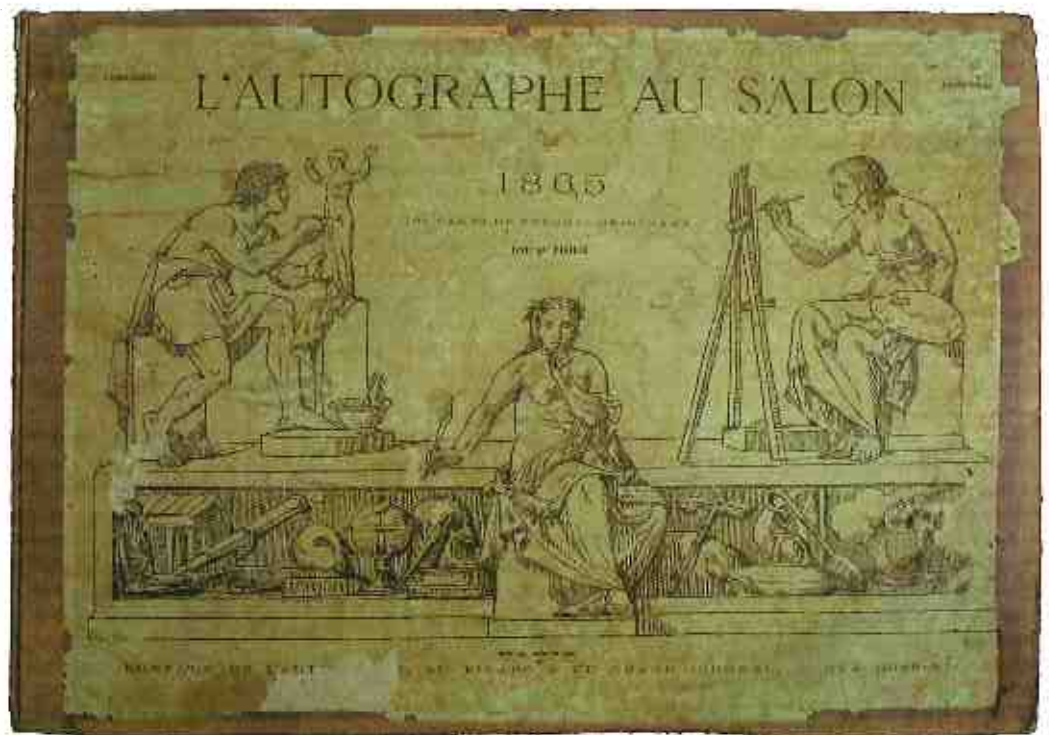
11 Según el sociólogo Erving Goffman, citado por Burke, "los accesorios representados junto a los modelos refuerzan por regla general esa auto-representación (...) tanto si son pinturas como si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, 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" (Burke, 2001: 31-33).

12 Después de la Independencia, las fronteras políticas fueron centradas en tres ciudades que articularían amplias regiones: 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 se establecieron 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 será el último Obispo testigo de este enfrentamiento (Clark, 2004: 33 y ss.).

13 Es un tema que intriga sobremedida. Si recorremos las iglesias dominicas de Quito, Loja y Cuenca, encontraremos múltiples referencias a ángeles adornados de símbolos 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 la geografía nacional representada sobre 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 amenazados por las ideas liberales, la masonería, los peruanos y su política expansionista.

14 Ernest Charton. "Una academia improvisada en Quito [1850]". Folletín reproducido en: *El Ferrocarril*, Santiago de Chile, 6-8 de diciembre de 1860. Mi gratitud a Gloria Cortés Aliaga quien hace pocos meses, 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.

Anónimo, Dans Les ateliers, París, 1865



sus días en las grandes capitales o pequeños pueblos en Colombia, Perú, Chile, entre los destinos más conocidos¹⁵.

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 paisajista estadounidense, Frederic E. Church, perteneciente a la Escuela del Río Hudson, quien también contactó con Antonio Salas y a través de él con su hijo Rafael, quien fue el primero en recibir lecciones informales sobre la representación de paisajes románticos de carácter pintoresco y sublime, haciendo de la pintura de paisajes no sólo un elemento de ilustración científica, sino 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, así como la de 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 estadías en Ecuador en 1852 y 1857, se convirtió en parte de este gran itinerario artístico. "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 superiores" (Bedell, 2001: 67 y ss.). La traducción es mía.

Rafael Salas copió la obra *Corazón de los Andes* conocida a través de una cromolitografía o reproducción que seguramente recibiría posteriormente del mismo Church¹⁶. Esta visión poética y romántica del grandioso paisaje andino, de amplios trazos pictóricos, se permeó en su obra posterior, aún escasamente conocida puesto que muchas pudieron haber sido adquiridas por extranjeros y por lo tanto se 'perdieron' 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 don 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" (Vargas, 1971: 14-15)¹⁷.

15 Alexandra Kennedy-Troya. "Arte y artistas quiteños de exportación". En: Kennedy-Troya ed., 2002:185-203. Años más tarde el tema cobraría importancia y hace poco el historiador de la arquitectura Alfonso Ortiz Crespo 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 serán publicadas próximamente.

16 Esta obra se halla expuesta en el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador en Quito bajo el título *Chimborazo* (1889), atribuida erróneamente, según mi parecer, 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*, 2001:113-127.

17 Véase además, Alexandra Kennedy-Troya. "Del taller a la academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador". En: *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* N.2. Quito, 1992, pp.119-134.

Víctor Midence/Remigio Crespo Toral. *Muhonza/Poema*. c.1916-1920, tinta y pastel sobre cartulina, 32x24 cm.,
Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral.



Muhonza

Para un dulce viaje por tierras de hermoquina
y de dicha, el Prepele junta sus visajeros.
Inmensa la vía, mas la marcha cesura:
la media luna alumbra los nuevos detraerros.

Se cubra con un manto de imperial galanura
el cielo, recamado de estrellas y luceros.
El pimiento es uno: el desierto y la altura,
y en la móvil arena se pierden los senderos.

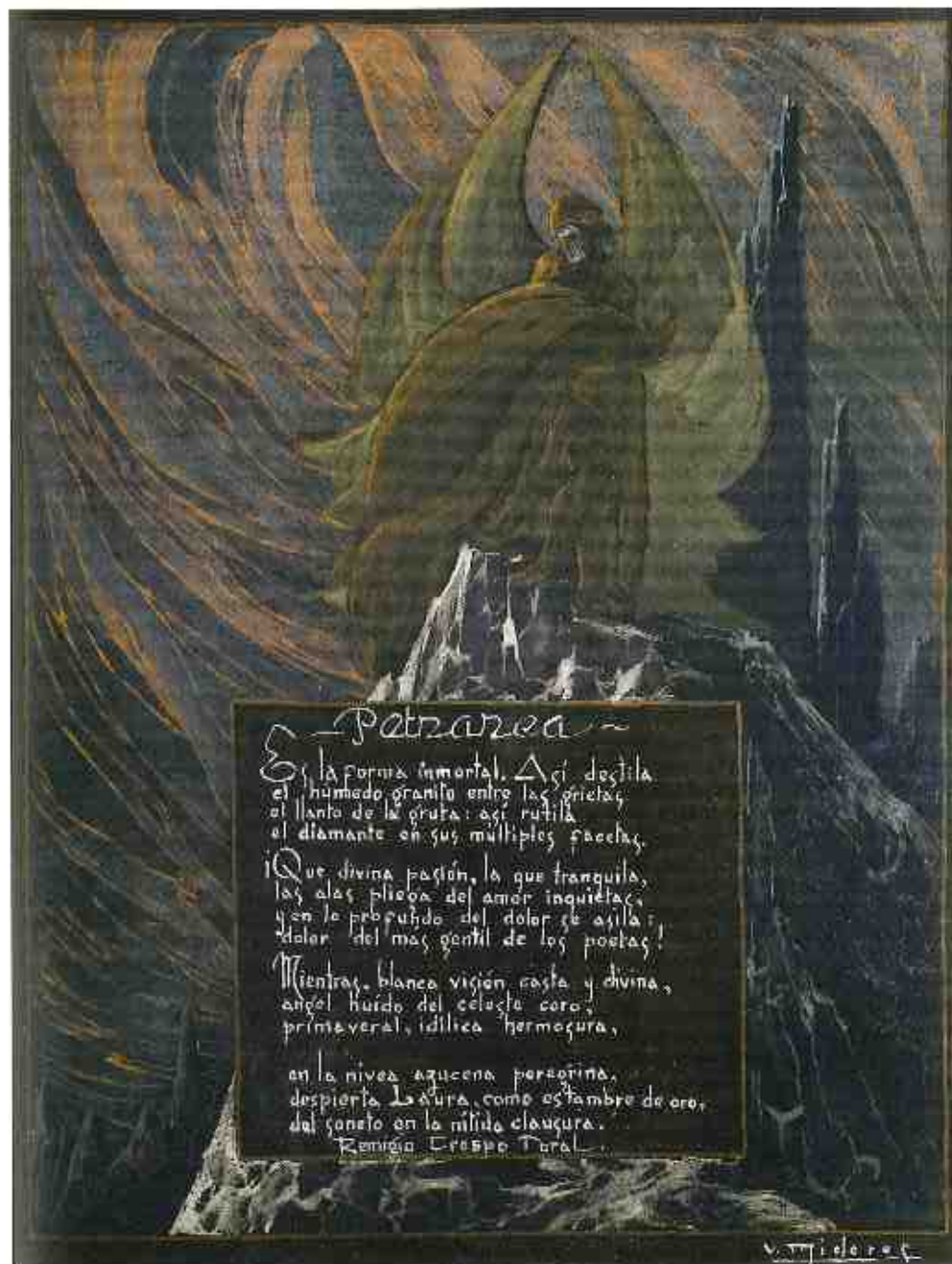
Allego el pindago cueño bajo la tienda, sueño
como del paraíso que muestra en los confines
del horizonte, súbita, pálida, lejanía:

En paz cual de otras playas y embriaguez de belesño
en cielo y tierra, surgen florecidos jardines,
y allá el lirio de encanto de amor y poesía.

Remigio Crespo Toral

V. Midence

Victor Mideras/Remigio Crespo Toral. *Pararua*, c.1916-1920, tinta y púcel sobre cartulina, 35,5x30,2 cm.,
Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral.



Pararua
Es la forma inmortal. Así destila
el humedo granito entre las grietas
el llanto de la gruta: así rutila
el diamante en sus múltiples facetas.
¡Que divina pasión, la que tranquila,
las alas pliega del amor inquietas,
y en lo profundo del dolor se asila
dolor del más gentil de los poetas!
Mientras, blanca visión casta y divina,
ángel hurdo del celestial coro,
primaveral, idílica hermosura,
en la nivea azucena personada,
despierta. La aura, como estambre de oro,
del ganso en la nítida claustrura.
Remigio Crespo Toral.

Victor Mideras

Volver los ojos al terruño. También la literatura plegó a estos principios. Según Eduardo el personaje principal de *La emancipada* (1863), novela por entregas del político progresista Miguel Riofrío, en la patria grande, pero propia, así como en las patrias chicas, empezaría a “morar la felicidad”. 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. “Quedaos 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” (Riofrío, 1863: 55). Rosaura, la amada de Eduardo, en cambio, representaría la liberación de la mujer a través de la posibilidad de una educación lancasteriana,¹⁸ formación cortada de tajo a la muerte de su madre, pues su padre desprecia su capacidad de “pintar al natural” y recoge todos sus “libros, el papel, la pizarra, las plumas, la vihuela y los pinceles” para internarla en un convento con el fin de evitar que continúe con las “novelerías” de su madre (Ibid.: 57). 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, qué decía la Gaceta...” (Ibid.: 62-63).

Rosaura a su vez se verá impedida de relacionarse con su amado. La nueva y liberadora educación promulgada por Bolívar parece diluirse 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 conservadores. En los colegios de niñas de los Sagrados Corazones, establecidos 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” (Goetschel, 1996: 68 y ss), daría frutos a fines del XIX y la primera década del XX, cuando mujeres como la cuencana Zoila Hinostroza de Pauta, entre otras, presentó cuadros de historia natural en la Primera Exposición Azuaya de 1904, organizada por Luis Cordero (Cordero, 1904: 42-43).

Lo interesante de la educación lancasteriana reposaba en el hecho de que sin negar al dios cristiano promulgaba su comprensión y amor a través de la contemplación de 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 Rosaura (Riofrío, op.cit.: 83). Tras una serie de tragedias, el autor covierte a Rosaura en una “mujer de la vida” como única salida posible y la conduce, al final de la novela, al suicidio.

Además de *La emancipada*, considerada la primera novela ecuatoriana, Riofrío había dirigido en 1852 la sociedad cultural y artística *La Ilustración* y aquel mismo año había sido 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 del *Nakijukima* de Enrique Vacas Galindo. Era un progresista a

18 Método educativo propuesto por el pedagogo inglés Lancaster que desarrolló un sistema que permitía educar grandes masas poblacionales a través de la utilización de alumnos monitores. Estaba abierto a diversos credos y por lo tanto admitía la libertad de cultos. Este método permitió acceder a un modelo pedagógico que articulaba diferentes dimensiones educativas: docencia, método, curriculum, disciplina y práctica en un espacio único; privilegiaba los contenidos de orden: lectura, escritura, gramática, dibujo, costura y canto y metodológicamente se basa en la repetición mecánica repetitiva y memorística. Tuvo amplia difusión en América Latina con el impulso dado por Bolívar y San Martín.

carta cabal, un hombre que creía, como muchos otros de su círculo, en la transformación a partir de la educación y el ejercicio de las artes. Y las artes -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 que se vería obligado a asilarse en Lima en 1862. 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 relación al territorio. En el centro del escudo se representa de forma literal el Chimborazo, un río nace de éste y en su ensanche se dispone un barco de vapor con un caduceo en vez de mástil, simbolizando al mismo tiempo la navegación y el comercio. Este escudo, reformado en varias ocasiones desde su creación en 1833, nunca ha enmendado, sin embargo, esta referencia paisajística. Tampoco se ha modificado la última estrofa del himno nacional compuesto en 1865 por Juan León Mera, escritor, político conservador y pintor de afición, en la que invoca otro volcán, el Pichincha, lugar donde se libró la batalla que selló la independencia. En ésta, 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 1925¹⁹.

Pero a la comunidad, a más de otorgarle símbolos patrios para conmemorar las fechas cívicas y ganar adeptos para la causa nacional, había que seducirla sentimentalmente, *ganando sus corazones*, como diría la crítica literaria Doris Sommer en su extraordinario estudio *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina* (2004). Sommer identifica literatura, política y legislación localizando “el elemento erótico de la política, para revelar como 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” (Ibid.: 22-23). Por ello, las novelas “fundacionales” además de edificantes, tenían la misión de inventar 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” (Ibid.: 31).

El mismo Juan León Mera sería quien en nuestro país se encargaría de realizar la primera novela 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* de Anselmo Suárez y Romero (Cuba, 1839), *Iracema* de José Marciniano de Alencar (Brasil, 1865) o *Aves*

19 Estos 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 conserva una extraordinaria colección de sellos ecuatorianos, 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*, 1983.

Luis Pablo Alvarado. *Legendado de Hernán*, c. 1910-1920. Óleo/lienzo, 37,2x59 cm.,
Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

C. A. Villacrés. *El entierro de Atala*, 1906. Óleo/lienzo, 93x125 cm.,
Quito, Museo Municipal Alberto Moya Caamaño.



sin nido de Clorida Matto de Turner (Perú, 1889). Según Sommer, los autores recurren al drama para animar un programa positivo social y político que evite tragedias por venir ya que las novelas pretenden establecer un norte. Esta misma autora señala que en *Cumandá*, Mera, a diferencia de las demás ficciones analizadas, “ofrece un recorrido geográfico que se convertirá en su sello personal junto con detalles antropológicos que despliegan su estudio de la poesía y las costumbres quichuas” (Ibid.: 227). Pienso que no se trataba únicamente de un *sello personal* del autor sino de un “síndrome de identidad” propio del ecuatoriano de entonces como hemos señalado, 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 señalaban 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 que se refiere a su citada novela 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 James Femimore Cooper, de la *Atala* de Chateaubriand, personaje al que el artista quiteño Carlos A. Villacrés pintaría en 1906 (*El entierro de Atala*, MMAMC, Quito), o de *Pablo y Virginia* de Bernardine 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 civilizada” (Mera, 1879: s.p.)²⁰. 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 con el Pastaza, punto que los científicos alemanes, el vulcanólogo Alphonso Stubel y el botánico Wilhelm Reiss, también habían visitado e ilustrado entre 1871 y 1874, acompañados por el pintor ecuatoriano 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 de éstas (de 1907) muestra a Carlos y Cumandá en pleno cortejo amoroso²¹. 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 el

20 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.: 116).

21 Esta escena fue incorporada por su sobrina Carmela Troya Alborno, pintora de afición. Hasta hace pocos años esta obra permaneció en el seno familiar, actualmente pertenece al Museo Nacional del Banco Central del Ecuador en Quito (Kennedy-Troya, 1999).

Filármo Ictova, Cactus, c. 1890-1920, óleo/lienzo, 110x55 cm.,
Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral.



mantenimiento 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 nacional²².

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), inspirado en buena medida en la primera geografía nacional, la *Geografía del Ecuador* (Nueva York, 1858), de Manuel Villavicencio. 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, nos dice Juan Bernardo León en su ensayo, 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 fue el de Troya, quien al estar ligado a un proyecto de carácter científico con Reiss y Stübel se vio 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 un cuadro Río Topo²³, este hito hidrográfico de acceso al Oriente, que Mera describe con detalle en su novela, el artista si bien exhibe el paso de los exploradores por el correntoso río, utilizando un puente improvisado, su hazaña parece ser devorada por la magnificencia de la selva y es el río o la flora del lugar 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" (Mera, 1879:3-4).

Por los mismos años W.H.G. Kingston, publicaba *On the Banks of the Amazon or, a Boy's Journal of his Adventures in the Tropical Wilds of South America* (Londres, 1872)²⁴, libro de aventuras en la que se narraba la experiencias de un joven angloquiteño de regreso a Inglaterra por el Amazonas. El autor habría recorrido los mismos caminos de los hombres de ciencia y política, se habría alojado cerca o en la casa de algunos de ellos. Me pregunto si sería este el "informante" al que alude Mera en la introducción de su novela, durante sus recorridos por Ambato y la provincia de Tungurahua, con Baños como punto de ingreso a las selvas, por donde peregrinarían los Mera, los Montalvo, los Martínez, los Troya, y tantos otros políticos, escritores o paisajistas que por aquellas épocas construían el país. Esta zona del país habríase erigido en 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 colectivo²⁵.

La representación del territorio siguió presente en artistas académicos destacados, aunque su inclinación e intereses varió muchísimo, Rafael Salas, Luis Cadena o

22 Esta 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 cual 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.

23 Esta pintura de 1913 que también perteneció a la familia íntima, actualmente se halla en manos del coleccionista privado, doctor Juan Quevedo en Quito.

24 Agradezco 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.

25 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 los círculos americanos ilustrados en su lengua original o en versión española.

Eugenia Mera, pusieron un acento subjetivo y romántico, Joaquín Pinto, Rafael Troya, Eufemia Berrío, Luis A. Martínez o José Grijalva trabajan en una línea mas próxima 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 otra²⁶. Los casos son aislados, aunque interesantes. Otro que hallamos es el de Luis A. Martínez con su novela *A la Costa* (1904), y el óleo homónimo del mismo autor, que por los días de la aparición pública de la novela pintaría para un amor imposible²⁷.

De la acción fundacional al acto denunciante, el paisaje en esta novela aparece aliado al humor y la psicología de los personajes, a sus 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" (Clark, op.cit.: 44-45). 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 Salvador, el protagonista de la novela, un ex-universitario de familia empobrecida y de dudosa aristocracia, quien huiría "de la estéril Sierra" dejando atrás "la bruma plumiza, 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 esquiva fortuna" (Martínez, 2006: 175 y 187)²⁸.

Al igual que en su pintura -odiaba la denominada pintura decorativa de *biblot* (Navarro, 1909: 273-275) - en sus escritos y en su novela, lo representado debía ser lo más realista posible, denunciando tanto las injusticias y perversidades del sistema social y político, así como la realidad productiva-agrícola del país. El resultado es una radiografía que disecciona el país y sus problemas más acuciantes, bajo la perspectiva de su propia experiencia como político liberal, todo atravesado de elementos autobiográficos como su experiencia de administrador del Ingenio Valdez o la polineuritis malaria que lo postró durante varios meses.

Hombre teórico y práctico, Martínez perteneció a aquellas familias ambateñas-tungurahuales que trabajaron a lo largo del país, con una verdadera vocación nacional, y quien desde la vertiente ideológica liberal creyó a pie juntillas en que el mejoramiento del país debía sustentarse en la modernización de la agricultura a través de una educación más práctica y un sistema vial adecuado centrado en el proyecto ferroviario. Al igual que el conservador Juan León Mera, su cuñado, escribió cuatro volúmenes sobre agricultura, aunque solo alcanzó a publicar uno por entregas y a modo de resumen, el *Catecismo de agricultura* (1905)²⁹.

26 Centrado en el tema indígena, véase el catálogo de exhibición: *Plástica y literatura. Un diálogo en torno al indígena*, 2006.

27 El lienzo *A la Costa* (1904) pertenece a doña María Luisa de Quevedo, Quito. 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.

28 Como complemento a ésta y por la misma línea, remito a "El terruño": novela inédita e inconclusa", en: *Cultura*, N.23. Quito, sept.-dic., 1985, pp. 315-321.

29 Véase 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.

Eufemia Berrío de Pinto. *Misterio de Dios*, 1884, litografía, 18,5x13,5 cm.,
Quito. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



En el mismo año de presentación de *A la Costa*, Martínez, entonces Jefe Político de Ambato, preparó los programas de enseñanza para la Quinta Normal de Agricultura de la ciudad. Por todo lo anterior, algunas de sus pinturas (*Paisaje*, 1909, MNBCE, Quito) mostrarán por primera vez en la historia del paisajismo ecuatoriano una cordillera signada por las sementeras, marcada por las chozas indígenas que se muestran habitadas por el humo del fogón que despiden las chimeneas, o la llama que arde entre los “desbosques” con el fin de ampliar las fronteras agrícolas o mejorar el suelo, según las prácticas 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 estos grupos serranos “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” (Martínez, 2006: 80 y 98).

En su óleo postrero, *El réquiem* (1909, MNBCE/Q), una lápida con las iniciales del autor, plantada en una montaña desde la cual en medio de una espesa niebla se divisa a lo lejos el Chimborazo, se resume su doctrina vital, que parece coincidir con una de las reflexiones puesta en boca de otro de sus personajes, Luciano Pérez, provinciano, dueño de la productiva hacienda del Huaico (provincia de Bolívar) en quien el autor parece autoretratarse, y que marca un cambio de actitud hacia el paisajismo académico que empezaba a fenecer, o del modernismo que nacía con pintores como Victor Mideros quien en *Indillana* (MNBCE/Q), haría uno de los paisajes más bellos de la época. Dice Luciano:

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. Nada le 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 impotencia (Ibid.: 136).

Y a propósito 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” (Martínez, 1961: 151-152). El pintor-escritor, político y andinista, realista y liberal, no cejará en su impulso de 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, en *Trabajos en el ferrocarril de Chiguacán y Puente #27* de 1907 (Museo de la CCE, Quito) o *Cosecha de cacao*, (c.1920, col.privada, Quito).celebrarán estas “conquistas” al representar el clareamiento de bosques para la continuación de la línea férrea entre Quito y Guayaquil.

Para 1912, a este conjunto de paisajes ecuatorianos se los empezó a conocer oficialmente como “paisajes nacionales”³⁰; habían pasado a ser parte de los símbolos

30 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 (Jurado Noboa, 2006: 169).

de identidad, del imaginario colectivo. Pintores como Juan León Mera Iturralde o Emilio Moncayo, tuvieron gran éxito comercial. Eugenia Mera, en obras como *Arbol* (c.1920, MCCE/Ambato) por ejemplo, realizó sus mejores contribuciones al paisajismo, imbuída ya de las nuevas ideas estéticas del impresionismo y del 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 (Navarro, 1991). Víctor Mideros, el cuadro *Lejanía* (194..., col.privada, Quito), del tardío Vallejo, pintor cuyo nombre no hemos podido localizar, llevaron al paisaje por los derroteros de un simbolismo extraordinario. El catalán Roura Oxandaberro inundó las casas de la burguesía nacional con sus paisajes acuarelados y sus plumillas de la Costa, la Sierra, las Islas Galápagos y el Oriente (donde vivió, como gobernador de Archidona y médico empírico, entre 1910 y 1914).

Paralelamente, los artistas, sea cual fuere su orientación estética, se involucraron cada vez con mayor asiduidad a los descubrimientos arqueológicos que por 1916 y años subsiguientes realizaron Jacinto Jijón y Caamaño, Carlos Manuel Larrea, entre otros. Juan León Mera Iturralde fue uno de ellos, un 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 (Jurado Noboa, 2006: 135). 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 en *Laguna de Culebrillas* (1894, MMAMC, Quito), antes de 1916 volvería a pintar el mismo sitio en *Culebrillas. Reminiscencias* (Museo Municipal Remigio Crespo Toral, Cuenca [MMRCT/C]). Otros ilustrarían la obra de los mismos literatos ecuatorianos, así Luis Pablo Alvarado ilustró *La Leyenda de Hernán* de Remigio Crespo Toral, de la cual el artista pinta dos momentos románticos localizados en el río Tomebamba (c.1920, MRCT/C).

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

Guayaquil y su región:
territorio diferencial en el paisaje
ecuatoriano del siglo XIX

Ángel Emilio Hidalgo

Recuadro 3



José Emilio Hidalgo, *Diablo predicador*, año 1, septiembre 1900, grabado.
Guayaquil, Biblioteca del Club de la Unión.

El género paisajístico en la pintura no prosperó en la Costa durante el siglo XIX. La falta de academia y el consumo de imágenes procedentes de la aún vigorosa Escuela Quiteña, relegaron al puerto a una situación menor en este tipo de producción estética.

Pero el rol que juega Guayaquil en la construcción del imaginario visual ecuatoriano del siglo XIX, proviene de la fotografía y en menor medida, del grabado. Desde Guayaquil se genera una visión alternativa de la triangulación entre paisaje, territorio y nación. Y esto ocurre porque a través de las vistas fotográficas urbanas realizadas por los primeros imagineros del lente establecidos a orillas del Guayas, se representa la ciudad y su *hinterland*, y al hacerlo, se visibiliza lo que Armando Silva llama un "territorio diferencial".

El territorio diferencial puede ser entendido como la construcción sociocultural que imagina un espacio interior (otro), opuesto al imaginario visual hegemónico que se legitima como "nacional". En el caso ecuatoriano, cuando Guayaquil despierta al paisaje desde la fotografía, sus imágenes de urbe mercantil progresista se confrontan con los escenarios melancólicos y agrestes de los Andes. La principal diferencia no está en el medio escogido (fotografía o pintura), sino en la economía visual y las políticas de representación: el discurso de la ciudad moderna, liberal y abierta a los cambios que mira más allá de las fronteras nacionales, se nutre de este conjunto de repertorios visuales que la afirman como tal.

A partir de 1860, un buen número de fotógrafos se dedica a realizar y comercializar "vistas de Guayaquil": E. Manoury, Vargas Corbacho, Ricardo Tosseff, Julio Báscones, Enrique Till, etc. Esos paisajes urbanos se enfocan en el malcón, plazas, calles principales y edificios de importancia. Es la imagen de la urbe comercial que en esos momentos recibe los beneficios de una economía agroexportadora en expansión.

Pero la emergencia del imaginario visual costeño sobreviene en 1894, con la aparición de *El Ecuador en Chicago*, editado por el publicista guayaquileño Luis Felipe Carbo. En este libro, las vistas urbanas se alternan con escenas campestres del litoral, y el paisaje costeño sobrepasa, en número, al paisaje andino, con panorámicas de ríos, haciendas y tendales de cacao.

En la producción gráfica del siglo XIX, también encontramos ambos tipos de imágenes: en 1883 y 1884, la revista *El Ecuador Ilustrado* publica litografías que describen actividades modernas como mujeres nadando en los baños del Salado y en las playas de Puná o personas realizando la limpieza en la ciudad. Asimismo, el entorno rural costeño comienza a ser representado en la prensa, desde finales del siglo XIX, en revistas como *El Ecuador Pintoresco* (1896) -donde destaca la obra del dibujante J.C. Valenzuela- y en los periódicos *La Nación*, *El Grito del Pueblo* y otros, que publican fotograbados.

En conclusión, las ideas y representaciones decimonónicas de territorio y paisaje que se desarrollan en la Costa, guardan relación con las condiciones materiales de la región, lo que favorece la reproducción de ciertos medios y orientaciones discursivas, cuyos rasgos serán diferentes a los de su contraparte andina, a la hora de definir y redefinir los símbolos culturales de la nación.

* Archivo Histórico del Guayas

Entre quimera y realidad:
conocer y dominar las selvas amazónicas
1735-1900

Segundo E. Moreno Yáñez

En la "Introducción" a su obra cimera *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*, escrita entre 1845 y 1858, Alexander von Humboldt (1769- 1859) explica que una exacta y precisa descripción de los fenómenos naturales, a nivel científico, es reconciliable con la estética de la pintura viva y animada de los mismos. Pues, a la contemplación del mundo corresponden dos géneros de goces: "El uno, propio de la sencillez primitiva de las antiguas edades, nace de la adivinación del orden anunciado por la pacífica sucesión de los cuerpos celestes y el desarrollo progresivo de la organización; el otro resulta del exacto conocimiento de los fenómenos" (Humboldt, 1874, I: 2). No duda el sabio berlinés que los diversos idiomas llevan dentro de expresiones figuradas los rasgos de esas primeras intuiciones del conocimiento popular, bajo un número de símbolos. Incluso estas formas, mejor interpretadas, se conservan todavía en el lenguaje científico. Gracias a la razón, la naturaleza es sometida al pensamiento científico, con lo que aparecen la unidad y la armonía en la diversidad de los fenómenos. En resumen, toda aprehensión de la naturaleza, como descubrimiento de la realidad, se reduce a la captación de formas simbólicas, que pueden ser interpretadas a través de la percepción artística o de la exposición científica. El arte y la ciencia representan los procesos con los que determinamos y clasificamos el mundo exterior, ya que lo subsumimos en percepciones sensibles o bajo nociones científicas. A este propósito afirma Cassirer (1971: 214) que "la belleza, lo mismo que la verdad, pueden ser descritas en los términos de la misma fórmula clásica: constituye una unidad en la multiplicidad".

El ecosistema amazónico

Sólo la mención de la extensión geográfica de la cuenca del "Río de las Amazonas" y de sus numerosos afluentes no es una base adecuada para demarcar la Amazonía. Tampoco los datos sobre las lluvias, temperatura o altitud pueden utilizarse aisladamente. No obstante, las condiciones ambientales afectan tanto a las plantas silvestres como a las cultivadas, de modo que, como explica Betty Meggers en su obra: *Amazonía, hombre y cultura en un paraíso ilusorio* (1976: 20), "la aparición de un tipo uniforme de vegetación primaria proporciona indicios de uniformidad general en aquellos aspectos del ambiente más importantes para la adaptación humana". De modo general, es posible aseverar que la Amazonía es un ecosistema homogéneo de tierras bajas de selva tropical (debajo de los 1500 metros de altitud), con localización ecuatorial y donde el clima es uniforme, pues la temperatura no excede de tres grados centígrados, llueve más de 130 días al año y la humedad relativa excede el 80 por ciento (Meggers, 1976: 21).

Una historia geológica de más de 600 millones de años, en la que se destaca la relación de la Amazonía con la formación de la Cordillera Andina, hace 70 millones de años, lo que entonces provocó la formación de un extenso lago de agua dulce en la parte central de la cuenca, demuestra la morfología de un terreno extraordinariamente plano. En una distancia de 3.000 kilómetros, entre la frontera peruana y el océano Atlántico, el río de las Amazonas sólo desciende 65 metros. Por otro lado, la combinación de una gran antigüedad geológica, la temperatura cálida y las fuertes lluvias son responsables de la notable esterilidad del suelo amazónico. En consecuencia, el 98 por ciento de la Amazonía está constituido por la *terra firme*, compuesta de suelos geológicamente viejos y drenada por ríos estériles de agua negra o clara. Sólo el 2 por ciento está ocupado por la *várzea*, zona de inundación que es rejuvenecida anualmente por los sedimentos que bajan desde la cordillera de los Andes. Esta doble configuración geomorfológica representa dos *hábitats* distintos dentro de la Amazonía y su utilidad para el hombre es inversamente proporcional a sus tamaños relativos (Meggers, 1976: 21-29).

Se había supuesto que la selva tropical amazónica habría alcanzado su extensión actual a principios del Pleistoceno, lo que no correspondería a la enorme diversidad biológica existente. Se estima, por lo tanto, que la selva tropical ha fluctuado en extensión y que ha tenido, por lo menos, dos variaciones más recientes. Hace unos 11.000 años y otra vez hace 3.000 años una disminución de las lluvias transformó gran parte de la Amazonía en praderas o sabanas y redujo la selva a pequeñas zonas ubicadas en las partes más húmedas de la cuenca y a lo largo de los ríos, lo que debe haber producido emigración o extinción de las especies, además del aislamiento de otras y su adaptación a las nuevas condiciones (Meggers, 1976: 58-60).

Sobre la antigüedad de la presencia del hombre en la Amazonía los datos son más bien especulativos. Se estima que alrededor del 1500 a.C. se produjeron migraciones de pueblos tupi-guaraní y arawak, y durante la última fluctuación climática grupos humanos caribes penetraron en la cuenca y se adaptaron al medio ambiente a medida que la selva retornaba. La fecha de carbono 14 obtenida en la zona oriental de la isla Marajó (en la desembocadura del Amazonas), que corresponde al 980 a.C., demuestra ya la existencia de grupos sedentarios que fabricaban cerámica (Meggers, 1976: 60-62). No obstante, todavía la incertidumbre rodea a todo lo referente al origen y difusión de los cultivos tropicales, lo que hace difícil reconstruir el patrón de adaptación cultural aborigen a la selva tropical.

Hacia la "tierra de nadie"

En su *Relación abreviada de un viaje hecho por el interior de la América Meridional*, Charles Marie de La Condamine (1941:19-20) señala, hacia 1745, tres caminos principales que conducen de las regiones altas de la Audiencia de Quito a la provincia de Mainas. El primero se encuentra cerca de la Línea Equinoccial, al oriente de Quito, pasa por Papallacta y Archidona y conduce al río Napo. Este fue el camino seguido por varias expediciones, entre ellas por la de Gonzalo Pizarro que terminó con el descubrimiento europeo del Amazonas por Francisco de Orellana, a la que siguieron los viajes de Texeira y del Padre Acuña. La ruta del Napo fue la más frecuentada, particularmente por los misioneros jesuitas. El segundo camino bordea al río Pastaza, desde el volcán Tungurahua, y por él se llega a la provincia de Canelos, desde donde, por vía fluvial, es posible llegar por Andoas hasta la desembocadura del Pastaza en el Marañón. El tercer camino, según La Condamine (1941: 19-20), va por Jaén de Bracamoros, donde el río Marañón comienza a ser navegable. Esta tercera vía es importante, ya que es la única habilitada para el tránsito de animales de carga y de silla hasta el embarcadero de Tomependa, pueblo indígena a

la vista de Jaén. Por los otros dos hay muchas jornadas a pie y es preciso llevar los bagajes a espaldas de porteadores indígenas. No obstante, el tercero es el menos frecuentado de los tres porque la ruta da un gran rodeo, las lluvias ponen sus sendas casi impracticables y el estrecho, comúnmente llamado Pongo de Manseriche, constituye un peligro para la normal navegación por el río Marañón.

Además de estas tres importantes vías desde los Andes hacia la Amazonía, los cronistas coloniales mencionan otras rutas, con seguridad varias de ellas prehispánicas. Según la descripción de Toribio de Ortiguera, en su *Jornada del Río Marañón* (1581-1586) el inca Huayna Cápac avanzó hacia la montaña al este de los Andes, después de atravesar la cordillera cerca del pueblo de Chapi, contiguo a la comarca de Pimampiro. Más tarde arribó a Ique y Hatun-Ique (al norte de la parte superior del río Coca). Seis días después ingresaron el soberano y sus acompañantes a un valle donde encontraron indios con la cabeza achatada y con cabello largo, vestidos con telas fijadas al hombro y adornados con grandes placas de oro. El Inca les entregó obsequios y obtuvo información relativa a la tierra y sus riquezas. Demostraron gran interés por adquirir hachas y sal, a cambio de lo cual entregaron al Inca mucho oro y le enseñaron los lugares donde lo explotaban. A orillas de un río por el que los orientales navegaban en canoas (¿el Coca?), los incas levantaron un campamento, donde Huayna Cápac recibió el homenaje de los caciques de la región. A ocho de ellos y a varios de su séquito el Inca los trasladó a Quito y de allí al Cusco, para que aprendieran su idioma y no tuvieran posibilidades de huir. A este propósito añade Udo Oberem (1980: 53): "Según puede deducirse de los datos correspondientes, los indios descritos en la crónica eran, en su mayor parte, Omaguas".

Más al sur, en las estribaciones septentrionales del volcán Cayambe (5.840 m.), parece que La Chimba, ya desde el 650 A.C., era un puerto de intercambio con las tierras bajas orientales. (cfr. Athens, 1995: 3-39; Moreno Yáñez, 2004: 64-69). También existen evidencias de una ruta prehistórica desde Cangahua y El Quinche hacia el antiguo pueblo de Oyacachi y, desde allí, siguiendo las orillas del río Coca, hasta el territorio cofán. Según el deán de Quito, Miguel Sánchez Salmirón, algunas familias cayambes sobrevivientes de la conquista incaica huyeron por esta ruta, para refugiarse en la comarca de Oyacachi. (cfr. Vargas, s.f.: 29-38; Andrade Marín, 1952: 33-38). Otro tanto se puede afirmar de la relación entre las tierras altas de la hoya de Latacunga y las cabeceras del río Napo por una vía que, desde los páramos de Píllaro y la laguna de Pisayambo, seguía la cuenca del río actualmente llamado Mulatos, entre los macizos montañosos de Mula-Ati y Llangan-Ati. (cfr. Andrade Marín, 1970: 282-283).

Se conoce que en la época colonial era usada una vía que unía la hoya de Riobamba con la región de Guamboya y Macas: ruta que, a través de los altos de Puculpala, era utilizada por los indios que, cansados del estado de servidumbre, preferían desterrarse a las selvas orientales (Moreno Yáñez, 1985: 86). Quizás más importante que la mencionada ruta era la que hacia 1549-1550 aprovechó el capitán Hernando de Benavente en su "entrada de Macas". Según su "carta-relación", fechada en Tomebamba el 25 de marzo de 1550, el capitán español salió de este asiento indígena, acompañado de 150 hombres. Por los páramos de Ozogochi llegó a la provincia de Zuña, "la cual era la entrada de la conquista y era tierra de montaña y de grandísimas aguas". Más adelante y desde Guallapa siguió hasta una provincia llamada Xibaro y pasó el río de Tomebamba (Paute). Los indios vivían en "buhíos" y, según el conquistador, "era la tierra más mala que en los días de mi vida he visto así en España como en todas las partes de Indias en que he andado". Desde la provincia Xibaro regresaron los españoles hacia Tombamba, con el propósito de realizar otra entrada por los Cuyes o Zangorima. (En: Jiménez de la Espada, 1965, III: 174-177). Quizás ya era conocida por los cañaris la ruta hacia los pueblos de los

Cuyes y Bolos, que partía desde Sigsig y la aldea de Jima, atravesaba la zona sur del Matanga y llegaba hasta la región de Sucúa (cfr. Renard-Casevitz; Saignes; Taylor, 1988, II: 87-88).

Misión: quimeras y realidades

Más que seguro, fray Gaspar de Carvajal, religioso dominico y cronista del viaje de Orellana por los ríos Napo y Amazonas, quien entonces desempeñaba el cargo de visitador de los curatos de Quito, no tuvo ocasión de predicar el Evangelio a los habitantes de aquellas inhóspitas regiones; su actividad estuvo limitada a servir de capellán a los expedicionarios castellanos. Le acompañaba el fraile mercedario Gonzalo de Vera. En su *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande de las Amazonas*, fray Gaspar de Carvajal (1955: 64) menciona sus actividades sacerdotales durante la cuaresma de 1543, ejercitadas con los españoles en el pueblo y asiento de Aparia, a orillas del Marañón. El establecimiento formal de las misiones entre indios infieles de la Amazonia ecuatoriana se debe, en primer lugar, a la iniciativa de los religiosos jesuitas. Hacia 1599 ingresó el padre Rafael Ferrer a la provincia de los Cofanes. De regreso hacia Pasto fue lanzado a las aguas de un torrentoso río por sus acompañantes indios, quienes, aunque neófitos, habían preparado su muerte, pues sospechaban que el misionero estaba de acuerdo con los españoles que entraban a sus tierras para forzarles al trabajo servil (Jouanen, 1941, I: 98-106; González Suárez, 1970, III: 97-99).

Después de la muerte del padre Rafael Ferrer, el contacto de los misioneros con los aborígenes orientales quedó interrumpido por más de veinte años. Hacia 1638 se suscitó cierta rivalidad entre los jesuitas y franciscanos a causa de las misiones del Marañón. Las frustradas entradas de los franciscanos a la región oriental tuvieron mayor trascendencia por el aventurado viaje de seis soldados españoles y dos frailes legos: fray Domingo Brieva y fray Andrés de Toledo. En busca de "El Dorado", los ocho expedicionarios iniciaron su navegación el 9 de octubre de 1636, por el río Napo aguas abajo, hasta llegar al río Marañón. Cuatro meses después llegaron a la fortaleza de Curupá, último punto avanzado que ocupaban los portugueses a orillas del Marañón. El capitán de la fortaleza les despachó, sin pérdida de tiempo, al Pará, para dar cuenta de lo ocurrido al gobernador. (González Suárez, 1970, III: 99-105. cfr. también: Compte, 1885, I: 116-123).

Mientras fray Andrés de Toledo se encaminaba a España, se organizó el viaje de exploración aguas arriba del Marañón, bajo el mando del capitán Pedro de Texeira. La enorme expedición, que en sus inicios pasaba de 2.000 individuos y que contaba con 47 grandes canoas, salió del Gran Pará el 28 de octubre de 1637 y después de ocho meses de viaje llegó a la confluencia del Aguarico con el Napo. Una parte de los expedicionarios se dirigió hacia el Payamino, a cuyas orillas tomó puerto el 24 de junio de 1638. Por Ávila y Archidona, Pedro de Texeira caminó hacia Quito, donde se le hizo un ostentoso recibimiento. Aunque Portugal pertenecía entonces a la misma Corona, al conocer el virrey de Lima este suceso ordenó el retorno de Texeira y su comitiva hasta el Gran Pará, tomando el mismo camino por donde había subido hasta Quito. Debían acompañar a los expedicionarios los jesuitas Cristóbal de Acuña y Andrés Artieda, con la comisión de anotar los detalles del viaje, pasar a la Península e informar acerca de lo sucedido a la Corona española. Después de una permanencia en Quito de más de siete meses, en febrero de 1639, Texeira inició su retorno al Pará, a donde llegaron los viajeros diez meses después. Los jesuitas desempeñaron con esmero su comisión y en Madrid el padre Acuña presentó un informe al Real Consejo de Indias y en 1641 dio a la imprenta una narración circunstanciada del viaje y una descripción del Amazonas, la posición geográfica de diver-

Anónimo, *Santa Rosa de Oros*, mediados s.XIX, óleo/licnzo, 63x87 cm.,
Quito, col. Iván Cruz Cevallos.



esos puntos, las entradas de los ríos tributarios y el sitio que ocupaban los pueblos que habitaban en sus orillas. Por desgracia, a causa de la emancipación de Portugal de la Corona española se ordenó recoger el libro del padre Acuña y se le prohibió publicar noticia alguna sobre el río Amazonas. No obstante, este viaje sirvió para el posterior establecimiento de las misiones que los jesuitas de Quito emprendieron en la región de Mainas y entre los pueblos a orillas del Napo y del Marañón (González Suárez, 1970, III: 106-113; Jouanen, 1941, I: 349-352. cfr. Burgos Guevara, 2005).

El ingreso de los jesuitas a la región de Mainas estuvo asociado a un proceso de pacificación. En 1618, Diego de Vaca y Vega, después de haber obtenido el título de gobernador de Mainas, inició la conquista del territorio y al año siguiente, en la orilla izquierda del Marañón y a la salida del Pongo de Manseriche, fundó la ciudad de San Francisco de Borja, que luego sería el asiento de su gobierno. Una de las primeras medidas fue la división de los mainas en 21 encomiendas; su cruel explotación por los encomenderos fue la causa del levantamiento de los indios, en 1635, el que fue castigado con enorme saña y crueldad, con la ayuda incluso de los indios jeveros. El gobernador, Pedro Vaca de la Cadena, hijo del conquistador, solicitó la venida de los jesuitas para lograr pacificar mejor a los indios (Jouanen, 1941, I: 334-337; González Suárez, 1970, III: 130-134; Grohs, 1974: 16-20).

Desde años atrás los jesuitas del colegio de Quito habían tenido noticias de los pueblos gentiles que vivían a orillas del Marañón y grande era, en muchos religiosos, el deseo de seguir las huellas del padre Ferrer. Estas aspiraciones se acrecentaron con el anuncio de la fundación de la ciudad de Borja. "Si Mariana de Jesús -escribe Jouanen, I (1941, I: 337)- siendo de edad de once años, quiso salir furtivamente de su casa para ir a convertir a los Mainas, su piadoso intento no pudo tener otro origen que el haber oído hablar de ellos en los sermones de la Compañía". Cuatro meses después de haber salido de Quito, los padres Gaspar de Cugía (superior de la misión) y Lucas de la Cueva llegaron a la ciudad de San Francisco de Borja, el 6 de febrero de 1638, acompañados del gobernador Pedro Vaca de la Cadena. Para que su ministerio fuese aceptado por los indios, los misioneros alcanzaron del gobernador indulto y perdón general para los sublevados.

Los jesuitas gastaron muchos meses en catequizar y enseñar a los indios ya bautizados que vivían en la ciudad o en las encomiendas. En los siguientes decenios, los nuevos misioneros realizaron viajes hasta las tribus en la parte baja del río Huallaga, en el bajo Ucayali, alto Tigre y río Curaray. Gracias a su perseverancia, el territorio de misión se extendió hacia el este hasta el río Negro (cerca de Manaus, en el actual Brasil). Allí se limitó la labor de misión a las islas del Amazonas, así como a las tribus que habitaban cerca de las orillas del río, como los omaguas, yurimaguas, aizuaris e banomas. No obstante este territorio se perdió desde 1707, debido a la intrusión de los portugueses, lo que motivó mayores movimientos migratorios dentro de la región. Hacia principios del siglo XVIII incursionaron los jesuitas hasta el alto Pastaza, donde se encontraron con los dominicos, los cuales habían dado comienzo a la evangelización de los canelos. Hacia 1740 comenzó la labor misionera en el territorio del Napo, principalmente entre los encabellados, con variable éxito. También se trabajaba con los iquitos, junto al río Blanco y el alto Nanay (Grohs, 1974: 16-20; Jouanen, 1941, I: 341-348).

Como explica acertadamente Waltraud Grohs (1974: 17), antes de la llegada de los misioneros los indios vivían en pequeños asentamientos separados entre sí. Su base económica era la caza y la horticultura, las que se complementaban con la recolección y la pesca. Debido al rápido agotamiento del suelo cultivable las unidades domésticas se encontraban en constante migración. Bajo estas circunstancias la labor misionera era difícil, por lo que se buscó agrupar a los indios en pueblos o "reducciones": un proceso que se encontraba de acuerdo con la política segregacio-

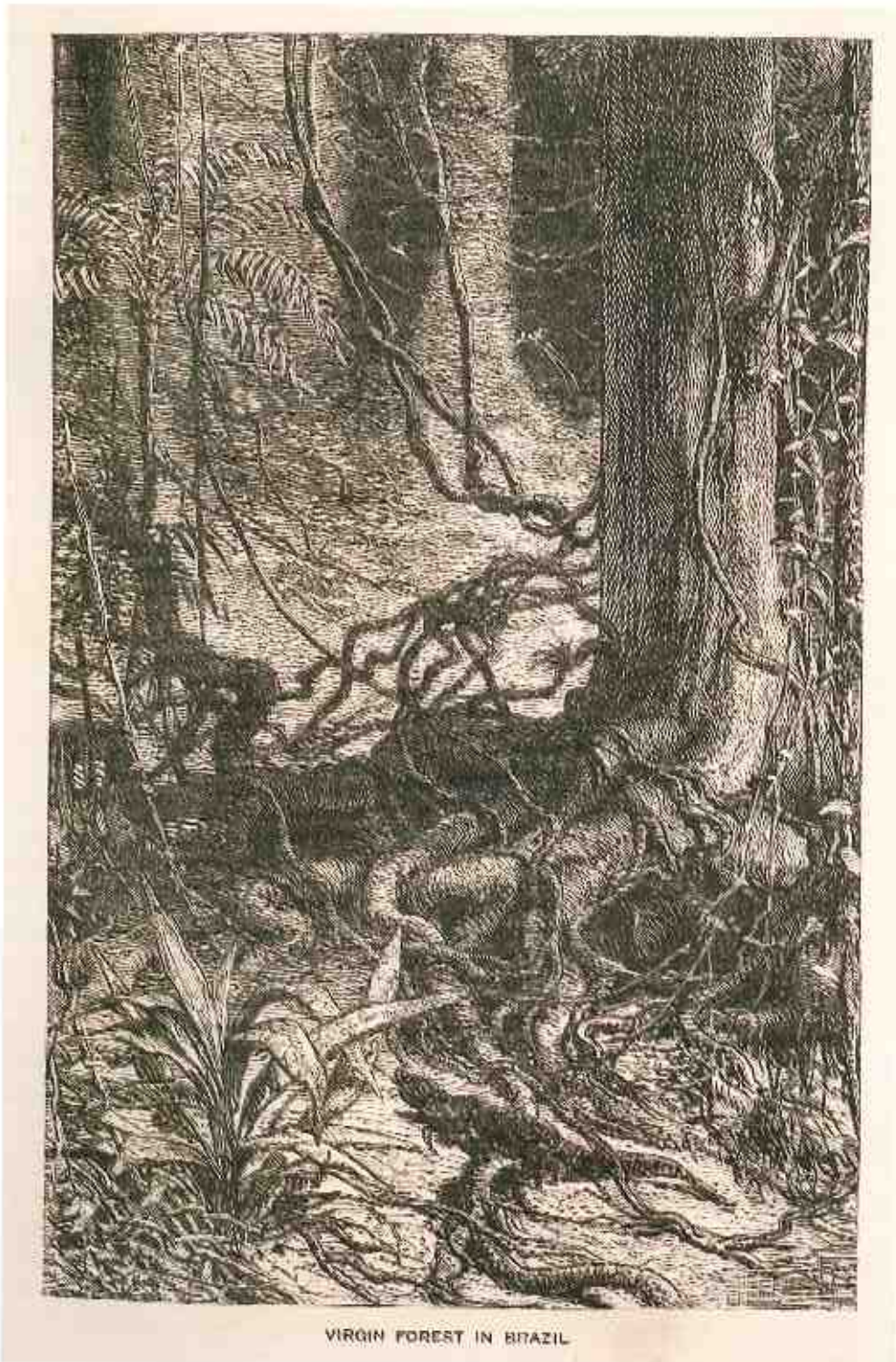
nista de la Corona española de distinguir la "República de los Indios" de la "República de los Españoles". Estas reducciones fueron organizadas preferentemente a orillas de los ríos. El plano de las reducciones jesuitas muestra algunas diferencias con el tipo general de fundación española. La iglesia, la casa del misionero y los edificios de administración no se levantaban en la mitad del pueblo, junto a la plaza, sino en uno de sus costados. Las casas de los indios, cuyo barrio estaba ordenado en calles que cruzaban en ángulo recto, lindaban los otros tres lados de la plaza. Los indios de las proximidades visitaban de cuando en cuando el pueblo para, de este modo, disfrutar de las herramientas y de otros bienes traídos por los misioneros. A veces permanecían definitivamente en las reducciones, no tanto por el deseo de entrar en la religión cristiana, sino por tener siempre a su disposición herramientas de metal y protegerse de los comerciantes de esclavos. El asentamiento en reducciones se efectuó no sólo para facilitar la evangelización sino con la intención de convertir a los indios selváticos en campesinos sedentarios y, de esta manera, inducirles a un trabajo sistemático e incorporarles a la cultura europea. *Ad ecclesiam et vitam civilem essent reducti* (son reducidos a la Iglesia y a la vida civilizada) escribía el P. Schirmbeck en el Paraguay: una frase que debió tener valor en todas las misiones de los jesuitas. Éstos mediante una larga experiencia descubrieron, explica González Suárez;

...que los extranjeros, principalmente los de raza germánica, eran aptos para las misiones del Marañón, en las cuales se notó que los americanos y aún los mismos españoles se enfermaban fácilmente; por esto se pidió y se obtuvo del Consejo de Indias, ya desde fines del siglo XVII, permiso para traer jesuitas italianos y alemanes (González Suárez, 1970, III: 136).

Los juicios diversos que llegaban a la Corte acerca del estado de las misiones movieron al Consejo de Indias a encargar, por Real Cédula del 11 de diciembre de 1742, al Obispo de Quito la Visita canónica de ellas. El obispo Paredes eligió al cura de Santa Bárbara, don Diego de Riofrío y Peralta quien, tomando el camino de Papallacta, recorrió los pueblos de la gobernación de Quijos, se embarcó en el Napo y salió al Marañón, donde reconoció uno por uno todos los pueblos de entrambas orillas, desde Borja hasta los límites con las colonias portuguesas. Asimismo visitó todos los pueblos de las márgenes del Napo y Pastaza, e hizo en cada uno de ellos la enumeración prolija de sus habitantes. Los jesuitas prestaron toda su colaboración, mientras los franciscanos desconocieron al Visitador, quien ante sus amenazas consiguió la información deseada, de modo oculto y sagaz, a través del cura de Ávila. Visitadas las misiones, Riofrío y Peralta siguió al Gran Pará y de ahí continuó su viaje a España, donde presentó su informe a la Corte, el 11 de junio de 1746. El informe de don Diego de Riofrío y Peralta es, al decir de González Suárez (1970, III: 158), "el documento más autorizado que existe respecto a las misiones de la región oriental". Como persona ilustrada y con enorme visión del futuro, el Visitador Riofrío recomendaba a los misioneros que hicieran observaciones sobre la historia natural, sobre las costumbres de los indios y sobre cuanto mereciera ser consignado para instrucción de la posteridad en la historia de las misiones. Estas observaciones debían ponerse por escrito y enviarse al superior, para que se custodiaran en los archivos (González Suárez, 1970, III: 155-161).

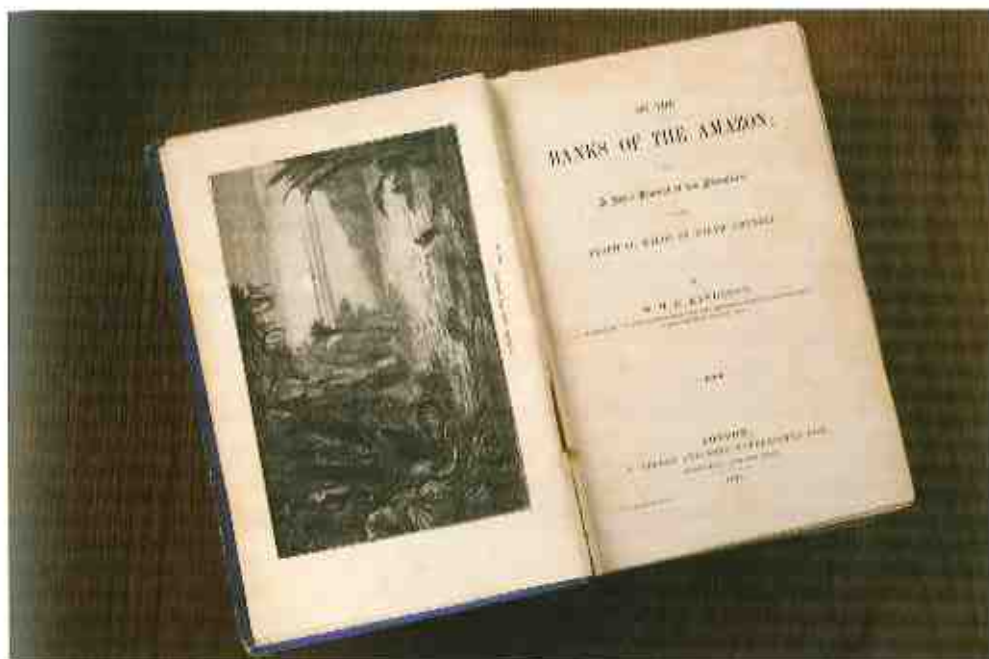
Empero, cuando menos se esperaba, llegó a los misioneros jesuitas la noticia de su expulsión, la que en Mainas se puso por obra en febrero de 1768. "La famosa cédula de expulsión —escribe González Suárez (1970, III: 172)— fue ejecutada con docilidad en las montañas y los misioneros se vieron emplazados en sus reducciones, puestos en prisión y luego sacados de la comarca por ellos evangelizada. Se los reunió a todos y, con grandes precauciones, se los condujo al Pará, desde donde se los despachó a Europa". De este modo fue definitivamente deshecha la obra de las

Virgin Forest in Brazil, ilustración grabada en: W. H. G. Kingston, *On the banks of the Amazon*,
Londres, 1872. Quito, Biblioteca Juan Manuel Curió.



VIRGIN FOREST IN BRAZIL

W. H. G. Kingston, *On the banks of the Amazon*, portada interior, Londres, 1872, impreso, Quito, Biblioteca Juan Manuel Carrión, Portada interior.



misiones de Mainas. Casi diez años después recuerda el padre Manuel Uriarte, en su *Diario de un misionero de Mainas*, los momentos cuando escuchó la noticia de la expulsión. Era el día de San Miguel del año 1767. Al llegar al pueblo de San Regis, el jesuita alemán José Palme, a quien Uriarte debía sustituir en la reducción, le dió la fatal noticia.

¿No encontró, me respondió, un despacho? No, dije. Pues hoy se fue, replicó, con una fatal noticia: Ya nos echan a todos de España e Indias. En Quito están arrestados todos los Padres y les han quitado todo. Esto avisa, con gran secreto, el religioso dominico misionero de los canelos (Uriarte, 1952, II: 91). Y añade el padre Uriarte (1952: 92): ...confieso que mi pobre corazón se comprimió de manera, que quedé por más de media hora como lerdo o insensato.

Una disputa entre los padres de la Compañía de Jesús y los religiosos de Santo Domingo, acerca de la prioridad de las misiones de los ríos Bobonaza y Topo, terminó con la decisión de Carlos II, mandando que la misión de los Gayes continuara a cargo de los jesuitas, y la de Canelos fuera servida por los dominicanos. Esta última permaneció al cuidado de los dominicos hasta el año de 1803, en que fue también incluida en el obispado de Mainas. La misión de Canelos, que inició en 1628 fray Sebastián Rosero, no prosperó porque la peste de viruelas diezaba la población y porque los indios abandonaban los pueblos, huyendo de la exacción del tributo real que se les constreñía a pagar anualmente. También estorbaba el adelanto de la misión las acometidas de los shuar, que caían sobre los pueblos de Canelos

para arrebatarse mujeres y hacerse de herramientas de hierro. En los días de mayor prosperidad, la misión de Canelos no llegó a contar más que con cuatro reducciones; ordinariamente, éstas no eran más que dos y con muy pocos pobladores (González Suárez, 1970, III: 201-202; cfr. también Vargas, 1986: 263).

Selva, cartografía y ciencia ilustrada

A propósito de la expedición del capitán Pedro de Texeira, se ha mencionado que las autoridades coloniales de Quito dieron inmediata cuenta al virrey del Perú de la llegada de los portugueses a la capital de la Audiencia. Para referir los principales acontecimientos del viaje, marchó a Lima, en persona, el piloto de la expedición, don Benito de Acosta, “llevando el mapa que de todo el curso del río de las Amazonas había trazado, notando todas las circunstancias que le parecían dignas de ser conocidas” (González Suárez, 1970, III: 109). A este mapa se refiere, con seguridad, el misionero franciscano fray Laureano de la Cruz, quien asevera haberlo visto muchas veces, “cotejándolo con el original” (Compte, 1885, I: 169). La mención a un mapa “original” quizás se refiera, como asevera Hugo Burgos Guevara (2005: 112-114), a una carta geográfica que ordenó hacer el presidente de la Audiencia de Quito, don Antonio de Morga (1615-1636), copia de la cual fue entregada, en 1636, al padre Luis Figueroa, para que informara al Rey acerca del estado de las provincias de la Amazonía y sobre la necesidad de enviar misioneros para evangelizar a los pueblos indígenas de esa región.

Fue, sin embargo, el padre Cristóbal de Acuña, quien ofreció el primer testimonio escrito que, al decir de Burgos Guevara (2005: 122-123), “es un monumento a las ciencias humanas y naturales”. Dos reseñas escribió sobre su travesía. La primera titulada: *Relación del descubrimiento del río de las Amazonas, hoy de San Francisco de Quito, y declaración del mapa en donde está pintado*; y la segunda, que le fue requerida por la Corona española, denominada: *Nuevo descubrimiento del gran río del Amazonas, el año de 1639. Por la provincia de Quito, en el reino del Perú*, publicada en Madrid, en 1641, y luego prohibida su difusión a causa de la separación de Portugal y del temor a posibles expediciones de los holandeses hacia el interior de la región amazónica. Sobre la obra de Acuña anota la gaceta madrileña “Avisos de Pellicer”, “Hásele mandado no saque a la luz nada, porque los enemigos no emprendan continuar esta navegación y perfeccionarla” (Burgos Guevara, 2005: 77).

Parece que el jesuita Acuña entregó en Madrid un mapa junto con la relación. Su cofrade Antonio Ruiz de Montoya escribe: “El P. Cristóbal de Acuña habló a S.M. y presentó un mapa de lo que vio”. Otra mención al respecto aparece en el examen realizado por el cronista León Pinelo, en el Consejo de Indias (1640), en el que se señalan las diferencias con otro mapa diseñado por Texeira algunos años antes y se alude a detalles geográficos que constan en el mapa de Acuña (Burgos Guevara, 2005: 110). Aunque no es una carta geodésica, el mapa, señalado como “anónimo” en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 5859), presenta al quiteño río Napo como la fuente del Amazonas; en la parte superior Quito está representada como un caserío en medio de dos cordilleras, cercado de volcanes, y su escudo de armas es una evidencia más de su procedencia. Con buen sentido concluye Burgos Guevara (2005: 124) que el mapa “fue pintado en Quito, por artistas que vivieron entre 1639-1640, pero el anonimato estará cerca de eliminarse si profundizamos las pesquisas con artistas como el hermano Hernando de la Cruz u otros, inclusive franciscanos”.

No obstante, el curso del río de las Amazonas fue trazado, por vez primera, en forma correcta, por el padre Samuel Fritz: misionero admirable, científico, artista y defensor de los derechos territoriales de Castilla (y de la Audiencia de Quito) ante

el avance de los portugueses. Sus correrías misioneras y especialmente su viaje por el Amazonas hasta el Pará fueron la ocasión para realizar las observaciones de campo y astronómicas que le permitieron elaborar su mapa. En medio de estos trabajos, hacia 1690, logró terminar en el Pará el primero de sus mapas, el que fue enviado a su Superior, en Quito; se desconoce su paradero.

El segundo mapa fue diseñado más cuidadosamente, al regreso a sus amadas misiones, y estuvo terminado antes de su viaje a Lima, en 1692. En esta ciudad presentó al Virrey un Memorial, en el que explicaba el peligro portugués para las tierras y misiones de Quito. Llevó también el padre Fritz su mapa manuscrito, con la esperanza de poder imprimirlo en Lima, lo que, según fray Martín Sarmiento, "no tuvo efecto o porque el mapa era muy grande o porque el ánimo de los que debieran concurrir a los gastos era muy corto". Volvióse el padre Fritz a Quito muy desconsolado. Durante su segundo viaje a la capital de la Audiencia, en 1707, llevó su célebre mapa para ser grabado por el padre Juan de Narváez, misionero también en otro tiempo en la Amazonía quiteña. El tamaño del "Original manuscrito" es de 126 cm. por 46 cm. mientras que la impresión de 1707 mide solamente 42x32 cm. Hay diferencias en las leyendas y en algunos detalles. El "Original manuscrito" reposaba en poder de los jesuitas y fue donado al geodésico francés La Condamine por el padre Nicolás Schindler, superior de las misiones de Mainas, "cuando estaba por ser destruido por el tiempo, la humedad y los insectos, que arruinan todo en un país cálido" (La Condamine, 1986: 162). El académico lo depositó, junto con dos ejemplares de los grabados en 1707, en la Biblioteca Real de París, en 1752.

En el grabado, el curso del río Amazonas ocupa casi todo el mapa, en desproporción notable en su anchura, con el fin de realzar la grandeza del río y de las misiones de Quito. El relieve del terreno está representado por siluetas de montañas y las poblaciones están simbolizadas por pequeñas torres o fortalezas. El trazo general del Amazonas refleja las observaciones del autor; y el principal error, anotado ya por La Condamine, es un desplazamiento general hacia el oriente, lo que no es de admirar ya que la ciencia todavía no había resuelto el cálculo exacto de las longitudes (Latorre, 1988: 37-47; cfr. Gómez, 1987). A este respecto, explica La Condamine:

Por lo demás, el Padre Fritz, sin péndulo y sin anteojo, no pudo determinar la longitud de ningún punto. [...] Basta con leer su Diario manuscrito, del cual tengo una copia, para ver que muchos obstáculos, a la ida y al regreso de su misión, no le permitieron hacer las observaciones necesarias para trazar con exactitud su mapa, sobre todo en la parte inferior del río (La Condamine, 1941: 17)

El académico francés menciona, por lo tanto, que el padre Fritz llevó un diario de su misión apostólica en el Marañón. Este diario se publicó sólo en 1889, dentro de un libro fechado en 1738, que contenía varios documentos sobre la Región Amazónica. *Noticias auténticas del famoso río Marañón*, atribuido con sobradas razones al padre Pablo Maroni (1988), incluye con brevísimos paréntesis, el citado diario de Samuel Fritz. Además de la mención a sus faenas apostólicas, el diario es un documento etnográfico de enorme interés. Es también clara la obsesiva curiosidad del padre Fritz por detectar las vías de comunicación en medio de los apretados bosques tropicales. Los puntos de intercambio y los trazos de rutas comerciales le permiten abocetar una compleja red que se extendía entre el Amazonas y las inmediaciones de las Guayanas. Con pinceladas simples, Samuel Fritz nos pintó en su diario un gran fresco de la cuenca amazónica, con sus ríos como grandes caminos, la organización social y económica de sus pueblos, sus guerras y sus alianzas e incluso su cosmovisión. Desgraciadamente y contra su voluntad, el misionero jesuita vio su obra convertida en zona de litigio fronterizo. Sus escritos y actuación apuntan hacia una auténtica consideración geopolítica del establecimiento justo de los

Rafael Troya, *Río Túpo*, 1913, óleo/lienzo, 33x50 cm.,
Quito, col. privada.



límites entre las colonias portuguesas e Hispanoamérica. (Rodríguez Castelo, 1997: 40-53).

En su *Diario del Viaje al Ecuador. Introducción Histórica a la Medición de los tres primeros grados del Meridiano* (Paris, 1751), Charles-Marie de La Condamine menciona las fuentes cartográficas utilizadas para la realización de su propio mapa. Entre sus autores, se siente deudor del padre Magnin, jesuita de Friburgo (Suiza), antiguo misionero y después profesor de Derecho Canónico en la universidad quiteña de San Gregorio. Efectivamente, durante su viaje por el Amazonas, en 1743, La Condamine encontró en Borja a su amigo jesuita. Además de muchas curiosidades de historia natural, escribe en su *Relación abreviada*, que le regaló este padre:

un mapa, trazado por él, de las misiones españolas de Maynas y una descripción de los usos y costumbres de los pueblos vecinos. Durante mi estancia en Cayena ayudé a M. Artur, médico del rey y consejero del Consejo Supremo de estas colonias, a traducir esta obra del español al francés; es digna de la curiosidad del público (La Condamine, 1941: 43).

Se pensaba que esta mención del científico francés podría referirse a la *Breve Descripción de la Provincia de Quito, en la América Meridional, y de sus Misiones de succumbíos de Religiosos de S. Francisco, y de Maynas de PP. de la Compañía de Jhs. a las orillas del gran Río Marañón, hecha para el Mapa que se hizo el año 1740, por el P. Juan Magnin, de dha. Compañía, misionero de dichas Misiones*. Esta obra, publicada por Constantino Bayle (1940: 151-185), muestra un gran sentido de observación de su autor y la preocupación por las ciencias naturales. El mérito de Magnin es haber completado en el "Marañón quiteño" (provincia de Mainas hasta más allá del Napo) al mapa del padre Fritz, y haber ampliado la red de sus afluentes. Además del ejemplar manuscrito del mapa obsequiado a La Condamine, que probablemente se encuentre en París, un ejemplar de la carta geográfica existiría en el Archivo Histórico de Bogotá. No obstante, el más conocido en el Ecuador es el mapa manuscrito de Magnin, que perteneció a la mapoteca de don Carlos Manuel Larrea y que actualmente se encuentra en el Banco Central del Ecuador (Latorre, 1988: 49-56).

La traducción del castellano al francés de *Una descripción de los usos y costumbres de los pueblos vecinos*, realizada por M. Artur y mencionada por La Condamine, fue identificada en dos ejemplares: uno depositado en la Biblioteca Nacional de París y el otro en el Musée des Beaux Arts de Caen (Francia). Se descubrió que no se trataba de la *Breve Descripción* sino de una obra más amplia, titulada *Descripción de la provincia de Quito en la América Meridional y de las misiones de Sucumbíos de Religiosos de S. Francisco y de Mainas de PP. de la Compañía de Jhs. A las orillas del gran Río Marañón hecha para el mapa que se hizo en el año 1740 por el P. Magnin de dha. Compañía, misionero en dichas Misiones*. Después de una reseña sobre el territorio de la Audiencia, la Descripción consta de dos partes: la primera sobre el "Estado físico de la Provincia y misiones" (7 capítulos) y la segunda referente al "Estado moral de las misiones" (10 capítulos). El manuscrito original, en castellano, entregado por el padre Magnin a La Condamine no se ha encontrado, por lo que la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit hizo bien al editar una traducción del francés al castellano, bajo el título: *Descripción de la Provincia y Misiones de Mainas en el Reino de Quito* (1998).

En su documentada obra *Los mapas del Amazonas y el desarrollo de la cartografía ecuatoriana en el siglo XVIII*, Octavio Latorre (1988: 55) expresa: "Capítulo aparte merece la amistad y mutua colaboración de tres grandes hombres y todos unidos por la Geografía y Cartografía: La Condamine, Maldonado y el P. Magnin". Efectivamente, La Condamine, además de valorar los trabajos de los padres Fritz y Magnin, hizo conocer en Europa la "Provincia de Quito", atravesada por el

“Ecuador” geográfico. A su *Relación abreviada*, el académico francés acompaña un pequeño mapa del curso del río Amazonas, “para guía de la imaginación del lector”, y promete que publicará “otro más grande y detallado en nuestras Memorias” (La Condamine, 1941: 6). Esta carta del curso del río Marañón, denominada por su autor “Partie de l’Amérique Méridionale” (La Condamine, 1941: 96), comprende todas las regiones de la Audiencia de Quito, aunque se concede mayor importancia al curso del Amazonas desde Jaén hasta su desembocadura en el Atlántico. Su influencia fue enorme y durante mucho tiempo constituyó la referencia determinante para los mapas de Sudamérica (Latorre, 1988: 57-58).

Como una “memoria” para ser leída en la Academia de Ciencias de París, define La Condamine su *Relación abreviada*, en la que los detalles astronómicos y geométricos deja de lado, para exponer los principales resultados y la posición de los lugares más notables, siguiendo el orden de la narración de su *Diario*. Con las notas de Física e Historia Natural, mezcla algunos hechos históricos; no deja de lado lo relativo a las “Amazonas Americanas” (La Condamine, 1941: 1-7). En su *Extracto del Diario de Observaciones hechas en el viaje de la Provincia de Quito al Pará, por el Río de las Amazonas* (1745) escribe el académico francés:

Llegando a la Provincia de Maynas, halléme en un mundo nuevo, apartado de todo comercio humano, sobre un Mar de agua dulce, en medio de un Labirinto de Lagos, Ríos y Canales, que insinuándose por todas partes en una selva inmensa y intrincada, la hazen accessible. Encontrava nuevas plantas, nuevos animales, nuevos hombres (La Condamine, 1986: 23-24).

Cuando La Condamine, después de observar la desembocadura del río Morona, llegó el 19 de julio de 1743 a La Laguna, poblado principal de las misiones de los jesuitas quiteños en el Amazonas, le esperaba desde hacía seis semanas don Pedro Vicente Maldonado, quien había descendido por el Pastaza. Los mapas elaborados por La Condamine y por este criollo riobambeño se basan en trabajos mancomunados y de carácter multidisciplinario que, ya desde su llegada a las costas pacíficas ecuatoriales, los académicos franceses iniciaron con sus observaciones geodésicas. Además de la región de Canelos y la cuenca del Pastaza, según propia confesión de La Condamine, fueron integrados en la cartografía suya los datos elaborados por Maldonado correspondientes a la parte septentrional de la costa de la Audiencia de Quito. De todos modos, la *Carta de la Provincia de Quito y de sus adyacentes. Obra póstuma de Don Pedro Maldonado* (1750) ofrece aspectos novedosos que darán una personalidad espacial a la Audiencia quiteña en la época de su independencia y que servirán de pauta para posteriores delimitaciones. Con razón asevera Nelson Gómez:

Era el Quito conocido o explorado lo que formará parte de la realidad nacional. Aquellos territorios designados como “tierras muy desconocidas” (mapa del P. Juan de Velasco) serán también las tierras abandonadas después de la expulsión de los jesuitas. Con el cambio de administración misionera las vinculaciones de estos territorios con Quito serán cada vez más débiles (Gómez, 1987: 19).

Entre las historias de Mainas, quizás la más completa fue la *Marannonensium Societatis Jesu Missionum generalis Historia, Iconibus illustrata* del padre Carlos Brentano, de origen alemán, nacido en Hungría. Según el padre Juan de Velasco esta obra consistía de:

Dos grandes volúmenes Mss. con mapa geográfico e innumerables dibujos. Esta grande obra, bien escrita en original latino, la mejor y la más completa, como trabajada con los mejores Mss. de los misioneros antiguos y modernos, desde el 1746; se perdió en Europa con la muerte del autor el año de 1752, en un lugar del Genovesado, estando ya para darse a luz, y solo salió el mapa geográfico” (Velasco, 1960, I: 412).

a. Joaquín Pinto, Paisaje del Oriente (con caminante indígena), c.1880-1890, óleo/lienzo, 28x35 cm.,
Quito, Museo Municipal Alberto Mena Camaño.



La similitud con el mapa de La Condamine es notable y son evidentes los contactos con Maldonado y Magnin, por lo que se puede afirmar que está dentro de la corriente científica iniciada por la Misión Geodésica Francesa (Latorre, 1988: 62-63).

En su época gozó de gran prestigio el padre Francisco Xavier Weigel, jesuita austriaco, quien compuso una *Historia de las cosas de Mainas* y un mapa como ilustración de ella. Cuando el extrañamiento, la *Historia* de la misión la sacó cosida dentro de una almohada, para esconderla de ojos pesquisidores y ante la orden del superior, que mandó quemar todos los papeles al llegar a la frontera de la colonia portuguesa. De este modo, la obra llegó incólume a Alemania. El mapa de la misión lo trazó después, como oficio manual, “para descansar las cabezas”, en la prisión cerca de Lisboa y en el Hospicio del Puerto de Santa María. Tiene como epígrafe: “El Marañón español, Mapa trazado en las cárceles de Lisboa por el Padre Francisco Javier Weigel”. Este valioso mapa permaneció desconocido hasta su publicación por José Chantre y Herrera (1901), en su *Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón Español (1637-1767)* (Latorre, 1988: 67-69; Bayle, 1940: 145-146; Velasco, 1960, I: 417-418).

Entre los “mapas de recopilación”, con datos de autores anteriores, incluye Latorre (1988: 65-74), junto al mapa de Weigel (1769), las cartas geográficas de Dionisio de Alcedo y Herrera (1766), Gian Domenico Coletti (1770), Francisco de Requena (1779) y Juan de Velasco (1789). El mapa de Alcedo y Herrera, titulado “Plano Geográfico e Hidrográfico del Distrito de la Real Audiencia de Quito, y Descripciones de las Provincias, y Gobiernos, y Corregimientos que se comprehenden en su Jurisdicción, y las Ciudades, Villas, Asientos, y Pueblos que ocupan sus

Rafael Troya. *Confluencia del Pastaza con el Puturu*, 1908. óleo/lienzo, 87x126 cm.,
Quito, col. privada.

Rafael Troya. *Ríos orientales*, 1914, óleo/lienzo, 66x95 cm.,
Quito, col. privada.



territorios”, completa una pormenorizada descripción de la Audiencia (cfr. en Ponce Leiva, 1994, II: 418-462). Como para otros autores, Jaén de Bracamoros, Jíbaros y Mainas, Quijos y Macas son, según Alcedo y Herrera, tierras de montañas ásperas, cerradas y fragosas, de poca utilidad para los gobernadores, de donde se desgajan varios ríos que desembocan en el Marañón. Incluso los árboles de canela tienen poca utilidad por ser muy silvestres (cfr además: Paz y Miño, 1943: 179; Larrea, 1977: 53-55; Latorre, 1988: 65-67).

También el jesuita riobambeño padre Juan de Velasco ilustró su *Historia del Reino de Quito en la América Meridional* (1789) con un mapa bastante bien diseñado, que lleva por título: “Carta General del Quito Propio: de sus Provincias Orientales adjuntas; y de las Misiones y Reducciones del Marañón, Napo, Pastaza, Guallaga y Ucayale...” Las montañas están representadas por siluetas en perspectiva, sin mostrar continuidad en las cordilleras. Los ríos, según su caudal, se indican con líneas sencillas o dobles. Los bosques están representados con diminutos árboles, sobre todo en la región amazónica, y las ciudades por pequeñas torres coronadas por una cruz (Latorre, 1988: 73-74; Larrea, 1977: 63).

El 1 de octubre de 1777 se firmó el Tratado de San Ildefonso, con el fin de arreglar los límites entre las posesiones de España y Portugal en América. Consecuencia de este Tratado fue el nombramiento de una comisión encargada de demarcar los límites entre los virreinos del Perú y del Nuevo Reino de Granada con el Brasil. Por Orden Real del 10 de marzo de 1779, fue nombrado gobernador de Maynas y “Primer Comisario de la Cuarta Partida de Límites con Portugal” el ingeniero Don Francisco Requena y Herrera.

Avecindado en Guayaquil desde hacía algunos años, había trazado un “Mapa Geográfico del Gobierno y Provincia de Guayaquil...” para ilustrar su Descripción Histórica y Geográfica de la Provincia de Guayaquil... (1774). A mediados de 1779 se encontraba en Quito “preparando la marcha” a su nuevo destino, Mainas, donde permanecerá durante 16 años (Laviana Cuetos, 1984: 1-23; Larrea, 1977: 59-61).

De don Francisco Requena y Herrera se conocen varios croquis y mapas con referencia a los límites entre las colonias portuguesas y españolas en la región amazónica, entre los que se mencionarán dos que se refieren al tema. Su primera carta geográfica lleva por título “Mapa que comprende todo el Distrito de la Audiencia de Quito en que se manifiestan con la mayor individualidad los Pueblos y Naciones Bárbaras que hay por el Río Marañón, y demás que en él entran para acompañar a la descripción del nuevo Obispado que se proyecta en Maynas...” (1779). Dada su condición de una obra cartográfica para delimitar territorios, el mapa señala las fronteras portuguesas según el Tratado de San Ildefonso: río Yavarí, el Amazonas hasta la confluencia con el Yapurá, luego aguas arriba hasta la línea “nueva” hacia el río Negro. También están determinados los límites de la Audiencia de Quito, en cuyo territorio están comprendidas las misiones de Mainas, del Napo y Sucumbíos. Hay algunos signos convencionales con estas leyendas: naciones de gentiles, poblaciones antiguas de españoles destruidas, curatos, anejos, fortalezas, caminos y embarcaderos en los ríos. Muy semejante a la carta geográfica mencionada es el “Mapa del Gobierno y Comandancia General de Maynas en que se manifiesta la extensión de las Misiones que comprende y los Países con que confina...” (1788). Según su autor, ha sido trazado “con arreglo a las mejores observaciones astronómicas y a los viajes del mismo Oficial” (Paz y Miño, 1943: 183-184; Latorre, 1988: 71-73; Larrea, 1977: 59-62).

A causa de los avatares de la Independencia y de la institucionalización del Estado después de la separación de la Gran Colombia, la Amazonía ecuatoriana se transformó en "país olvidado" y "región aislada" o, según el Libertador Simón Bolívar en su carta del 1 de noviembre de 1829 a Mosquera, "esos desiertos". Manuel Villavicencio, en su *Geografía de la República del Ecuador*, impresa en New York en 1858, al tratar sobre la "Provincia de Oriente" hace estas aseveraciones:

Esta provincia tan poco conocida por los ecuatorianos i rara vez visitada en su tránsito por algún célebre viajero, llamará particularmente mi atención. Aislada, en cierto modo, del resto de las poblaciones del Ecuador, rara vez recorrida en parte por unos pocos comerciantes a quienes la codicia lleva a aquellos solitarios e impenetrables bosques que en estos últimos tiempos han servido de presidio a los reos políticos, permanece desconocida i apenas se tiene de estos ricos países ideas muy imperfectas (Villavicencio, 1858: 344).

Según el primer geógrafo ecuatoriano (Villavicencio, 1858: 344-351), desde las faldas orientales de la cordillera, la vista del viajero descubre un plano que forma límite con el horizonte, interrumpido por cordilleras poco elevadas o por ríos que serpentean en la llanura. Su aspecto es "el de un mar de esmeralda formado por las copas siempre verdes de los robustos árboles que constituyen un bosque no interrumpido" (Villavicencio 1858: 346). No obstante, pocas veces puede el viajero gozar de este paisaje, pues con frecuencia una neblina baja cubre el horizonte. A más de las lluvias que duran casi todo el año, se desencadenan furiosos vientos provenientes del Amazonas, que arrancan los árboles más robustos, dejando tras de sí una ancha calle que marca su dirección. La temperatura sube gradualmente desde el pie de la cordillera hasta las orillas del Amazonas, en donde se siente el máximo calor. De este fenómeno resulta que los mismos frutos maduran sucesivamente conforme más dista el país de las orillas del Gran Río. Esto produce un nomadismo de sus habitantes, quienes siguen la marcha para proporcionarse frutos y cacería. Este país es la patria de animales raros y de las aves más bellas, que ostentan plumajes variados de vivísimos colores. Su vegetación es más robusta que la del Congo y más lozana que la de la India. La variación de árboles, arbustos y plantas es tan numerosa, que para su clasificación se necesitarán muchos años. Los ríos corren con bastante precipitación, sobre un lecho de piedras y guijarros, hasta cierta distancia de la cordillera; luego el cauce se transforma en un lecho de arena, cuando la corriente fluye tranquila. Los usos y costumbres de los indios varían en cada tribu. Los catequizados ocupan el país contenido entre la orilla septentrional del Napo hasta el Coca, acercándose sus rancherías hasta este río. Los de Canelos ocupan la región entre el Pastaza y el Curaray y su lindero es la unión del manso Bobonaza con el Pastaza. Los "macaveos" se extienden unas 8 leguas al sur y al norte del río Upano, agregando la poca extensión que ocupan los catequizados de Gualaquiza y el territorio de Zumba y Chito. "El resto de este inmenso país está habitado por los salvajes conocidos con la denominación de infieles" (Villavicencio 1858: 351).

Algunos habitantes blancos de las riberas del Marañón acostumbran subir en parte del río Napo para, con sus peones, sacar zarzaparrilla. Mientras los indios se ocupan en la extracción de esta raíz, los patrones hacen "correrías" para asesinar a los adultos y cazar muchachos y niños indios, a fin de venderlos en las poblaciones del Amazonas. Aunque este comercio inmoral es notorio, anota Villavicencio (1858: 368), "ni las autoridades peruanas del Marañón ni las del Brazil, toman medidas para castigar i estorvar a estos avaros especuladores de sangre humana".

No obstante, "esos desiertos" alcanzaron importancia cuando el gobierno de Urbina, en 1854, negoció con Elías Mocatta "un infame e inicuo arreglo y que se

hizo por la corrupción y venalidad del Gobierno” (Flores Jijón, 1979: 337). Mocatta era el representante de los acreedores de la “deuda inglesa”, que había sido contraída por la Gran Colombia en la época de la Independencia. El Ecuador saldaba la deuda con una emisión de bonos sobre los ingresos de la aduana, la entrega parcial de las ganancias del fisco en empresas industriales, minas y caminos, y la concesión de territorios “baldíos” en las provincias de Esmeraldas, Azuay y del Oriente, para la explotación de recursos y con fines de colonización (Pareja Diezcanseco, 1954, III: 225-226).

El Ministro residente del Perú, Juan C. Cavero, realizó ante la cancillería ecuatoriana varios reclamos, fundados en la fuerza “inescrutable” de la cédula de 1802, el *uti possidetis juris* adoptado en 1810, y la posesión efectiva de los territorios orientales concedidos. Incluso Cavero trató de obtener de los representantes diplomáticos de Gran Bretaña y de los Estados Unidos de América la promesa de no celebrar arreglos con el Ecuador hasta cuando se solucionaran los problemas limítrofes (Tobar Donoso, Luna Tobar, 1995: 113-114). A este propósito escribe Villavicencio (1860: 6) en bibliografía solo esta citado el año 1858: “Si es peligroso dejar un país sin determinar sus fronteras con los colindantes, mucho más lo es cuando posee inmensos territorios sin comunicación fácil, o los tiene abandonados, inhabitados e incultos”.

El 21 de septiembre de 1857 se ratificó en Quito el compromiso de 1854, con un nuevo convenio firmado por F.P. Icaza y G.S. Pritchett, “para que los preinsertos artículos tengan la fe pública y sean cumplidos y observados por parte del gobierno del Ecuador y de los tenedores de bonos” (Flores Jijón, 1979: 122). Este convenio se mantuvo secreto hasta el 7 de mayo de 1858, cuando se publicó en el número 281 del periódico *El Seis de Marzo*. Antonio Flores Jijón en su obra *La conversión de la deuda anglo-ecuatoriana*, publicada en 1890, sentencia:

El inmediato resultado de este convenio fue la calamitosa guerra con el Perú, a consecuencia de la cesión territorial hecha en la parte oriental de los Andes sobre la que alegaba el Perú, derechos que cree derivados de la Real Cédula de Carlos IV (Flores Jijón, 1979: 122).

De todos modos, Flores Jijón (1979: 258-259) estuvo convencido de que los tenedores de aquellos vales nada harían para aprovecharse de la concesión de tierras baldías. Efectivamente, los bonos no se cotizaban en la bolsa de Londres y la denominada “Compañía de las tierras baldías del Ecuador” fue un desengaño.

“Terra incognita” por ocupar y civilizar

Según el geógrafo Theodor Wolf, en su *Geografía y Geología del Ecuador*, impresa en Leipzig en 1892, la orografía de gran parte de la hoya amazónica, todavía a finales del siglo XIX, era imaginaria e incluso inexistente. Los grandes ríos y las selvas vírgenes que cubren, cual océano vegetal toda esa región, según el sabio alemán, la imprimen un carácter majestuoso y, a la vez, sombrío y melancólico. Y añade:

El naturalista encontrará mucha variedad en los vegetales y animales, pero el viajero ordinario se cansará muy pronto de la eterna monotonía de aquellas selvas de una exuberancia deprimente, y dará al diablo su ponderada belleza. “Aguas y verdura: nada más”, como dice Mr de La Condamine. Faltan aquí los llanos abiertos con vegetación gramínea, que son tan característicos en una parte de Colombia y Venezuela; toda la región oriental del Ecuador cae en la zona vegetal de la hoya amazónica, que Humboldt distinguió con el nombre de *Hylaea* (Wolf, 1975: 46).

Dentro de su afán modernizador, el presidente Gabriel García Moreno consiguió, en 1862, el retorno de los jesuitas al Ecuador, a quienes entregó bajo su cuidado la

Biblioteca Nacional, encargó la educación de los jóvenes en los colegios, la formación científica en la Escuela Politécnica Nacional y la refundación de las misiones en el Oriente ecuatoriano. Según el "Decreto sobre Misiones" del II Concilio Provincial Quitense (22 de febrero de 1869) y las bases del "Contrato" con la Compañía de Jesús, ésta se encargaría de "toda la Misión de la banda oriental, desde el Alto hasta el Bajo Marañón", y se obligaría "a ocupar cuatro puntos de la dicha Misión que son: El Napo, Gualaquiza, Zamora y Macas" (Jouanen, 2003: 295-296). El primer día del año 1870 salieron los misioneros en dirección al Napo por Pifo y Papallacta, mientras el padre Guzmán se encargó de ir por Canelos. Las principales dificultades que encontraron, además del cuidado de 16 pueblos y la fundación de nuevas reducciones, fue la dispersión de la población, la peligrosidad de los presos a quienes desterraba el gobierno a los confines del Oriente, y la explotación de los indios por los "repartos" de los comerciantes.

Con excepción de Gualaquiza, la que se abandonó en 1872 por la inseguridad causada por las guerras intratribales de los shuar y la amenaza contra la escasa población de colonos, a lo que se sumó una epidemia de viruelas, los restantes "puntos de la misión" conocieron un franco progreso. Además de la edificación de iglesias y la organización de escuelas para niños varones y mujeres, los misioneros se preocuparon de la construcción de caminos, introdujeron ganado vacuno y proyectaron el cultivo de pastos alrededor de los pueblos. También se propusieron establecer escuelas de artes mecánicas y dar impulso al comercio entre los mismos indios. No obstante, a partir de 1875 es tangible el inicio de una decadencia de la misión. Además de varias epidemias, que causaron el abandono de los pueblos y la fuga de los indios a la selva, muchos comerciantes "blancos" se opusieron a los misioneros, quienes impidieron los abusos que cometían con las "ventas al fiado" o, más exactamente, "ventas a la trampa" y los forzados "repartos de mercaderías". Las autoridades subalternas concedían frecuentemente "licencias" indefinidas a los indios, para que abandonaran los pueblos, a fin de no solo trabajar en sus "chacras", sino lavar oro, cosechar "pita" y realizar otras actividades, para saldar las deudas reclamadas por los comerciantes. Explica esta situación el informe de Juan Rodas, gobernador de la Provincia Oriental, fechado el 1 de abril de 1884, dirigido a la Asamblea General, en el que se dice:

Se cometen hoy indignos abusos que hacen que el infeliz indio, por una vara de lienzo que se le fuerza a recibir, se vea violentamente compelido por el látigo o la barra a internarse en bosques desconocidos, lejos, muy lejos de sus moradas, en busca de cascarilla y de caucho, y allí perezca de hambre y de malos tratamientos. Esta es la industria que se pide, y así se entienden las garantías constitucionales aplicadas a los indios (López Sanvicente, 1894: 36).

Según *La Provincia Oriental de la República del Ecuador. Apuntes de viaje* (1892), su autor, el jesuita R. Cáceres, hacia 1891, encontró que a orillas del río Napo, entre las desembocaduras del Coca y Tiputini, habitaban ecuatorianos, colombianos y familias de indios que trabajaban en la recolección del caucho. Río abajo, en la localidad de Pucabarranca, vivían dos portugueses con algunos caucheros. Cuatro días de bajada desde el Curaray, y a menos de uno de distancia del Marañón, un ecuatoriano de Pelileo tenía su propiedad a orillas del río Mazán. Desde su desembocadura hasta Iquitos había un camino de tierra de aproximadamente siete horas. Seis horas abajo del Mazán estaba el "Destacamento", reconocido hasta entonces como jurisdicción ecuatoriana pero ya entonces sin teniente político, aunque era el punto donde se detenía la escolta ecuatoriana cuando llevaba algún desterrado por aquella vía (Cáceres, 1892: 32-34). Años después, en 1897, el aventurero norteamericano F.W. Up de Graff (1961) pudo presenciar el intercambio de caucho y oro con mercaderías conducidas desde Quito, llevado a cabo por indios y

Joaquín Pinto, *Caravana al Chimborazo*, agosto 1901, lápiz sobre papel, 13x20 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

Nicolás G. Martínez, *Puente colgante*, 1915, fotografía, 57x80 cm.,
Quito, Fototeca del Banco del Central del Ecuador.



comerciantes. Estos últimos no olvidaban el “reparto de mercaderías” con la obligación de pagar, a modo de deudas, con caucho.

A comienzos del siglo XX, las evidencias históricas parecen confirmar que el límite de las estaciones caucheras importantes llegaba, en la Amazonía ecuatoriana, hasta las poblaciones ubicadas en las desembocaduras de los ríos Coca y Suno; sus conexiones comerciales estaban tanto en Quito como en Iquitos, aunque se preferían en las transacciones los soles peruanos y las libras esterlinas. En algunos casos y especialmente en las regiones cercanas al Putumayo se sacaron indios de los pueblos, para obligarles a trabajar como esclavos en la recolección del caucho. No obstante, parece que en territorio ecuatoriano, con excepción de algunos casos particulares, como la venta de peones endeudados a caucheros peruanos, no se dieron los abusos que se cometieron en Brasil, Colombia y Perú. (Muratorio, 1987: 133-142).

Las misiones jesuitas del Napo recibieron notable ayuda con el ingreso de religiosos jóvenes, reclutados en Europa, que venían a prepararse en la casa de formación de Pífo. A esto se añadió, desde 1888, la colaboración de las religiosas del Buen Pastor, quienes se encargaron de la educación de las niñas. El superior de los jesuitas en el Ecuador, padre Rafael Cáceres, en su mencionado relato de viaje (1892), insistió en la importancia de la educación de los niños por sobre la catequización de los adultos, ya que las nuevas generaciones eran más capaces de asimilar la civilización y aceptar las normas de vida cristianas. También constituyó gran ayuda el encargo por decreto, en 1886, del Delegado Apostólico en el Ecuador monseñor Cavicchioni, a la orden dominicana, de asumir la misión de Canelos. Con el objeto de facilitar recursos, un año después, el Arzobispado de Quito adjudicó a los dominicos la parroquia de Baños de Agua Santa; su primer párroco del clero regular fue el padre Cornelio Halflants, gran benefactor de la población. El primer superior de la misión dominicana, padre François Pierre, nos ha dejado varias cartas y un diario de su expedición hasta Canelos: *Voyage d'exploration d'un missionnaire dominicain chez les tribus suavage de l'Equateur* (Paris, 1889), editado en castellano bajo el título: *Viaje de exploración al Oriente Ecuatoriano, 1887* (Quito, 1983). En su misiva, fechada en Canelos el 15 de enero de 1888, sobre la catequización de los niños asevera: “El porvenir de la Misión está en la educación de los niños. Todos los padres están unánimes en este sentimiento. Con los adultos haremos poco, muy poco; con los niños, todo es posible” (Pierre, 1983: 250).

Conocido en Italia el relato de viajes de Pierre, se despertó el interés entre los miembros de la Sociedad Salesiana, recién fundada por Don Bosco, por evangelizar a las tribus de las selvas amazónicas ecuatorianas. Mientras tanto, por decreto legislativo del 11 de agosto de 1888, el gobierno ecuatoriano había solicitado a la Santa Sede la fundación de cuatro vicariatos apostólicos en Napo, Macas y Canelos, Méndez y Gualaquiza, y Zamora. El tercero fue encargado en 1893 a los salesianos, mientras Napo siguió bajo la responsabilidad de los jesuitas y Canelos con los dominicos; Zamora fue adjudicada a los misioneros franciscanos. Como los jesuitas y dominicos, también los salesianos dieron prioridad a la educación y catequización de los jóvenes y niños indígenas, pero les fue difícil abrir fisuras en la etnia shuar todavía firme en su cultura. Lo que no habían logrado con la evangelización directa, más tarde se buscó alcanzar con la integración de esos territorios al Estado ecuatoriano, gracias a la ejecución de vías de comunicación, y especialmente con la entrada de colonos desde el Azuay, para que, con su ejemplo, la población local indígena asumiera formas de vida “civilizada” y cristiana. A la luz de esta experiencia se puede afirmar que “en el cambio cultural profundo que experimentó el pueblo shuar, más que los misioneros fueron los colonos los que ofrecieron patrones de conducta y se constituyeron en modelos” (Bottasso, 1993, I: 14).

Las exigencias morales de los misioneros y la obligatoriedad de algunos trabajos comunes no fueron aceptadas por muchos indios. Sobre las misiones del Napo, relata sus viejos recuerdos el "Rucuyaya Alonso":

Al principio eran buenos, hablaban solo de la palabra de Dios. Hacían la parte buena pero también hacían trabajar duro a uno, sacar árboles, construir casas y la iglesia. Al principio, si sacábamos palos, cinco piezas de ropa nos daban. La gente comenzó luego a no soportar los castigos y comenzaron a denunciar. La gente antigua denunciaba bastante, no sabía castellano, pero tenía su capacidad. Cuando se fueron a quejar, en un rato estaban aquí los soldados. Entonces los Jesuitas tuvieron que salir tal cual estaban. Creo que esto fue en el tiempo de Alfaro. Desde que ellos se fueron, esto quedó abandonado (Muratorio, 1987: 123).

En el Napo, al permanente descontento de algunos indígenas se sumó la sublevación de los indios de Loreto, azuzada por los comerciantes. En 1892, varios de ellos tramaron servirse de los indios inconformes y acometer a los misioneros. Después de apresar a dos soldados, al jefe político y a su secretario, unos 200 alzados acometieron a la misión, maltrataron a los misioneros y atados les condujeron al Napo para tirarles en el río; entonces fueron liberados por soldados provenientes de Ávila. Los sublevados no lograron atacar Tena y Archidona, al enterarse que el gobernador Ramón Borja y una escolta de 50 soldados se acercaban a Archidona. Ante estas noticias los comerciantes se refugiaron en el Marañón y los indios en las selvas. Los pocos cabecillas apresados fueron remitidos a Quito (Jouanen, 2003: 330-331).

Mientras tanto, corría en Quito la fábula de las ingentes riquezas de oro existentes en la región amazónica, las que, según rumores, eran explotadas por los misioneros y enviadas a Europa. A su luz engañosa se formó, en 1894, "La Oriental": una compañía de mineros que quería explotar los lavaderos de oro trabajados por los indios, con el justificativo de que eran terrenos baldíos. Ante la oposición de los indios, el minero Alejandro Sandoval acusó a los misioneros, en Quito. Pronto se aprovechó de las revueltas contra Cordero y, en abril de 1895, encabezó una "revolución", destituyó al gobernador Terán y se proclamó Jefe Civil y Militar de la provincia; como tal ordenó que los misioneros quedaran emplazados en sus domicilios y suministraran los gastos de guerra. Gracias a sus maquinaciones, el "revolucionario alfarista" Sandoval obtuvo del gobierno de Alfaro el decreto de expulsión de los jesuitas, que llegó a Archidona el 17 de septiembre de 1896, en el que se les ordenaba abandonar el país por la vía de Brasil o de Iquitos, en el plazo máximo de cuatro días. Además el gobierno separaba "de una manera absoluta y definitiva a los Jesuitas de las Misiones del Oriente", las que serían confiadas a sacerdotes seculares nacionales. Por la misma fecha el gobierno liberal decretó la expulsión de los misioneros dominicos de la región de Canelos y de los salesianos de Gualaquiza; además destruyó la escuela de los franciscanos en Zamora. (Jouanen, 2003: 597- 625).

No obstante, en su afán de integrar la nación ecuatoriana y con la experiencia del gran símbolo de la modernidad, el ferrocarril Guayaquil- Quito, los gobiernos liberales de inicios del siglo XX vieron la necesidad de construir un ferrocarril que uniera la Sierra con la región amazónica. Luis A. Martínez (1903) propuso al gobierno, durante la primera presidencia de Leonidas Plaza Gutiérrez (1901-1905), conocido por su "política del riel", la construcción de una línea férrea por el abra del Pastaza, desde Ambato hasta el río Curaray. Con un presupuesto de veinte millones de dólares, financiado con capitales extranjeros e impuestos sobre productos de la zona y adjudicaciones territoriales, se emprendió la construcción del ferrocarril oriental. Eloy Alfaro continuó el proyecto y, en 1907, suscribió un contrato con una compañía extranjera presidida por el conde Charnacé, en cuya virtud ésta se comprometía a construir el ferrocarril hasta un río navegable en el Oriente ecuatoriano, a cambio de la concesión de grandes extensiones del territorio nacional en la región amazónica ecuatoriana (35.000 has. de terrenos baldíos por cada kilómetro construido), lo

134

Anónimo, Misioneros salesianos (Niño y Obispo Comín), 1920-1930, fotografía, 70x50 cm.,
Quito, Taller Visual.



Arómino, Misiones salesianas (Niño y religiosa en la amazonía), 1920-1930, fotografía, 70x50 cm.,
Quito. Taller Visual. Archivo Taller Visual, Quito



que provocó una violenta oposición política, bajo cuya presión el gobierno invalidó el contrato (Muñoz Borrero, 1981: 281-284; Reyes, 1931: 266; cfr. Pareja Diezcanseco, 1979: 241-242). La vía férrea Ambato- Curaray nunca prosperó más allá de 20 kilómetros, pero demostró el interés del gobierno liberal de facilitar la colonización, a fin de incrementar la presencia física de ecuatorianos en la frontera con el Perú y romper la hegemonía comercial de Iquitos. Con validez no sólo para la región nororiental ecuatoriana sino para toda la Amazonía de nuestro país, afirma la antropóloga Blanca Muratorio:

Los intereses del Estado liberal de imponer su dominación en el Oriente no fueron distintos de los perseguidos por los gobiernos anteriores. Es decir, en primer lugar, establecer una infraestructura de comunicaciones para lograr la integración económica y política de esta región al resto del país en aras de la unidad nacional y, en segundo lugar, la defensa del territorio ecuatoriano frente a los continuos avances del Perú. Sin embargo, en términos de política económica, el gobierno liberal apoyó más decisivamente la libertad de la empresa privada (Muratorio, 1987: 130).

Corolario de imágenes y códigos

En la segunda década del siglo XX, el fundador de la Sociología ecuatoriana, Alfredo Espinosa Tamayo, resumió la imagen que se ha tenido sobre la Amazonía ecuatoriana. En su notable obra: *Psicología y Sociología del Pueblo ecuatoriano*, afirma sobre la provincia oriental:

Esta inmensa región, poco conocida todavía, se halla habitada sólo por tribus indígenas, que viven errantes y en estado salvaje. La autoridad del Gobierno Ecuatoriano se encuentra reducida a cuatro o cinco pequeñas poblaciones situadas a muchos centenares de kilómetros unas de otras en el curso superior de los ríos que surcan la región. A orillas de los mismos se han establecido algunos colonos que poseen plantaciones y que hasta aquí se han dedicado al tráfico y al comercio de caucho con Iquitos" (Espinosa Tamayo, 1979: 136)

Esta reflexión de Espinosa Tamayo, a comienzos del siglo XX, sintetiza la continuidad de una visión varias veces secular sobre los territorios al "Este de los Andes". Para las "civilizadas" sociedades andinas prehispánicas, las poblaciones vegetales, animales, humanas y sobrenaturales de las tierras bajas orientales eran fuente de fascinación y repulsa. No obstante, lo que se les negaba a nivel de tecnologías, orden social y civilidad, les era restituído en el orden de los poderes mágicos y "shamánicos". Desde el imaginario indígena andino, el "Antisuyo" es la "Montaña" que origina las lluvias, el lugar de tinieblas desde donde emerge el sol, la región que controla la abundancia vegetal y agrícola de la Sierra, en una constante búsqueda de equilibrio entre lo seco (Sierra) y lo podrido (Montaña oriental). Según la representación andina y su modelo mítico, Imaymana, el segundo Wiracocha, es quien ha recorrido el espacio definido por la ruta del Antisuyo y ha mostrado a las gentes las plantas "que eran para comer y las que no, y las que eran buenas para medicinas", así como "las yerbas que tenían virtud para curar, y las que podían matar" (Urbano, 1981: xxvii). Con la flora mágica están relacionadas las cualidades de las gentes del Antisuyo como brujos, herbolistas y dueños de poderes shamánicos. Frente a los andinos habitantes de las tierras altas, el "salvajismo" y "desnudez" de los Antí están ampliamente compensadas con los poderes sobrenaturales, de suerte que la "Montaña" es para los serranos acogedora y propicia sólo para sus estadías iniciáticas, como lugar donde es posible adquirir los poderes de cazador y guerrero (Renard-Casevitz; Saignes; Taylor, 1988, I: 50-51).

Como anteriormente los Incas, los españoles pronto abandonaron sus grandes expediciones de conquista en busca de "El Dorado" y la "Canela", aunque parte de los circuitos de intercambio entre la Sierra y el Oriente fueron integrados a la eco-

nomía colonial. No obstante, desde la expedición de Orellana permaneció en el imaginario, como velada herencia, la ilusión del país del oro y la canela y la quimera de la Amazonía con calificativos de una desaforada grandeza. Al inmenso río-mar se sumaron las fabulosas mujeres guerreras que le otorgaron el nombre de "Río de las Amazonas", acompañadas de especies nunca vistas de monstruos humanos y bestiales. Monstruoso el caudal de las corrientes fluviales, aterradora la majestad bravía de los bosques, fuera de lo conocido el número y enormidad de sus peces, caimanes, culebras y otras alimañas: todo ello una "vorágine" devoradora de quienes se atrevieran a incursionar en sus selvas (cfr. Bayle, 1940: 130).

A partir del siglo XVII, sin embargo, la "tierra de nadie" fue objeto de disímiles "entradas" con el empeño de someter a las poblaciones amazónicas al poder español, bajo el justificativo de un afán evangelizador y civilizador (entonces significaba lo mismo) y de defender las fronteras ante el avance de los portugueses desde el Gran Pará, y ante las posibles amenazas de las nuevas potencias coloniales: Francia y Holanda, quienes se habían ya instalado en las Guayanas y desde allí dominaban el comercio europeo con las tribus amazónicas del Río Negro. El proceso de integración de la Amazonía al imperio español se efectuó con la encomienda de derechos de conquista a gobernadores y adelantados, y especialmente el encargo a las órdenes religiosas de civilizar y evangelizar a las sociedades selváticas. Aparece, entonces, por vez primera, una forma de delegación del Estado que comisiona el ejercicio de sus poderes a una persona particular, natural o jurídica: modelo de representación que perdurará hasta la actualidad.

En medio de quimeras y realidades, históricamente no es posible disociar la misión evangelizadora de los afanes de conocimiento del medio natural y humano, por parte de los representantes de la ciencia ilustrada, que recorrieron los ríos y selvas amazónicas o que vivieron en su medio. A la par de una evangelización organizada en "reducciones", los misioneros procuraron "domesticar" la selva a partir de un conocimiento de su geografía, para lo cual fue útil determinar cartográficamente las redes fluviales y la ubicación de poblados y asentamientos tribales. Se distinguen los misioneros jesuitas del Marañón "por el cuidado en historiar sus empresas apostólicas y difundir su noticia" (Bayle, 1940: 127). De allí la pléyade de historias, apuntes y diarios. Complemento de tales relatos, a partir de la obra de Acuña y sobre todo en el siglo XVIII, son los mapas, trazados especialmente con la pluma de jesuitas alemanes, flamencos e italianos, conocidos por su afición a las matemáticas y ciencias naturales, aunque los trabajos cartográficos de españoles y criollos no van a la zaga. Estas obras son las desconocidas precursoras de la labor de investigadores actuales, que consideran a la Amazonía como el gran laboratorio de ciencias naturales.

El extrañamiento de los jesuitas (1767) significó el preludio de una nueva preterición de los territorios al este de los Andes. Varios intentos de sustituir a los jesuitas con clérigos regulares o con miembros de otras órdenes religiosas fracasaron. El olvido de "esos desiertos" llegó parcialmente a su término sólo cuando se descubrió su posible valor como amortización de una deuda externa (la inglesa), o como la indemnización por la inversión privada para la ejecución de una obra pública (plan ferroviario Ambato - Curaray). En el imaginario colectivo, sin embargo, no se dejó de lado la acción seductora de "colonizar" los territorios orientales, para explotar sus recursos y "civilizar" a los pueblos selváticos, con el intercambio comercial de bienes de consumo y la enseñanza de tecnologías agrícolas y ganaderas. En la vehemente fantasía de los aventureros, herederos de prístinos "argonautas de la selva", no se ha desvanecido la verde inventiva de la Amazonía como un "paraíso ilusorio".

138

Geología, vulcanología y educación
cívica en Ecuador. 1830-1920

Juan Bernardo León Y.

Introducción

Este trabajo se inscribe como apoyo a una exposición sobre la cultura visual del país, centrada en la representación de su territorio y la relación con la construcción de la nación ecuatoriana. Sin embargo, el paisajismo, más allá de un corpus visual o histórico-artístico, se convirtió en objeto básico para la comprensión y difusión de las ciencias naturales o “duras” que resultaron elementos centrales a la hora de “hacer patria”. La educación cívica del nuevo ciudadano estaba atravesada, de esta manera, por el conocimiento, defensa y amor a la madre tierra. Debido a ello, pretendemos analizar las formas como se vincularon la geografía, la geología y la educación cívica que permitió difundirlas más allá de los círculos científicos.

Justifica esta opción el hecho de que pocos conceptos, prácticas o percepciones, como los que implica el *paisaje* ocupan un lugar privilegiado tanto en la historia y en la crítica del arte como en la geografía y en sus disciplinas hermanas, la geología y la vulcanología. Por supuesto, las connotaciones en unas y otras no son las mismas pero en todas ellas, se diría, es asunto de esa enigmática necesidad humana, desde luego social e históricamente pautada, de re-producir y re-presentar la materialidad de la naturaleza a partir de la sensación que de ella genera en primera instancia nuestra retina. Género destacado de la pintura, el paisaje siempre ha sido, es y probablemente seguirá siendo también un tema mayor de la Geografía moderna.

Contextos

Primer contexto: una brevísima historia del paisaje en la geografía

Es sabido que fue Alexander von Humboldt (1769-1859) el verdadero precursor de la condición naturalista de los paisajes; para el sabio prusiano lo que es materia de estudio científico es el mismo fenómeno estudiado y no su representación o su percepción y mucho menos su mera localización cartográfica, lo cual implicó que en su tiempo se pasase de las prácticas de compilación de escritorio a la observación directa de la naturaleza, tarea que Humboldt supo cumplir a cabalidad. Por ello se le considera uno de los pioneros de la utilización del dibujo “para la representación científica, es decir el trabajo artístico como complemento importante del trabajo científico” (Rebok, 2003: 450).

Al recordar las cronologías respectivas, es fácil comprender que una fue la historia del paisaje en el arte y otra muy diferente en la ciencia geográfica. Si la primera se inicia en Occidente durante el Renacimiento, la segunda sólo se inaugura cuando, por primera vez, el geógrafo alemán Otto Schlüter (1872-1952) propone definir a la geografía como la ciencia de los paisajes (Claval, 1984: 35). Desde entonces, el papel del paisaje en la ciencia geográfica no ha perdido importancia después de haber sobrevivido con mucho brío no sólo al “tiempo de las escuelas nacionales” (francesa, alemana, de Berkeley y del Middle West) de la primera mitad del siglo XX, sino también a la “revolución” de la misma durante los años 1950-1980. Actualmente, si bien esta se ha convertido en una suerte de “espaciología”, el tema del paisaje no es una preocupación menor; para Georges Bertrand, por ejemplo, el paisaje es un objeto cuya complejidad convoca la participación tanto de las ciencias naturales (geología, geomorfología, ecología vegetal, climatología...) como de los puntos de vista de las ciencias sociales (territorialización del espacio, percepción, fenomenología, simbología política).

Antes de constituirse como auténtico objeto científico de estudio, las descripciones paisajísticas de los geógrafos, para ser precisas y matizadas, tuvieron que esperar que las ciencias naturales -especialmente gracias a la obra de Linneo (1707-1778)- forjasen un lenguaje adecuado: “Los relatos de viaje anteriores al final del siglo XVIII nos decepcionan con frecuencia: las costumbres de las sociedades visitadas son generalmente bien descritas, pero el país, el paisaje, las plantas y la cobertura vegetal son apenas mencionados” (Claval, 1984: 18).

Junto a la evolución de las ideas geográficas es necesario referirnos a la gran *ruptura paradigmática*¹ de la geología que representó la teoría de la *tectónica de placas*. Sin tener en cuenta esta referencia clave no es posible relativizar con perspectiva histórica el valor de los conocimientos geológicos anteriores a la formulación de dicha teoría, tales como los que forjaron Humboldt y otros geólogos y geógrafos que siguieron sus huellas en tierras ecuatorianas durante el siglo XIX.

Formulada por Alfredo Wegener (1880-1930) en los primeros años del siglo XX bajo el nombre de la “deriva de los continentes” y definitivamente configurada más tarde en los años sesenta, la teoría de la *tectónica de placas* se convirtió en un poderoso paradigma geológico gracias a su enorme capacidad unificadora; los modelos conceptuales que contiene -el movimiento relativo y absoluto de las placas, su origen, el ciclo de la litósfera- alimentados por una impresionante cantidad de información nueva, responden *unitariamente* a muchos de los grandes interrogantes de la geología de todos los tiempos tales como la historia de la formación de nuestro planeta, el origen de las montañas, la génesis de los sismos, la actividad volcánica. Por su condición revolucionaria, muchas de las concepciones geológicas anteriores fueron radicalmente cuestionadas.

Segundo contexto: el concepto de paisaje en la Geografía

De acuerdo a una definición etimológica (del italiano *paessaggio*), *paisaje es lo que se ve del país*. En términos geográficos, según Roger Brunet, el paisaje es ante todo una *apariencia* y una *representación*; así, todo paisaje está cargado de valores colectivos, culturales o individuales; puede tener un valor *de uso, de cambio o de conservación*. El paisaje puede también ser un signo y por ende tener un significado (Brunet, 1992: 337), como es el caso cuando un geomorfólogo, al observar “paisajísticamente” la morfología de una montaña, columbra que se trata de un edificio

¹ En el sentido de Thomas Kuhn (1922-1996): las ciencias progresan fundamentalmente de una manera discontinua, es decir, no por acumulación sino por ruptura.

volcánico de primera, segunda, tercera o cuarta generación². Actualmente y por extensión, en los ámbitos medioambientales se habla de *paisajes sonoros* y, en materia de comercio y mercadotecnia turísticos, se han creado las categorías de paisaje *espectáculo*, de paisaje *producción*, de paisaje *consumo*.

Indudablemente, el paisaje tiene una notable actualidad:

Nunca se ha hablado tanto de paisaje como hoy en día. Objeto de contemplación turística, objeto de políticas públicas, materia de debate sobre la crisis en la cual es tema de estudio, objeto de codicias diversas, tema pasado de moda de la creación artística, el paisaje se halla en la tormenta (Debarbieux, 2004: 38).

En fin, la teledetección (aérea y satelital) ha ampliado extraordinariamente el concepto y la práctica del paisaje. Jules Wilmet (1995: 240) piensa que con esa tecnología crece el dominio del entorno percibido y se pone en tela de juicio la misma noción clásica de paisaje, subordinada solamente al ojo humano. Actualmente, miles de sensores remotos "miran" lo que el ojo humano no puede ver directamente, amén de añadir al paisaje resultante la dimensión temporal pues se registran también secuencias de paisajes.

Con esta doble contextualización histórica y conceptual del paisaje en la ciencia geográfica, cabe ahora preguntarse qué tuvo que ver el paisajismo artístico del siglo XIX ecuatoriano con las nuevas representaciones de la realidad geográfica que seguramente se generaron más o menos al mismo tiempo que se inauguraba en el país una enseñanza de la geografía con fuertes connotaciones geológicas y vulcanológicas.

Geografía, geología, volcanismo y paisajismo ecuatoriano del siglo XIX: preguntas centrales

No se trata aquí de repetir la historia del paisaje artístico del Ecuador del siglo XIX. Lo que a continuación se expone es una propuesta que añada a lo ya establecido, un enfoque geográfico. Tridimensional, este enfoque puede formularse en las siguientes preguntas: ¿en qué medida la aparición y desarrollo del paisajismo decimonónico ecuatoriano tuvo relación (contemporaneidad, condicionamiento o consecuencia), con las investigaciones que en materia de realidad geográfica, geológica y vulcanológica se practicaban en ese entonces en el Ecuador? ¿Hasta qué punto tanto el paisajismo como el avance de los conocimientos geográficos sobre el país tuvieron que ver con los cambios territoriales (o de organización del espacio) que operaba al mismo tiempo la sociedad ecuatoriana? Finalmente ¿de qué manera estas múltiples expresiones (subjetivas y objetivas) de la geografía nacional se inscribieron en un proceso de formación de nuevas identidades nacionales, de nuevas representaciones territoriales, unas y otras vehiculadas por la educación cívica y más particularmente por medio de los manuales de geografía nacional?

Por supuesto, la intención de este corto ensayo no es contestar a fondo y satisfactoriamente esta serie compleja de interrogantes, sino, en el mejor de los casos, justificar su interés y pertinencia, planteando otras preguntas y formulando hipótesis fundadas, así como señalar razonables pistas para el desciframiento de los procesos históricos que ellas implican.

Ahora bien, y en primer lugar, ¿cuáles fueron los principales avances en el conocimiento geográfico del Ecuador durante el siglo XIX? Básicamente fueron de dos tipos: cartográficos y de contenido científico (geográficos, geológicos, vulcanológicos).

² Ver una clasificación de los volcanes ecuatorianos basados en este tipo de observaciones paisajísticas, en Winckell, 1997: 63.

¿Qué es un mapa? ¿Sería legítimo asimilar un mapa a una pintura o a un paisaje? Sí, si aceptamos el parecer de Paul Theroux: “De todas las ciencias, la cartografía es de las que más halaga el sentido de la estética” (Theroux, 2005: 14). Sobre todo si se trata de mapas antiguos, como los del siglo XVIII en donde los Andes aparecen representados por ingenuos dibujos de pequeños montículos alineados simulando cordilleras, o los bosques, por aglomeraciones de imágenes de arbolitos (ver, por ejemplo, el mapa *Provincia Quitensis Societatis Jesus* (1751) de Carolo Brentano y Nicolás de la Torre o la famosa *Carta de la provincia de Quito y adjacentes* (1743-44) de Pedro Vicente Maldonado). Además, los mapas y los paisajes, representaciones de apariencias visuales, unos y otros son *imágenes* y por lo tanto susceptibles de entrar legítimamente en el territorio de la *iconología*, cuyo método, según Hans L. C. Jaffé, consiste en concentrar la atención “no solamente en la forma en la cual se encarna el fondo, durante un período dado, sino también sobre lo que el artista, en ese período dado, quiere expresar al describir un tema particular” (Jaffé, 1980: 11).

Por otra parte, y parafraseando un adagio chino: “Dios inventó el gato para que los hombres puedan acariciar el tigre”, como lo hace Ignacio Ramonet, el mapa geográfico puede ser considerado como un invento de la razón para que el hombre pueda tener el mundo en sus manos (Ramonet, 2006: 6). En la misma dirección va la caracterización técnica que propone Roger Brunet: un mapa es un *modelo reducido* y todo mapa es una *anamorfosis*³ (Brunet, 1992: 82). Modelo, porque todo mapa implica una abstracción (como lo es también un paisaje y mucho más si es dibujado); reducido, porque tiene una escala (como lo tiene igualmente un paisaje, de acuerdo a la distancia entre el observador y el objeto observado); anamorfosis porque el espacio representado siempre adolece de una deformación (según la proyección utilizada en el caso de un mapa y, según el punto de vista y sensibilidad del artista, en el caso de un paisaje).

Entonces ¿puede también decirse de un cartógrafo lo que Roger Garaudy dice de un pintor?: “un hombre que devora el mundo con sus ojos y... todo eso sale por la mano. Entre los ojos y la mano hay una cabeza y un corazón de hombre, y, en ellos, una suerte de digestión y de metamorfosis” (Garaudy, 1971: 225).

La historia de la cartografía de lo que hoy es el espacio ecuatoriano es muy extensa y bien nutrida, tal como constatamos, por ejemplo, en el ensayo de Segundo Moreno para la región amazónica. Por lo que se sabe, va desde los albores del siglo XVI, cuando probablemente por primera vez aparece cartografiada la costa hoy ecuatoriana en un mapa *manuscrito* (Larrea, 1987: primer mapa fuera de texto), hasta los actuales mapas *digitales*, elaborados sobre la base de las “sensibilidades” electrónicas de los sensores remotos.

En esta larga historia de la cartografía de los que hoy es el espacio ecuatoriano destacan, en los siglos XVIII y XIX, los mapas de Samuel Fritz (1707), de Juan Magnin (1724), de La Condamine (1743-44), los mencionados de Maldonado (1750) y de Brentano y de la Torre (1751), de Francisco Requena (1779), de Juan de Velasco (1789), de Galápagos elaborado por los compañeros de Charles Darwin (1835), de Manuel Villavicencio (1858) y el de Teodoro Wolf (1892).

³ En materia de arte, la anamorfosis consiste en la deformación de una imagen con la ayuda de un mecanismo óptico tal como un espejo; se trata de una técnica ya utilizada en tiempos tempranos del Renacimiento y que algunos artistas se sirven actualmente creando imágenes deformadas que aparecen reconstituídas en el reflejo de un espejo curvo. En cartografía, una anamorfosis propiamente dicha consiste en una representación de unidades geográficas (estados, provincias, por ejemplo) por medio de formas geométricas (rectángulos u otras) cuya superficie está en función de una cantidad dada (número de habitantes, producto interno bruto, etc.) pero teniendo cuidado de mantener las formas que permitan reconocer las siluetas del conjunto y localización de las unidades. Un ejemplo de anamorfosis cartográfica se puede observar en el Atlas del Mundo, Ecuador (Banco Central del Ecuador, 1982: 38).

José Gujalva, Cosecha de cacao, c.1920, óleo/lienzo, 65x98 cm.,
Quito, Maximina Navarro.



Joaquín Pinto, *Cóndor*. 1994, acuarela/papel, 22x13.5 cm.,
Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.



Cabe recalcar que el mapa de Villavicencio, elaborado para ilustrar su *Geografía de la República del Ecuador* “fue un esfuerzo en una época de decadencia científica” (Banco Central del Ecuador, 2004: 11) y que, a pesar de ser considerado por Wolf de calidad inferior al de Maldonado, “sirvió temporalmente como carta oficial para las instituciones públicas...” (Banco Central del Ecuador, 2004: 11).

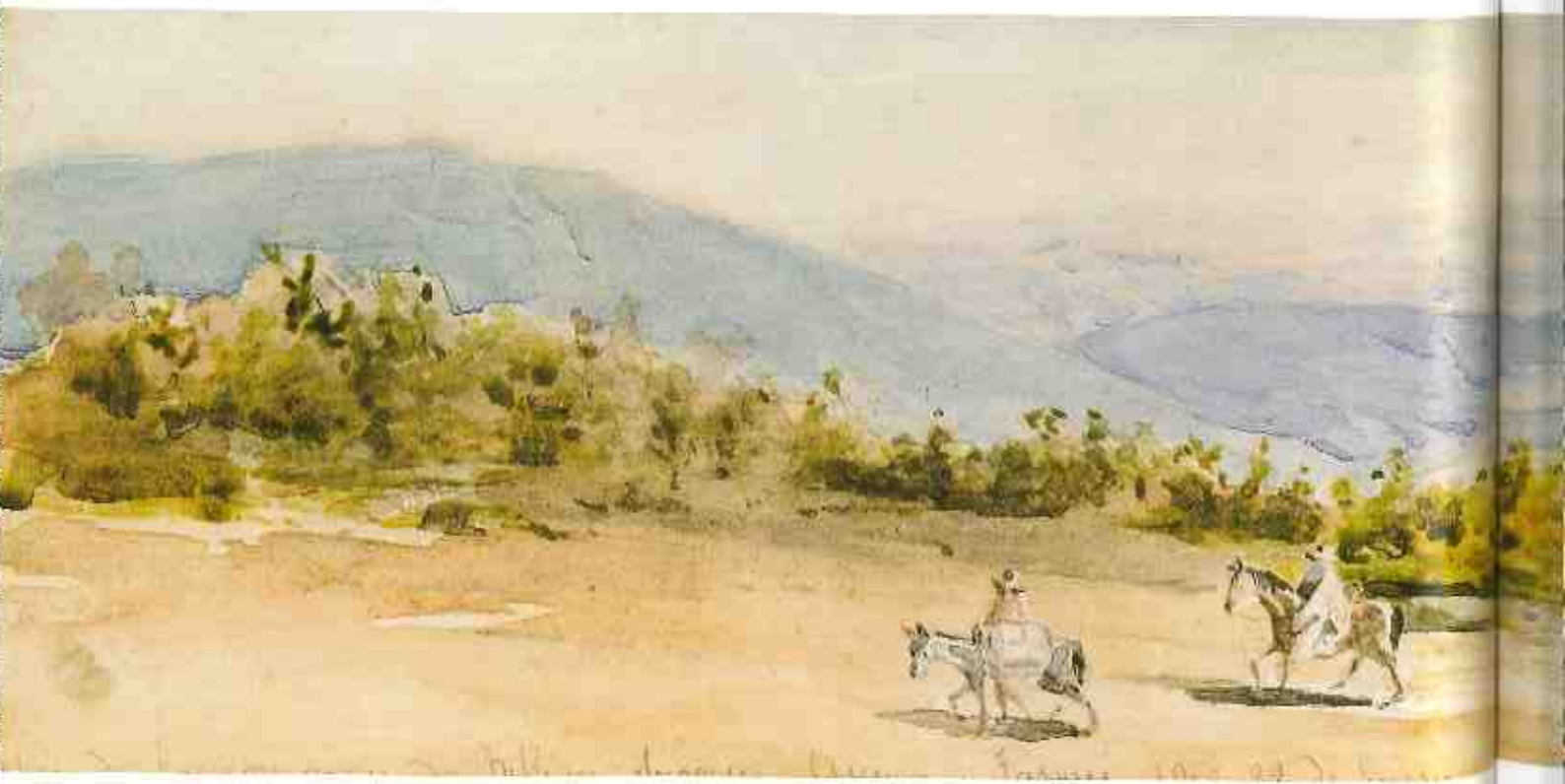
Siguiendo el criterio del documento citado, “La Cartografía Científica renace con los profesores alemanes traídos por García Moreno para la Politécnica de Quito, sobre todo con Menten y Wolf... Es el mapa de Wolf la mejor obra cartográfica del siglo XIX y tuvo una enorme influencia en los trabajos posteriores hasta 1928. Concentra su trabajo en la Sierra, Costa y Galápagos. La Región Oriental, aunque aparece en un amplio recuadro, no está muy estudiada. El Archipiélago de Galápagos aparece completo, pero es inferior al mapa de la Expedición Fitz-Roy de 1835, [el de los compañeros de Darwin]” (Banco Central del Ecuador 2004: 12).

Si bien es acertado subrayar la condición científica de la cartografía ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XIX, no es menos cierto que en ningún momento dejó de ser una *herramienta geopolítica* como lo fueron todos los mapas anteriores, inclusive los que se centraban en el inventario de las misiones religiosas. Geopolítica, en el sentido de inscribirse en un ambiente de rivalidad política por el control de territorios. No se olvide que la historia de la cartografía nacional ha constituido una de las herramientas más esgrimidas por el Ecuador para fundar sus reivindicaciones territoriales. Carlos M. Larrea llega a afirmar que “durante tres siglos los geógrafos y los cartógrafos señalaron como territorio propio del Reino de Quito el que heredó de sus antepasados el último de los Incas reinantes, el Emperador Quiteño Atahualpa” (Larrea, 1987: 138), territorio que habría abarcado unos 900.000 kilómetros cuadrados de superficie, vale decir 3,5 veces más que la del actual Ecuador.

Sin embargo, dadas las características de los mapas de Villavicencio y de Wolf, y sobre todo por la finalidad que movió a sus autores a realizarlos, se puede decir que en ellos primó la función didáctica, en el primero, y científica, en el segundo. Sobre el carácter geopolítico de los dos, tanto más que en el de Wolf, como quedó dicho, la región amazónica –históricamente objeto de múltiples conflictos territoriales con los estados vecinos- aparece poco tratada. Además, por el solo hecho de constituir documentos gráficos ampliamente difundidos entre las elites del país, es razonable pensar que contribuyeron significativamente a desarrollar entre los ecuatorianos un nuevo sentido de pertenencia territorial y por ende también algún cambio en la identidad nacional (como valor subjetivo) y en la consecuente conciencia cívica. Ya que en el de Wolf se pone un cierto énfasis en la información geológica (ver la amplia lista de volcanes y nevados que el documento contiene), se puede afirmar que la geología y el volcanismo andinos, vehiculados por la imagen cartográfica, tuvieron algún papel en la configuración de una nueva identidad nacional.

Por otra parte, esta “cartografía paisajística” se compadece muy bien con el desarrollo del paisajismo artístico que por esos mismos tiempos cobró gran importancia en el país, gracias, como es sabido, a los imperativos de la investigación geológica que emprendieron en ese entonces sobre nuestros Andes dos geólogos compatriotas de Wolf. En fin, cabe indicar también que la percepción visual de la realidad volcánica de los Andes ecuatorianos, transmitida por el mapa de Wolf, pertenece a un registro muy diferente al que años atrás (y también años más tarde) fue objeto de otro tipo de imagen, el de las pinturas votivas, en donde las erupciones volcánicas inspiraban más que todo sentimientos religiosos y no reflexiones racionales como lo hace un mapa científico sobre volcanes.

Joaquín Pinto. *Copia de las comarcas Biblián, Azoguez, Cuenca y Tiqui*, 22 de enero de 1904, acuarela sobre papel, 11,5x46 cm., Quito. Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.



El saber geográfico, geológico y vulcanológico

El viaje de La Condamine en América inaugura un nuevo período de la historia de los descubrimientos sobre este continente; ya no son los conquistadores, los misioneros o los aventureros los que ocupan el primer plano de la escena. El siglo XVIII presencia el desarrollo de un interés realmente científico por el Nuevo Mundo, como también por las otras partes del globo todavía desconocidas o poco conocidas, especialmente el Océano Pacífico" (Minguet, 1981:12).

Tal es la importancia de la presencia (1735-1743) de la Misión Geodésica Francesa a lo que hoy es el Ecuador, que se le considera como el antecedente más remoto del movimiento de la Ilustración (Paladines, 1990: 118). Medio siglo más tarde la entonces Audiencia de Quito es visitada, durante un par de años, por el que se estima uno de los fundadores de la geografía física moderna, Alexander von Humboldt. Sin la famosa expedición americana que llevó a cabo este gran científico entre 1799 y 1804 -y que le permitió escribir 30 libros sobre el continente en igual número de años- menos importante hubiera sido su puesto que la historia de las ciencias le ha reservado.

En su empeño por evaluar críticamente el aporte de este ilustre viajero prusiano a la investigación científica, Sandra Rebok afirma que de hecho "el mérito de Humboldt no se debió tanto a los logros específicos en un determinado campo de la ciencia, sino a su capacidad de detectar y analizar la conexiones entre los fenómenos. Su significado está en su concepto científico holístico, su manera de crear lazos entre las distintas disciplinas para comprender y representar el Nuevo Mundo en sus diversos aspectos a través de las colecciones traídas a Europa, sus descripciones -también representadas en dibujos de carácter científico-, y su reflexiones teóricas" (Rebok, 2003: 445).

Sin pretender hacer una historia de las ideas geográficas del Ecuador decimonónico, y mucho menos una historia de las mentalidades de la sociedad ecuatoriana de



Honorato Vásquez. Efectos de la lluvia, entre 1875-1916, óleo/fienco/madera, 23x35,5 cm.,
Cuenca, Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

Anónimo. Estudiantes de Loja, 1866, lápiz sobre papel, 13x17 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



entonces, es interesante preguntarse sobre el nivel de permeabilidad social de las nuevas representaciones de la naturaleza con las que aportaron los científicos tales como La Condamine y Humboldt.

Al respecto es pertinente observar un poco de cerca el contenido del primer libro sobre geografía ecuatoriana y preguntarse si a través de esta obra se difundieron los conocimientos científicos que trajeron y/o produjeron los científicos europeos que visitaron el Ecuador antes de su aparición. Elaborado por el doctor Manuel Villavicencio (1800-1860), este libro fue publicado junto con su mapa en 1858, es decir un siglo después de la presencia en el país de los académicos franceses y medio siglo después de la del sabio prusiano.

Según el índice general de la Geografía de la República del Ecuador de Villavicencio (1984, edición facsimilar) la obra está dividida en dos grandes partes de extensión relativamente equivalente: "Geografía Física, Política, &c." (282 páginas), y "Geografía descriptiva" (219 pp., más los planos de Quito y Guayaquil). La primera parte está dedicada a temas históricos (5% del total), a diversos accidentes geográficos sobre todo costeros (3%), a la caracterización de 22 montañas (5%), a la descripción de 46 ríos (10%) y a otro tipo de temas de geografía física pero también humana tal como es el caso de los bosques, los animales, las industrias, el comercio... (9%), para después continuar con aspectos poblacionales, "razas de habitantes", instrucción, religión, moneda... (9%). A partir de la página 203 la obra hace referencia a los temas administrativos, "antes de la conquista" (2%) y "durante el gobierno colonial" (12%), con lo cual se termina la primera parte.

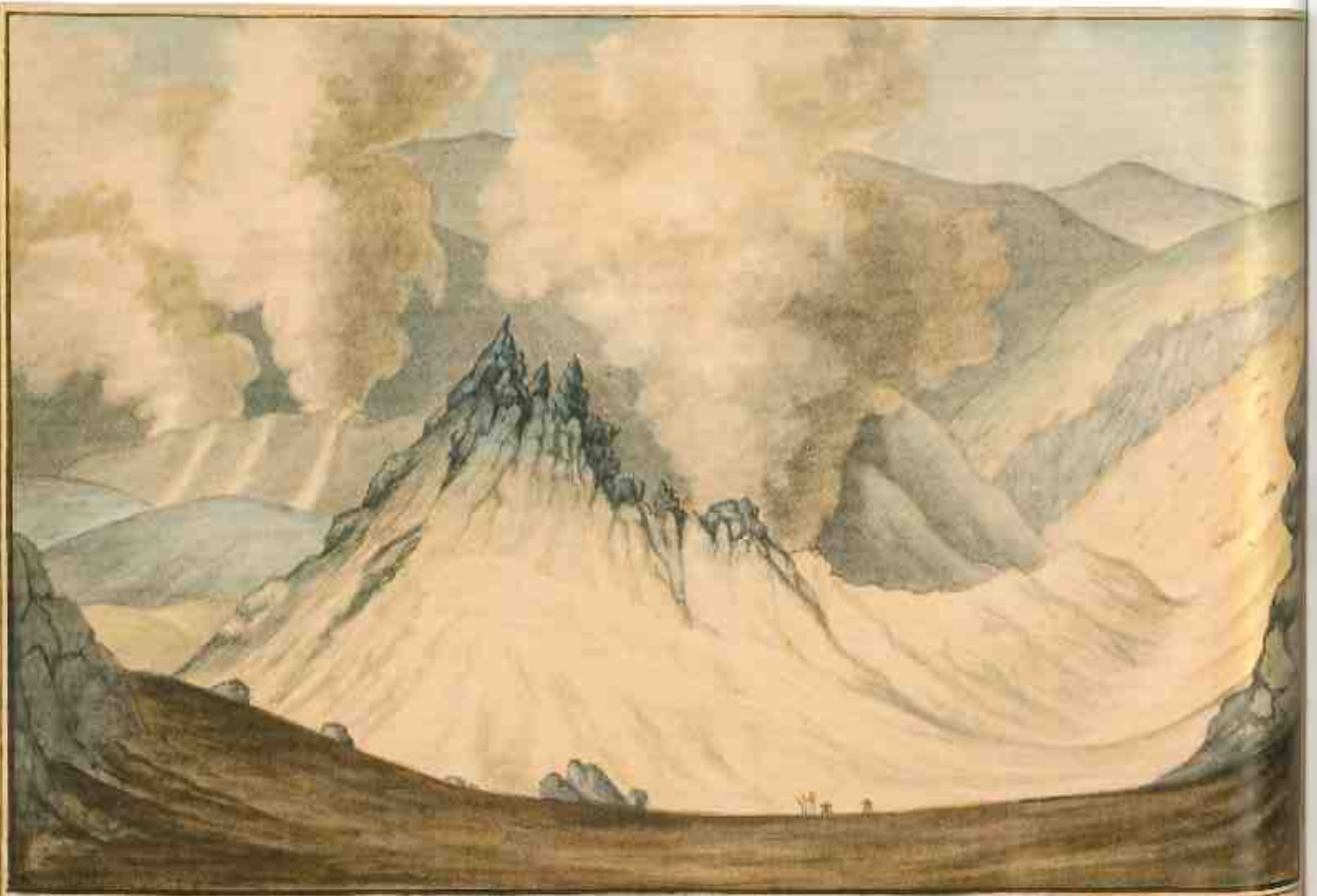
La segunda parte es una amplia geografía descriptiva. Rica en topónimos, en ella el autor procede a describir la geografía, en muchos casos con connotaciones paisajísticas, de unas 160 localidades, entre capitales de provincia, de cantón y parroquias rurales. La estructura de la exposición es la de la división política y administrativa de la época, es decir, según los tres distritos (Quito, Azuay y Guayas), las 10 provincias y los 29 cantones. A cada distrito dedica un número muy desigual de páginas (143, 24 y 41, respectivamente o 28%, 5% y 8% del total), lo cual se explica por la importancia poblacional de cada uno de ellos y especialmente por la densidad de localidades: en la parte dedicada al distrito de Quito el autor describe 93 localidades, en la del de Azuay 32 y en la de Guayas 48. La atención que merece la "Provincia de Oriente", perteneciente al distrito quiteño, llama la atención ya que, en número de páginas, se halla sobrerrepresentada: ocupa el 57% de todas las consagradas al distrito.

Según nos informa Francisco Terán;

La geografía de Villavicencio ha sido exaltada hiperbólicamente por muchos compatriotas, llevados de un exagerado espíritu nacionalista, o impugnada acremente por otros, especialmente estudiosos extranjeros quienes consideran que en ella no existe auténtico valor científico que le guiara en sus investigaciones geográficas (Terán, 1984: xviii).

El mismo autor indica, en cambio, que el mayor mérito de Villavicencio está en haber hecho la primera sistematización de la información geográfica sobre el país y que las grandes fallas de la obra se encuentran en las partes en donde el autor aborda los temas vulcanológicos. Y la crítica negativa sobre la obra de Villavicencio adquiere mayor envergadura cuando Terán afirma que sus mayores defectos se deben al hecho de que el autor prefirió inspirarse en la obra de Juan de Velasco escrita casi un siglo antes y no en los progresos alcanzados por las ciencias naturales durante ese lapso transcurrido. Además, algunos de estos errores de Villavicencio se reprodujeron "en textos de Geografía más modernos, como el 'Catecismo de Geografía' de Juan León Mera (1884) y la 'Geografía del Ecuador' de los Hermanos Cristianos (1888)..." (Terán, 1984: xix).

José Agustín Guerrero, El cráter del Pichincha visto del lado del oriente, 1869, acuarela sobre papel, 20x28 cm., Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



Hecho el 12 de Agosto
de 1869 a las 11 P.M.

El cráter de Pichincha
visto del lado del oriente

A una h. de 30 varas de
altura del labio del cráter
J. A. Guerrero

Todo hace pensar, entonces, que a través de la obra de Villavicencio, en lo que concierne a la vulcanología y en general en materia de ciencias naturales, “no se transmitieron los nuevos conocimientos traídos o producidos” por los científicos europeos que habían visitado el Ecuador antes de 1858. Al contrario, la Geografía de Villavicencio contribuyó a que se perpetúen creencias y mitos muy antiguos como los basados, por ejemplo, en la llamada Metamorfosis zoophítica según la cual ciertas plantas originaban seres animales y viceversa.

Pero, de la geografía humana que contiene la obra de Villavicencio (44% del volumen), vale decir de la amplísima descripción que éste hace de más de un centenar de localidades, se puede afirmar que se trata de un trabajo pionero de revelación y organización de conocimientos geográficos basados en gran medida en la observación personal del autor. Incansable viajero e interesado observador de la forma cómo el hombre ecuatoriano de su tiempo y de su pasado había nombrado, construido y organizado, pueblos, iglesias, colegios, calles, caminos y mucho más, se propuso relatar, según su personal percepción, todo o mucho de lo que había por sí mismo visto. Por eso es que, más que abundar en juicios de valor, parece pertinente interrogarse también sobre el significado de la obra de Villavicencio en tanto acervo de vastas descripciones “paisajísticas” de un territorio, de una nación, vale decir de representaciones geográficas que, por la difusión que el libro tuvo, se transformaron probablemente en patrimonio de muchas mentalidades. Por supuesto, dado el analfabetismo que sin duda era elevadísimo en ese entonces, el peso cuantitativo de esas mentalidades en la sociedad ecuatoriana era muy bajo, todo lo contrario de su importancia cualitativa cuya influencia social era proporcional al alto grado hegemónico de las élites.

Si esta hipótesis es valedera, bien puede, entonces, postularse que la obra de Villavicencio preparó en algo el terreno —o lo abonó si ya estaba disponible— para que surja pocos años más tarde el interés por el paisaje artístico, es decir, en cierta forma, la voluntad de representar gráficamente el tipo de realidad descrita por el primer geógrafo ecuatoriano. Realidad de tipo geográfico en general y no necesariamente de geografía humana. Las cosas habrían sucedido como si al estar disponible el terreno y el abono, sólo habrían hecho falta las semillas y el *know how* para hacer crecer y cultivar con fuerza el paisajismo artístico. Se sabe que quien se encargó de aportar esas semillas y ese *know how* fue el vulcanólogo alemán Stübel, émulo aventajado de Humboldt en eso de utilizar el trabajo artístico como complemento importante del trabajo científico.

Es muy bien conocida la historia de la forma como este sabio alemán desempeñó un papel decisivo en el estímulo al paisajismo en el Ecuador: Alphons Stübel (1835-1904) y el naturalista Wilhelm Reiss (1838-1908), también alemán, interesados en visitar las islas de Hawái para allí llevar a cabo investigaciones vulcanológicas, deciden, de paso, conocer los Andes sudamericanos. Deslumbrados por el *paisaje* andino ecuatoriano, anulan su primitivo destino y permanecen aquí desde principios de 1870 hasta fines de 1874 llevando a cabo un amplísimo estudio en el terreno de la vulcanología y de otras ramas científicas. Tuvo suerte Stübel: “llegó a América como geólogo y vulcanólogo y retornó a Europa, además, como etnólogo, paleontólogo y geógrafo” (Egred, 2004: 17).

Según el conocido vulcanólogo Hugo Yépez, “...la mayor contribución que hace la obra de Stübel a la ciencia en los albores del siglo XX es la colección de vistas en perspectiva de las montañas volcánicas del Ecuador y su respectiva descripción” (Yépez, 2004: 40). Y es que para el vulcanólogo alemán, doctorado en mineralogía, química y física y con una sólida formación en dibujo artístico, el papel del material visual en sus trabajos de investigación era clave.

Concurrentes con estas circunstancias e intenciones científico-visuales de los naturalistas alemanes, en el Ecuador se vive el paradójico régimen político de

Item: Manosalvas, Enseñanza de geografía, fines del s. XIX - principios XX, óleo sobre lienzo, 35x43 cm.,
Cuenca, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



García Moreno, marcadamente conservador y a la par especialmente interesado en el desarrollo de las ciencias. Es la persona de este histórico político nacional que brinda una ayuda invaluable a los trabajos de Stübel y Reiss, al mismo tiempo que apoya la formación de jóvenes pintores en la Academia por él creada. Entre los más brillantes de estos jóvenes, Stübel encuentra al pintor que satisface con creces las necesidades de representación visual de las montañas que el vulcanólogo estudia, no sin el aporte del *know how* paisajístico, en el que el geólogo inicia al pintor. Gracias, entonces, a esa suerte de encuentro de singulares contemporaneidades, que se forma en el país el paisajista más connotado del siglo XIX, Rafael Troya (1845-1920).

El libro de Stübel, culminación de sus investigaciones en Ecuador, no ha pasado a ser patrimonio de los ecuatorianos sino muy parcialmente y después de un siglo de su publicación original en lengua alemana. Efectivamente, sólo en 2004 aparece en español bajo el título de *Las montañas volcánicas del Ecuador* y la enorme documentación pictórica que le acompañó en su origen⁴ —en gran parte obra de Rafael Troya— se halla poco menos que absolutamente perdida. Lo cual no quiere decir que poco o nada quedó en el país de esta singular experiencia *científico-paisajística* del siglo XIX ecuatoriano. En efecto, Troya se ocupó de continuar en sus obras posteriores y a través de él otros pintores, el episodio stübeliano. Además, otro científico alemán, llegado al país en el mismo año que Stübel, y que trabajó conjuntamente con él, reprodujo indudablemente muchos conocimientos geológicos de él en una obra que pasó a ser durante más de un siglo, la más completa Geografía y Geología del Ecuador, la de Teodoro Wolf.

No viene a cuento hacer un comentario ni siquiera parcial de la obra de Wolf. Sólo diremos algo acerca de la forma cómo se halla estructurada y conocer cuáles fueron sus preferencias temáticas. La parte dedicada a temas de geografía humana ocupa en ella un lugar relativamente modesto. Efectivamente, de sus 671 páginas (en su versión española, editada en Leipzig en 1892), no más de 70, y en condición de “Apéndices”, se hallan dedicadas tanto a las “Vías de comunicación” como a un “Resumen de la geografía histórica, política y civil”. En cambio, un tercio de la obra se halla consagrada a temas orográficos e hidrográficos (en la parte primera denominada “Topografía”) y en una proporción ligeramente inferior, a la “Geología”, dentro de la cual ocupa un espacio privilegiado el estudio sobre “el terreno volcánico”. El resto del libro aborda los temas de la meteorología y de la geografía botánica y zoológica, amén de copiosas anotaciones, un rico índice alfabético, dos mapas sintéticos y abundantes ilustraciones. En fin, hay que señalar que el libro estuvo explícitamente destinado a acompañar y a explicar el gran mapa, elaborado por el mismo autor, que se publicó simultáneamente.

¿Qué relación se puede establecer entre la producción de esta monumental obra y otras expresiones culturales y particularmente pictóricas en el Ecuador de la época? No hay duda que con la obra de Wolf se dió inicio, poco a poco y sobre todo a través de los textos de geografía que se escribieron a partir de ella, a la construcción de una nueva representación colectiva del territorio nacional. Por supuesto, desde el contenido de la obra de Wolf hasta lo que efectivamente debe haberse enseñado y asimilado en las clases de geografía, la distancia debe haber sido —y debe ser todavía— enorme. No sólo debido a la llamada *transposición didáctica* (suerte de simplificación, con frecuencia arbitraria, del saber científico que ningún texto de enseñanza ni ningún profesor pueden evitar), sino también a otros efectos de la persistencia de representaciones arcaicas como se indicó en líneas anteriores a propósito de la falta de actualización científica en la obra de Villavicencio.

4 En la publicación de 2004 constan 40 dibujos, pero la lista de pinturas, que fueron expuestas de manera permanente en el Museo de Etnografía y Geografía de Leipzig al que se refiere el libro, está compuesta por 250 obras entre las cuales hay 6 acuarelas, 154 dibujos y 90 óleos (Stübel, 2004: 66-78).

Desde luego, la historia del *imaginario geográfico* de los ecuatorianos está por revelarse prácticamente en su integridad. Una vez que se la lleve a cabo se podrá precisar qué efecto real tuvo la abundantísima descripción de los paisajes ecuatorianos que contiene la *Geografía* de Wolf en la producción cultural de su época y particularmente en la literatura y en la pintura, y cuyas pautas iniciales esboza el ensayo de Alexandra Kennedy en este catálogo. Algo seguramente tuvo que ver –aunque sea por un simple efecto de contemporaneidad–, por ejemplo, en las obras de Luis A. Martínez (1869-1909), sea en su novela *A la Costa* en donde el autor ambateño –al decir de un historiador del arte – “Plantea un expresivo marco geográfico donde la relación hombre-tierra aparece tanto en la costa como en la sierra...” (Monteforte, 1985: 173), sea en su pintura en donde el artista se hallaba “...más cerca del rigor técnico y de la obra como reflejo de la naturaleza que de la fantasía” (Monteforte, 1985: 160). Algo similar se puede decir de la obras de Juan León Mera (1832-1894) y particularmente de su novela *Cumandá*, ambas novelas citadas por Kennedy.

De todas maneras, muy probablemente, muchos y nuevos modelos mentales de la realidad física del Ecuador creó la *Geografía* del eminente científico alemán. Un ejemplo muy elocuente de ellos es la imagen de la “Articulación de los Andes ecuatorianos” (Wolf, 1892: 582), vale decir la que representa la sucesión meridiana de las hoyas y nudos andinos, imagen que todavía se halla vigente en la actual enseñanza de la geografía nacional.

Organización del espacio y el paisaje

El concepto de organización del espacio

Toda sociedad organiza su espacio, y la organización del espacio es una de las condiciones de la reproducción de las sociedades, ya que expresa, para una época determinada, el control de un espacio original por la sociedad que lo ocupa; dicha organización obedece a un cierto número de reglas que el análisis geográfico contribuye a explicar (Deler, 1986: 793).

En el imaginario territorial ecuatoriano (sentido de pertenencia y de referencia territoriales) las disciplinas geográficas y particularmente la cartografía han desempeñado un papel de primera importancia en lo que se conoce como “historia de límites”, como se señala en el ensayo de Segundo Moreno. Una nueva lectura de esta historia propone María Elena Porras precisamente mediante la utilización del concepto de organización espacial:

De la manera como los grupos humanos ocupan el territorio y utilizan una determinada estrategia de reproducción histórica, se puede llegar a definir con mayor exactitud el significado de las ‘jurisdicciones’ los ‘límites’, las ‘fronteras’ y también las ‘regiones’. Sólo desde esta perspectiva conceptual y de análisis se puede configurar una historia de la organización espacial y del territorio, en su compleja dimensión, opuesta a una ‘historia de límites’, como se venía haciendo para el caso ecuatoriano sólo hasta hace poco tiempo (Porras, 2007).

La organización del espacio ecuatoriano en el siglo XIX

¿Qué dice Jean Paul Deler al respecto, el autor que sin duda más ha investigado sobre el tema? Simplemente, que el siglo XIX (de 1809-30 a 1920, según el autor) es el de la “estructuración del núcleo central del espacio nacional” (Deler, 1987: 171), y este aserto lo sustenta sobre tres criterios: la evolución de la repartición geográfica de la población; el impacto sobre las comunicaciones interiores de las revoluciones tecnológicas (máquina de vapor, telégrafo...) y, en fin, la multiplicación de intercambios intra-regionales que dio lugar a la aparición de un mercado interno.

En lo que toca al primer criterio, el autor recuerda ante todo que la población del “Distrito del Sur” en 1830, al separarse de la Gran Colombia tenía alrededor de

Luis A. Martínez, Paisaje (con chozas, sembríos y montañas), c. 1905. óleo/tiempo, 53x93 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



84, reproducción fotográfica,
Archivo Banco Central del Ecuador, Quito.

85, reproducción fotográfica,
Archivo Banco Central del Ecuador, Quito.



medio millón de habitantes⁵. Además, que el fenómeno poblacional más importante del siglo en cuestión fue el “despegue” demográfico de la Costa, el que a su vez merece dos explicaciones mayores: de una parte la “revolución demográfica precoz que conoció Manabí” y de otra, las migraciones desde la Sierra hacia las llanuras del Guayas.

Entre las consecuencias más notables de estas transformaciones geodemográficas hay que contar -dice el autor- especialmente dos: la multiplicación de las parroquias en la Costa (que se duplicaron entre 1830 y 1909, pasando de 42 a 85) y, por supuesto, la redistribución regional de la población del país, particularmente entre la Sierra central y la región Guayas-litoral sur: si en 1780, 1840 y 1909, se observa que el peso de la población de la primera declina (41%, 39% y 25% de todo el país, respectivamente), la segunda experimentó una tendencia inversa (5%, 9% y 21%, en el mismo orden).

En lo que concierne al segundo criterio, el autor citado recalca la importancia de la tecnología del transporte a vapor ya que es ésta la que hizo posible la articulación entre la navegación fluvial y ferrocarril. Si al inicio del siglo XIX era generalizado, entre Costa y Sierra, el transporte fluvial sobre balsas, concatenado al de mulas y al de cargadores indígenas, al final del mismo son los vapores y el ferrocarril los que cubren esa función de unir a las dos regiones.

El proyecto del ferrocarril tuvo como diseño explícito “soldar” la Sierra con la Costa; se trataba de “vencer los Andes” mediante un servicio de transporte no sólo orientado a un simple tráfico ni a la sola colonización; se trataba de un auténtico ferrocarril de conexión permanente entre dos regiones.

En fin, la configuración del núcleo central de la geografía ecuatoriana, a más de implicar una redistribución regional de la población y un neto desarrollo de las comunicaciones, no se la puede entender en su integridad sin tener en cuenta que también significó un importante estímulo al mercado interno. Si bien es cierto que hubo una muy importante ampliación de la frontera agrícola con la expansión de los cultivos del cacao en la Costa,

...la construcción de la vía férrea respondió, ante todo, a un primer movimiento de las fuerzas productivas, principalmente en la sierra central a finales del siglo XIX, movimiento que se hizo manifiesto, en particular, por las transformaciones del sistema de mercados y luego estimuló el movimiento de modernización de ciertos sectores de la economía agropecuaria bien ubicados con relación al eje ferroviario: la región del bajo Chimbo con la expansión de la economía azucarera alrededor de Milagro desde fines del siglo XIX y la parte de la hoyas andinas atravesadas por el ferrocarril, con la especialización del ganado hacia la economía lechera, en el curso del primer cuarto del siglo XX (Deler, 1987: 223 y 224).

Ahora bien ¿en qué medida tanto el paisajismo como el avance de los conocimientos geográficos sobre el país tuvieron que ver con los cambios territoriales (o de organización del espacio) que operaba al mismo tiempo la sociedad ecuatoriana?

No se trata de contestar a cabalidad esta compleja pregunta. Ello implicaría arduas investigaciones históricas que todavía no se han hecho en el Ecuador. Lo único que se puede proponer aquí son algunas ideas que estimulen posteriores trabajos.

En primer lugar hay que tener en cuenta que todo cambio de cualquier geografía humana -organización social del espacio- tiene una raíz fecunda, entre otras, en la *percepción o representación* que de la situación precedente han tenido los principales *actores geográficos*. En el caso que nos ocupa, tanto el paisajismo artístico ecua-

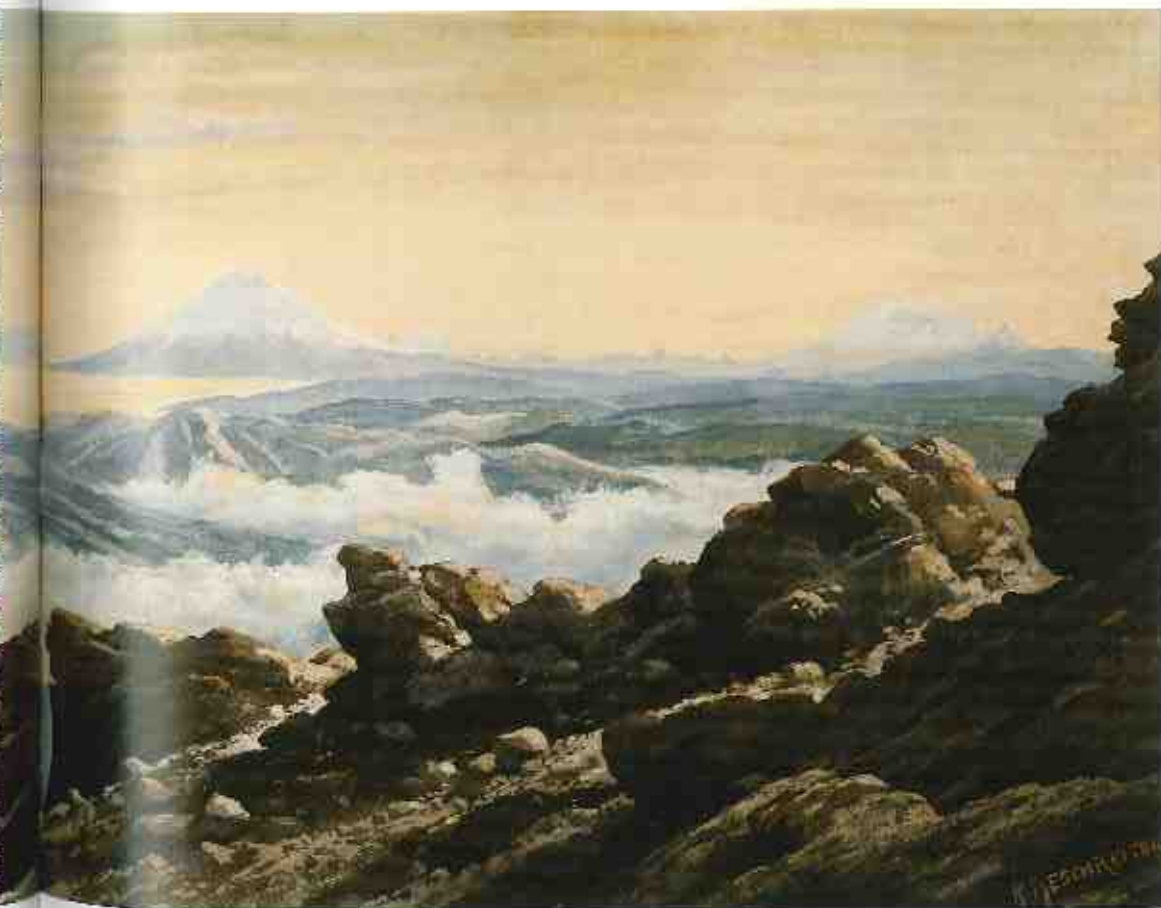
5 Según cálculos del historiador Yves Saint-Geours, la población del Ecuador entre 1780 y 1930 se multiplicó por más de cuatro (de 450 000 a 2 000 000), pasando por 480 000 en 1825, 650 000 en 1840, 800 000 en 1870, 1'000 000 en 1890 y 1'500 000 en 1910 (Saint-Geours, 1986: 490).

Rudolph Reichreiter, *Vista de los Andes*, c. 1900, óleo/cantón, 27,5x100 cm.,
Quito, col. Möjeller - Gouzález.



toriano del siglo XIX cuanto el conjunto de prácticas científicas en torno a nuestra geografía y particularmente a los fenómenos volcánicos, construyeron a ciencia cierta nuevas percepciones y nuevas representaciones de nuestra realidad geográfica, territorial y natural a la vez. Si bien las representaciones de la pintura paisajística explícitamente no van mucho más allá de la realidad *natural*, implícitamente, al hacer referencia a la vinculación realidad natural-sociedad, no están muy lejos de hablar en voz baja de re-organización espacial y territorial o, lo que es lo mismo, de control social del espacio (por ejemplo, no es exagerado conjeturar que en el intenso dramatismo de un romántico cuadro sobre la erupción del Cotopaxi yace la idea de destrucción y muerte, pero también de fuga y emigración masivas, de búsqueda de otros territorios más acogedores); en cuanto a las nuevas representaciones geográficas originadas en trabajos de investigación científica, unas más u otras menos, incluso los de contenido preponderantemente geológico, siempre tuvieron connotaciones geográficas, es decir, no escaparon a temas tales como la relación hombre-naturaleza, la distribución de la población, poblados y otras obras humanas, la diferenciación regional y, por ende, aunque sea en germen, la de organización social del espacio.

Así, el problema no es tanto saber si todo este tipo de nuevas percepciones existieron o no y cómo aparecieron, sino evaluar, con relación a otros factores (u otro tipo de representaciones), el peso que ellas tuvieron en los cambios que hicieron posible la "estructuración del núcleo central del espacio nacional". Para orientar una respuesta a esta última pregunta, hay que señalar que existen diferentes tipos de actores geográficos, es decir personas o clases sociales que tienen más o menos poder que otras en el conjunto de la sociedad y por ende más o menos posibilidades



de emprender y llevar a cabo cambios territoriales. Como ejemplo se puede indicar que quienes decidieron y llevaron a cabo la construcción del ferrocarril Quito-Durán fueron, en primera línea, los principales caudillos ecuatorianos del siglo XIX (García Moreno que lo inició y Eloy Alfaro que lo concluyó), pero quienes decidieron y llevaron a cabo las migraciones Sierra central-llanuras del Guayas fueron los humildes hombres del campo que sintieron la necesidad de buscar el empleo que en la tierras altas la sociedad o la misma naturaleza les mezquinaba. Es por eso justificable pensar que unos y otros procedieron de acuerdo a sus percepciones y representaciones geográficas, pero, por supuesto, con contenidos muy diferentes aunque a la postre convergentes en los resultados, tal como lo demuestra Eduardo Kingman en su contribución a este libro.

Vistas las cosas de esta manera, el problema planteado pertenece a la compleja historia de las mentalidades y dentro de ella a la historia de cómo se construyeron los nuevos imaginarios territoriales (actuales o proyectados). No hay duda que uno fue el imaginario territorial antes del siglo XIX y otro después. Uno cuando todavía los pintores no daban importancia a representar la realidad de nuestros Andes en sus cuadros y otro cuando el paisaje artístico tomó cuerpo. Uno cuando la descripción de nuestra geografía no existía en libro alguno de amplia difusión como el de Villavicencio y otro después de la obra del primer geógrafo ecuatoriano. En otras palabras, el significado de nuestra portentosa geografía andina (significante) sufrió un cambio importante pero probablemente sólo en las mentalidades de las elites, porque, con mucha seguridad, en la mayoría de las mentes siguió como antes, cargado de creencias religiosas (indígenas, alógenas o mixtas), una geografía sagrada como manifiesta Carmen Fernández en su ensayo, en las que la producción del paisaje artístico o las revelaciones de los trabajos de La Condamine, Humboldt, Villavicencio, Stübel o Wolf, no operaron prácticamente –y quien sabe no operan aún- ningún efecto.

Seguramente mucho tuvo que ver en el cambio de las percepciones geográficas del siglo XIX los textos de enseñanza de la geografía y en primer lugar la obra de Villavicencio a la que ya nos hemos referido, pero también lo que en parte constituyó su *transposición didáctica*, es decir la elaborada por Juan León Mera bajo el título de *Catecismo de Geografía de la República del Ecuador*, texto de enseñanza escolar adoptado oficialmente en 1874⁶. Su contenido puede darnos interesantes pistas de cómo el imaginario territorial se construía en esos años.

Concebido como una serie de preguntas y respuestas, el Catecismo de Mera se halla estructurado en tres partes: las dos primeras ocupan la mitad del libro y están dedicadas, casi en igual extensión, a la geografía física y a la geografía política y civil; la otra mitad comprende la geografía descriptiva e histórica. En la primera es materia de las preguntas siete temas: definición (de la República del Ecuador); mar, golfos, bahías, costas; cordilleras, nudos, montañas y volcanes; planicies interandinanas, mesetas y valles...; ríos, lagunas, aguas termales; estaciones y climas; y riqueza natural. La segunda incluye otros siete temas: población, razas, lenguas; organización política y civil; rentas nacionales y municipales...; instrucción pública...; agricultura, industria, comercio...; armas y pabellón, organización militar; y organización eclesiástica. Finalmente, la tercera parte, la más nutrida de todas, incluye sólo tres temas: división territorial; descripciones (de las principales localidades); e historia.

6 Es interesante saber que años antes, en 1856, circulaba en Argentina otro *Catecismo de Geografía* en el que –ejemplo curioso- a la pregunta “¿Cuáles son los Estados y países comprendidos en la América del Sur?”, se respondía “Colombia, dividida en tres repúblicas que son, Nueva Granada, Venezuela y Ecuador, Bolivia, Perú, Chile, la Confederación Argentina, el Uruguay, el Paraguay, Patagonia, el Imperio del Brasil y la Guayana francesa, holandesa e inglesa” (Fraga: 2007). Más tarde, ya a principios del siglo XX aparecieron en el Ecuador otros catecismos como aquel sobre agricultura de Luis A. Martínez.

De los 17 temas señalados, los más privilegiados (en porcentaje del número total de páginas) son, en orden descendente, los siguientes: la historia (25%), la descripción de localidades (18%), el de las cordilleras, nudos, montañas y volcanes (8%); y el de la división territorial (7%); los otros no merecen en el mejor de los casos más de 5% del total de páginas, incluso el que aborda explícitamente temas de educación cívica ("Organización política y civil").

Más allá del contenido de la obra, es interesante recalcar la visión romántica de la geografía nacional, patente en el siguiente texto del poeta Mera:

...los sabios que han visitado nuestras comarcas no han levantado quizás ni la centésima parte del misterioso manto que envuelve la naturaleza de los Andes ecuatorianos; esta tierra coronada de volcanes, destrozada por terremotos, cruzada por mil ríos, cubierta de bosques seculares y desierta todavía en más de sus cuatro quintas partes, dará largos años de ímprobos tareas a muchas ilustradas inteligencias, ántes de ser bien estudiada y conocida (Mera: 1875: i y ii).

Por otra parte y en opinión de Hernán Ibarra, el *Catecismo* de Mera "tiene un transfondo optimista del avance del progreso –en cuanto a las vías de comunicación, el comercio y la agricultura– mas esta visión esperanzada de la nación se enfrenta con las relaciones raciales que impregnan a la sociedad" (Ibarra, 2007: 264). El historiador se refiere a la parte en la que el *Catecismo* pregunta ¿cuáles son las razas en las que está dividida la población? a la que se contesta "R. La indígena ó americana; la caucasiana venida de Europa; la africana, y la mestiza procedente del cruzamiento de estas" (Ibarra, 2007: 49-50).

Posterior a este *Catecismo*, se elaboraron otros textos de enseñanza de la geografía. Ya se mencionó la *Geografía del Ecuador* de los Hermanos Cristianos que le siguió, pero hay otros que merecen ser leídos atentamente con la intención de encontrar en ellos el camino por el que en nuestro país han transitado, mediante metamorfosis sucesivas, los imaginarios territoriales, elementos básicos de la identidad nacional, también cambiante a través de los años. Cabe a este título mencionar, sin pretender ser exhaustivos, las *Geografías del Ecuador* de Pedro Fermín Cevallos y de Walther Himmelmann, dos de las que dice haber consultado L. A. Mendoza Moreira para hacer su obra de *Geografía* publicada en 1926⁷, así como la más recientes de Aquiles R. Pérez (1940) y la de Francisco Terán (1952, fecha de su segunda edición).

Resumen/conclusión

El artículo comienza con dos contextos: uno sobre el paisaje en la ciencia geográfica y otro sobre su concepto, así como su actualidad en esta disciplina. Luego se aborda el tema (sin profundizarlo) articulándole en tres dimensiones, todas referidas al siglo XIX ecuatoriano: la del paisaje artístico frente a la investigación geográfica, geológica y vulcanológica; la del paisaje artístico frente a la organización del espacio y, en fin, la de todo lo anterior frente a la construcción de la identidad nacional a través de la educación cívica y la evolución de los imaginarios territoriales.

A la pregunta ¿cuáles fueron los principales avances en el conocimiento geográfico del Ecuador durante el siglo XIX? se responde, en lo que concierne a la cartografía, con sendas y rápidas caracterizaciones de los mapas de Villavicencio (1858) y de Wolf (1892) y, en lo que toca al contenido científico: uno, revisando el contenido de la obra de Villavicencio; dos, recalcando el decisivo papel del geólogo Stübel en el despertar paisajístico decimonónico; y tres, evaluando las preferencias temáticas de la obra de Wolf. A la pregunta ¿hubo permeabilidad social de los cono-

7 Lamentablemente el autor no menciona referencia alguna sobre las fechas de publicación ni editorial de estas dos geografías mencionadas.

cimientos forjados por los científicos europeos y expresados en sus elaboraciones cartográficas? la respuesta es negativa pero se matiza afirmando que muy probablemente en el seno de las elites se habrían dado notables cambios en los imaginarios geográficos y vulcanológicos.

En el tema de la organización del espacio ecuatoriano del siglo XIX, se procede primero a puntualizar lo que ello quiere decir y después a explicar la forma cómo la geografía histórica, al aplicar ese concepto al estudio del caso ecuatoriano, da cuenta de los tres elementos del proceso de estructuración del núcleo central del espacio nacional: la redistribución poblacional, el impacto de las nuevas tecnologías en las comunicaciones interiores y la formación de un mercado nacional.

A la pregunta central ¿de qué manera el paisaje artístico, los nuevos saberes geográficos y la nueva organización del espacio ecuatoriano se inscribieron en el proceso de formación de nuevas identidades nacionales y de nuevas representaciones territoriales se trata de responder como sigue.

En primer lugar, y esto ya es parte de la conclusión general del artículo, descartando la idea de una simple coincidencia de estos hechos geo-históricos decimonónicos, es razonable conjeturar que algo de fondo estaba cambiando en la sociedad ecuatoriana de ese entonces, en las mentalidades de sus miembros, en sus imaginarios, en sus sentimientos de pertenencia y en primer lugar de pertenencia territorial. Las nuevas representaciones, pictóricas, científicas y, quien sabe, sobre todo cartográficas, de la imponente geografía y vulcanología andinas generaron (o fueron el resultado) de cambios en el estatuto de la naturaleza que en las mentes de los ecuatorianos estaba hasta ese entonces vigente. No en todos, por supuesto, pero sí en aquellos que, actores geográficos, estaban en capacidad de generar cambios en la reorganización del espacio nacional.

En segundo lugar, que si bien la geografía y la cartografía fueron por largo tiempo notablemente utilizadas como herramientas geopolíticas, también contribuyeron a forjar otras representaciones espaciales que nada tenían nada que ver con la famosa "historia de límites". Si bien es cierto que "La Geografía es un poderoso factor educativo para el robustecimiento de la conciencia nacional" (Terán, 1952: 9), también se puede decir que es y ha sido en el Ecuador decimonónico un factor importante en la formación de nuevos imaginarios territoriales.

En fin, el artículo al no tocar explícitamente el arduo asunto de la identidad nacional sí hace referencia indirectamente a ella porque juzga que el sentido de pertenencia territorial, vehiculado por las representaciones del espacio nacional, es un elemento mayor de esa identidad. El paisaje artístico y los nuevos conocimientos científicos sobre la realidad geográfica del Ecuador del siglo XIX no tuvieron un impacto directo en las mentalidades de la gran mayoría de personas que eran en ese entonces analfabetas y desinteresadas por el paisaje como expresión artística o representación científica. El mapa, imagen que hubiera podido desempeñar el papel de difusión de las nuevas representaciones territoriales, no tuvo el mismo efecto social que la imagen religiosa votiva -la una elitista, la otra popular-, vale decir de propagación (propaganda) de una idea o de una creencia.

Anónimo. Joaquín Pinto enseñando a sus alumnos a pintar a orillas del Tomebamba, c.1901. fotografía, Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

Taller visual, Paredes en Noriz del Diablo, 20x30 cm., Foto Banco Central del Ecuador.



Los sellos postales
portadores de imágenes emblemáticas Guillermo A. Peña

Recuadro 4



5 sucres
Libertador Simón Bolívar

Los sellos o estampillas han sido poco valorados dentro de la investigación sobre la construcción del imaginario nacional. Como filatelista de largos años, propongo que echemos una mirada más detenida a este importante rubro de la visualidad. Sin embargo, si hablamos de representación del territorio en las primeras estampillas emitidas desde 1865, las únicas imágenes de este tipo existentes a lo largo de todo el siglo XIX están inscritas en el escudo nacional. A la vuelta de siglo aparecerá por vez primera el interés por el paisaje. Por esta línea, la más completa, más bella y mejor impresa es la serie denominada: "Primer Centenario de la Fundación de la República". Las estampillas de esta serie manifiestan tres aspectos fundamentales de nuestro país: económico, histórico y patriótico.

La casa impresora "Waterlow & Sons" de Londres, se adjudicó la ejecución de esta emisión, al triunfar en la licitación abierta por el gobierno mediante el decreto publicado en el registro oficial #321 del 10 de mayo de 1930, con la participación de otras firmas, como la "Perkins Bacon & Co." y "Thomas de la Rue & Co.", ambas de Londres; la "American Bank Note" y la "Republic Bank Note" de Nueva York; "Industria Gráfica de Cadena", de Quito y "Wilfredo Moreno" de Guayaquil. La adjudicación a "Waterlow & Sons" se hace mediante el decreto 111 (registro oficial No. 336) del 30 de mayo de 1930.

La orden para la elaboración de la serie consta en los decretos del poder ejecutivo de octubre 5 de 1929, 11 de noviembre de 1929 y 29 de marzo de 1930, que aparecen en los registros oficiales No. 144,172 y 288, respectivamente. Fueron suscritos por el presidente doctor Isidro Ayora, el ministro de correos, don Manuel María Sánchez; el ministro de hacienda, J. D. Martínez Mera; el subsecretario de hacienda, C. Uribe Quiñones.

Hay una curiosa aclaración en el artículo 2 del primer decreto que dice: "La emisión de que trata el presente Decreto será única y no podrá repetirse en ningún tiempo."

Muy interesante es la particularidad de haber convocado a varios concursos de diseño para determinar los motivos de impresión de cada estampilla, estableciendo para ello un premio de 500 sucres por viñeta triunfadora. Algunos de ellos, como Latorre o Guarderas, eran entonces conocidos como caricaturista el primero y pintor de paisajes el segundo. Los motivos resaltaban la capacidad del Ecuador de producir y exportar, así como el de guardar tesoros con los cuales atraer al turismo. *El Centenario* corroboraba el deseo del Estado ecuatoriano por promover la imagen de un país inscrito en el mercado internacional.

Los resultados se publicaron mediante decreto del poder ejecutivo número 33 (registro oficial No. 261) del 26 de febrero de 1930. Se indicaba el valor facial de los sellos postales

Guillermo Latorre:	1 centavo 2 centavos 40 y 50 centavos	"El Ecuador produce cereales" "El Ecuador produce café y cacao" "Quito es un museo de arte"
Sergio Guarderas:	6 centavos 10 centavos	"Ecuador produce trigo" "Ecuador exporta frutas"
Efraín Díaz:	20 centavos	"Ecuador produce azúcar"
Carlos Andrade Marín:	16 centavos	"Ecuador país de turismo"
Guillermo Kling:	1 sucre 2 sucres 5 sucres	"José Joaquín de Olmedo" "Antonio José de Sucre" "Libertador Simón Bolívar"
Republic Bank Note:	5 centavos	"Cacao nacional"
	10 sucres	"Monumento a Bolívar"

Orden urbano, sociabilidad barroca
y trajines callejeros

Eduardo Kingman

Eduardo Kingman Garcés¹

Para la mayoría de los cronistas que visitan el Ecuador en el siglo XIX sus ciudades se asemejan a pequeñas urbes europeas de tercer orden (Enock [1914], 1981: 293). Para otros, el problema no es el tamaño sino su aspecto atrasado y remoto. Quito es descrita como una ciudad,

...aislada del resto del mundo por caminos infranqueables y gigantescas cordilleras. No se ven chimeneas saliendo de sus techos cafés; ni ninguna nube agradable de humo que se tuerce hacia el cielo; no hay sonido de vagones ni de maquinaria que llegue a nuestros oídos; ni un murmullo emerge de la capital del país. Los únicos sonidos que suben desde la meseta en la que se asienta la ciudad son el repicar de campanas de la iglesia, el canto de los gallos y las trompetas de los soldados (Enock [1914], 1981: 126).

Aunque toda ciudad pretende representar un orden civilizado, en la vida cotidiana es difícil saber donde comienza el orden y donde el desorden. Las ciudades del siglo XIX se caracterizan por un flujo constante de hombres, noticias, recursos provenientes del campo. Igualmente se desarrollan al interior de ellas una multiplicidad de oficios y ocupaciones que ponen en cuestión la idea de las urbes como "espacios europeos en América". Guayaquil, por ejemplo, era ya a finales de la colonia una ciudad dinámica, debido, en gran parte, a las actividades portuarias y al comercio:

Guayaquil es grande pues ocupa la orilla del río desde la parte alta hasta la parte baja de la Nueva Ciudad, en una extensión de media legua; pero la anchura no es proporcionada ya que todos los habitantes quieren estar a la orilla del río por el mejor paisaje, por la diversión de la pesca y por la mejor brisa que viene del agua. (Ferrario, 1960, 531).

El eje económico y social de esa ciudad era el río, lo que puede asumirse como movimiento, comunicación, flujo. Unidos al río están el puerto y el malecón, construidos en 1848. El río marca una doble vinculación: por un lado con el resto del mundo, por otro, con las zonas campesinas y de plantación:

La ciudad presenta un aspecto animado y de vida mercantil. Centenares de canoas, botecillos, balsas suben y bajan con la marea llevando a la ciudad multitud de frutos y productos tropicales, la ciudad nueva contiene todo lo que e negocio o moda (Hassaurek [1867], 1993: 339).

¹ Profesor investigador de FLACSO-Ecuador.

Se trata de ciudades que se llenan de población flotante que viene del campo, o que tienen "doble domicilio". En el caso de las ciudades de la sierra se reproduce el mundo indígena. A su interior los distintos sectores sociales se encuentran e incluso, en determinados momentos de intercambio material y simbólico, se confunden (sin perder por esto las jerarquías).

Las propias ciudades están atravesadas por el campo: mantienen huertas y lugares de pastoreo a su interior, a más de que "los señores de la ciudad" son los "señores del campo". La vida de Cuenca continúa, de algún modo, en las zonas agrarias y pueblos aledaños. En ellos se asientan buena parte de los trabajadores urbanos de la ciudad, ya sea permanente o temporal, vendedores de hortalizas, frutas y verduras, al igual que personas que laboran en el campo para la ciudad. Estos asistirán - con el auge de la producción de sombreros de paja toquilla - a la conversión de sus viviendas campesinas en prolongaciones o anexos de los talleres manufactureros urbanos. Las descripciones de Quito en la primera mitad del siglo XIX, dan cuenta de una fuerte estratificación social, pero que paradójicamente se conjuga o un contra-orden "plebeizado" en donde las formas culturales "que escapan a las normas" están generalizadas y en la que "se han mezclado" los estilos de vida...

La ciudad y su modelo

Las descripciones de los viajeros abren una serie de pistas para la investigación histórica pero esto no quiere decir que sean satisfactorias. No sólo sus referentes, al momento de mirar y comparar nuestras ciudades, eran europeos, sino que estaban signados por una forma de representación colonial (Said, 1990). En el Viejo Continente se estaba viviendo un clima de innovación resultado de la revolución industrial, las exposiciones universales y la "cultura de los escaparates". Era en relación a esa dinámica que los viajeros hablaban del atraso de las costumbres y la economía, el provincianismo y la mala calidad de los servicios, remarcando la superioridad del mundo europeo sobre el nuestro. Madrid, París o Londres estaban presentes en la forma como los viajeros percibían nuestras pequeñas urbes, pero además estaban cruzados por un imaginario que les servía de paradigma: la ciudad del progreso. Sus relatos eran impresionistas y estaban destinados a un público occidental ávido de referentes exóticos. Buena parte de las descripciones que hacían eran superficiales, fragmentarias y estáticas. Se asemejaban a "vistas fijas" colocadas una al lado de otra, de modo que no permitían captar el movimiento real de las urbes.

Si miramos a nuestras ciudades a partir de sus propios contextos históricos en lugar de hacerlo a partir de modelos coloniales, nuestro enfoque cambia. Quito, por ejemplo, podía tener poca importancia si se la compara con las ciudades europeas e incluso con México, Bogotá o Lima. Sin embargo, si miramos a Quito con relación al funcionamiento político y económico del Ecuador de ese entonces, comenzaremos a descubrir su real interés. Es cierto que Quito no respondía al modelo de una gran capital capaz de integrar a la nación en un proyecto unificado, a más de que era poco moderna en términos de desarrollo industrial y manufacturero. ¿Pero no era funcional, como ciudad, a la sociedad ecuatoriana de ese entonces? No sólo ocupaba un lugar estratégico en el control del territorio y la organización de los intercambios, sino que había desarrollado una serie de dispositivos que permitían una administración de las poblaciones de dentro y fuera de la urbe². En medio de la dispersión y descentralización del poder característico del siglo XIX ciudades como

2 La imagen de las ciudades europeas en oposición a la cual se representaba a las ciudades latinoamericanas era la de espacios prósperos y ordenados. Sin embargo, Europa vivía en el siglo XIX los efectos de la revolución industrial. La población urbana se había incrementado y con ello la pauperización y otros males sociales. Ver al respecto Leonardo Benévolo (1993:167 y ss).

Joaquín Pinto, *Plaza de San Francisco*, 1859, óleo/lienzo, 71x102 cm.,
Quito, Museo de la Ciudad.

Emilio Moncayo, *Paisaje Andino*, S/F, óleo/lienzo, 36,5x46,4 cm.,
Quito, col. Salguero - Carvajal.



Rafael Troya, *El Litoral*, 1905, óleo/lienzo, 59x84 cm.,
Quito, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.



Quito, Cuenca o Riobamba cumplían el papel de fuerza centrípeta, indispensable para el funcionamiento de las distintas regiones y del naciente estado. Es cierto que los poblados estaban bajo la influencia directa de hacendados, curas párrocos y tenientes políticos (la sagrada trilogía en la que tanto se insiste) pero estos a su vez no eran ajenos a la acción del estado central, los gobernadores de las provincias, la Curia, los municipios, la Policía y a la acción integradora (aunque incipiente) de dispositivos urbanos como la escuela, la prensa y otros mecanismos de circulación de información, las academias y círculos literarios.

A pesar de que hablamos de una sociedad predominantemente agraria, con muchos elementos en común entre la ciudad y el campo, las funciones, formas de agregación y organización social no eran iguales en los pueblos, comunidades, zonas de hacienda que en las urbes. Y no se trata tan sólo de un problema de escalas ya que la ciudad, como espacio concentrado, integrador y al mismo tiempo diverso, añadía, por ese sólo hecho, una nueva cualidad a las relaciones y vínculos sociales³.

El peso de una ciudad no puede medirse sólo por el número de edificaciones, extensión, número de pobladores, sino por su capacidad de responder a los requerimientos económicos, políticos y sociales de una época. Su carácter concentrado o por el contrario disperso, está relacionado con los recursos que la abastecen, la economía en la que se sustenta y los medios de comunicación y de transporte de que dispone. Las condiciones técnicas para la expansión de Quito, por ejemplo, sólo estuvieron dadas hacia las primeras décadas del siglo XX con el relleno de las quebradas, el trazado de vías longitudinales y el tranvía, que modificaron la relación espacio temporal al interior de la urbe y permitieron que los pobladores se ubiquen en un radio mayor al de la antigua matriz, mientras que en el siglo XIX la mayoría de movilizaciones se realizaban a pie, de modo que una ciudad demasiado extensa hubiera dificultado los tratos cotidianos. A esto habría que sumar las nuevas condiciones económicas y sociales que hacían necesaria la expansión y diferenciación de la ciudad antes que su concentración⁴. La preocupación por la población fue, más bien, un objetivo moderno relacionado con los requerimientos del comercio, las manufacturas y los servicios, que coincidió con las celebraciones de los centenarios y con la necesidad de asemejarse al modelo europeo⁵.

El comercio, tal como se desarrolló en el Ecuador de ese entonces, era sobre todo de recursos primarios y hasta la construcción del ferrocarril tenía un carácter regional, más relacionado con los *abastos* cotidianos que con la reproducción ampliada y el negocio a gran escala⁶. Testimonios de los años treinta y cuarenta del siglo pasado muestran el peso que tenía el comercio popular en la vida de la ciudad. "Todos éramos negociantes, salíamos a buscar ganado en los campos para despostarlo y venderlo en la ciudad. O comprábamos vestidos para revenderlos en los pueblos"⁷. La dinámica de esas ciudades era, en ese sentido, distinta al de las ciudades europeas (aunque posiblemente no de la Europa del siglo XVII o XVIII) ya que amparaba a una gran número de población flotante proveniente de los alrededores y de los

3 La escasa importancia dada por los historiadores del Ecuador a las ciudades se explica, en parte, por una concepción binaria de la historia, dominante hasta años recientes. La sociedad del siglo XIX fue percibida como sociedad agraria, mientras que la modernización posterior fue asumida como exclusivamente urbana. En realidad los dos tipos de sociedades se organizan a partir de engranajes que incluyen tanto a la ciudad como al campo, al punto que no se puede entender el funcionamiento social y del estado-nación si se pierde de vista algunos de esos componentes.

4 No voy a entrar en detalles. Remito a los lectores a Kingman (2006).

5 Cuando se conocieron los resultados del censo de 1922, los quiteños sufrieron una gran decepción ya que hasta entonces había existido el convencimiento de que la ciudad tenía unos 120.000 habitantes y no apenas 80.000. "A esta conjetura contribuía la visible e innegable expansión de la ciudad que en pocos años había alcanzado un radio urbano cinco o seis veces mayor, y el hecho patente del gran movimiento de la población flotante que antes se reducía a límites bien modestos". ¿Pero que ganaba la ciudad al crecer? No creo que eso haya estado del todo claro, pero se planteaban algunas medidas para lograrlo.

6 Consultar al respecto el libro de Kim Clark (1997).

7 Testimonio de Nicolás Pichucho, maestro albañil, 6 de abril de 2005.

llamados barrios, la misma que se ocupaba en el comercio, los servicios, la construcción, mientras que la población dedicada a las actividades industriales independientes era relativamente pequeña.

También las bases de administración de la ciudad eran distintas. Servicios como el aseo de las calles, las obras públicas o el cuidado de las acequias dependían de la relación originaria de subordinación entre la ciudad y los pueblos de indios circundantes -lo que ha de asumirse como dominio pero a su vez como dependencia- mientras que en Europa, en esos mismos años, esos servicios se desarrollaban bajo formas asalariadas y eran objeto de una preocupación más bien moderna del estado -biopolítica- por la suerte de las poblaciones.

El poderío material y espiritual de los señores de la ciudad se asentaba en la plantación o en el sistema de hacienda, pero la mayoría de ellos desarrollaban un modo de vida urbano y mantenían intereses de todo tipo en la urbe. La ciudad era un espacio de circulación de recursos materiales y simbólicos que hacían posible su reproducción como grupo. La ciudad, como dispositivo, cumplía un papel en la formación de una cultura aristocrática de horizontes más amplios de los que se podían dar en el espacio aislado (o relativamente aislado) de la localidad o de la hacienda. También las reformas sociales y culturales impulsadas desde el Estado y que acompañaron a la modernidad, tuvieron su punto de partida en las ciudades. Los miembros de la élite si bien dependían fundamentalmente de sus haciendas, tanto en términos económicos como de prestigio, pasaban largas temporadas en Quito, donde participaban de una vida social y cultural intensa. Sólo la ciudad, como lugar de concentración espacial, poblacional y de poder -que daba lugar a la circulación de noticias, influencias, relaciones- les permitió constituir una comunidad ciudadana. Pero al mismo tiempo esta condición ciudadana sólo puede entenderse en toda su complejidad en relación (y en oposición) a los *otros*. "Toda aglomeración demográfica genera, como norma, la consabida pertenencia a una comunidad", recuerda Le Goff (1989:17). Sin embargo, en el caso de los Andes, esa común pertenencia tuvo su contrapartida en la *diferenciación fundacional*, entre la llamada "República de españoles" y la "República de indios".

El funcionamiento de la ciudad en la vida cotidiana se organizaba de manera corporativa a partir de redes ampliadas de parentesco, relaciones de vecindad, lealtades gremiales, hermandades y cofradías, sistemas de reciprocidad y de poder dentro de los barrios. Era a partir de ahí y no únicamente desde la administración estatal o municipal como se estructuraba el gobierno de las poblaciones. El funcionamiento de la ciudad no puede entenderse fuera de las redes sociales que garantizaban su servicio y abasto, así como las acciones de *policía*. No respondían sólo a dispositivos administrativos desarrollados por el Estado sino a vínculos y relaciones generados de manera cotidiana, como parte de una cadena de reproducción continua. Los propios vínculos entre los individuos se daban a partir de su pertenencia a un orden corporativo y a un engranaje jerárquico. Esto no significa desconocer la acción del Estado sino comenzar a entender sus reales posibilidades de funcionamiento.

A pesar del proyecto republicano de construcción ciudadana que diferenciaba entre ciudadanos activos (varones, letrados y en goce de una renta) y pasivos -a pesar de los títulos y referencias a linajes que muchos ostentaban - al interior de un campo de fuerzas que se definía sobre todo en términos simbólicos, en la vida cotidiana se desarrollaban una serie de vasos comunicantes entre las distintas capas y estratos sociales. Antes que de un proyecto de integración deberíamos hablar de elementos culturales en común generados a partir de prácticas compartidas en la hacienda, los espacios domésticos y las actividades productivas y de intercambio. Esto es posible sobre todo en momentos particulares de debilitamiento de los dispositivos civilizatorios que viabilizan la distinción y diferenciación social y de for-

Amable Cevallos, *Grupo de indios*, 1906. óleo/lienzo. 30x44 cm.,
Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



talecimiento de formas de poder local, generadoras, al mismo tiempo, de diversas formas de violencia simbólica y de juego cultural. Las crónicas del siglo XIX registran una serie de "espacios compartidos" como las peleas del gallos, los toros, las festividades de corpus, el carnaval, las tabernas, chicherías y casas de juego. El gusto por la música indígena o de origen indígena era frecuente entre los blanco-mestizos hasta avanzado el siglo XX, así como el manejo del quichua como segunda lengua. Pero además había unas creencias compartidas, como lo demuestran las devociones a santos y vírgenes.

Comunidad trágica, muchedumbre, carnaval

A pesar del carácter vertical de la ciudad del siglo XIX –diferenciación notoria entre los distintos órdenes, castas, estamentos y los individuos al interior de ellos– esto no impedía, sino que por el contrario hacía necesarios, los tratos constantes y las interrelaciones⁸. La limitada división del trabajo provocaba el que los vínculos tengan un carácter personalizado. Igualmente, la reproducción de un orden hacía indispensable la reproducción de rituales y ceremonias. En la vida popular indios, negros y plebeyos compartían –a pesar de sus recelos y conflictos raciales– espacios de trabajo y de socialización como los mercados, lavaderos de ropa, pilas de agua, centros de acopio, estanquillos y chicherías, pastizales y centaverías. Pero también se daba una relación permanente entre blancos e indios, blancos y cholos. No olvidemos que buena parte de la población indígena de la ciudad formaba parte de la servidumbre y establecía con sus patronos tratos directos, basados en formas de reciprocidad asimétricas. La separación racial y étnica no constituía un obstáculo para la reproducción de costumbres en común tanto como de costumbres propias de cada estrato. Estos vínculos personalizados constituían, por otra parte, la base de los procesos de hibridación y se expresaban de manera ritualizada en las celebraciones religiosas. Se trataban de una suerte de *costumbre* basada en relaciones de poder antes que de dominio, o en intercambios múltiples que existían a contrapelo de las tendencias oficiales interesadas en construir una cultura nacional basada en las ideas abstractas de civilización y de mestizaje.

Este encuentro cotidiano entre distintos órdenes sociales, hay que verlo tanto en términos de colaboración, acercamiento corporal, deferencia, como de choque, disputa, violencia. Las fronteras étnicas operaban no sólo como separación sino como umbral, punto de contacto⁹. En cuanto a los artesanos, arrieros, tenderos, estos por lo general no habitaban en espacios separados sino en los bajos de las casas de las familias principales o formaban parte de vecindarios mixtos. La mayoría de barrios de Quito se caracterizaba por integrar a una diversidad de sectores sociales que debían compartir, a pesar de sus diferencias de jerarquía y estatus, problemas comunes como el cuidado de las acequias, la limpieza de las calles, la vigilancia y control de cada barrio. Sin duda, había una gran diferencia entre barrios como el de la Catedral de características claramente urbanas y San Roque, San Sebastián, Santa Prisca, en donde a inicios de la República existía sembríos y zonas de pastoreo y se daba aún una presencia muy grande de casas con techos de paja; pero en la totalidad de esos barrios (aunque de modo variante) existía una mezcla antes que una separación en sentido estricto.

⁸ Algo distinto a lo que sucede en la sociedad contemporánea en donde las clases tienden a la separación antes que a la integración. Ver al respecto Richard Sennet (2001).

⁹ Ver al respecto los trabajos de Andrés Guerrero quien hace un uso histórico, aplicado a los Andes, de la noción de fronteras étnicas de Barth. Consúltese Fredrik Barth (1978); y de Andrés Guerrero (1991); "Una imagen ventrilocua: el discurso liberal de la desgraciada raza indígena a fines del siglo XIX". En: Blanca Muratorio (1994:197-252); Andrés Guerrero comp. (2000).

J. B. Albuja, *Diligencia*, 1898, óleo/yeso, 46 cm. diámetro,
Cuenca, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

J. B. Albuja, *Coche*, 1898, óleo/yeso, 43 cm. de diámetro,
Cuenca, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



La ciudad no disolvía las fronteras étnicas pero las colocaba en un plano en algunos sentidos distinto del que operaba en el campo. Se daban, además, determinadas circunstancias en las que la rutina cotidiana y el "orden natural de las cosas" se invertían y las fronteras se difuminaban o adquirían otro matiz, aunque fuera de modo transitorio. Catástrofes naturales, levantamientos como los de los barrios de Quito, ataques de piratas, como los sufridos por Guayaquil, ajusticiamientos públicos, celebraciones y festividades en los que las contradicciones y contrastes se presentaban bajo formas extremas, exageradas y trastocadas o con un sentido distinto al normal. Se trataba de acontecimientos que convocaban a lo que se ha dado en llamar en términos conceptuales y no sólo empíricos, *multitud*, en los que se mezclaba gente proveniente de distintos estratos, grupos sociales y étnicos, a partir de circunstancias comunes. Estos actos masivos en los que el rumbo normal de la vida se veía alterado, estaban, además, relacionados con ritos y contra-ritos.

No se trataba tan sólo de representaciones públicas relacionadas con determinados momentos o ámbitos de la vida social, sino de acontecimientos que daban lugar a la "puesta en prueba" y renovación de una *cultura en común*. La historiografía conservadora de la primera mitad del siglo XX destacó algunos de esos vínculos, pero lo hizo desde su vertiente más nihilista¹⁰. Para esa historiografía, el catolicismo era el alma de la nación. Era la religión la que congregaba "e igualaba a todos ante la sangre de Cristo, dominadores y dominados, la que oraba indistintamente por los hombres sea cualquiera su color de piel" (Jijón y Caamaño, s.f.: 56). Se trataba, en este caso, de una versión teocrática de la "comunidad emocional" por la cual el cristianismo hacía de "carne de la carne, sangre de la sangre de la nueva sociedad" (Jijón y Caamaño, s.f.: 69).

Este sentido religioso se manifestaba como culpa y como mortificación. Como posibilidad de integrarse en la calamidad y desarrollar el sentido de la nación. Algo distinto al tipo de representación que estos mismos historiadores hacían del orden cotidiano como un sistema basado en la obediencia y el respeto a las jerarquías. Jacinto Jijón y Caamaño, uno de los continuadores de la política de renovación católica iniciada en el siglo anterior por García Moreno, recordaba la participación multitudinaria de feligreses en momentos de grandes catástrofes o amenazas como la de la erupción de un volcán.

Ricos y pobres, nobles y esclavos, hombres y mujeres, criollos, mestizos, indios y negros ambulaban por las poblaciones, con los pies descalzos, las cabezas cubiertas de ceniza, los cuerpos de cilicios, haciendo penitencia y clamando compasión a Dios; allí eran las confesiones públicas, pregonando a gritos los pecados secretos; allí era el unirse en matrimonio, los amancebados; allí el devolver lo hurtado, el restituir las ganancias ilícitas, el usurero. (Jijón y Caamaño, s.f.: 59).

Este tipo de referencia histórica permite ver una *cultura en común*, concebida en términos ideales, como "alma" o "espíritu de la nación", capaz de integrar a ciudadanos y no ciudadanos (hombres y mujeres, nobles y esclavos) Esta *cultura en común* toma la forma –en el contexto discursivo conservador– de grandes actos de mortificación que son al mismo tiempo actos de igualación (andar descalzos cubiertos de ceniza, deambular sin rumbo por las poblaciones, confesarse y arrepentirse ante todos). Se trataba de circunstancias masivas de trastocamiento de las relaciones cotidianas en las que las jerarquías y las marcas de autoridad se diluían y en las que cielo, tierra e infierno se unían dentro de una misma dimensión espacio-temporal, o un solo plano, dando lugar a lo que podríamos llamar una *comunidad trágica*.

¹⁰ En el sentido de Nietzsche, ver al respecto el trabajo de Deleuze sobre este filósofo: Gilles Deleuze (1993).

Andrónico pastazo, Silla con respaldo pintado, c.1920.  leo/madera,
Quito, col. privada.



Antonio Salguero, *Paisaje*, s/f, óleo/lienzo, 35,5x51 cm.,
Quito, col. privada.



Esas imágenes históricas de trastrocamiento de la vida cotidiana, fueron puestas en función de la construcción de una cultura nacional de base conservadora, e incluso de la construcción de una utopía conservadora o proyecto de hegemonía, cuyas bases no eran tanto políticas o económicas como culturales. Lo que hacía, en realidad, la historiografía conservadora (como una de las vertientes de la idea del progreso) era separar lo que en la cultura popular -constituida como hegemónica en el momento de la catástrofe- estaba unido: el espíritu y la carne, la cuaresma y el carnaval, el cielo y el infierno, la vida y la muerte.

Si la ciudad de Antiguo Régimen dio lugar a la formación de una cultura barroca, a lo que estaríamos asistiendo es a una de sus lecturas posibles, sesgada por el uso de determinadas fuentes en desmedro de otras. No sabemos, sin embargo, que sucedía realmente durante catástrofes como los terremotos, erupciones de volcanes, grandes pestes en las que se diluía el sentido de las jerarquías, el mundo daba vueltas, tierra e infierno se unían en una misma dimensión espacio-temporal. Es posible que no se constituyese necesariamente una comunidad en torno a la catástrofe, o que primase en todo momento el sentido autodestructivo o de mortificación. Se trataba de circunstancias de crisis del orden natural y por ende del orden moral, que dieron lugar no sólo a la lamentación sino a la acción desmesurada y posiblemente al tumulto y al motín¹¹.

La correspondencia de García Moreno da cuenta del desborde social provocado por el terremoto de 1868 en la provincia de Imbabura. El gobernante se refiere no sólo a los cadáveres que se descomponen entre las ruinas, las epidemias “que diezmarán a los que han sobrevivido” (García Moreno [28.VIII.1868], 1923: 206), sino a la destrucción de las poblaciones y caminos, el descontrol de las autoridades, los grandes saqueos y el “estado de hostilidad y rebelión de gran parte de la raza indígena, alentada por la debilidad y el miedo de los que debieron reprimirla” (García Moreno [24.VIII.1868]: 203). Era, de acuerdo al mismo García Moreno, “como si la tierra hubiera hervido” (García Moreno [24.VIII.1868]: 203). Andrés Guerrero sospecha que no se trataba de un levantamiento, sino de un miedo generalizado entre la población blanca y mestiza por la posibilidad de que algo de esto se produjera. Es posible que la catástrofe haya sido percibida por los indígenas como un verdadero Pachacutec¹².

El desorden sólo podía ser pensado como posibilidad desde la utopía conservadora y en relación al pasado, no al presente o al futuro. No sé hasta que punto puedan llamarse barrocos todos los ceremoniales sociales convocados por la Iglesia o por las autoridades, a no ser como una versión oficial del barroco. Muchas actividades públicas convocaban la participación popular, al mismo tiempo el pueblo se mostraba dispuesto a participar en ellas, llevado por las obligaciones morales que se generaban al interior de las cofradías, gremios y organizaciones obreras católicas, pero también por sus propios intereses sociales y culturales. No era tan sólo un fenómeno propio del siglo XIX, tampoco algo típicamente latinoamericano.

De acuerdo a una crónica de inicios del siglo XX, en las Exequias Pontificales del 2 de Agosto de 1910 participaron, de una parte, “cuanto en número y calidad hay de mejor en la Capital” y, de otra parte, “las clases obreras precedidas por estandartes enlutados” (Boletín Eclesiástico, 1910: 615). Este tipo de teatro oficial se desarrollaba en otros espacios, como las ceremonias escolares. Se trataba de mostrarse ante el mundo católico como orden inalterado e inalterable y hacerlo a partir de una escenificación en donde cada estamento ocupaba un lugar dentro del escena-

11 Hace falta un trabajo de archivo que nos permita entender lo que realmente sucedió bajo esas circunstancias, aunque es posible que como en el Carnaval hayan quedado pocas huellas al respecto.

12 Agradezco a Andrés Guerrero por el diálogo que sobre esta temática mantuvimos, así como por sus referencias a documentación de los archivos de Otavalo que confirmarían mi hipótesis con respecto a las situaciones de catástrofe.

Luis A. Martínez, *Isababoyo*, s/f. óleo/cienzo, 108x171 cm.,
Ambato, Club Tugurahua.



rio. No sabemos, sin embargo, qué demandaban “las clases obreras” a través de su participación ni qué hacían realmente durante los ceremoniales, ni cuando se desmontaban los tinglados, si se dirigían a sus casas o se detenían en las cantinas o los parques, libres de la seriedad oficial. A lo mejor ironizaban los propios actos en los que se habían mostrado formales y sumisos o hacían un balance de su situación dentro del campo de fuerzas. Conocemos el teatro pero no el contra-teatro.

Al hablar del barroco es necesario empezar a clasificar y diferenciar los diversos tipos de *encuentros*: los que obligaban a mantener una compostura y una imagen corporativa dentro de un orden y los que imprimían un desorden en ese orden, los que obedecían a una rutina y los que la ponían en cuestión para renovarla e incluso para intentar subvertirla. No todos los encuentros obedecían a una hibridación o a una mixtura sino, más bien, eran expresión de una hegemonía cultural en la que se daba la participación de todos pero de acuerdo a una jerarquía. Mas aún, no podemos perder de vista que en todo encuentro las partes están actuando en función de una representación en un escenario, de modo que lo que aparece no necesariamente expresa los juegos reales de fuerzas que se dan de manera cotidiana.

Al interior de estas ciudades se desarrollaban, en realidad, otros tipos de encuentros, mucho más híbridos o polisémicos, que iban más allá de la constitución de un orden, aunque el orden no dejaba de estar presente como una de las caras de una realidad compleja y multiforme. Quito, al igual que Lima, el Cuzco y otras ciudades ecuatorianas como Riobamba, Cuenca, eran objeto de grandes representaciones lúdicas que incluían tanto a blancos como a mestizos, indios y negros, integrados (y al mismo tiempo enfrentados) como *comunidad de fiestas*. Esto significa que no podemos leer los momentos constitutivos de una *multitud* únicamente desde el lado del motín y menos aún sólo desde el lado negativo y nihilista, como control y dominio cultural (como arrepentimiento o expiación frente a una catástrofe, como culpa en común).

Se trataba de momentos de transculturación (Lafaye, 1983) en los que tanto los dominadores como los dominados ensayaban distintas formas de mezcla, incorporación y resignificación de las culturas del Otro, pero también momentos en los que tomaba peso la burla, la risa, la ironía mefítica (Baktin, 1988). Se podría hablar de una “sociabilidad barroca” siempre que se haga referencia a un campo de fuerzas antes que un espacio cultural unificado, un punto de encuentro de civilizaciones o a un mestizaje asumido más en términos filosóficos que empíricos. Lo más importante en cuanto al barroco no es, a mi criterio, la constitución de una forma de hegemonía —o por lo menos no es lo único importante— sino la posibilidad de reproducción de lo popular en medio de esa hegemonía. Me parece que es justamente ahí donde se da un punto de quiebre en las discusiones sobre el barroco¹³.

El barroco, entendido en los términos aquí señalados, si bien había sido desplazado del mundo oficial, estaba todavía vigente en la vida cotidiana en el siglo XIX. Es posible leer algo de esto en la descripción de las mascaradas de los Santos Inocentes que hace Friedrich Hassaurek hacia 1867¹⁴, es decir en plena época garciana. Se trataba de una fiesta en la que participaba todo el pueblo, aunque todo hace pensar que ya para esos años se inclinaban a hacerlo de manera diferenciada. El espacio del carnaval era fundamentalmente la calle. Era ese el lugar al que confluían todos los habitantes de la ciudad constituidos como *comunidad de fiestas*:

13 Mi perspectiva es, en este sentido, distinta a la de Bolfvar Echeverría, cuyo aporte a la discusión sobre el barroco en América Latina es significativa.

14 Existe una discusión sobre el valor de las crónicas en la investigación histórica. Yo las asumo como formas de descripción y apropiación del otro, como mirada y como dominio y es a partir de ahí como intento entender lo que nos “revelan” y lo que nos ocultan.

El carnaval empieza con los disfraces infantiles, en donde los niños corren por todos los lugares con disfraces de mono, con una inmensa cola, y haciendo ruidos terribles. En el segundo o en el tercer día, la gente empieza a merodear las calles con diferentes disfraces, principalmente de monos o de hombres y mujeres, viejos que llevan ridículos sombreros, máscaras muy feas, y pelucas de lino (Hassaurek [1867], op.cit.: 209).

Se trataba de un escenario sujeto a constantes desplazamientos, capaz de integrar calles y plazas, así como el mundo público y privado. Como muestra Da Mata, en el carnaval la casa se vuelve calle y la calle casa (Da Mata, 1983). Un individuo podía ser tratado en los encuentros callejeros como un igual -como de la misma casa- mientras que cuadrillas de disfrazados podían irrumpir en una casa, tomándola por asalto y convertirla en una plaza:

Una caravana de enmascarados aparecerá repentinamente en su casa por la noche (...) Una terrible confusión y una risa bulliciosa anunciarán la llegada de la caravana. Los disfrazados entrarán de golpe en el salón, riendo y charlando, saludando y preguntando cosas incomprensibles, todo al mismo tiempo. Los disfrazados bailan alrededor de su víctima, incitándolo a que les identifique, y disfrutando cada una de sus equivocaciones, algunos le empujarán a un lado y le llevarán al otro lado del salón para que baile con ellos; después de una escena violenta y burlesca, los danzantes saldrán corriendo tan rápidamente como llegaron (Hassaurek [1867], op. cit.).

Durante las fiestas de Santos Inocentes la ciudad se paralizaba: el carnaval lo abarcaba todo y lo trastocaba todo. Sin embargo, esto no debe asumirse como disolución de fronteras. Buena parte de las bromas o chanzas se daban con relación a los otros, como formas de re-significarlos e iban en un sentido y otro de las fronteras étnicas¹⁵. Veo que hay por lo menos dos registros en la crónica de Hassaurek que corroboran esta idea, aunque estoy consciente de que se trata tan sólo de una hipótesis sujeta a mayor verificación. El primero de ellos se refiere a “la gente” (en el sentido de ciudadanos) bailando por las calles, “gritando alegremente y bromeando con las personas que pasan, especialmente con los indios”. ¿Qué significa bromear “con las personas que pasan” y sobre todo, qué significa “bromear con los indios”? ¿Qué es lo que se pone en juego en estas bromas? ¿En qué se diferencian esas bromas, chanzas, gestos en el contexto del carnaval de lo que se hace y se dice en los tratos corrientes? ¿Hasta qué punto las bromas son una forma de acercarse al otro, hacerlo digerible, colocarse en el mismo plano, mostrar empatía, o por el contrario, ¿ese uso burlesco, alegre, audaz y poco deferente constituye la posibilidad de encontrar nuevos canales, sobrepasar y “hacer pública” en el sentido de ejercicio ciudadano, la violencia simbólica ejercida de manera personalizada, y en este contexto muchas veces taimada, contra los indios? El segundo registro se refiere, en cambio, a los indios y “gente común” desbordando los límites:

Grupos de hombres y niños se reúnen en las esquinas de las calles y en las tiendas para arrojar huevos, lodo, y agua tanto a sus amigos como a los transeúntes. Las sirvientas disfrutaban al echar ollas de agua en la cabeza de las personas que circulan abajo en la calle. (Ibid: 211).

Se trata de una irrupción de los no ciudadanos en los espacios de la ciudad en condiciones de *permisibilidad*. Son grupos de hombres y niños que arrojan huevos, lodo, agua, tanto a sus amigos como a los transeúntes. Se trata, posiblemente, de gente venida de afuera, pero también de habitantes de la ciudad que a pesar de compartir los mismos barrios de las elites (buena parte de ellos habita en tiendas y habitacio-

15 Prefiero utilizar este término introducido por Barth y desarrollado para el caso de los Andes por Guerrero; en plural y no en singular ya que a más de la frontera que separaba a blancos de indios existían las que diferenciaban a blancos de cholos y mestizos de clase media, así como a indios y negros, ciudadanos de plenos derechos y plebeyos. Esto no quiere decir que perdamos de vista que la primera (la que diferenciaba a blancos de indios y de negros) marcaba el funcionamiento del resto.

nes de alquiler en los bajos de las casas) no reciben un trato igualitario. Gente del centro y de los llamados barrios, indígenas y plebeyos, que se reúnen en las tiendas o en las esquinas de las calles (asumidas como sus *esquinas*). Es también el caso de las sirvientas, las únicas que tienen acceso a los altos de las casas: se ocupan de lanzar agua a los transeúntes y en esas acciones muchas veces participan los niños y las mujeres blancos de esas casas. Pero esta presencia carnavalesca es vista por el viajero bajo la forma de lo grotesco (en un sentido distinto al de Bajtin) y lo monstruoso:

Los indios y la gentuza suelen embadurnarse la cara con huevos lodo y pintura y beber hasta que pueden mantenerse en pie. Sus caras feas y sucias, con capas adicionales de pintura y lodo. Distorsionadas por la emoción y la borrachera, presentan una apariencia monstruosa (Ibid).

¿Compartían el mismo punto de vista del viajero los ciudadanos quiteños? La crónica de Hassaurek nos muestra apenas un fragmento dentro del largo proceso de separación entre la cultura de elite y la cultura popular. Por este lado destaca el brillo e ingenio de muchas comparsas de corte romántico. Sus disfraces suelen ser elegantes y bien diseñados y por lo general pasan toda la noche bailando y parrandeando, en un movimiento incesante entre la calle y la plaza:

He visto procesiones de disfrazados llevando antorchas, vestidos con trajes espléndidos y acompañados con bandas musicales; un espectáculo muy romántico que nos recuerda la época de oro de los carnavales romanos y venecianos (Ibid: 210)

Sus formas de celebrar las fiestas del carnaval son en buena medida distintas de las de la plebe (o pretenden serlo, ya que existen muchos elementos en común incluidas las representaciones grotescas, dentro de un proceso sujeto, además, a continuas reversiones). Sin embargo, hay momentos en los que las elites se confunden con los otros como parte de la muchedumbre:

En las noches en que se esperan procesiones de máscaras, las calles y especialmente los portales de la plaza, están llenos de gente, hombres, mujeres y niños que procuran ansiosamente ver el espectáculo. Se disponen sillas y mesas bajo los portales para que las mujeres se sienten y tanto disfrazados como no disfrazados deben abrirse paso entre la multitud. Todo esto es muy interesante y se ve muy alegre y grotesco al mismo tiempo. Pero hay consideraciones que hacen que sea poco aconsejable mantener un contacto tan cercano con el pueblo menudo de Quito (Ibid).

A Hassaurek le horroriza sobre todo el contacto corporal (el verse invadido de alimañas, por ejemplo). Aunque las elites buscan diferenciarse en sus estilos y comportamientos comparten todavía con la gente común las calles y las plazas, que siguen siendo el espacio festivo por excelencia. Son partícipes, además, de un mismo sentido del tiempo dentro del cual ocupa un lugar privilegiado el sistema de fiestas. El mismo texto de Haussarek muestra momentos anteriores al que relata en el que el carnaval era vivido aún con mayor furor, dentro de una suerte de "sociabilidad barroca" en el que participaba gente proveniente de distintos estamentos sociales:

El carnaval entre el pueblo dura casi una semana siendo los últimos días los peores. Las calles suelen estar cubiertas de cáscaras de huevo. Incluso las damas respetables que están en los balcones, atrapadas por la emoción general, embarran a sus amigas con cáscaras de huevo llenas de harina de maíz, o con otras armas de juguete. El carnaval de hoy día, sin embargo, no es tan ofensivo como lo fue de antaño. Antiguos habitantes de la ciudad me informaron que algunas personas eran capturadas por la muchedumbre (encabezada muy frecuente por jóvenes de las mejores familias) y sumergidas en las alcantarillas, o pintadas y embarradas a la fuerza con ciertas sustancias muy desagradables (Ibid: 212).

La vida en Quito en la segunda mitad del siglo XIX estuvo asociada a la idea del progreso y la civilización cristiana, pero también a un rico sistema de intercambios

materiales y simbólicos basados en una "tradición barroca americana". Esta tradición se actualizaba en momentos como los de Corpus o los de Santos Inocentes. Lo que el Carnaval permitía era trastocar los códigos de las relaciones cotidianas, cambiar los roles, exacerbar los límites. Aunque se trataba de una sociedad estamental y jerárquica, la lógica que se seguía bajo estas condiciones, pero también en muchos espacios de la vida cotidiana, no era aún la del *apartheid*¹⁶. Esto se reprodujo de una u otra forma durante la República e incluso, en algunos aspectos, hasta una época relativamente reciente. Si bien a partir de la segunda mitad del siglo XIX las elites blancas habían renunciado al barroco, llevadas por la idea del Progreso y la estética neoclásica, el barroco, concebido como forma de hibridación y circulación de sentidos, continuó reproduciéndose en gran medida. Esto era el resultado de las estrategias de resistencia, adaptación y contra-teatro de las culturas indígenas y populares urbanas, pero también una de las expresiones de la debilidad del propio estado y de la Iglesia oficial al momento de ejercer una "hegemonía moderna". Lo que llamamos Barroco en el siglo XIX y XX sobrevivió y se reprodujo fuera de las esferas oficiales, bajo las formas de la cultura callejera y de la religiosidad popular (el Carnaval y la Cuaresma).

El comercio popular y los trajines callejeros

La dinámica de la ciudad en la vida cotidiana estaba dada por el comercio y los trajines callejeros. A diferencia de la imagen patriarcal que asimilaba la ciudad a un sistema compartimentado y cerrado (claustro), el comercio y más específicamente el comercio informal callejero, permitía (y en parte permite) una cierta liberalidad en las relaciones. Y eso estaba relacionado con su carácter relativamente abierto y fluido. Se trataba de una maquinaria social en movimiento que daba lugar a circulaciones múltiples. La posibilidad de hibridación se asentaba en buena medida en esa dinámica y se expresaba tanto en la variedad de los productos, como en la diversidad de individuos que se relacionaban por intermediación de ellos.

La comercialización de alimentos, en particular, funcionaba a partir de una red de vendedores indígenas y mestizos que poseían puestos fijos o comercializaban en las plazas o de manera ambulante sus productos. Igualmente, había una comercialización de esteras, "barros", telas, vestidos de manufactura popular y otros productos. Es cierto que existían normativas municipales que pretendían organizar esos intercambios pero generalmente se la pasaba por alto, de modo que lo que operaba en realidad era la costumbre¹⁷. Los viajeros se dejaron atrapar por el colorido de los trajines callejeros:

Vista desde la distancia o desde una de las colinas circundantes, Quito se parece a un pueblo encantado (...) Pero tan pronto como entramos a la ciudad presenta una apariencia muy vivida, en las calles principales y en las plazas se mueven continuamente cientos de seres humanos. Claro que la mayoría son indios y cholos, y sólo después de haber visto veinte personas con ponchos, descalzos y con alpargatas, uno se encuentra al fin con una persona vestida respetablemente. Sin embargo todos los hombres con ponchos multicolores, los pordioseros en harapos, los vagabundos en arpilleras, las mujeres con pañolones y rebozos verdes, cafés o azules, las damas con chales de seda de ambiente festivo, los

16 Esta línea interpretativa del barroco no coincide con la de Maravall y otros autores europeos, quienes ponen el énfasis en la relación entre barroco y constitución de monarquías absolutas. La tradición de análisis latinoamericana se refiere a un tipo de cultura que siendo de origen europeo toma su propios rumbos, como resultado, entre otras cosas, de su relación con las culturas americanas y de la necesidad de pensar e imaginar un Nuevo Mundo.

17 En una comunicación judicial de 1878, una época en la que se intenta regular el comercio de acuerdo a una normativa, se recuerda que de acuerdo a la ley de 1868 los comerciantes tienen la obligación de matricularse para poder ejercer su profesión. De acuerdo a ese mismo documento "la mayor parte de las personas que compran u venden en calidad de comerciantes, a más de llevar los libros correspondientes que garanticen sus créditos, son mujeres casadas que ejercen esta industria sin los requisitos legales", Archivo del Palacio Legislativo, *El Porvenir* No. 100, diciembre de 1878.

monjes con sus inmensos sombreros, los indios de diferentes pueblos vestidos en toda una variedad de atuendos –sin omitir a los indios desnudos y pintados de la selva- todos presentan un espectáculo de lo más interesante y alegre (Ibid: 133).

Llama la atención esta descripción de Quito hecha en los primeros años del garcianismo, es decir en momentos en los que se intentaba instaurar la idea del *ornato*¹⁸. Una crónica posterior de 1876 describe un día de mercado en la Plaza Mayor. Lo extraño es que la plaza ya había sido ajardinada y García Moreno había prohibido las corridas de toros que hasta ese entonces se celebraban en ella:

Nada más interesante que la animación que reina en la plaza en día de mercado, cuando las vendedoras se instalan bajo sus pequeñas tiendas parecidas a quitasoles cuadrados. Allí se ven indios de los pueblos de la Magdalena, Zámbriza, Chillo y Tumbaco, vestidos con sus variados trajes, encorvados bajo el peso de sus cargas o descansando; canasteros, vendedores de alfalfa y caña de azúcar, originales aguadores con la enorme jarra sujeta a la espalda con unas cuerdas, vendedoras de sal con sus balanzas, buhoneras de cajas, sillas y guitarras; expendedoras de tortas de maíz cubiertas con sus chales rojos, y bulle, produciendo una impresión de color que no se cansa de admirar el viajero (André, 1960: 393).

El mercado no eliminaba las diferencias pero permitía la existencia de un espacio relativamente abierto de tratos e intercambios cotidianos. Los vendedores provenían de pueblos y comunidades cercanas a Quito, pero también de los propios barrios quiteños. La calle, y en particular el comercio, mantenían vivas las relaciones entre los habitantes de la ciudad alrededor de una cultura en común basada en tratos e intercambios permanentes, así como entre el mundo de la ciudad y el del campo. Esto no significaba, como ya señalé anteriormente, que se hubieran diluido las fronteras étnicas ni las formas de violencia que se generaban de manera cotidiana debido a esa condición colonial, pero existía una cierta dinámica de las relaciones que no se daba en otros espacios. Me refiero, en concreto, al sistema de hacienda y a los “espacios interiores” urbanos (casas, talleres, monasterios, internados). El mercado generaba vínculos ocasionales entre el comprador y el vendedor, el vendedor y el proveedor, en los que a pesar del abuso, el engaño y otras formas de violencia simbólica frecuentes como el “arranche”, era posible recrear formas de vinculación menos unívocas basadas en el juego de fuerzas antes que en el dominio. Se trataba de relaciones de mercado hasta cierto punto abiertas o no encapsuladas, entre vendedor y cliente, oferente y demandante. Estas formas de intercambio no siempre pasaban por la intermediación del dinero. Al contrario, en el comercio popular parece haber tenido un peso significativo, hasta ya entrado el siglo XX, el trueque, lo que daba lugar a todo un campo de reproducción simbólica.

Pero esto operaba sobre todo en la vida popular, como un umbral entre lo mestizo y lo indígena. Muchas veces esos tratos ocasionales pero generadores de habla, se prolongaban más allá del momento del intercambio. Testimonios de las primeras décadas del siglo XX muestran el “boato” con que se celebraban las fiestas de los santos patrones de los mercados. Estas fiestas, que contemplaban bailes y banquetes populares eran el mejor medio de reproducción de las “esferas bajas de la cultura”, y generaban vínculos de reciprocidad entre vendedores de las plazas, dueñas de las covachas, arrieros y la gente del campo¹⁹.

El comercio popular quiteño, como de otras ciudades andinas, se organizó a partir de las plazas de mercado y de las calles del centro. Esto incluía tanto a los comerciantes que teniendo puestos fijos atendían a la puerta de sus locales (como es el caso de las bodegas o covachas de San Francisco), como al mercado callejero. También la actividad artesanal destinada al comercio popular estaba bastante exten-

18 Un análisis detallado de la noción de *ornato* puede encontrarse en Kingman (2006).

19 Testimonio de don Nicolás Pichucho, agosto de 2003.

dida en el siglo XIX y hasta avanzado el siglo XX. Era justamente el comercio el que permitía la circulación de una producción artesanal y manufacturera destinada a un uso indígena y cholo (cintas, peinetas, naipes, juguetes, telas baratas, imagine-ría). El ideal moral era que el mercado fuese lo más transparente posible (existía un discurso sobre la regulación de los precios con el fin de no perjudicar a los pobres, por ejemplo) pero esto no siempre se daba, sobre todo si tomamos en cuenta la práctica del “arranche” como medio de imposición de precios por parte de los comerciantes mayoristas blancos y mestizos a los proveedores indígenas. El mercado suponía necesariamente un juego entre una economía moral que pretendía normar las relaciones y un interés individual o grupal.

El comercio contribuía a la circulación de todo tipo de gente por el centro de la ciudad. Además, permitía la reproducción de una cultura material popular y una cultura corporal basada en cruces y encuentros. Al contrario de lo que se tiende a pensar, el comercio tenía efectos niveladores. Incluso en el contexto de una sociedad estamental: como la de ese entonces, relacionaba a compradores y vendedores en un mercado abierto en donde se mezclaba todo tipo de gente. Además, incorporaba a su dinámica a las mujeres, quienes aparentemente sólo estaban en condiciones de ejercer como comerciantes previa la autorización expresa o tácita de sus maridos²⁰ pero en la práctica habían pasado a ser las que dominaban esa rama ocupacional, al punto de que en la mayoría de documentos se habla de buhoneras, cajoneras, recatonas, y pulperas, en sentido femenino antes que masculino.

Es justamente eso lo que comienza a romperse a partir del llamado periodo garciano (1861- 1875), pero sobre todo hacia finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. En la información examinada he podido encontrar algunos elementos en ese sentido. Conforme se acerca el cambio de siglo el Municipio se va convirtiendo en regulador del mercado ya no tanto en función del abasto de la población (el precio justo de los productos, por ejemplo, con el fin de garantizar recursos para los más pobres) como de la higiene y el *ornato*. Esto no operaba para el conjunto de la ciudad sino para determinados espacios en los que se intentaba imprimir un sentido civilizado, como las plazas y las calles principales. Hay que reconocer que no se trataba de una modernización generalizada sino diferenciada y en ese sentido todavía permisiva.

El ciclo de los centenarios y las buhoneras

Las buhoneras cumplían un papel importante en el comercio quiteño. Se ubicaban en los espacios de mayor confluencia, como los portales de las plazas. Existen una serie de disposiciones orientadas a regular sus acciones. En las sesiones del concejo se discutió el carácter público o no público de los lugares ocupados por las buhoneras de la Plaza de la Independencia. En la sesión del 21 de mayo de 1910 algunos de los concejales se quejaron de su “aspecto repugnante” y de los compradores que las rodeaban, “gente comúnmente haraposa y sucia”. Por eso se pidió que “se ordene la desocupación de los portales que son lugares destinados al tránsito público”²¹.

En esa discusión no estaba del todo claro si se debía dar o no dar un trato diferenciado a los dueños de los almacenes que al igual que las buhoneras exhibían sus productos en el portal y posiblemente estaban relacionados entre sí ya que el trabajo de muchas buhoneras parece haber dependido de los almacenes. Uno de los concejales cuestionaba que el negocio de las buhoneras se opusiese al ornato públi-

20 Ver Código de Comercio de la República del Ecuador, 1882, Título 1, sección 1.

21 AHM, *Gaceta Municipal*, 1910-1911, p. 117.

co. Y en cuanto al tráfico “que es lo que motiva el proyecto”, decía el mismo concejal, “no hallo razón ninguna para dictar esta prohibición; tanto más que la ley faculta a los arrendatarios de almacenes para que puedan colocar sus muestrarios en vitrinas”. Se podría hablar de una preocupación urbanística: permitir la circulación, no entorpecerla. Pero si el problema no eran sólo las buhoneras, sino también los almacenes ¿por qué no se aplicaba la medida a todos por igual?

La preocupación por la regularización del mercado respondía a requerimientos positivistas relacionados con la urbanística y el salubrismo, pero no era ajena a un interés por el ornato, concebido como criterio de gusto y distinción social²².

El sentido del gusto, tal como es percibido por la sociedad ciudadana, “se adquiere con la vecindad de contactos favorables” y si bien no debemos confundir la educación del buen gusto con la educación social, las dos se complementan: “si una cosa es bella y huele bien, su forma estética no puede sernos indiferente; porque la armonía de los ojos comulga siempre con la del alma”. Las flores artificiales, el falso lujo y la pacotilla, “el olvido de las buenas maneras y el saber vivir” son muestras de mal gusto (Larrain Bravo, 1940: 658 y 687). El gusto en el vestir, por ejemplo, se expresa en la prudencia:

Debemos buscar siempre los matices suaves, abandonando la audacia de los rojos, los violetas, los amarillos, demasiado vistosos para un gusto refinado. Y no olvidemos el tono claro u oscuro de la cara para elegir nuestro toilette o la decoración de nuestro hogar. De lo contrario, obraríamos como los negros, que a pesar de la obscuridad de la epidermis, no temen —por ausencia total de buen gusto— cubrirse con géneros claros demasiado coloreados que subrayan aún más la negrura de su piel. (Larrain Bravo, 1940: 682).

Tanto el ornato como el sentido del gusto estaban orientados por los requerimientos de distinción y separación social. Sin embargo, no eran ajenos a requerimientos de representación pública. David Cannadine muestra como buena parte de la política imperial británica estuvo marcada por el *ornamentalismo*. Los ceremoniales, condecoraciones, títulos, ornamentos, contribuían a la reproducción de un orden tradicional, jerárquico, en las colonias. En el caso de nuestras ciudades el *ornato* se hizo presente en la formación de *escenarios cívicos* relacionados, sobre todo, con el ciclo de los centenarios. El *ornato* constituía un recurso de afirmación de las elites, en oposición al (mal) gusto por la ornamentación barroca propio de la cultura popular tradicional: el adorno abigarrado de los altares, las procesiones con sus músicos y danzantes, el vestuario de las vírgenes.

Modernidad y policía

A lo largo de este artículo he intentado mostrar los cambios que se produjeron en el uso de los espacios (y unido a esto en los usos del tiempo) en el tránsito de la ciudad de Antiguo Régimen a la de la modernidad temprana. He ubicado el inicio de esos cambios en la segunda mitad del siglo XIX, época en la que García Moreno desarrolló su proyecto de civilización cristiana, en lugar de hacerlo a finales de ese siglo como ha sido frecuente. Lo que se vive a partir de esos años y hasta avanzado el siglo XX es un largo proceso de ruptura de lo que a partir de este estudio preferiría llamar un barroco tardío. Se trataba de cambios dirigidos no sólo a generar modificaciones urbanísticas y arquitectónicas, sino a una diferenciación social de los espacios, así como a introducir “límites imaginados” entre la ciudad y el campo y entre lo civilizado y lo no civilizado. Los criterios que sirvieron de base a esa diferenciación no fueron únicamente técnicos, sino sociales y culturales.

22 A este proceso de ordenamiento urbano hay que sumar las disposiciones relacionadas con la reorganización de las plazas de mercado, aspecto al que me he referido en otros estudios.

Con la modernidad temprana no sólo el comercio y los trajines generaban movilidad. La sociedad en su conjunto había entrado en una dinámica de cambios que alteraba la estabilidad de lo que podríamos llamar, en términos figurados, "ciudad de Antiguo Régimen". La estadística estuvo directamente relacionada con la necesidad de registrar esos cambios. Se trataba de registros que al mismo tiempo que permitían el "examen de los hechos en el sistema de la lógica moderna"²³, contribuían a generar la imagen de ciudades ordenadas y sujetas a control. Los primeros cuadros estadísticos basados en técnicas de registro modernos se desarrollaron en Guayaquil, vinculados a las actividades del puerto. Existía una preocupación, relativamente temprana por registrar los nacimientos, el número y causas de las defunciones, al igual que el movimiento de las poblaciones. En el año de 1890 entraron al puerto 198 barcos a vapor y 47 buques de vela, pero lo que más llama la atención es el movimiento de pasajeros del ferrocarril entre Guayaquil y Chimbo que para ese año alcanzó el número de 41.815 personas. Las oficinas de seguridad y estadística de las dos ciudades se preocupaban por llevar un registro domiciliario y de cambios de domicilio. En Quito se producían aproximadamente 500 cambios de domicilio mensuales hacia 1920²⁴. Se entiende que ese examen era importante para las acciones de la Policía. También se llevaba un control de los viajeros que se alojaban en los hoteles y pensiones de esas ciudades. En cuanto al registro de los gremios estos obedecían a una preocupación que partía del Estado, y particularmente desde la Policía, por el control de las ocupaciones. Otras series estadísticas estaban relacionadas con el movimiento carcelario y hospitalario y con el control profiláctico. El surgimiento de la estadística coincide con un momento de cambio o des-dibujamiento del espacio social tradicional, con sus antiguos mecanismos de socialización y de control. Está relacionado con la necesidad de normar las relaciones con lo desconocido (resultado de las migraciones y el cambio moral de la época) o por lo menos incorporarlo dentro de un mapa, cartografía u ordenamiento mental. Unido a la estadística está la organización de la Policía.

Se decía que en un país dividido por "la propia naturaleza", la acción de la Policía debía ir más allá de Quito y Guayaquil. Se trataba de una estrategia de organización del territorio a partir de ésta: un intendente general de Policía en todas las capitales de provincia, un Comisario subordinado a aquel en cada cantón, un Teniente político en cada parroquia, con el número de agentes proporcionado a la importancia de la población que se les confiara. Su acción "antes que correccional debía ser preventiva". Aún cuando la Policía no adquiere una estructura moderna sino en 1938, bajo el gobierno del general Enríquez Gallo, su sentido civilizatorio y disciplinario se había definido mucho tiempo atrás, desde el garcianismo:

Este importante ramo de la administración pública (la Policía), sostén de las garantías individuales y del orden social, ha merecido también la atención preferente del Gobierno; porque es un principio reconocido que un buen sistema de policía urbano y rural, contribuye a la movilización de las masas populares y al exacto cumplimiento de los pactos y compromisos, favorece la agricultura, estimula el trabajo y la industria, destruye la vagancia y produce, en fin, el progreso y la civilización de los pueblos²⁵.

La organización de la Policía apenas había comenzado. Para eso se intentaba disciplinar a un pequeño grupo de la guardia nacional "habituándola a la subordinación, la fatiga y la vida de cuartel"²⁶. Se hacía indispensable contar con un cuerpo policial vestido decentemente, armado con buenos revólveres, aseados y en orden, si se quería avanzar en el control social. La permanencia en Quito o en Guayaquil

23 APL, Informe del Instituto General de Estadísticas y Antropometría, 15 de junio de 1910.

24 *El Porvenir*, 28 VII 1921, p 1.

25 Exposición del Ministerio del Interior al Congreso de 1871, Archivo de la Función Legislativa (AFL).

26 Exposición del Ministerio del Interior al Congreso de 1871, Archivo de la Función Legislativa (AFL).

“podía ser muy útil para la disciplina y la cultura de los milicianos del campo”²⁷. Al igual que en el caso de la acción de la Iglesia, la acción de la Policía pasaba por la formación de un cuerpo disciplinado:

De manera que los policías sean considerados y respetados por el pueblo, con quien tienen que estar en contacto, porque su traje y aspecto, en vez de inspirar lástima y repugnancia como antes, es decente y digno de su posición: gracias a eso no se ven las risibles escenas a que daban lugar las luchas entre vigilantes andrajosos y embriagados que, sin notar ningún signo que diferenciase a los agentes de la autoridad de los demás hombres del pueblo, no sabían distinguirlos ni temían desobedecerlos.

Para concluir este texto quisiera dejar planteada la hipótesis de que a partir de la segunda mitad del siglo XIX (cuando se instaura el proyecto civilizatorio católico con García Moreno) y durante el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, se fueron produciendo algunos cambios en las formas de gobernabilidad, debido a los cuales, y de manera paulatina, el manejo de la ciudad fue pasando de manos de la sociedad -sus instituciones y corporaciones- a la de organismos especializados como la Policía, la asistencia social, la salubridad pública, el sistema escolar. Si bien la familia, los barrios, asociaciones y gremios continuaron operando en la vida social, amplias capas de la población urbana fueron integradas a una malla institucional sujeta a normativas y a una racionalidad externa a su propia vida. Se trataba de un modelo civilizatorio constituido en el largo plazo que se fue desarrollando en oposición y/o complementación con otros modelos, presentes a lo largo del siglo XIX, basados en la noción de soberanía. Estoy hablando de un largo proceso de cambios sociales y culturales que sirvieron de antesala a transformaciones aún mayores que se producirían en la segunda mitad del siglo XX y en lo que va del siglo XXI.

27 Exposición del Ministerio del Interior al Congreso de 1873, AFL.

Una mirada hacia el interior
Los Martínez, fotografía y andinismo¹

Andrea Moreno

De herencias y transiciones

La necesidad científica de registro y documentación durante el siglo XIX tejerá una dinámica de producción y desarrollo entre las obras científicas y plásticas en el continente americano, su dinámica constituirá un paradigma en la manera de mirar el entorno natural, los pueblos y los territorios por parte de las expediciones científicas europeas, de los individuos y de los colectivos locales. En sus consideraciones sobre el arte del siglo XIX en América Latina y Ecuador, Alexandra Kennedy puntualiza sobre la relación arte y ciencia y su desarrollo, para un mejor entendimiento de la producción artística de la época:

El artista retorna a los elementos naturales, a veces por vía directa científica. En otras ocasiones, el eslabón arte-ciencia se hace presente a petición directa del científico que necesita ilustrar su obra, y consecuentemente, requiere de un artista, un artista que deberá observar la demostración científica (Kennedy, 1999: 14).

En este contexto, la necesidad de una documentación de la naturaleza por medios visuales plásticos, no sólo en América Latina, sino a nivel mundial, aparece en escena la fotografía. Aunque sus orígenes se remontan antes de 1826², con aquellos primeros intentos de captación y fijación de una imagen por métodos experimentados en siglos anteriores³ (Sougez, 1994: 17), es en realidad el siglo XIX como el más representativo en el desarrollo, utilización y divulgación de los métodos fotográficos: heliografía, daquerrotipia, calotipia, cianotipia, etc., en el mundo occidental. Esta dinámica se despliega frente a la supremacía del género de la pintura, siendo entonces el medio de representación por excelencia. Si ésta ejercía la hegemonía de la representación, y la aparición de un nuevo medio que ofrecía la captación realista del entorno, entonces, paulatinamente, se da un traspaso de la función mimética de una técnica a otra. Así, para la segunda mitad del siglo XIX la fotografía es considerada como una alternativa de representación visual⁴.

Con la inserción de este medio en el mundo moderno, el viajero dispone de un equipo portátil, que a pesar de ser en sus inicios delicadamente complejo, tiene la ventaja de captar con exactitud y realismo lo seleccionado por el ojo humano. Al ser un instrumento manejable, la cámara sale del estudio y acompaña al hombre de cien-

1 Para la investigación sobre la obra escrita y fotográfica de los hermanos Augusto y Nicolás Martínez Holguín, quiero reconocer y agradecer la gentil colaboración de Honorio Granja, Archivo Histórico del Banco Central de Quito; al Doctor Fernando Jurado Noboa y las colecciones Jurado Noboa-Jácome Martínez; y al historiador Jorge Moreno Egas, por facilitarme las publicaciones de Nicolás Martínez.

2 De acuerdo al coleccionista e historiador Helmut Gernsheim, la primera fotografía, obtenida con éxito, trata de una imagen que Nicéphore Niépce (1765-1833) realizó en la finca de Gras, *Punto de vista desde la ventana del Gras*, de 1826 (Sougez, 1994: 37-38).

3 En su *Historia de la fotografía*, Marie-Loup Sougez trata el mecanismo de la cámara oscura y anota que el principio óptico de ésta ya era conocido por Aristóteles, y en el siglo XI, por el óptico árabe Alhazán (Sougez, 1994: 18).

4 Definitivamente se marcará un hito en el sistema de la representación y los discursos artísticos, científicos y políticos alrededor del género paisajístico. El paisaje en la pintura iniciará el recorrido hacia la metáfora, manifestando su grado máximo de abstracción por el arte de vanguardias del siglo XX. Por su parte, la fotografía se convertirá en un gran aliado para el registro del entorno natural o social manteniendo su tendencia a la objetividad, sin olvidar, también, su posibilidad hacia la subjetividad.

Nicolás G. Martínez, *Excursionistas en la región Amazónica*, 1915, fotografía.
Quito, Fototeca del Banco Central del Ecuador.

Nicolás G. Martínez, *Hombres cruzando un río*, 1915?, fotografía.
Quito, Fototeca del Banco Central del Ecuador.



Nicolás G. Martínez, Puente colgante, 1915?, fotografía,
Quito, Fototeca del Banco Central del Ecuador.

Nicolás G. Martínez, Excursionistas en la región Amazónica, 1915, fotografía,
Quito, Fototeca del Banco Central del Ecuador.



Emilio Moncayo, *Chimborazo*, c.1900, óleo/tiempo, 39x64 cm.
Guayaquil, col. privada.



cia, al viajero, al caminante, para registrar científica o circunstancialmente el territorio que estudia o recorre. Las características de fijación y reproducción que presentaba la fotografía, la convirtió en aliada de aquellas disciplinas que se fundamentan en la documentación sistemática⁵ como la arqueología, etnografía, biología, geología, mineralogía, etc.

En un breve recuento, en la Inglaterra del XIX, como una alternativa de trabajo por parte de los acuarelistas, surgió una serie de fotógrafos interesados en captar el paisaje rural o urbano de territorios tanto propios como ajenos (Rubio, 2001). Tal el caso de Francis Frith, quien compuso un catálogo con innumerables vistas europeas. Además, viajó a Egipto y Tierra Santa (1860) para captar escenas exóticas; al igual que Samuel Bourne, quien tomó imágenes del Himalaya, durante sus viajes realizados entre 1863 y 1866. Ejemplos del trabajo fotográfico de aquellos que veían en este nuevo medio visual una fórmula documental⁶ que evidenciaba esa aproximación científica y taxonómica del mundo, muy propia del espíritu decimonónico, y al mismo tiempo presentaba un atractivo turístico que se iría volviendo cada vez más evidente (Rubio, 2001). Entre los diferentes métodos de captación, el estereoscópico de fotografías de paisaje, tenía un público cautivado por tierras exóticas y los viajes de placer. Esta tendencia marcó una ostensible y necesaria curiosidad por la aprehensión del paisaje, muchas veces desconocido y no accesible para todos.

Considerando otro ejemplo, las fotos panorámicas fueron utilizadas para -a través de la yuxtaposición de imágenes- obtener una narrativa de movimiento continuo sobre el objeto seleccionado. Narrativa nada ingenua, pues su composición e instalación implicaba la pérdida de un punto de fuga y convertía a la imagen en continua e infinita, mostrando un carácter de perennidad y de sensación de omnipresencia: la vista lo abarca todo⁷. La mirada europea sobre la naturaleza indómita o el territorio habitado por culturas "extrañas" al *modus vivendi* occidental, se iba manifestando en un discurso de poder, sobre todo en un discurso de posesión simbólica (Freixa i Font, 2005), cuyo significado radicaba en la transferencia de la majestuosidad inalcanzable del paisaje a una representación visual de formato pequeño manipulable, como lo es la fotografía.

Entonces, las grandes empresas europeas y norteamericanas que se programaron para realizar viajes y recorridos por territorios considerados como exóticos, se sirvieron de la fotografía para cumplir las actividades de recolección y documentación de territorios, especies y muestras naturales. No debemos olvidar las grandes exposiciones internacionales y universales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, en Europa y Norteamérica; en éstas, los gobiernos presentaron a sus naciones encapsuladas en magníficos pabellones enriquecidos con infinidad de objetos, obras artísticas, comestibles, y hasta grupos vivientes étnicos (Rydell, 1984)⁸. La fotografía,

5 Las cualidades sintácticas y los potenciales semánticos de la fotografía crean una división de intencionalidades de cada método. La calotipia se relacionará con la expresividad y se valorará la mirada artística del fotógrafo, mientras que la daguerrotipia se enfocará hacia la documentación objetiva y precisa de gran utilidad para las ciencias.

6 Este grupo de fotógrafos-viajeros ingleses trabajaron con cámaras de doble objetivo para obtener fotos estereoscópicas y lograr así una representación real del paisaje, no sólo por el tema tratado sino por la capacidad de ser visto tridimensionalmente. Los conjuntos fotográficos eran formas de entretenimiento para aquellos que veían estas imágenes, a más de la posibilidad de ser reproducidas y puestas a la venta llegando a convertirse en la modalidad de tarjetas postales. Es importante reflexionar sobre el grado de realismo que presentaba la fotografía para sus nuevos observadores acostumbrados al ilusionismo de la pintura, sin darse cuenta que la fotografía, con sus propios códigos de representación, también transita por el mismo campo.

7 Así, el caso del Mont Blanc: "La conquista de los Alpes y, en especial, el Mont Blanc, se convertirá en uno de los motivos recurrentes de los primeros panoramas europeos. Último espacio virgen por codificar, aristócratas, turistas, artistas, deportistas, científicos o militares anhelarán incorporar su imagen al discurso fotográfico del mundo. Frédéric Martens, los hermanos Bisson, Adolphe Braun y posteriormente la Brigada fotográfica del ejército italiano, entre otros, participarán en la apropiación visual de la montaña" (Freixa i Font, 2005).

8 Muchos de los objetos que fueron exhibidos en estas grandes exposiciones, actualmente forman parte de colecciones privadas, archivos, bibliotecas, museos antropológicos y etnográficos del mundo.

que apareció décadas antes de la primera gran exposición de Londres de 1851, se convirtió en un recurso excepcional de exposición y auto-documentación⁹.

Con estos antecedentes, es apropiado mencionar algunos casos de registro fotográfico del territorio ecuatoriano desde la segunda mitad del siglo XIX. Para la publicación de los estudios geológicos y vulcanológicos desarrollados en Ecuador, entre 1868 y 1877, por los científicos alemanes Wilhelm Reiss (1838-1908) y Alphons Stübel (1835-1904), se recurrió a varios documentos ilustrativos; así, a través de este proyecto científico se llegó a reunir bocetos, dibujos, grabados, acuarelas, óleos y fotografías de sus recorridos y ascensiones a las montañas y volcanes del país (Kennedy, 2004: 25). Junto con la contratación del artista Rafael Troya, les acompañará otro ecuatoriano, Pedro José Vargas, fotógrafo activo en Quito alrededor de la década de 1860 (Caparrini y Chiriboga, 2005: 91).

Estos registros fotográficos captaron aspectos sociales, cotidianos, religiosos y ambientales del país, de interés costumbrista y enciclopédico. La relación pintura-fotografía está presente en Frederic Edwin Church (1826-1900), estadounidense que visitó Ecuador en 1852 y 1857, quien llegó a coleccionar miles de fotografías, las que sirvieron de base para su trabajo pictórico de los Andes (Caparrini y Chiriboga, 2005: 35). Varias de estas fotografías pertenecían a Camillus Farrand, de quien se conserva, en una colección ecuatoriana, una fotografía estereoscópica, *Vista de Quito* de 1868 (Caparrini y Chiriboga, 2005: 94). La imagen evidencia una mirada que capta el territorio andino desde un punto de vista aéreo, abarcando las particularidades geográficas donde se asienta la ciudad, y manteniendo la relación con los habitantes al presentar las figuras de indígenas en un primer plano. La fotografía nos muestra al paisaje natural como el escenario de vida de los habitantes. Acaso la intencionalidad de un registro más científico podría haberse dado cuando Farrand ascendió al cráter del volcán Pichincha con el propósito de realizar tomas de la vegetación, o también, a través de imágenes estereoscópicas y panorámicas de las ciudades ecuatorianas y la geografía de los Andes (Caparrini y Chiriboga, 2005: 97).

Finalmente en este proceso de registro de lugares, en base de objetivos concretos, se realizan las fotografías de Inga-Pirca, Paredones, Yaguarcocha, Culebrillas, las mismas que formaron parte de la colección que el gobierno de Luis Cordero Crespo (1892-1895) envió para el pabellón de Ecuador en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, de 1892 (*Catálogo de los objetos que presenta la República del Ecuador a la Exposición Histórico-Americana de Madrid*, 1893: 15-18). Estas imágenes denotan los discursos construidos alrededor del nacionalismo y reafirman las nociones de identidad que se mostraban en las grandes exposiciones internacionales¹⁰. *El Ecuador en Chicago* (1893), publicación sobre la presencia ecuatoriana en la Exposición Mundial Colombina en Chicago de 1893, incluye imágenes de Sierra y Costa, constituyendo otro ejemplo de la fotografía al servicio de la información y exposición sobre la nación.

El conjunto de imágenes pictóricas y fotográficas que se genera a lo largo del siglo XIX e inicios del siglo XX, alrededor del territorio natural, tipos y costumbres ecuatorianos, ya sea de autoría extranjera o nacional, es el resultado de una narrativa científica, y sobre todo evidencia de un discurso político de conocimiento y reconocimiento del territorio y sus gentes.

9 En la Exposición Colombina de Chicago de 1893 se destinó un edificio específico para la exhibición de fotografías. Durante este evento, el secretario asistente del Instituto Smithsonian, G. Brown Goode (1851-1896), frente a la preeminencia de la fotografía en las artes visuales, comentaba lo siguiente: To see is to know, es decir, *ver es conocer* (Rydell, 1984: 43, 44).

10 Véase: Robert W. Rydell (1984); Blanca Muratorio, "Nación, identidad y etnicidad: imagen de los indios ecuatorianos y sus imaginarios a fines del siglo XIX" en: B. Muratorio (ed.) (1994:142).

Rafael Salas?, Chimbarazo, s.f., óleo/tiempo, 113x82 cm.,
Quito, col. privada.



Es en este contexto cuando aparece en la escena política y científica de Ecuador la familia Martínez Holguín. El matrimonio de Nicolás Martínez Vásconez (1821-1887) con Adelaida Holguín Naranjo (1840-1921) en 1855, naturales de la provincia del Tungurahua, tuvo once hijos. El padre y sus hijos, de acuerdo a su vocación, tuvieron una extensa actividad en el ámbito de la política, las ciencias naturales, la agricultura, la ingeniería, las artes plásticas y literarias, el derecho y el andinismo.

A la familia, dueña de grandes propiedades en la provincia de Tungurahua, se le recuerda sobre todo por su quinta La Liria, donde se plantaron las primeras especies de eucalipto que trajese García Moreno al país. Los liberales Martínez Holguín eran parientes cercanos de los conservadores Mera Martínez, las dos familias se destacaron en las letras y las artes. Juan León Mera Martínez, autor del himno nacional, era primo de los Martínez Holguín.

La relación de la familia con el ámbito político del país fue constante y duró alrededor de un siglo. Nicolás Martínez Vásconez, el padre, ocupó importantes cargos políticos: corregidor de Ambato (1850-1851), gobernador y diputado por León (1853 y 1853-1857), gobernador de Tungurahua (1861-1868), representante de Tungurahua en la Convención Nacional de 1869, magistrado de la Corte Suprema (1870 y 1875), y representante a la Asamblea Nacional Constituyente de 1883, entre los más importantes. Para el plan vial de García Moreno, Martínez estuvo a cargo de la construcción de la carretera Tungurahua-León-Chimborazo. Su ideología, de tendencia liberal, se manifestaba en su interés por el desarrollo y progreso de la nación; y sin embargo, mantuvo una relación cercana y de respeto con García Moreno. Este trajinar político le obligó a vivir buena parte de su vida entre Ambato y Quito.

El contexto histórico-político-cultural en el que vivieron los hermanos Martínez Holguín determinó sobre todo su accionar directo en las instituciones con carácter científico y académico originarias del régimen garciano en Ecuador.

Augusto Nicolás (1860 - 1946), el segundo hijo del matrimonio, estudió en Quito con los jesuitas, fue alumno del importante grupo de científicos extranjeros, como los politécnicos Juan Bautista Menten, Luis Dressel, Luis Sodiro y Theodor Wolf; de los geólogos ya mencionados, Reiss y Stübel, y del glaciólogo Hans Meyer (Acosta Solís, 1991). La relación como discípulo de Wolf es significativa, más allá de la de maestro y alumno. En la obra conmemorativa de defensa del trabajo del alemán, *Sesenta años de recuerdos. El Dr. Teodoro Wolf*, de 1934, Martínez destaca el episodio por el que el alemán se separó de la Compañía de Jesús, en 1874, al ser cuestionado por las clases dictadas alrededor de las "revolucionarias" teorías de Charles Darwin y el darwinismo (Acosta Solís, 1991). A pesar de las críticas de la Iglesia Católica sobre el postulado darwiniano, y como reflejo de la contradictoria posición de García Moreno, entre totalitarismo católico y progresismo científico, éste otorga a Augusto una beca para estudiar en Alemania, oportunidad que quedó truncada pues a los pocos meses moría asesinado el presidente.

Debido a sus conocimientos en ciencias naturales -geografía, climatología, agronomía, botánica y paleontología- en 1895 es nombrado director del Observatorio Astronómico de Quito por el general Eloy Alfaro, al término de la Batalla de Guaranda y Gatazo, en la que combatió. Ocupará la dirección hasta 1899 (Acosta Solís, 1991). Señalaba Augusto, en su dedicación al desarrollo científico en el territorio nacional: "Tuve un hermoso proyecto, el establecimiento de un Observatorio Meteorológico en la cima del Guagua Pichincha, que se debía llamar 'Observatorio Humboldt', por suscripción internacional" (Estupiñán, 1988: 68-139).

¹¹ Para un extenso estudio de la familia Martínez Holguín, véase el trabajo realizado por Tamara Estupiñán (1988).

Lamentablemente, el proyecto no tuvo apoyo local. También colaboró con la Segunda Misión Geodésica Francesa que llegó en 1901, y debido a ello fue nombrado Miembro Perpetuo de la Sociedad Astronómica de Francia (Acosta Solís, 1991: 40). En los *Anales* de la Universidad Central se publicaron las traducciones que realizó sobre algunos escritos de los alemanes Reiss y Stübel (Egred, 2004: 20). Así mismo, publicó varios trabajos sobre meteorología, climatología, vulcanología, y agricultura (Estupiñán, 1988: 85-86)¹². No se debe olvidar, que en 1934 Augusto Martínez fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Central de Quito.

Por su parte, Nicolás Guillermo Martínez (1875-1934), el penúltimo de los hermanos, tuvo una carrera muy activa en el ámbito de las ciencias de la tierra. Fue ayudante astrónomo del Observatorio Astronómico de Quito, nombrado por el general Leonidas Plaza en 1904, y ayudante de meteorología en 1906, esta vez por nombramiento del general Eloy Alfaro; y primer ayudante de meteorología, en 1912. Fue además, miembro de El Ateneo de Quito, la Sociedad Geográfica de Quito, la American Geographical Society, y El Centenario de Cordero (Egred, 2004: 92-137). Notable es su presencia como superintendente-inspector del ferrocarril al Curaray (Egred, 2004: 105-133), puesto que junto a su hermano Luis Alfredo, resultaron los impulsores de esta obra que comunicaría los pueblos de la Sierra y el Oriente. No obstante, sus innumerables ascensiones a los nevados y volcanes de Ecuador, constituyen su labor más destacada para el estudio de la vulcanología y geografía andinas. Nicolás ascendió en varias ocasiones al Cotopaxi, Tungurahua, Antisana, Chimborazo, Iliniza, Pichincha, entre los más importantes.

Ascensiones y fotografía documental

Humboldt ascendió al cráter del Pichincha en dos ocasiones en mayo de 1802; mientras que García Moreno junto con Sebastian Wisse, llegaron en 1845. En 1872, Reiss y su compañero el colombiano, Ángel Mena Escobar, alcanzaron el cráter del Cotopaxi; y siguiendo la misma ruta, un año más tarde, llegó Stübel. Whymper, subió a la cima del Antisana en marzo de 1880; y en julio del mismo año, le acompañó el quiteño Francisco Javier Campaña a la cima del Chimborazo¹³, entre algunas de las innumerables ascensiones de los científicos y viajeros que recorrieron el paisaje volcánico de Ecuador.

A fines del XIX se termina con el monopolio extranjero con la aparición en escena de personajes locales, nos relata Hernán Rodríguez Castelo (1994: vii), al referirse a las últimas ascensiones de Edward Whymper y Hans Meyer frente a la actividad fotográfica y andinista de los hermanos Martínez Holguín. Augusto y Nicolás manifestaron un interés decidido por el estudio de la propia tierra, siguiendo los pasos de los científicos predecesores extranjeros se convirtieron en incansables andinistas y observadores prolijos, listos a llegar al corazón de cada uno de los volcanes.

Luis A. Martínez (1869-1909), pintor, político y escritor, también se involucró en el andinismo. Hermano mayor de Nicolás, subió con su hermano Augusto al Tungurahua en 1880, y posteriormente en 1900, alcanzando una cumbre rocosa, la misma que sería bautizada por su hermano Nicolás, cinco años más tarde, como *Pico Luis A. Martínez* (*Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano*, 1994: 26-27). Si sus hermanos se expresaban a través de las palabras y la imagen fotográfica, Luis Alfredo hizo uso de la paleta del pintor, realizando óleos que muestran el pai-

12 Para un recuento minucioso del corpus bibliográfico de los hermanos Martínez, véase el citado estudio histórico de Estupiñán.

13 En su libro, *Bicentenario del nacimiento de Federico Enrique Alejandro Barón de Humboldt 1769 septiembre 14 - 1969*, Ángel Bedoya Maruri hace una revisión de las ascensiones a las montañas y nevados ecuatorianos a partir de la presencia de la Primera Misión Geodésica hasta Nicolás Martínez H.

saje andino con majestuosa soledad, sin menguar en la descripción visual de la topografía. En un artículo publicado en la revista guayaquileña *Patria*, con motivo de su exposición en los salones del Club de la Unión en 1908, y frente al pedido de un redactor de esta revista de datos para escribir una corta biografía, Luis Alfredo contesta con amargura sobre su vida a la edad de cuarenta años, y al mismo tiempo su "amor intrahable á la naturaleza, al arte, á la Patria..." y su visión sobre la pintura: "El paisaje no debe ser solo una obra de arte, sino un documento pictórico-científico. Mi maestro es la Naturaleza, pues todavía la estudio" (*Patria*, 1908: 684-685).

La afición a la fotografía en Augusto nació de un obsequio casual con finalidades más bien domésticas, poco a poco se convirtió en la aliada de su trajinar científico.

En efecto, hacia 1896, la labor científica de Augusto se veía respaldada por su afición a la fotografía, la cámara le había sido regalada por el señor Bartola Bignolo, quien era padrino de uno de sus hijos, con la condición de que se enviaran las fotografías del niño periódicamente... Fue gracias a este obsequio, que Augusto pudo incluir testimonios fotográficos en la mayoría de sus estudios científicos, que con el paso de los años llegaron a formar un valioso archivo fotográfico, compuesto por más de tres mil placas en negativo (Estupiñán, 1988: 86).

Augusto Martínez llega a realizar fotografías de los Andes entre 1898 y 1918, y la posterior reaparición en Quito con fotografías de sitios urbanos en 1930. En 1899 fotografía vistas de Baños, Agoyán y Guaranda; en 1900, de Babahoyo; en 1901, el Corazón; un año más tarde, toma vistas de Pomasqui, el Pululahua, el Pichincha, el Pasochoa y el Sagoatoa; en 1903, fotografía el Rucu Pichincha, y en 1904 al Antisana, Patate y Baños, nuevamente. En 1906, trabaja sobre el Chimborazo, y cinco años más tarde en 1911, el Cotopaxi y las Murallas Rojas. En 1916 y en 1918, realiza fotografías del Tungurahua¹⁴.

Los hermanos Martínez Holguín tenían entre sí un común amor por la naturaleza y su tierra. Para Nicolás, el andinismo, según sus propias palabras, era la ocasión para "admirar y estudiar la Naturaleza"; su mirada de científico (aunque admitía no serlo), de quien encuentra y registra minuciosamente lo que la naturaleza deja ver y entrever, estaba presente en cada ascensión y fue plasmada en escritos y cartas a sus amigos. El gran número de textos conforman actualmente un corpus literario vasto para conocer y entender su frenética actividad como andinista. "Esa alta pasión se cumplió a precio de disciplina... Hizo de la vida en contacto con la naturaleza su más preciada y buscada forma de existencia y de las largas caminatas y arduas ascensiones, su actividad más asidua" (Rodríguez Castelo, 1994: xxiv).

Nicolás, quien alcanzó la cumbre del Chimborazo en 1911, reflexionaba cómo entre los ecuatorianos no existía ninguna afición por el andinismo, considerado por él como un deporte brillante, ya que, además de fortalecer al organismo, la persona audazmente desafiaba el peligro. En su diario de viaje, *Exploraciones y estudios en el Cotopaxi y en el Pichincha*, Nicolás nos relata una vez más su tesón y afición por la montaña, superando las difíciles condiciones climáticas de las alturas:

Campamento de Chiri-Machai

Domingo 28 de abril de 1912. Como debido al cansancio que tuvimos ayer de regreso de nuestra ascensión al cráter del Cotopaxi, no armamos la tienda de campaña, hemos pasado la noche en las pequeñas grutas que se abren al pie de la roca, y a pesar del frío hemos dormido sin despertarnos durante cerca de doce horas. (*Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano*, 1994: 234)¹⁵.

En sus ascensiones al Iliniza Sur, en 1912, Nicolás, junto con Frans Hiti y Alejandro Villavicencio, alcanzaron uno de los picos de la cumbre, al cual bautiza-

14 Esta cronología ha sido proporcionada por el doctor Fernando Jurado Noboa.

15 En la ascensión del 2 de abril de 1912, al mismo Cotopaxi, Nicolás estaría acompañado por el alpinista austriaco Franz Hiti y el pintor ecuatoriano César Villacrés.

ron con el nombre de *Pico Villavicencio*, en recuerdo del geógrafo Manuel Villavicencio, pariente del integrante del grupo de ascensión.

Nicolás G. Martínez tuvo conocimiento de los escritos realizados por los diferentes grupos y científicos extranjeros y locales que estudiaron los aspectos geográficos, botánicos y geológicos del territorio ecuatoriano. En sus *Notas sobre el Carihuairazo* –nevado al que intentó coronar en 1903 y 1911– hace una anotación sobre la diferencia de alturas entre las mediciones de la Primera Misión Geodésica y aquella realizada por Reiss y Stübel. Más adelante hará una observación analítica sobre los relatos que hacen referencia a Humboldt, Juan de Velasco, Manuel Villavicencio, Wolf y Whympfer, tejidos alrededor de las historias y mitos de las erupciones de este nevado (Nicolás Martínez, 1994a: 3-7). Esto demuestra su interés no sólo por adquirir conocimiento, sino por el análisis científico geográfico de su propio territorio cosa que se verá reflejada en sus publicaciones.

En *Las grandes erupciones del Tungurahua de los años 1916-1918* (Nicolás Martínez, 1932: 5), Nicolás advierte al lector de no “pretender hacer un estudio científico”, sino de “describir algo detalladamente” (Nicolás Martínez, 1932); modestia en realidad, pues todas sus observaciones son meticulosas y apoyadas en mediciones. Para la erupción de 1918, él presenciara y registrará en diarios, de manera cercana, la continua actividad volcánica de la montaña: nubes ardientes, lluvias de cenizas, ríos de lava y lodo. En su informe al ministro de Educación Pública, de 1933, *La última exploración al cráter del Tungurahua (Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano, 1994: 35-54)*, como director del Observatorio, adjunta las observaciones y mediciones realizadas conjuntamente con el padre Alberto Semanate, miembro de la Sociedad Geológica de Francia, y Julio y Alonso Castillo. Es uno de los innumerables trabajos que aportan a aquellos quienes deseen desentrañar la historia geológica de las montañas ecuatorianas. No se debe olvidar que para 1911, en su carta al director de *La Prensa*, en Quito, Nicolás Martínez refiere que ésta iba ser la “novena ocasión” que realizaría el ascenso al Tungurahua (1994: 30).

La ascensión no sólo se registra con la mirada, sino con la palabra. Nicolás escribe cartas a sus amigos detallando accidentes y peripecias entre los compañeros de grupo, las observaciones meticulosas del entorno, con un lenguaje que se traslada del rigor científico al tratamiento poético. Los textos son diarios que, junto con la fotografía, se convierten en las evidencias narrativas y testimonios de su trayecto a las cimas nevadas.

En la ascensión al Antisana de 1904, éste menciona intencionalmente el acompañamiento de un urcu-cama del Antisana con alrededor de 120 años, Lorenzo Guaigua. “El indio Guaigua, a pesar de su avanzadísima edad, es fuerte y recorre los páramos con agilidad y resistencia de un joven; es pequeño de cuerpo, ancho de espaldas, gordo y bien musculado... en la parte de la cabeza lleva siempre cubierta con la copa de un viejo sombrero de lana...” (Nicolás Martínez 1994b: 11-12). Y en su nota a la publicación de esta carta¹⁶, Nicolás nos revela algo sorprendente:

Han pasado 15 años desde mi viaje y sin embargo me aseguran que Lorenzo Guaigua vive todavía... Esta edad no la creo exagerada, pues Guaigua recuerda la visita que hizo el Barón de Humboldt al hato de Antisana a principios del siglo XIX, y con más razón, la de Dn. Marcos Jiménez de la Espada en 1860, pero al recordar esta última asegura que ya era hombre maduro y viejo (Nicolás Martínez, 1920).

En la mencionada ascensión, Guaigua y otro guía, Calixto Ortiz, les indicarán el mismo trayecto seguido por Marcos Jiménez de la Espada y Whympfer (Nicolás Martínez, 1994b: 12).

¹⁶ La publicación se refiere a la de 1920: *Ascensiones a los Andes*, recopilada en la edición de Nuevos Horizontes-Abya Yala de 1994.

Por su parte, Miguel Tul será quien le acompañe en varias de sus ascensiones como fiel compañero de viaje. Conocida es la narración que realiza al coronar la cumbre del Chimborazo por primera vez en 1911. Nicolás se percata que no tenía una bandera para hacer el acto oficial de coronación, será Miguel Tul quien preste sus ropas para enarbolar la bandera ecuatoriana (Rodríguez Castelo, 1994: xxiii).

La mirada europea sobre la naturaleza salvaje o el territorio habitado por culturas extrañas al *modus vivendi* occidental, se iba concretando en una posesión simbólica a finales del siglo XIX e inicios del XX. Esta posesión simbólica como manifiesto de una apropiación del entorno geográfico era posibilitada por el registro fotográfico: la grandeza de la montaña era condensada por la óptica humana en la cámara fotográfica. Sin embargo, las intensiones de los Martínez se proyectaban más allá del quehacer científico, no eran científicos contratados o viajeros que relataban sus exploraciones y descubrimientos en tierras desconocidas dando cuenta de su trabajo a una comunidad internacional de la cual poco o nada participaba el Ecuador. Armando proyectos en manera privada, se trataba de formar e informar a una audiencia local a través de la publicación de un sinnúmero de obras científicas del padre y hermanos, de la pintura, con los paisajes de Luis A. Martínez, y de la fotografía de los Andes realizada por Augusto y Nicolás.

Las fotografías de Augusto y Nicolás abordan con naturalidad la imagen de la montaña en plena soledad, capturan la realidad geográfica circundante de manera clara y espontánea. La captación se acoplaba a las condiciones existentes. Conjuntos de fotografías revelan composiciones con las perspectivas que la propia construcción geológica ofrece al observador, es en realidad la necesidad de plasmar la monumentalidad y majestuosidad de la montaña. El trabajo de Augusto transita entre la captación de la geografía explícita y la expresión de la fuerza telúrica de los interiores de la tierra. Por su parte Nicolás, publicará, en varios de sus trabajos para el Observatorio Astronómico, fotografías de los volcanes, no sólo panorámicas, sino el detalle de los accidentes montañosos, es decir, el trabajo científico sobre la naturaleza queda registrado en su realidad por medio de las fotografías. En otras, aparecerá retratado junto con los distintos acompañantes de grupo, con quienes les unía no sólo el compañerismo, sino una solidaridad muy propia del hombre que se expone a los riesgos.

Si regresamos a los ejemplos mencionados en páginas anteriores, la fotografía implica la selección del objeto retratado y su inclusión en un campo restringido por la capacidad del propio lente. Entonces, hablamos de la aprehensión visual de un territorio, y de las posibles retóricas que comunica la imagen. La montaña, el glaciar, o el cráter se vuelven mesurables, hasta vigilados, pero no sometidos. Los Martínez realizan las fotografías con las cámaras de entonces para detallar gráficamente el instante captado por su ojo observador el momento natural, que debido a los cambios climáticos varía su entorno, quedando un registro documental fácil de transportar, reproducir y mostrar al colectivo.

Con la obra escrita y gráfica de los hermanos Augusto y Nicolás presenciamos otro vértice de esa gran lectura sobre el territorio nacional que toma fuerza y se desarrolla en el siglo XIX. La mirada sobre *el otro* (territorios y pueblos) adquiere un nuevo matiz, es el momento cuando se mira al interior permitiendo una manera de construir la identidad de la nación. Se estudia, se conoce y se descubre las realidades geográficas y humanas, que han estado en contacto directo con la mirada del habitante del país, posibilitando el autoconocimiento y permitiendo avanzar en el desarrollo científico y en la formulación de discursos concretos sobre el presente y futuro de la nación. Es la mirada del hombre ecuatoriano hacia lo local, originada en el interés por la labor científica, pero también por la herencia cultural y la vinculación a la tierra, nacidas de la afectividad hacia lo propio, hacia su interior.

5/1. reproducción fotográfica
Archivo Banco Central del Ecuador, Quito.

5/1. reproducción fotográfica
Archivo Banco Central del Ecuador, Quito.



Bibliografía integrada

- Abram, Matthias. "Fantasía de indios". En: Caparrini, Silvana y Lucía Chiriboga. *Identidades negadas. Fotografía de indios, 1880-1920*. Quito, Abya Yala, 1996.
- Acosta Solís, Misael. *El naturalista Augusto N. Martínez. Datos biográficos*. Ambato, Editorial Pío XII, 1991.
- Alberch, Pere. *Pacífico inédito 1862-1866. Exposición fotográfica*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1992.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections of the Origins and Spread of Nationalism*. Londres, Verso, 1983.
- Andrade Marín, Luciano. "La desconocida región de Oyacachi. Rectificaciones geográficas, hallazgos etnológicos y de un precioso manuscrito inédito en poder oculto de los indios". En: *Anales*, N° 331-332. Quito, Universidad Central del Ecuador, 1952, pp. 5-64.
- Andrade Marín, Luciano. *Viaje a las misteriosas montañas de Llanganati*. Quito, Editorial Santo Domingo, 1970.
- Andrade Marín, Luciano. "Los conquistadores de las fronteras verticales del Ecuador". En: *Andinismo ecuatoriano*, N° 6. Quito, Órgano de la Agrupación Excursionista Nuevos Horizontes, julio de 1948. Reproducido en: Luciano Andrade Marín. *La lagartija que abrió la calle Mejía. Historietas de Quito*. Quito, FONSA, 2003, pp. 68-71.
- André, Edouard. "Un viajero que llega a Quito entrando por Rumihuaica". En: *El Ecuador visto por los extranjeros (viajeros de los siglos XVIII y XIX)*. Humberto Toscano, ed. México, Editorial Cajica, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960, pp. 381-402.
- *Álbum didáctico de los sellos postales emitidos por el Estado ecuatoriano 1865-1982*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.
- "Artistas ecuatorianos. Dn. Luis A. Martínez". En: *Revista Patria*, N° 28. Guayaquil, 1 de julio de 1908, pp. 684-685.
- *The Arts in Latin America 1492-1820*. Curado por Joseph J. Rischel y Suzanne Stratton - Pruitt. Catálogo de exhibición. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2006.
- Athens, John S. "Relaciones interregionales prehistóricas en el Norte de los Andes: evidencia del sitio La Chimba en el Ecuador septentrional". En: C. Gnecco (ed.). *Perspectivas regionales en la arqueología del suroccidente de Colombia y norte del Ecuador*. Popayán, Editorial Universidad del Cauca, 1995, pp. 3-39.
- Banco Central del Ecuador. *Atlas del mundo, Ecuador*. Paris, Les Éditions J.A., 1982.
- Banco Central del Ecuador. *Cartografía del Ecuador y América, Homenaje a Pedro Vicente Maldonado*. Quito, Banco Central del Ecuador, 2004.
- Baktin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

- Barth, Fredrik. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Bayle, Constantino. "IV Centenario del descubrimiento del Amazonas. Descubridores jesuitas del Amazonas". En: *Revista de Indias*, Nº 1, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1940, pp. 121-185.
- Bedell, Rebecca. *The Anatomy of Nature. Geology and American Landscape Paintings. 1825-1875*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Bedoya Maruri, Ángel. *Bicentenario del nacimiento de Federico Enrique Alejandro Barón de Humboldt 1769 septiembre 14 - 1969*. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969.
- Benavides, Hugo. *Making Ecuadorian Histories. Four Centuries of Defining Power*. Austin, University of Texas Press, 2004.
- Benjamin, Walter. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993.
- Billeter, Erika. *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Madrid, 1994.
- Bottasso, Juan (comp.). *Los salesianos y la Amazonía*. Tomos I-III. Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993.
- Brogiato, Herausgegeben von Heinz Peter. *Die Anden. Geographische Erforschung und Wissenschaftliche Darstellung*. München, Wissenschaftliche Alpenvereinshefte, Heft 37, 2003.
- Brunet, Roger et al. *Les mots de la Géographie, Dictionnaire critique*. Montpellier-Paris, RECLUS-La Documentation Française, 1992.
- Boussingault, M. *Viajes científicos a los Andes ecuatoriales*. Paris, Librería Castellana, 1849.
- Burgos Guevara, Hugo. *La crónica prohibida. Cristóbal de Acuña en el Amazonas*. Quito, FONSA, 2005.
- 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.
- Cáceres, Rafael. *La Provincia Oriental de la República del Ecuador. Apuntes de viaje*. Quito, Imprenta de la Universidad, 1892.
- Calvo-Sotelo Pedro y María Elena Porras (coords.). *Ecuador-España. Historia y perspectiva. Estudios*. Quito, Embajada de España en el Ecuador, Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador, Cooperación Española, 2001.
- Caparrini, Silvana y Lucía Chiriboga. *El retrato iluminado. Fotografía y República*. Catálogo de exposición. Quito, Museo de la Ciudad, 2005.
- Carvajal, Gaspar de. *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande de las Amazonas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una Filosofía de la Cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- 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.
- Catlin, George. *Last Rambles amongst the Indians of the Rocky Mountains and the Andes*. Londres, Sampson Low, Son, and Marston, 1868.
- Charton, Ernest. "Una academia improvisada en Quito, 1850". En: *El Ferrocarril*, Santiago de Chile, 5 - 8 de diciembre de 1860.
- Chávez, Ángel Polibio. "La Virgen del Guaico". En: *El Ecuatoriano: Periódico Político, Literario y Noticioso*, Quito, 29 de marzo de 1887, p. 77.
- Christian, William. *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*. Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Chiriboga, Lucía y Silvana Caparrini. *El retrato iluminado, fotografía republicana en el siglo XIX*. Catálogo de exhibición. Quito, Museo de la Ciudad, 2005.
- Clark, Kim. *Redemptive Work. Railway and Nation in Ecuador. 1895-1930*. Wilmington, SR Books, 1997.
- Clark, Kim. *La obra redentora: ferrocarril y la nación en el Ecuador 1895-1930*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2004.
- Claval, Paul. *Géographie, Humaine et Économique Contemporaine*. Paris, PUF, 1984.
- Coleman, Simon y Jas Elsner. *Pilgrimage: Past and Present in the World Religions*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Compte, Francisco María. *Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, desde la fundación de Quito hasta nuestros días*. Tomos I-II. Quito, Imprenta del Clero, 1885.
- 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.
- Crespo Ordóñez, Roberto. *Historia del Ferrocarril del Sur*. Quito, Imprenta Nacional, 1932.
- Da Mata, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Berkeley University Press, 1984.
- Debarbieux, Bernard y Bailly, Antoine S.. *géographie et representations spatiales*.

En: Antoine S. Bailly coord. *Les Concepts de la Géographie Humaine*. Paris, F.H. Mason, 1995, pp. 157-164.

■ Debardieux, Bernard, entrevista. "Les métamorphoses du paysage", *Sciences Humaines*, hors-serie 43 (Diciembre 2003/Janvier-Feúrier, 2004)

■ Del Río Sadornil, José Luis. "Don Francisco Requena y Herrera: una figura clave en la demarcación de los límites hispano-lusos en la cuenca del Amazonas (s. XVIII)". En: *Revista Complutense de Historia de América*, N° 29. Madrid, 2003, pp. 51-75.

■ Deler, Jean-Paul. "La organización del espacio ecuatoriano". En: *Cultura*, Revista del Banco Central del Ecuador. Quito, Banco Central del Ecuador, 1986, pp.793-803.

■ Deler, Jean-Paul. *Ecuador, del espacio al Estado nacional*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1987.

■ 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.

■ Doherty, M. Stephen. "Frederic Edwin Church: a Great Landscape Painting Teacher". En: *American Artist*, VNU Business Media, Mayo del 2006, pp. 62-66.

■ Donoso, Magdalena. *Pintores ecuatorianos: Joaquín Pinto*. Catálogo de la obra 1842-1906. Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1984.

■ Echeverría, Bolívar. "La Compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina". En: *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, N° 9, II semestre. Quito, UASB - TEHIS - Corporación Editora Nacional, 1996, pp. 21-38.

■ Egred A., José. "Alphonse Stübel en el Ecuador". En: *Alphonse Stübel. Las montañas volcánicas del Ecuador*. Quito, Banco Central del Ecuador-Unesco, 2004, pp.15-20.

■ 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.

■ Enock, Regionald. Ecuador: *Geografía humana* [1914]. Quito, Corporación Editora Nacional, 1981.

■ Espinosa Apolo, Manuel (comp. ed.). *Historia de los terremotos las erupciones volcánicas en el Ecuador siglos XVI-XX*. Colección Memoria. Quito, Taller de Estudios Andinos, 2000.

■ Espinosa Tamayo, Alfredo. *Psicología y sociología del pueblo ecuatoriano*. Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, 2. Quito, Banco Central del Ecuador, Corporación Editora Nacional, 1979.

■ Estupiñán, Tamara. *Una familia republicana: los Martínez Holguín*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1988.

- Fan, Fa-ti. "Chinese Central Asia in Transnational Scientific Discourse and Internacional 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.
- *Ferdinand Bellermann en Venezuela. Memoria del paisaje 1842-1845*. Catálogo de exposición. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1991-1992.
- Ferrario, Julio. *Las costumbres antiguas y modernas de todos los pueblos de América*. en el Ecuador visto por los viajeros (Humberto Toscano, compilador), México, Editorial Cajica.1960, pp. 515-546.
- *Fire and Ice. Treasures from the Photographic Collection of Frederic Church at Olana*. New York, Dahesh Museum of Art, 2002.
- Flores Jijón, Antonio. *La conversión de la deuda anglo-ecuatoriana*. Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, 3. Quito, Banco Central del Ecuador, Corporación Editora Nacional, 1979.
- Fraga, Rosendo. "El catecismo de Geografía. Prólogo". En: <http://www.elaleph.com/facsimiles.cfm?coleccion=1&serie=1&facs=1.marzo.2007>
- *Frans Post*. Catálogo de exhibición. München, Haus der Kunst, 2006.
- *Frederic Edwin Church*. Catálogo de exposición. Washington D.C., National Gallery of Art, 1989.
- Freixa i Font, Pere. "La fotografía panorámica y la representación del territorio: antecedentes para una indexación virtual del mundo". Charla presentada en el Primer Congreso de Historia de la Fotografía, Photomuseum de Zarautz, Euskadi, 5 de diciembre de 2005. Disponible en: (<http://www.iaa.upf.edu/eic>).
- Garaudy, Roger. *Esthétique et invention du futur*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1971.
- *García Moreno, Gabriel. Escritos y Discursos*. Segunda edición, aumentada y anotada por Manuel María Pólit Laso, tomo segundo, Quito, Tipografía Salesiana, 1923.
- 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.
- Gómez, Nelson. *La Misión Geodésica y la cultura de Quito*. Quito, Ediguías C. Ltda, 1987.
- González Calisto, Rafael. "Carta Pastoral". En: *La Santísima Virgen de la Nube*. Quito, Imprenta del Clero, 1901, p.26.
- González Suárez, Federico. *Estudio histórico sobre los cañaris, antiguos habitantes de la provincia del Azuay*. Quito, Imprenta del Clero, 1878.
- González Suárez, Federico. *Hermosura de la Naturaleza*. Madrid, 1908.

- González Suárez, Federico. *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi: láminas*. Quito, Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1910.
- González Suárez, Federico. *Historia General de la República del Ecuador*. Vols. I-III. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969-1970.
- Grohs, Waltraud. *Los indios del Alto Amazonas del siglo XVI al XVIII. Poblaciones y migraciones en la antigua provincia de Maynas*. BAS, 2. Bonn, Bonner Amerikanistische Studien, 1974.
- Guerrero Andrés. *La semántica de la dominación: el concertaje de indios*. Quito, Ediciones Libri-Mundi, 1991.
- Guerrero Andrés. comp. *Etnicidades*. Quito, FLACSO, 2000.
- 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., *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos N°2. Nazioni e identità plurime*. Udine, CIASLA, Universidad de Udine, 2006, pp.189-205.
- Hassaurek, Friedrich. *Four Years Among the Ecuadorians*. Londres, Feffer and Simons, 1867.
- Hassaurek, Friedrich. *Cuatro años entre los ecuatorianos*. Quito, Abya Yala, 1993.
- Herndon, Lewis y Lardner Gibbon. *Exploration of the Valley of the Amazon*. Washington, R. Armstrong Public Printer, 1854.
- *Historia del arte ecuatoriano*. Tomo III. Quito, SALVAT Editores Ecuatoriana, S.A., 1977.
- *Historia del Ecuador*. Vol. 6. Quito, Salvat Editores Ecuatoriana S.A., 1980.
- Holl, Frank (ed.). *El retorno de Humboldt*. Catálogo de exposición. Quito, Museo de la Ciudad, 2001.
- Humboldt, Alexander, von. *Ansichten der Kordilleren*. Tübingen, 1810.
- Humboldt, Alexander, von. *Kosmos*. Volúmenes I-IV. Stuttgart, Cotta, 1845-1850.
- Humboldt, Alexander, von. *Ansichten der Natur*. Stuttgart, Cotta, 1848.
- Humboldt, Alexander, von. *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Tomo I. Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig Editores, 1874.
- Ibarra, Hernán. *La identidad devaluada de los Modern Indians*. En: <http://www.flacso.org.ec/docs/antciudadania.pdf>, marzo, 2007.
- "Información sobre la aparición de la Virgen de la Nube, el Domingo 30 de

Diciembre de 1699". En: *Arnahis*, Órgano del Archivo Nacional de Historia, 12, N°18, Quito, 1970, pp. 92-110.

■ Jaffé, Hans L. C. "Introduction, y XIXe et XXe siècles". En : *Le monde de la peinture*. Países Bajos, V. N. U. Books International, 1980, pp.17-21.

■ Jijón y Caamaño, Jacinto. "El alma religiosa de la Patria". En: *Política conservadora*. Quito, Banco Central del Ecuador-Corporación Editora Nacional, s.f.

■ Jiménez de la Espada, Marcos (comp.). *Relaciones geográficas de Indias- Perú*. Vols. I-III. Madrid, Ediciones Atlas, 1965.

■ Jouanen, José. *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito*. 1570-1774. Tomos I-II. Quito, Editorial Ecuatoriana, 1941, 1943.

■ Jouanen, José. *Historia de la Compañía de Jesús en la República del Ecuador*. 1850-1950. P. Jorge Villalba ed. Quito, s.ed., 2003.

■ Jurado Noboa, Fernando. *Juan León Mera Iturralde*. Maestros del Arte Ecuatoriano N° 2. Quito, Banco Central del Ecuador, 2006.

■ Kennedy-Troya, Alexandra. "Del taller a la academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador". En: *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, N° 2, I semestre. Quito, Corporación Editora Nacional, 1992, pp. 119-134.

■ Kennedy-Troya, Alexandra. *Rafael Troya (1845-1920). El pintor de los Andes ecuatorianos*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1999.

■ Kennedy-Troya, Alexandra. "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.

■ Kennedy-Troya, Alexandra. "Alphons Stübel: paisajismo e ilustración científica en Ecuador". En: Alphons Stübel. *Las montañas volcánicas del Ecuador*. Trad. Federico Yépez. Quito, Banco Central del Ecuador-UNESCO. Quito, 2004, pp. 21-38.

■ Kennedy-Troya, Alexandra. a) "Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes". En: Alfonso Ortiz Crespo ed., *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito, FONSAL, 2005, pp. 25-62.

■ Kennedy-Troya, Alexandra. b) "Identidades y territorios: paisajismo ecuatoriano del siglo XIX". En: *La participación de la sociedad ecuatoriana en la formación de identidad nacional*. Quito, Presidencia de la República, Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2005, pp. 251-276.

■ Kennedy-Troya, Alexandra. "La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX". En: Frank Holl (ed.). *El regreso de Humboldt*. Catálogo de exposición. Quito, Museo de la Ciudad, 2002, pp. 112-127. Reproducido en *Ecuador. Tradición y Modernidad*. Madrid, SEACEX, 2007, pp.195-200.

■ 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.

- Kingman, Eduardo. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940: Higienismo, ornato y policía*. Quito, FLACSO, 2006.
- Kolberg, Joseph. *Nach Ecuador*. Freiburg im Breisgau, Herder, Reisebilder, 1876.
- La Condamine, Charles-Marie de. *Relación abreviada de un viaje hecho por el interior de la América Meridional*. Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1941.
- La Condamine, Charles-Marie de. *Diario del viaje al Ecuador. Introducción histórica a la medición de los tres primeros grados del meridiano*. Quito, Coloquio "Ecuador 1986", 1986.
- Lachi, Chiara. "La pittura di paesaggio". En: *Il Seicento. La Grande Storia dell'arte*. Firenze, E-ducation, 2006, pp. 277-315.
- Lafaye, Jacques. *Quetzakóatl y Guadalupe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Larrain Bravo, Ricardo. "Sobre el Buen Gusto". En: *Anales de la Universidad Central*, Tomo LXIV, N° 310, Quito, octubre-diciembre de 1940, pp. 658-687.
- Larrea, Carlos Manuel. *Cartografía ecuatoriana de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, 1977.
- Larrea, Carlos Manuel. *La Real Audiencia de Quito y su territorio*. Quito, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1987.
- Latorre, Octavio. *Los mapas del Amazonas y el desarrollo de la cartografía ecuatoriana en el siglo XVIII*. Miscelánea Antropológica Ecuatoriana, Serie Monográfica, 9. Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 1988.
- Laviana Cuetos, María Luisa. *La descripción de Guayaquil por Francisco Requena, 1774*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1984.
- Le Goff, Jacques. "Construcción y destrucción de la ciudad amurallada. Una aproximación a la reflexión de la investigación". En: *La ciudad y las murallas*. Cesare De Seta y Jacques Le Goff (eds.). Madrid, Cátedra, 1989.
- 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.
- Lhote, André. *Traité du paysage*. Paris, Floury, 1946.
- López Sanvicente, Lorenzo. *La Misión del Napo*. Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1894.
- Luis A. Martínez Holguín. *Andinismo, arte y literatura. Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano*. Tomo 2. Quito, Abya Yala, 1994.
- Magnin, Juan. *Descripción de la provincia y misiones de Mainas en el Reino de Quito*. Quito, Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, 1998.

- Majluf, Natalia. "Ce n'est pas le Perou' or The Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855". En: *Critical Inquiry*, vol. 23, N°4, 1997, pp. 868-893.
- Malosetti Costa, Laura. "Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica". En: Mario Sartor coord., *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos N.2 Nazioni e identita plurime*. Udine, CIASLA, Universidad de Udine, 2006, pp. 103-127.
- Manthorne, Katherine. *Creation & Renewal, Views of Cotopaxi by Frederic Edwin Church*. Catálogo de exposición. Washington, D.C., National Gallery of Art, 1985.
- Manthorne, Katherine. y John Coffey. *Louis Remy Mignot, a Southern Painter Abroad*. Washington, D. C., Smithsonian Institution Press /North Carolina Museum of Art, 1996.
- Maroni, Pablo. *Noticias auténticas del famoso río Marañón [1738]*. Monumenta Amazónica, B.4. Iquitos, IIAP-CETA, 1988.
- Martín, Leona. "Emilia Serrano, Baronesa de Wilson ¿1834?-1922, intrépida viajera española olvidada". En: www.lehman.cuny.edu.
- Martínez Holguín, Augusto N. „Sesenta años de recuerdos. El Dr. Teodoro Wolf“. En: *Anales de la Universidad Central*. T.52. N°287. Quito, enero-marzo, 1934, pp. 179-206.
- Martínez Holguín, Nicolás G. *Ascenciones a los Andes*. Ambato, Imprenta de Ricardo Costales, 1920.
- Martínez Holguín, Nicolás G. *Las grandes erupciones del Tungurahua de los años 1916-1918*. Quito, Imprenta Nacional, 1932.
- Martínez Holguín, Nicolás G. a "Notas sobre el Carihuirazo". En: *Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano: ascenciones y exploraciones en los Andes ecuatorianos*. Quito, Nuevos Horizontes - Abya Yala, 1994, pp. 3-7.
- Martínez Holguín, Nicolás G. b "Una ascensión al Antisana". En: *Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano: ascenciones y exploraciones en los Andes ecuatorianos*. Quito, Nuevos Horizontes - Abya Yala, 1994, pp.11-12.
- Martínez, Luis A. *La agricultura ecuatoriana*. Ambato, s.ed.,1903.
- Martínez, Luis A. "Rasgo Autobiográfico". En: *La Ilustración Ecuatoriana* N°16, Quito, diciembre, 1909, p. 273.
- Martínez, Luis A. "La pintura y el paisaje en el Ecuador. Fragmento de una conferencia". En: *Cuadernos de Tungurahua* N°2. Ambato, septiembre, 1953, pp.11-16.
- Martínez, Luis A. "La cordillera y la costa".[c.1900]. En: *Escritos de Fray Colás*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.
- Martínez, Luis A. *Catecismo de agricultura*. [1905]. Guayaquil, Departamento de

Publicaciones de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Guayaquil, 1979.

- Martínez, Luis A. "El terruño. Novela inédita e inconclusa". En: *Cultura* N°23. Quito, Banco Central del Ecuador, septiembre-diciembre, 1985, pp. 315-321.
- Martínez, Luis A. „Autobiografía“. En: *Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano: Andinismo, arte y literatura*. Tomo 2. Quito, Nuevos Horizontes - Abya Yala, 1994, pp. 11-12.
- Martínez, Luis A. *A la costa*. [1904]. Colección Antares. Quito, Libresa, 2006.
- Matovelle, Julio María. *Breve Noticia Histórica del Santuario de Nuestra Señora del Rocío*. Cuenca, 1897.
- Matovelle, Julio María. *Imágenes y santuarios célebres de la Virgen Santísima en la América española señaladamente en la República del Ecuador*. Quito, Tip. Editora de los Talleres Salesianos, 1910.
- Meggers, Betty J. *Amazonia, hombre y cultura en un paraíso ilusorio*. México, Siglo XXI Editores, 1976.
- Mera Iturralde, Juan León. *Catecismo de geografía de la República del Ecuador*. Quito, Imprenta Nacional, 1875.
- Mera Iturralde, Juan León. *Cumandá o un drama entre salvajes*. Quito, Imprenta del Clero, 1879.
- Mera Iturralde, Juan León. "Flor de los Andes". En: *Rumbos* N°6. Quito, mayo, 1933, pp.135-144.
- Metalli, D.A. *Rasgos Históricos de la Aparición Milagrosa de la Sagrada Imagen de San Jacinto de Yaguachi*. Guayaquil, Imprenta de "El Globo", 1888.
- Meyer, Hans. *In den Hochanden von Ecuador*. Berlín, Dietrich Reimer, 1907.
- Minguet, Hélène. « Introduction ». En : Charles Marie de La Condamine, *Voyage sur l'Amazonie*. Paris, FM/La Découverte, 1981, pp.5-27.
- Mitchell, W.J.T. *Landscape and Power*. Segunda edición. Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- Monnier, Marcel. *Des Andes au Para. Equateur-Pérou-Amazonie*. Paris, E. Plon Nourrit et Cie., 1890.
- Monteforte, Mario et al. *Los signos del hombre*. Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador -Sede en Cuenca y Universidad Central del Ecuador, 1985.
- Moreno Yáñez, Segundo E. *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito, EDIPUCE, 1985.
- Moreno Yáñez, Segundo E. *Historia antigua del país Imbaya*. Quito, (manuscrito), 2004.

- 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.
- Muñoz Borrero, Eduardo. *En el Palacio de Carondelet. Gobernantes ecuatorianos del Presidente Flores al Presidente Hurtado. 1830-1981*. Quito, Artes Gráficas Señal, 1981.
- Muratorio, Blanca. *Rucuyaya Alonso y la historia social y económica del Alto Napo. 1850-1950*. Quito, Ediciones Abya-Yala, 1987.
- Muratorio, Blanca. *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Quito, FLACSO, 1994.
- Navarro, José Gabriel, "El paisaje nacional y Luis A. Martínez". En: *La Ilustración Ecuatoriana*, N°16. Quito, diciembre, 1909, pp. 273-275.
- Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*. 2ª.ed. Quito, Imprenta IGM, 1985.
- Navarro, José Gabriel, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. Quito, Dinediciones, 1991.
- *Nuestros Andes*. Textos de Ximena Escudero de Terán. Catálogo de exposición. Quito, Banco de los Andes, 1989.
- Oberem, Udo. *Los quijos. Historia de la transculturación de un grupo indígena en el Oriente ecuatoriano*. Colección Pendoneros, 16. Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología, 1980.
- Ortiz Crespo, Alfonso. "Thomas Reed en Ecuador". En: Alberto Saldarriaga et al., *En busca de Thomas Reed: arquitectura y política en el siglo XIX*. Bogotá, Panamericana Formas e Impresos, 2005, pp. 89-123.
- Orton, James. *The Andes and the Amazon, or, Across the Continent of South America*. New York, Harper & Brothers, 1870.
- Osculati, Gaetano. *Esplorazione delle Regioni Equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni : frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846-1847-1848*. Milano, Tip. Bernardoni, 1850.
- *Paisajes del Ecuador*. Colección Imágenes. Vol. 5. Quito, Banco Central del Ecuador, 1985.
- Paladines, Carlos. *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1990.
- Pareja Díezcanezo, Alfredo. *Historia del Ecuador*. Vols. 1-4. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1954.

- Pareja Díezcanezo, Alfredo. *Ecuador. La República de 1830 a nuestros días*. Quito, Editorial Universitaria, 1979.
- Paz y Miño, Luis Telmo. "Mapas coloniales del Ecuador". En: *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. N° 1, Quito, 1943, pp. 165-187.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. "Teodoro Wolf". En: Teodoro Wolf. *Geología y geografía del Ecuador*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1975, pp. 13-24.
- Pfeiffer, Ida. *Mon second voyage, autour du monde*. 2 ed. Paris, Librairie de L. Hachette et Cie., 1859.
- Pierre, François. *Viaje de exploración al Oriente ecuatoriano*, [1887]. Quito, Ediciones Abya-Yala, 1983.
- Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano: ascensiones y exploraciones en los Andes Ecuatorianos. Quito, Nuevos Horizontes - Abya Yala, 1994.
- *Plástica y literatura. Un diálogo en torno al indígena*. Catálogo de exhibición. Textos de Ximena Grijalva Calero. Quito, Banco Central del Ecuador, 2006.
- Pólit, Manuel María (recop.). *Escritos y discursos de Gabriel García Moreno. Recopilados y publicados por la Sociedad de la Juventud Católica de Quito, y anotados por su Presidente D. Manuel María Pólit*. Quito, Imprenta del Clero, 1887.
- Pólit, Manuel María (recop.). "Un manuscrito inédito acerca de Nuestra Señora del Quinche". En *Boletín Eclesiástico* 5, N° 31, Quito, 1932, pp. 384-395, 447-457.
- Ponce Leiva, Pilar (comp.). *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito. Siglos XVI-XIX*. Tomos I-II. Quito, MARKA, Ediciones Abya-Yala, 1994.
- Porras Paredes, María Elena. "Historia del espacio y el territorio en el Ecuador. (Desde la época aborigen hasta el siglo XIX)". En: <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/historia/historia12.htm>, marzo, 2007.
- *El Quito que se fue, 1850-1912. Colección fotográfica de Ernesto Chiriboga Ordóñez*, Vol. I. Quito, FONSAI, 2003.
- Ramírez, Luis Hernán. "Samuel Fritz (1654-1725). Defensor de la peruanidad en el territorio amazónico". En: *Revista Alma Mater*, N° 13-14. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997, pp. 29-33.
- Ramonet, Ignacio. « Le théâtre du monde ». En : *L'atlas du monde diplomatique*. Paris, 2006, pp.6-7.
- Rebok, Sandra. "La expedición americana de Alexander von Humboldt y su contribución a la ciencia del siglo XIX". En: *Bulletin de l'IFEA*, N° 32, Lima, 2003, pp.441-458.
- Reiss, Wilhelm y Alfons Stübel. *Das Hochgebirge der Republik Ecuador*. Berlin, 1892.
- Renard-Casevitz F.M, Th. Saignes y A.C. Taylor. *Al este de los Andes. Relaciones*

entre las sociedades amazónicas y andinas entre los siglos XV y XVII. Tomos I-II. Quito, Ediciones Abya-Yala, IFEA, 1988.

- Reyes, Oscar Efrén. *Historia de la República. 1822-1926*. Quito, Imprenta Nacional, 1931.
- Riofrío, Miguel. *La Emancipada* [1863]. Colección Lojanidad/Literatura, Serie Loja Profunda N°3. Loja, Universidad Técnica Particular de Loja, 2005.
- Rodríguez Castelo, Hernán. "Prólogo". En: Nicolás G. Martínez Holguín, *Pioneros y precursores del andinismo ecuatoriano: ascensiones y exploraciones en los Andes ecuatorianos*. Quito, Nuevos Horizontes - Abya Yala, 1994, pp.v-xxvii.
- Rodríguez Castelo, Hernán. *Diario del Padre Fritz*. Quito, Revista de las Fuerzas Armadas Ecuatorianas, 1997.
- Rubio, Juan Carlos., et al. *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*. Catálogo de exposición. Madrid, Fundación Telefónica, 2001.
- Russel Wallace, Alfred (ed.). *Richard Spruce. Notes of a Botanist on the Amazon & Andes*. Vol. I y II. Londres, Macmillan and Co., 1908.
- Rydell, Robert W. *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*. Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid, Libertarias, 1990.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona, Crítica, 2000.
- Saint-Geours, Yves. "La evolución demográfica del Ecuador en el siglo XIX". En: *Cultura*, N°24b, Quito, Banco Central del Ecuador, 1986, pp.481-505, pp.481-492.
- Salazar, Fray Buenaventura. *Novena y leyenda en honor de la Virgen del Cisne*. Loja, Imprenta Lojana, 1905.
- Sartor, Mario. "Il paesaggio come elemento identitario nella pittura latinoamericana del XIX secolo". En: Mario Sartor coord., *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos N°2. Nazione e Identità Plurime*. Udine, CIASLA, Universidad de Udine, 2006, pp. 415-445.
- Sennet, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona, República, 2001.
- *Le sentiment de la montagne*. Catálogo de exposición. Grenoble, Musée de Grenoble, 1998.
- Sievers, Wilhelm. *Reise in Peru und Ecuador ausgeführt 1909*. Munchen und Leipzig, Duncker & Humblot, 1914.
- 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 Angela Perez. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sono, Doctor. *Nuestra Señora del Quinche por un sacerdote*. Quito, Imprenta del Clero, 1883.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. 5ta. edición, Madrid, Cátedra, 1994.
- Steingraber, Erich. *Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei*. München, Hirmer, 1985.
- Stübel, Alphons. *Las montañas volcánicas del Ecuador*. Quito, Banco Central del Ecuador, 2004.
- Sullivan, Mark. *The Hudson River School*. Metuchen, The Scarecrow Press, Inc., 1991.
- Terán, Francisco. *Geografía del Ecuador*. Quito, Ministerio de Educación, 1952.
- Terán, Francisco. "La Geografía del Ecuador del Dr. Manuel Villavicencio". En: Manuel Villavicencio. *Geografía de la República del Ecuador*. Edición facsimilar. Quito, Corporación Editora Nacional, 1984, pp.xi-xvii.
- Teresa de Baviera. *Reisestudien aus dem westlichen Südamerika*. Berlín, Reimer, 1908.
- Theroux, Paul. « Les cartes qui aiguissent l'imagination des hommes ». En: *Courrier International, L'atlas des atlas*, Paris, 2005, pp.14-15.
- Thoreau, Henry David. *Pasear*. Trad. Silvia Komet. Los Pequeños Libros de la Sabiduría N°29. Palma de Mallorca, s.ed., 1999.
- Tobar Donoso, Julio y Alfredo Luna Tobar. *Derecho territorial ecuatoriano*. Quito, Imprenta del Ministerio de Relaciones Exteriores. 1995.
- Torres, Víctor. *Reseña Histórica del Devoto Santuario de Nuestra Señora de La Paz*. Ibarra, Imp. "El Cosmopolita", 1926.
- Turner, Víctor y Edith. *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. New York, Columbia University Press, 1978.
- Up de Graff, F.W. *Cazadores de cabezas del Amazonas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- Urbano, Henríque. *Wiracocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1981.
- Uriarte, Manuel J. *Diario de un misionero de Mainas*. Tomos I-II. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, 1952.

- Vargas, José María, O.P. *Los pintores quiteños del siglo XIX*. Quito, Editorial Santo Domingo, 1971.
- Vargas, José María, O.P. *Historia de la Provincia Dominicana del Ecuador. Siglos XVI y XVII*. Quito, Editora Royal, 1986.
- Vargas, José María, O.P. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. 2ªed. Quito, Fundación Fr. José María Vargas/ TRAMA Ediciones, 2005.
- Vargas, José María, O.P. *Nuestra Señora de Guadalupe en Guápulo y el Quinche*. Quito, Editorial Santo Domingo, s.f.
- Velasco, Juan de. *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*. Vols. I-II. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Quito, Secretaría General de la XI Conferencia Interamericana, 1960.
- Verne, Jules. *La jangada; huit cents lieues sur l'Amazone*. Paris, J. Hetzel, 1881.
- Verneau, R. y Paul Rivet. *Ethnographie ancienne de l'Equateur*. Paris, Gauthier-Villars, 1912-1922.
- Villacís Molina, Rodrigo. „Rasgos biográficos“. En: *Pioneros y precursores del çAndinismo ecuatoriano: andinismo, arte y literatura*. Tomo 2. Quito, Nuevos Horizontes - Abya Yala, 1994, pp. 11-12.
- Villavicencio, Manuel. *Geografía de la República del Ecuador*. New York, Imprenta de Robert Craighead, 1858.
- Wilmet, Jules. « La télédétection ». En : Antoine S. Bailly (coord.), *Les concepts de la géographie humaine*. París, Milán, Barcelona, 1995.
- Winckell, Alain (coord.). *Los paisajes naturales del Ecuador. Las regiones y paisajes del Ecuador*. Quito, CEDIG-IPGH-ORSTOM-IGM, 1997.
- Wolf, Teodoro. *Geografía y geología del Ecuador*. Leipzig, Tipografía de F. A. Brockhaus, 1892.
- Wolf, Teodoro. *Geografía y geología del Ecuador*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1975.
- Yépez, Hugo. “Aportes de Alphonse Stübel a la vulcanología ecuatoriana”. En: *Alphonse Stübel. Las montañas volcánicas del Ecuador*. Quito, Banco Central del Ecuador-Unesco, 2004.

Matthias Leonhardt Abram

Doctor en Filosofía y Lingüística, con estudios en Historia del Arte. Activo desde hace 30 años en la Cooperación Internacional, principalmente en el campo de la Educación Bilingüe Intercultural entre las lenguas indígenas y el castellano. Ha trabajado en Chile, Ecuador, Guatemala, Honduras. Es profesor de la Libre Universidad de Bolzano, Italia. Tiene varias publicaciones sobre temas indígenas e interculturalidad.

Vecino del barrio de San Marcos de Quito desde 1985 y poseedor de una de las bibliotecas más completas sobre viajes y viajeros a América Latina; estudioso independiente sobre el tema, participa activamente en la vida del barrio y trabaja como ciudadano atento en la promoción y defensa del Centro Histórico. Organizó con Alfonso Ortiz la muestra: *Damero. Planos y mapas de Quito*, en el Museo de la Ciudad, 2006.

Juan Castro y Velázquez

Maestría en Historia del Arte, Antropología y Lingüística Comparada en la Universidad de Bonn, Alemania. Fue Director de la Pinacoteca del Banco Central de Guayaquil; Coordinador General de la Primera Bienal Internacional de Pintura de Cuenca; Director-Curador de la Segunda Bienal Nacional de Arte No Visual.

Entre sus publicaciones figuran: *Gran Bretaña. Vínculos históricos con el Ecuador* (Guayaquil, 1991), *Los próximos cinco años. Direcciones del arte en Guayaquil en la última década de fin de milenio* (Guayaquil, 1995); *Manuel Rendón Seminario 1894-1980. Catálogo razonado* (Guayaquil, 1995); *César Andrade Faini 1913-1995* (Guayaquil, 2001); *Opera Solaris* (Guayaquil, 2005).

Carmen Fernández-Salvador

Maestría en Historia del Arte en 1997, Universidad de Tulane en New Orleans, Louisiana; Ph.D. en Historia del Arte por la Universidad de Chicago, 2005. Actualmente es profesora en el Colegio de Artes Liberales de la Universidad San Francisco de Quito.

Entre sus trabajos más recientes se encuentran "Historia del arte colonial quiteño: un aporte historiográfico", en: *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores*. Biblioteca Básica de Quito 14 (Quito, 2007) y junto con Alexandra Kennedy "El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador", en: *Ecuador: tradición y modernidad* (Madrid, 2007).

Ángel Emilio Hidalgo

Historiador y escritor ecuatoriano. Licenciado en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad Católica de Guayaquil, candidato a Magíster en Educación Superior por la Universidad Casa Grande. Actualmente se desempeña como investigador del Archivo Histórico del Guayas y profesor en el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE). Dirige la Revista del Archivo Histórico del Guayas, en su segunda época. Coautor del libro de ensayos *Guayaquil al vaivén de la ría* (Quito, 2003) y del catálogo *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética* (Guayaquil, 2004). También es autor de tres libros de poesía. Ha escrito artículos y ensayos sobre historia cultural, política y social, en diversas revistas y publicaciones académicas.

Historiadora del Arte, ha participado en numerosas curadurías, proyectos de catalogación documental y de bienes muebles, consultorías en educación y museos y otros a nivel nacional e internacional. Profesora en la Universidad de Cuenca, Ecuador. Entre las publicaciones más destacadas sobre el arte decimonónico del Ecuador: editado y coautorado, *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII al XIX* (Madrid, 2002); *Rafael Troya (1845-1920). El pintor de los Andes ecuatorianos* (Quito, 1999). Últimos ensayos referentes a esta exposición: "Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes. 1840-1870.", en: Alfonso Ortiz C. ed., *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX* (Quito, 2005); "Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX", en: Francisco Colom G. (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundohispánico* (Madrid/Francfort, 2005).

Eduardo Kinguin García

Historiador y antropólogo especializado en temas urbanos, actualmente trabaja en campos relacionados con la Historia Cultural. Tiene una maestría en Antropología Andina por FLACSO-Ecuador y un doctorado en Antropología Urbana, Universitat Rovira i Virgili de Cataluña, España. Profesor-investigador de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales y director de la revista *Íconos*, de la misma institución. Autor de numerosos artículos históricos y etnográficos, su última obra *La Ciudad y los Otros. Higienismo, ornato y policía. Quito 1860-1940* (Quito, 2006). Coautor con Gustavo Garza de *Las ciudades en la transición al capitalismo* (Quito, 1987), y de las compilaciones: *Las ciudades en la Historia* (Quito, 1990), *Las ciudades en los Andes* (Quito, 1991), y con Ton Salman, *Antigua modernidad y memoria del presente* (Quito, 2000).

Juan Bernardo León Velasco

Doctor en Jurisprudencia, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, no ejerce la profesión de abogado. En la Universidad de París I (Panthéon-Sorbonne) obtiene el diploma de tercer ciclo en Sociología. Hace más de dos decenios se halla dedicado a la Geografía. Coordinador del CEDIG (Centro Ecuatoriano de Investigaciones Geográficas) en donde trabaja activamente en la elaboración de la *Geografía básica del Ecuador* (cinco tomos); participa en múltiples consultorías sociogeográficas (*Impacto en el medio ambiente de las actividades hidrocarburíferas en el Ecuador, Territorios étnicos del Ecuador*). Coordina, en Ecuador, el proyecto ORELLANA (*Estudio geográfico de las redes espaciales en los países andinos*) con el ORSTOM y la PUCE, Quito. Es profesor de Geografía en la Facultad de Ciencias Humanas de esta Universidad.

Andrea Moreno Aguilar

Licenciatura en Ingeniería Industrial e Historia del Arte, Universidad San Francisco de Quito; Maestría en Artes en Gallery Studies, Universidad de Essex, Inglaterra. Autora de *Jan Schreuder: Aportes de un encuentro intercultural* (Quito, 2005) y *La maldición del olvido*, catálogo de exposición del artista Oswaldo Viteri (Quito, 2006); co-autora de *Fragile: Think with Care* (Colchester, 2004). Trabajos realizados como investigadora del Museo de la Ciudad de Quito y actualmente Directora de Casa del Alabado-Museo de Arte Precolombino.

Paulina Moreno Peralta

Licenciatura en restauración y museografía, Universidad Tecnológica Equinoccial, Quito. Post- grado en Gerencia de Proyectos. Cursos de especialización en conservación y restauración en Cuba, Colombia y Brasil.

Es gerente de Papyrus Estudio (Empresa de Restauración). Entre los trabajos de restauración de bienes muebles –pintura de caballete y mural, textiles- se destaca la de las pinturas del convento de San Agustín y Santo Domingo en Quito, la pintura mural de la iglesia de Cumbayá; murales, textiles, latones y papel tapiz, Casa La Circasiana, así como los tapices de la Casa Inedes, ambas en Quito; el papel tapiz en el Museo Remigio Crespo, Cuenca. En los teatros quiteños: pintura de caballete, maderas y metales, Teatro Bolívar, y los murales de cartón del Cine Variedades. En el área del papel, los planos de la Empresa Municipal de Agua Potable Quito; varias obras particulares.

Segundo Moreno Yáñez

PhD. en Antropología por la Universidad de Bonn, Alemania. Profesor y director de la Escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. Entre sus publicaciones, como autor o compilador, se destacan: *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia* (Bonn, 1976; Quito, 1978, 1985, 1995); *Pichincha. Monografía histórica de la región nuclear ecuatoriana* (Quito, 1981); *Contribución a la Etnohistoria ecuatoriana* (Otavalo, 1981); *La cultura popular en el Ecuador. Provincia de Bolívar* (Cuenca, 1987); *Formaciones políticas tribales y señoríos étnicos* (Quito, 1988); *Antropología ecuatoriana. Pasado y presente* (Quito, 1992); *El levantamiento indígena del Inti Raymi de 1990* (Quito, 1992); *Pensamiento antropológico ecuatoriano* (Quito, 2006). Editor de: *Alexander von Humboldt: Diarios de viaje en la Audiencia de Quito* (Quito, 2005).

Guillermo A. Peña Andrade

Filatelista e ingeniero civil jubilado radicado en Cuenca. Actual presidente de la Asociación Filatélica y Numismática del Austro. Ex presidente de la Asociación Filatélica Ecuatoriana, desempeñó el cargo por tres temporadas entre 1998 y el 2004. Además de coleccionista e investigador de la filatelia del Ecuador, ha realizado exposiciones y obtenido premios a nivel nacional e internacional, entre estos la medalla de plata en la Exposición Internacional de Santo Domingo, República Dominicana en el 2002 por *Postal de un peso (1872)*. Ha publicado artículos y folletos sobre el tema: *Filatelia del Ecuador. Timbres fiscales-postales* (Quito, 1998), premio y mención del jurado en la *Exposición Biblioteca Filatélica de Buenos Aires*; *El príncipe de los sellos ecuatorianos. Los 4 reales de 1866. Las originales y las falsas* (Quito, 1999), entre otros.

Agradecimientos

Colecciones Privadas

Colección Matthías Abram, Quito
Colección Jorge Anhalzer, Quito
Colección Juan Manuel Carrión, Quito
Colección Juan Cordero, Cuenca
Colección Iván Cruz Cevallos, Quito
Colección Miguel Díaz Cueva, Cuenca
Colección David Goldbaum y Sra., Guayaquil
Colección Diego Jara, Baños
Colección Möeller González, Quito
Colección David Moscoso, Ambato
Colección David Olgieser, Quito
Colección Guillermo Peña, Cuenca
Colección David Santillán, Quito

Colecciones Institucionales

Banco Central del Ecuador, Quito
Banco Central del Ecuador, Archivo Histórico, Quito
Banco Central del Ecuador, Biblioteca Cultural, Quito
Banco Central del Ecuador, Fototeca, Quito
Banco Central del Ecuador, Museo Nacional, Quito
Banco Central del Ecuador, Museo Pumapungo, Cuenca
Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito
Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito
Conferencia Episcopal Ecuatoriana - Comisión de Liturgia, Ámbito de Santuarios, Quito
Fundación Cultural Cordero, Cuenca
Fundación Museo de las Conceptas, Cuenca
Ilustre Municipalidad de Ambato - Departamento de Cultura, Casa Museo Juan León Mera
Ilustre Municipalidad de Baños - Dirección Municipal de Turismo, Baños
Ilustre Municipalidad de Cuenca - Museo Remigio Crespo Toral, Cuenca
Museo Casa de Sucre, Quito
Museo de la Catedral Primada de Quito
Museo del Santuario de Nuestra Señora del Quinche
Museo Fray Pedro Social - Convento de San Francisco, Quito
Museo Municipal Alberto Mena Caamaño, Quito

Se agradece la colaboración de las siguientes instituciones y personas:

Archivo Flores de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito
Archivo Municipal de Guayaquil
Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit, Quito
Convento de Santo Domingo, Quito
Global Transport, Quito
Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Pontificia Universidad del Ecuador
Taller Visual, Quito

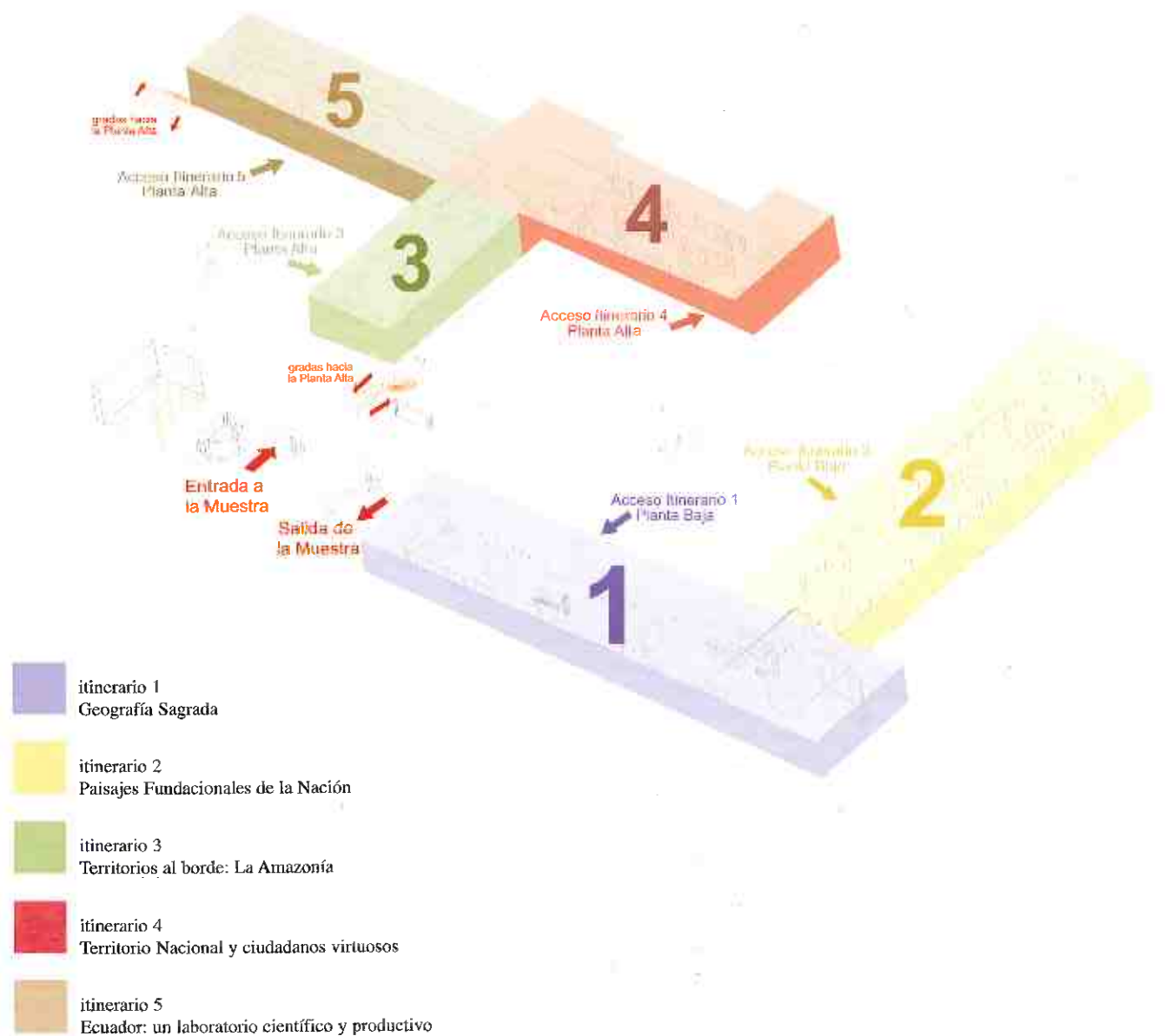
Ivette Celi
Patricio Feijoo
Diego Jara
Sonia Kraemer
Alfonso Ortiz Crespo
Guillermo A. Peña Andrade

Propuesta museológica y museográfica

Las imágenes que se crearon en Ecuador durante el siglo XIX y los primeros años del XX, buscaron la apariencia de lo real. Quienes realizaron las imágenes, artistas o aficionados, conducen al espectador a mirar un paisaje congelado en el tiempo, creado desde un punto de vista y con una intencionalidad definida. Estas imágenes, formuladas bajo leyes de la academia clásica, resultaron en productos que pueden o no ser artísticos, y su uso, lejos de apegarse a una visión estética y de contemplación, recorre caminos de vida muy diversos, aunque políticamente guiados por quienes las encomiendan y producen.

Esta exhibición parte del principio de la imagen, no solamente como obra de arte, sino como importante documento histórico; testimonio de un período en el que ésta asumió un papel protagónico en la configuración de la nación.

Las imágenes paisajísticas -representaciones del territorio- son, en este contexto, muy críticas y sensibles, pues apelan a la idea de pertenencia y a la construcción de la noción de espacio propio, de terruño, de espacio para habitar, de espacio imaginado, si se percibe como desconocido, y que pasa por diversas comprensiones y vivencias de clase, etnia y género.



Itinerario 1





Geografía Sagrada

Todo territorio es percibido por sus habitantes de acuerdo con sus creencias y ritos; un río puede convertirse en parte del panteón divino, una montaña en divinidad protectora. Durante el período colonial se pretendió erradicar, superponer o crear lugares nativos de adoración y peregrinación con el fin de cristianizar el territorio. En el siglo XIX se revalorizaron los espacios sagrados de peregrinación alrededor de las imágenes religiosas y sus representaciones pictóricas. Se creó así un itinerario entre estos lugares santos que permitió imaginar al país como un espacio marcado por una geografía cristiana y moderna. Esto dio lugar, además a un turismo religioso que, ayudado por la red vial reestablecida en el último cuarto del siglo XIX, fue la base del sustento económico de lugares periféricos como el Quinche, El Cisne, o Yaguachi.



Luis A. Martínez
Camino del Inca, 1909
Óleo / lienzo
71x97 cm.
Colección privada



Luis A. Martínez
Arenales del Chimborazo, 1909
Óleo / lienzo
71x97 cm.
Colección privada



Honorato Vázquez
Culebrillas. Reminencias, antes 1916
Óleo / lienzo y madera
23x36 cm.
Colección: I. Municipalidad de Cuenca,
Musco Remigio Crespo Toral



Joaquín Pinto
Laguna de Culebrillas, 1894
Óleo / papel
14x21 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto
Mena Caamaño, Quito

Joaquín Pinto
Culebrillas, 1894
Lápiz y aguada / papel
14x21 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto
Mena Caamaño, Quito



Joaquín Pinto
Culebrillas, 1894
Óleo / papel
17x26 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto
Mena Caamaño, Quito



Joaquín Pinto
Paisaje Ingapirca, 1894
Óleo / cartulina
14x21.5 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto
Mena Caamaño, Quito



Joaquín Pinto
Paisaje Ingapirca, 1894
Óleo / papel
14.5x22 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto
Mena Caamaño, Quito





Anónimo
Procesión Virgen del Cisne, 1918
Reproducción fotográfica
Colección: Archivo Histórico del
Banco Central del Ecuador, Quito



Anónimo
Iglesia en los Andes - Circa, 1880
Reproducción fotográfica
Colección: Taller Visual



Anónimo
San Antonio de Padua, s. XVIII
Urna
73x38x30 cm
Colección: Fundación Museo de las
Conceptas, Cuenca



Anónimo
Niño Jesús con peana, s. XIX
Madera tallada y policromada
30x16x8 cm.
Colección: Juan Cordero Iñiguez,
Cuenca

Joaquín Pinto
**Milagros de la Virgen de
Oyacachi**, 1885
Óleo / lienzo
23x27,5 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto
Mena Caamaño, Quito



Joaquín Pinto
**Entrada de la Virgen de
El Quínche por San Blas**, s.f.
Óleo / lienzo
36x40 cm.
Colección: Banco Central del Ecuador,
Quito



Anónimo
Corazón de Jesús, c. 1890 - 1910
Óleo / lienzo
123x108,5 cm.
Colección: I. Municipalidad de
Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral



Antonio Salas
Santa Rosalía, s.f.
Óleo / lienzo
73x74 cm.
Colección: I. Municipalidad de
Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral





Joaquín Pinto
San Jacinto de Yaguachi,
c. segundo cuarto s. XIX
Óleo / lienzo
70x52 cm.
Colección: Banco Central del Ecuador,
Quito



Anónimo
El Juicio (sic) Universal, 1877
Óleo / lienzo
185x214 cm.
Colección: Fundación Museos de la
Ciudad, Quito



Anónimo
**El fatal 22 de Marzo en Quito de
1859**, c. 1859-1960?
Óleo / lienzo
53x68 cm.
Colección: Casa de la Cultura
Ecuatoriana, Quito



Anónimo
**Nuestra Señora de la Peña de
Oyacachi**, último cuarto s. XIX
Óleo / lienzo
103x81 cm.
Colección: Banco Central del Ecuador,
Quito

Mapa de Santuarios de peregrinación



Joaquín Pinto
La Virgen cuida los sembríos, s. XIX
Óleo / lienzo
3.355 x 2.32 m.
Colección: Santuario Nuestra Señora
de El Quínche, El Quínche



Anónimo
Idolatría en Oyacachi, s. XIX
Óleo / lienzo
2.287x2.68 m.
Colección: Santuario Nuestra Señora
de El Quínche, El Quínche



Anónimo
**Milagro en la Corrida
de Toros**, s. XIX
Óleo / lienzo
2.32x2.80 m.
Colección: Santuario Nuestra Señora
de El Quínche, El Quínche





Manuel Zambrano
Virgen de Oyacachi, s. XIX
Óleo / lienzo
80x61 cm.
Colección: Museo Juan Pedro Gocial,
Convento de San Francisco, Quito



Julio María Matovelle
Imágenes y Santuarios Célebres de la Santísima Virgen, 1910
Reproducción fotográfica
Colección: Biblioteca Aurelio
Espinosa Pólit, Quito



Diego Jara
Exvoto de la Virgen de Agua Santa,
2002
Óleo / lienzo
Colección: Diego Jara



Itinerario 2



Países fundacionales de la nación

En Ecuador la recuperación de la Historia no fue un factor de unidad de los pueblos fundadores de la nueva república independiente, pero sí el territorio, alrededor del cual se fue hilvanando la noción de patria. Esto fue posible, en parte, gracias al aporte de científicos y artistas extranjeros que arribaron al país para estudiarlo y describirlo. No fue sino hasta mediados del siglo XIX cuando sus habitantes, influenciados por todos estos conocimientos y sus productos visuales, crearon una narrativa que denominamos “fundacional”. Estos ecuatorianos, vinculados al poder, optaron por distintas tendencias políticas, asumieron diversos roles y plantearon nuevas prácticas para la modernización del Estado y el país. Con este fin crearon múltiples herramientas visuales y de ficción que sirvieron para dar al habitante la idea de un país unificado y de características propias. Así, la ciencia y el arte celebraron las bondades del país como un laboratorio científico de primer orden y como objeto artístico y literario. Con ello se crearon los íconos nacionales de identidad; una retórica nacional que funcionó por algunas décadas.



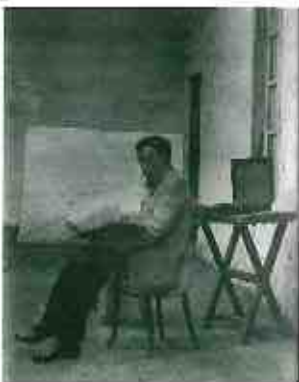
Rafael Salas
Paisaje, s. XIX
Óleo / lienzo
90x123 cm.
Colección: I. Municipalidad de
Cuenca,
Museo Remigio Crespo Toral



Rafael Troya
Inspiración, 1898
Óleo / lienzo
130x100 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto
Mena Caamaño, Quito



Luis A. Martínez
Paisaje 489, 1909
Óleo / lienzo
78x107 cm.
Colección: Banco Central del Ecuador,
Quito



Reproducción fotográfica de
Luis A. Martínez

Luis Edmundo Martínez

**Paisaje árboles,
montañas y río, s. XX**

Óleo / lienzo
50x38.5 cm.

Colección: Banco Central del Ecuador,
Quito



Alberto

A. Vallejo

Lejana, 1943

Óleo / lienzo
76x142 cm.

Colección privada



Edmundo Martínez Mera

Paisaje, s.f.

Óleo / lienzo
40x57 cm.

Colección: Quinta Juan León Mera,
Ambato



Anónimo

Cráter del Pichincha

Reproducción fotográfica

Colección: Taller Visual, Quito





Anónimo
La ciudad de Riobamba con el Chimborazo al fondo, Circa 1870
Reproducción fotográfica
Colección: Taller Visual, Quito

Mural de la Divina Pastora
Reproducción fotográfica
Convento de Santo Domingo, Quito



Alberto Mena Caamaño
Paisaje, 1924
Óleo / lienzo
51x61 cm.
Colección privada



Pedro León
Rinconada de Cusin, c. 1910 - 1920
Óleo / tabla
26,5x31,5 cm.
Colección privada

J.G. Navarro
Diana la Cazadora
Óleo / lienzo
13x25.5 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto
Mena Caamaño, Quito



Antonio Salguero
Paisaje, s/f
Óleo / lienzo
35.5x51 cm.
Colección privada



Rafael Troya
El Cotopaxi humeante, 1896
Óleo / lienzo
84.5x126 cm.
Colección privada



Víctor Mideros / Remigio Crespo Toral
Mabonza, c. 1916 - 1920
Tinta y pastel / cartulina
32x24 cm.
Colección: I. Municipalidad de Cuenca,
Museo Remigio Crespo Toral





Víctor Mideros / Remigio Crespo Toral
Petraea, c. 1916 - 1920
Tinta y pastel / cartulina
35.5x30.2 cm.
Colección: I. Municipalidad de Cuenca,
Musco Remigio Crespo Toral



Roura Oxandaberro
Arupo, 1930
Óleo / lienzo
64x58 cm.
Colección privada



Anónimo
Nueve de plumillas de Guayaquil, 1931
Tinta / papel
Colección: Möeller - González



Anónimo
Nueve de plumillas de Guayaquil, 1931
Tinta / papel
Colección: Möeller - González

Anónimo
Nueva de plumillas de Guayaquil, 1931
Tinta / papel
Colección: Möeller - González



Anónimo
Nueva de plumillas de Guayaquil, 1931
Tinta / papel
Colección: Möeller - González



Anónimo
Nueva de plumillas de Guayaquil, 1931
Tinta / papel
Colección: Möeller - González



Anónimo
Nueva de plumillas de Guayaquil, 1931
Tinta / papel
Colección: Möeller - González





Anónimo
Nueve de plumillas de Guayaquil, 1931
Tinta / papel
Colección: Möeller - González



Anónimo
Nueve de plumillas de Guayaquil, 1931
Tinta / papel
Colección: Möeller - González



Anónimo
Nueve de plumillas de Guayaquil, 1931
Tinta / papel
Colección: Möeller - González



E. Charton
Guayaquil, 1849
Óleo / lienzo
40x58 cm.
Colección privada

Antonio Salas
Francisco Javier Garaycoa, 1851
Óleo / lienzo
190x120 cm.
Colección: Catedral Primada de Quito



Alejandro Salas
Sra. Oakford, último cuarto s. XIX
Óleo / lienzo
84x63 cm.
Colección privada



Rafael Troya
Autorretrato, 1913
Óleo / lienzo
110x70 cm.
Colección privada



Rafael Troya
Vista de la cordillera oriental, 1914
Óleo / lienzo
52x83 cm.
Colección privada





Nicolás Gómez T.
a. Rafael Troya
Copia de Vista de la cordillera oriental,
c. 1926
Óleo / lienzo
20x31 cm.
Colección privada



Paul A. Bar
Sin título, 1915
Óleo / lienzo
43x74 cm.
Colección: Möeller - González, Quito



Filoromo Idrovo
Cactus, c. 1890 - 1920
Óleo / lienzo
110x55 cm.
Colección: I. Municipalidad de
Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral



Honorato Vázquez
Paisaje bucólico, c. 1901
Óleo / lienzo
111x54 cm.
Colección: I. Municipalidad de
Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral

Rafael Troya
Musa pintando un paisaje,
c. 1890 - 1900
Óleo / lienzo
121x78 cm.
Colección: Iván Cruz Cevallos, Quito



Eufemia Berrio de Pinto
Misterio de Dios, 1884
Litografía
18.5x13.5 cm.
Colección: Banco Central del Ecuador,
Quito



Honorato Vázquez
Paisaje marino, 1913
Óleo / lino
96x150 cm.
Colección: I. Municipalidad de
Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral



Silla decorada con paisaje de la sierra
84x37x38 cm.
Colección privada





Pinto enseñando a sus alumnos
Reproducción fotográfica
Colección: Banco Central del Ecuador



Joaquín Pinto con Filoromo Idrovo, en taller en Cuenca
Reproducción fotográfica
Colección: Fundación Museos de la Ciudad, Quito



A. Villacrés
El entierro de Atala, 1906
Óleo / lienzo
93x125 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto Mena Caamaño, Quito



F. Jijón
Confluencia del Pastaza con el Palora,
s/f
Óleo / lienzo
53x70,5 cm.
Colección privada

Luis Pablo Alvarado
Leyenda de Hernán, s.f.
Óleo / lienzo
37.2x59 cm.
Colección: I. Municipalidad de
Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral



Luis Pablo Alvarado
Leyenda de Hernán, s.f.
Óleo / lienzo
39.5x61 cm.
Colección: I. Municipalidad de
Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral



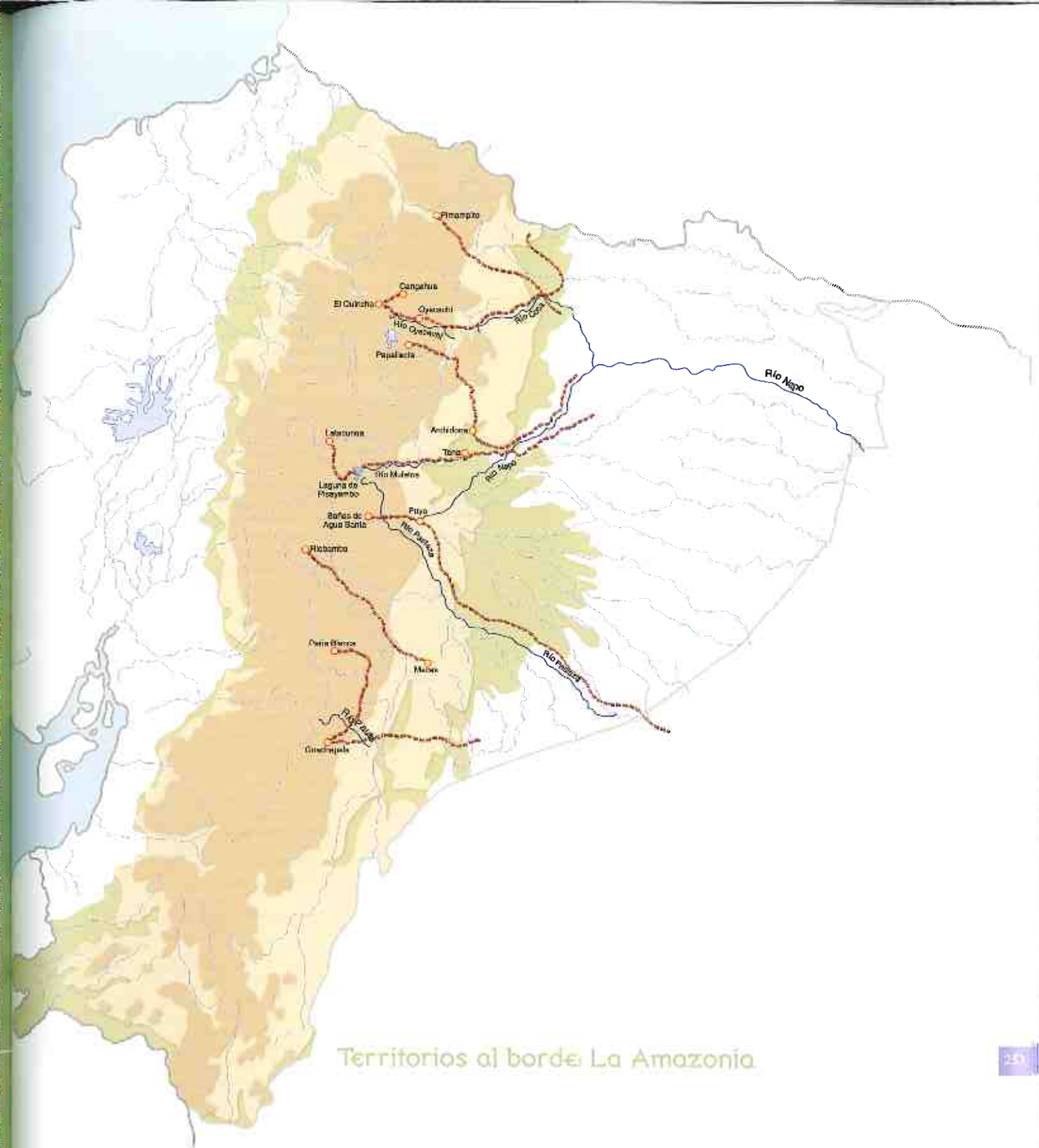
Joaquín Pinto
Capítulos que se le olvidaron a Cervantes, c.1906
Óleo/lienzo
29x42 cm.
Colección: Banco Central del Ecuador,
Quito



David Moscoso
Llanganati, 2002
Óleo / lienzo
140x190 cm.
Colección: David Moscoso, Ambato



Itinerario 3



Territorios al borde La Amazonia

La Amazonía fue un lugar mítico inclusive para los mismos vecinos que habitaban alrededor de ella. “Cristianizar” este espacio fue la tarea más ardua que se impusieron el gobierno y la Iglesia Católica en ese entonces. Algunos de los aspectos más destacados de la historia de esta región fueron las transformaciones culturales o “civilizatorias” de su población; la fijación y protección de límites entre los diversos estados coloniales de ese entonces; el uso de sus riquezas mineras o madereras y la apertura de vías de enlace y comunicación navegables o por vía férrea. Así se fue creando una gran cantidad de material escrito, grabado, fotográfico o pictórico que dio cuenta de cómo, desde las urbes hegemónicas, se vivió y percibió lo que se denominó, alguna vez, en la década de 1860, el “Infierno verde”.



Teodoro Wolf
Carta Geográfica del Ecuador, 1892
Reproducción fotográfica
Colección: Biblioteca Aurelio
Espinosa Pólit, Quito



Anónimo
Santa Rosa de Oas, mediados s. XIX
Óleo / lienzo
63x87 cm.
Colección: Iván Cruz Cevallos, Quito



Rafael Troya
Río Topo, 1913
Óleo / lienzo
33x50 cm.
Colección privada



Enrique Bacas Galindo
**Mapa Geográfico-Histórico
República del Ecuador**, 1906
Reproducción fotográfica
45x80 cm.
Colección: Biblioteca Aurelio
Espinosa Pólit

P. Juan de Velasco
**Carta general de provincias
de Quito, 1789**
Reproducción fotográfica
Colección: Biblioteca Aurelio Espinosa
Pólit, Quito



Rafael Troya
**Confluencia del Pastaza
con el Palora, 1908**
Óleo / lienzo
87x126 cm.
Colección privada



Rafael Troya
Ríos orientales, 1914
Óleo / lienzo
66x95 cm.
Colección privada



**Excursionistas en la Región
Amazónica, 1915**
Recopilación Nicolás G. Martínez
Reproducción fotográfica
Colección: Fototeca BCE





Puente colgante, 1915?
Recopilación Nicolás G. Martínez
Reproducción fotográfica
57x80 cm.
Colección: Fototeca BCE



Hombres cruzando un río, 1915?
Recopilación Nicolás G. Martínez
Reproducción fotográfica
Colección: Fototeca BCE



Puente colgante, 1915?
Recopilación Nicolás G. Martínez
Reproducción fotográfica
Colección: Fototeca BCE



**Excursionistas en la Región
Amazónica, 1915**
Recopilación Nicolás G. Martínez
Reproducción fotográfica
Colección: Fototeca BCE

Anónimo
Misiones salesianas, circa 1920-1930
Reproducción fotográfica
70x50 cm. c/u
Colección: Taller Visual, Quito



Anónimo
Monseñor Comín, circa 1920
Reproducción fotográfica
Colección: Taller Visual, Quito



Ramón Piaguaje
Selva amazónica, 1997
Óleo / lienzo
80x60 cm
Colección privada



**Mapa de rutas de comercialización
con el Oriente**





Territorio nacional y ciudadanos virtuosos

En el siglo XIX, el fenómeno de fundar la nación, desde una perspectiva oficial, se dio a través de la producción de símbolos patrios como el escudo, el himno o los retratos de sus héroes y próceres. Todas estas herramientas, concebidas por la intelectualidad ecuatoriana, tuvieron como propósito fundamental promover los valores cívicos y modelar al nuevo ciudadano “virtuoso y patriota”. El territorio se convirtió en el terruño, en la patria reverenciada a la que había que conocer con el fin de crear el espíritu cívico que se deseaba inculcar en los ciudadanos. En este contexto la cartografía ecuatoriana renació con los científicos alemanes traídos por García Moreno, en especial Menten y Wolf. Además del sentido de pertenencia del ciudadano con el país, los mapas sirvieron como instrumentos geopolíticos de control sobre el territorio.









David Santillán
Axis mundi (trilogía del poder)
Réplica del sillón presidencial, 2007
 Instalación
 Colección: David Santillán, Quito



Anónimo
Inca, finales s. XIX principios s. XX
 Madera tallada y policromada
 31x13x19 cm.
 Colección privada



Anónimo
Atahualpa, s. XIX
 Óleo / lienzo
 59,5x44,4 cm.
 Colección: Banco Central del Ecuador,
 Cuenca





Anónimo
El II Rey Guayna Capac que fue Rey de las Indias, s. XIX
Óleo / lienzo
72,5x55 cm.
Colección privada



Anónimo
La Historia, segunda mitad s. XIX
Óleo / lienzo
100x200 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto Mena Caamaño, Quito



Pazmiño G.
Alegoría a la Batalla de Pichincha, 1922
Óleo / lienzo
135x90.5 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto Mena Caamaño, Quito



Joaquín Pinto
Coronación de personaje (García Moreno), s. XIX
Óleo / cartón
20x25 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto Mena Caamaño, Quito

Rafael Troya
El Chimborazo, último cuarto s. XIX
Óleo / lienzo
90x110cm
Colección: Casa Museo María
Augusta Urrutia, Quito



E. Moncayo
El Chimborazo, c. 1900
Óleo / lienzo
39x64 cm.
Colección privada, *quijada*



Rafael Troya
El Pichincha. Vista tomada desde encima de Malchinguí, 1913
Óleo / lienzo
72.5x91 cm.
Colección privada, *Quito*



Rafael Troya
El Litoral, 1905
Óleo / lienzo
59x84 cm.
Colección: Museo de la Casa de la
Cultura Ecuatoriana, Quito





Rafael Troya
Almuerzo campestre, 1880
Óleo / lienzo
89x137 cm.
Colección: Museo de la Casa de la
Cultura Ecuatoriana, Quito



Anónimo
Paisaje de la sierra, 1825 ^{no}
Óleo / lienzo
48x71 cm.
Colección: Fundación Cultural
Cordero, Cuenca



Anónimo
Apolo (Bolívar), s. XIX
Óleo / lienzo
157x137 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto
Mena Caamaño, Quito



Nicolás Delgado
Simón Bolívar, 1929
Óleo / lienzo
197x97 cm.
Colección: Museo Casa de Sucre,
Quito

Toro Moreno
Simón Bolívar, 1928
Óleo / lienzo
135.8x108.5 cm.
Colección: Museo Casa de Sucre,
Quito



F. Enrique Mideros
**Consagración del Ecuador al
Sagrado Corazón de Jesús**, 1948
Reproducción fotográfica
Colección: Convento Iglesia de Santo
Domingo, Quito



Joaquín Pinto
Plaza de San Francisco, 1859
Óleo / lienzo
71x102 cm.
Colección: Fundación Museos de la
Ciudad, Quito



Eufemia Berrio de Pinto
**Convento e Iglesia de
San Diego de Quito**, 1858
Litografía
11x19 cm.
Colección: Banco Central del Ecuador,
Quito





Joaquín Pinto
**Vista panorámica de Quito
desde El Placer**, 1905
Óleo / lienzo
30x39 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto
Mena Caamaño, Quito



Joaquín Pinto
**Escena en el Parque Calderón
de Cuenca**, julio 1905
Óleo / lienzo
55x90 cm.
Colección: Banco Central del Ecuador,
Quito

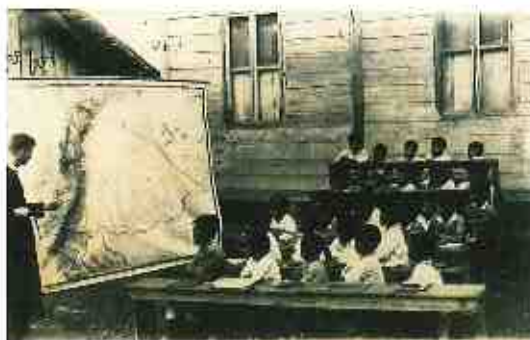


E. Charton
Guayaquil, 1840
Óleo / lienzo
40x58 cm.
Colección privada



Juan Manosalvas
Enseñanza de geografía, finales s.
XIX principios s. XX
Óleo / lienzo
35x43 cm.
Colección: Banco Central del
Ecuador, Cuenca

Méndez
Clases en las escuelas misionales,
Circa 1930
Reproducción fotográfica
Colección: Taller Visual, Quito



Manuel Villavicencio
Carta Corográfica de la República del Ecuador, 1858
Grabado
100x131 cm.
Colección: Banco Central del Ecuador, Quito



Anónimo
Plano de Guayaquil, posterior a 1859
Reproducción fotográfica
54x81 cm.
Colección: Archivo Histórico Municipal de Guayaquil



Juan E. Erazo
Mapa del Ecuador - Provincias Orientales, 1922
Reproducción fotográfica
Colección: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito





Ecuador: un laboratorio científico-productivo

Ecuador fue concebido como un país de atractivos biológicos y vulcanológicos que atrajeron a decenas de misiones científicas nacionales e internacionales que, a su vez, incentivaron la producción de conocimiento con la creación de centros como la Politécnica o el Observatorio Astronómico. Fue un conocimiento aplicado especialmente en la producción y el transporte. En la segunda mitad del siglo XIX se pensó y vivió la república como un lugar de progreso a través de la agricultura de la costa, para la exportación, y de la sierra para el autoabastecimiento.

Aliada importante de estas transformaciones fue la fotografía documental y el nacimiento de un incipiente turismo de montaña a través del ascensionismo.



Joaquín Pinto
Una caravana al Chimborazo, agosto 1901
Lápiz / papel
13x20 cm.
Colección: Banco Central del Ecuador, Quito



Joaquín Pinto
Copia de las comarcas de Biblián, Azoguez, Cuenca y Tarqui, 22 de enero de 1904
Acuarela / papel
11.5x46 cm.
Colección: Museo Municipal Alberto Mena Caamaño, Quito



Rafael Salas?
Chimborazo, s.f.
Óleo / lienzo
113x82 cm.
Colección privada *M^{te} Augusta Urrutia*



Rafael Troya
Chimborazo visto desde Patate, 1907
Óleo / lienzo
60x80 cm.
Colección Goldbaum y Sra.,
Guayaquil

L. Graves
Nariz del Diablo, 1900
Óleo / lienzo
144x193.5 cm.
Colección privada, *Guayaquil*



Reproducción fotográfica
"Nariz del Diablo"

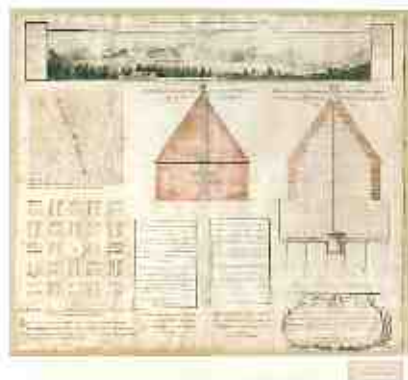


Rafael Troya
Erupción del Tungurahua, 1907
Óleo / lienzo
60x80 cm.
Colección: Goldbaum y Sra.,
Guayaquil



Rudolph Reischreiter
Vista de los Andes, c. 1900
Óleo / cartón
27.5x100 cm.
Colección:
Möeller -González, Quito





Caraburo y Oyambaro, 1858
Moranville?
Acuarela / papel
91x103 cm.
Colección: Banco Central del Ecuador,
Quito



s/t
Reproducción fotográfica
Archivo Banco Central del Ecuador,
Quito



s/t
Reproducción fotográfica
Archivo Banco Central del Ecuador,
Quito



s/t
Reproducción fotográfica
Archivo Banco Central del Ecuador,
Quito

s/t
Reproducción fotográfica
Archivo Banco Central del Ecuador,
Quito



Paredes en Nariz del Diablo
Reproducción fotográfica
Colección: Taller Visual, Quito



Movilización Brigada Geodésica
Reproducción fotográfica
Colección: Taller Visual, Quito



Hombres en pico de montaña
Reproducción fotográfica
Archivo Banco Central del Ecuador,
Quito





Personas frente a choza
Reproducción fotográfica
Archivo Banco Central del Ecuador,
Quito



Hombres en cumbre montaña
Reproducción fotográfica
Archivo Banco Central del Ecuador,
Quito



Hombres en césped
Reproducción fotográfica
Archivo Banco Central del Ecuador,
Quito



José Grijalva
Cosecha de cacao, c. 1920
Óleo / lienzo
65x98 cm.
Colección privada

Emilio Moncayo
Paisaje Andino, c. 1910-1920
Óleo / lienzo
36.5x46.4 cm.
Colección privada, *auto*



Honorato Vázquez
Campos de Cuenca antiguo,
antes 1905
Óleo / lienzo
58x98 cm.
Colección: I. Municipalidad de Cuenca,
Museo Remigio Crespo Toral



Honorato Vázquez
Patio del parque de la hacienda de La Merced en Chillo, entre 1875 y 1916
Óleo / lino
44x53 cm.
Colección: I. Municipalidad de Cuenca,
Museo Remigio Crespo Toral



Joaquín Pinto
Pasochoa y Hacienda Aishur, 1897
Acuarela
45x56 cm.
Colección: I. Municipalidad de
Cuenca, Museo Remigio Crespo Toral





Jornaleros de Café
Reproducción fotográfica
Colección: Taller Visual, Quito



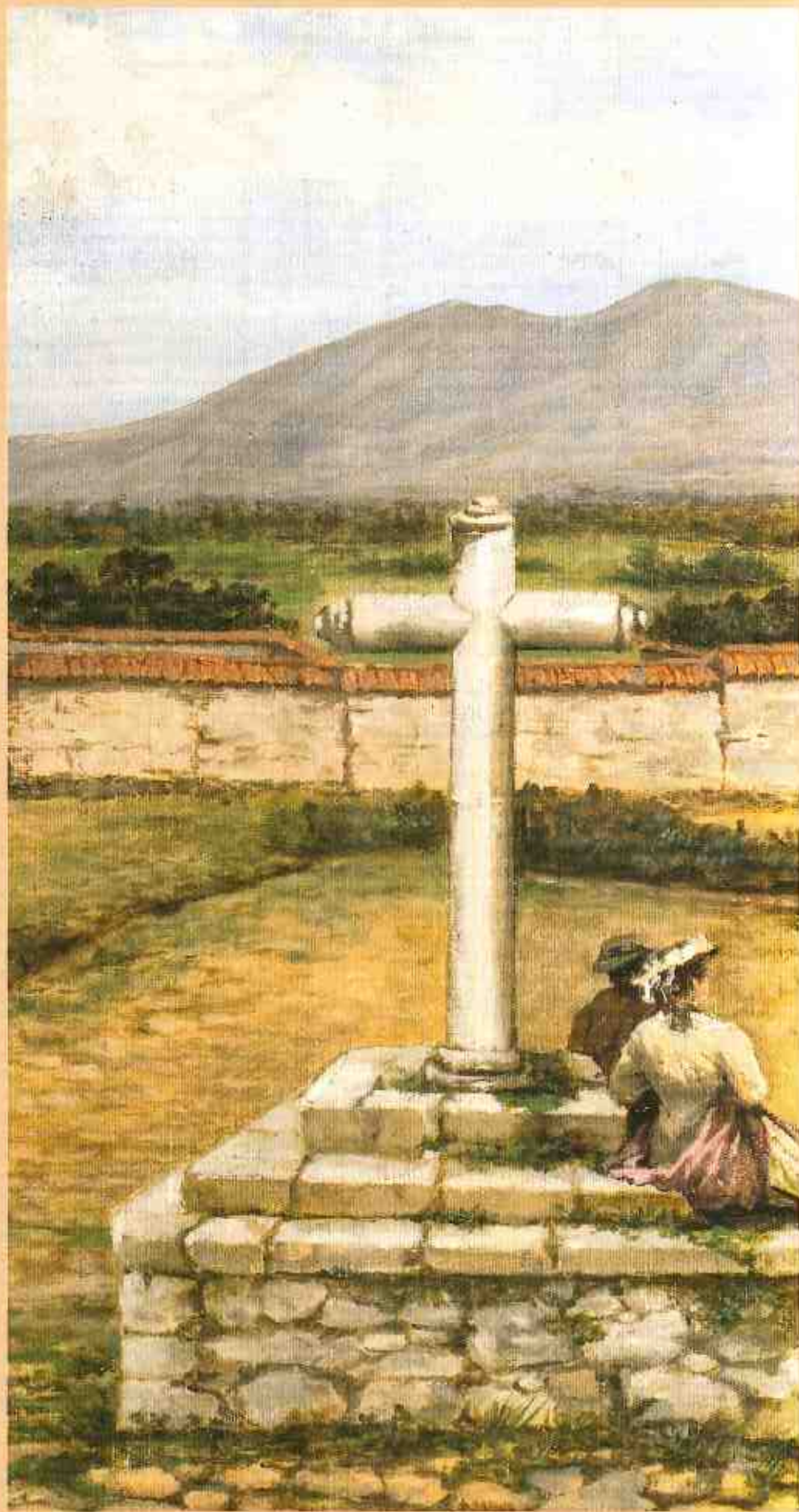
Plantación de cacao
Reproducción fotográfica
Colección: Taller Visual, Quito

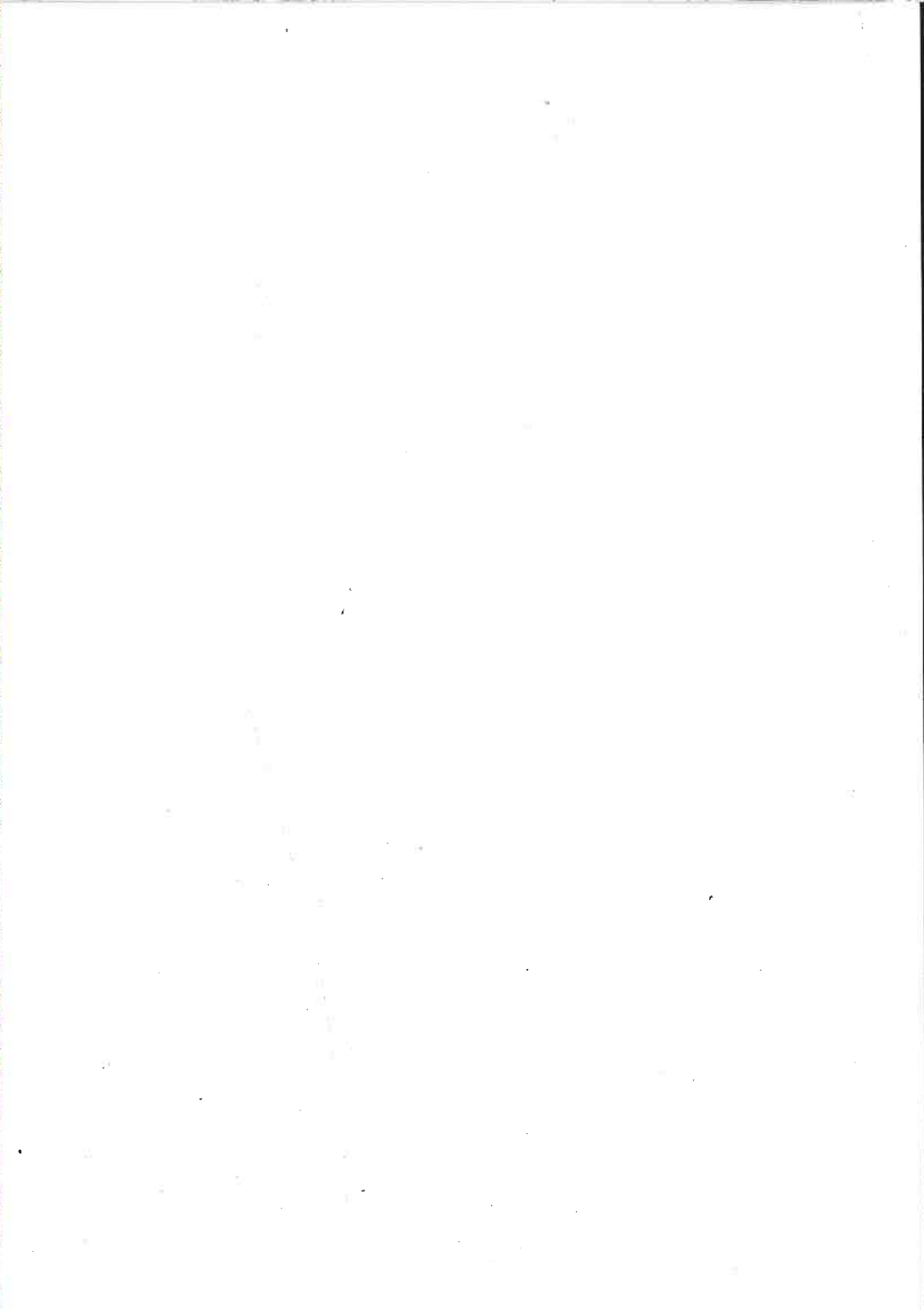


Anónimo
Cinco animales de carga, s. XVIII - XIX
Madera tallada y policromada
Colección: Fundación Museo de las
Conceptas, Cuenca



Jorge Anhalzer
Detalle, Avenida de los volcanes, 2005
Fotografía panorámica





**Escenarios para una patria:
paisajismo ecuatoriano** 1850-1930

es una producción del Museo de la Ciudad
que reúne a más de 42 colecciones que prestaron
su obra para esta exhibición nunca antes vista en
su conjunto porque privilegia la producción nacional.



I. Y. MO. SOR. DOR. FRANCISCO
 VIER CARAYCOA, POR LA GRA
 A DE DIOS Y DE LA S.^{TA} SEDE
 POSTÓLICA ARZOBISPO DE QUI
 O, VISITADOR JRAL. DE LAS OR
 DENS REGULARES Y ASISTENTE
 L. SACRO SOLL. PONTIFICIO. S.
 NACIO EL DIA 3 DE DICIEMBRE DE
 ESTEVO EN EL SEMINARIO DE
 LIOS EL AÑO DE 1768 HASTA EL
 NO DE 1778 HUYENDO EL GRABO
 S. D. EN TEOLOGIA EN ESTA UNI
 VERSIDAD DE S.^{TA} TOMAS DE AQUINO
 DE PROMOVIO AL OBISPADO DE
 UAYQUIL EL AÑO DE 1792 YA ESTE
 ARZOBISPADO EN EL AÑO DE 1797

