

IMÁGENES DE IDENTIDAD  
ACUARELAS QUITAÑAS DEL SIGLO XIX

PACO MONCAYO GALLEGOS  
Alcalde Metropolitano de Quito  
Presidente del Directorio del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural

CARLOS PALLARES SEVILLA  
Director Ejecutivo del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural

### IMÁGENES DE IDENTIDAD, ACUARELAS QUITEÑAS DEL SIGLO XIX

FONSAL, 2005  
Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito  
Venezuela 914 y Chile / Telfs.: (593-2) 2584-961 / 2584-962

Editor General:  
ALFONSO ORTIZ CRESPO

Asistencia editorial:  
SOFÍA LUZURIAGA JARAMILLO

Revisión preliminar de textos:  
JÉSSICA ORMAZA

BIBLIOTECA BÁSICA DE QUITO VOLUMEN 6

ISBN: 9978-44-367-3

Dirección de Arte: Rómulo Moya Peralta/TRAMA  
Diseño: Meliza Martínez de Naranjo/TRAMA  
Preprensa: Juan Moya/TRAMA  
Impresión: Imprenta Mariscal

TRAMA: Eloy Alfaro N-3485. Edificio Marinoar PB.  
Telfs: (5932) 2246315 - 2246317  
Quito - Ecuador  
[www.trama.com.ec](http://www.trama.com.ec) - [editor@trama.ec](mailto:editor@trama.ec)

La reproducción de las acuarelas anónimas ecuatorianas del álbum existente en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, ha sido posible gracias al convenio suscrito entre esta institución y el FONSAL.

Impreso en Quito-Ecuador, 2000 ejemplares, agosto del 2005



# IMÁGENES DE IDENTIDAD

## ACUARELAS QUITEÑAS DEL SIGLO XIX







## CONTENIDO

<b>PRESENTACIÓN</b> .....	7
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
<b>CIENTÍFICOS, VIAJEROS Y CURIOSOS</b>	
<b>ALFONSO ORTIZ CRESPO</b> .....	11
El hallazgo de un álbum en Madrid .....	13
Basilia Rivadeneira, la gigante de La Magdalena .....	15
<b>FORMAS DE CONSTRUIR LA NACIÓN ECUATORIANA.</b>	
<b>ACUARELAS DE TIPOS, COSTUMBRES Y PAISAJES 1840-1870</b>	
<b>ALEXANDRA KENNEDY-TROYA</b> .....	25
Antecedentes .....	26
Circulación de imágenes sobre América .....	29
Periodización tentativa en la construcción de imágenes nacionales .....	31
Consolidación de las imágenes de tipos quiteños .....	33
Un imaginario republicano .....	36
El álbum de Madrid, c. 1855-1865 .....	42
El conjunto original de láminas .....	43
El indio aguatero de Quito .....	50
El indio: centro del imaginario nacional .....	59
Las narrativas visuales nacionales: imaginar Ecuador desde Quito .....	60
<b>FACETAS DE LA HISTORIA DEL SIGLO XIX,</b>	
<b>A PROPÓSITO DE LAS ESTAMPAS Y RELACIONES DE VIAJEROS</b>	
<b>ROSEMARIE TERÁN NAJAS</b> .....	63
A manera de introducción .....	64
Identidad política y regional de Quito entre 1830 y 1875 .....	65
<i>Quito en el contexto nacional</i> .....	65
<i>La idea de nación y el clima político en el Ecuador decimonónico</i> .....	67
<i>Iglesia y religiosidad</i> .....	70
Historia e imágenes en el álbum de Madrid .....	71
<i>El álbum como objeto cultural</i> .....	71
<i>Recorridos históricos del álbum</i> .....	72



Representaciones de la historia de la nación en los relatos de viajeros .....	76
Circulaciones populares de las imágenes .....	77
Influencia de las imágenes decimonónicas en la historiografía .....	81
<b>LA IMAGEN DEL ENTORNO</b>	
<b>ALFONSO ORTIZ CRESPO</b> .....	83
Una ciudad más colonial que republicana .....	102
La imagen del poder .....	106
<b>CIUDAD SIMBÓLICA</b>	
<b>LA SOCIEDAD JERÁRQUICA DECIMONÓNICA</b>	
<b>JORGE TRUJILLO</b> .....	113
Geografía mítica .....	114
Evo de las castas .....	123
Capital de la bienaventuranza .....	129
Escenario ritual .....	141
Huella indeleble de oficios inaprensibles .....	146
Teatro histórico .....	153
<b>EL ÁLBUM DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA</b> .....	
Introducción al álbum de Madrid .....	156
<b>CAYPI: TUCUI QUITURUNA. A MANERA DE EPÍLOGO</b> .....	
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	
<b>CONTENIDO DEL ÁLBUM DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA</b> .....	
<b>NOTA BIOGRÁFICA SOBRE LOS AUTORES DEL ESTUDIO</b> .....	
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO Y TOPONÍMICO</b> .....	
<b>CRÉDITOS DE IMÁGENES</b> .....	







## PRESENTACIÓN

PACO MONCAYO GALLEGOS





## PRESENTACIÓN

PACO MONCAYO GALLEGOS\*

La creación del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural ha constituido uno de los aportes más importantes para el desarrollo de la cultura en esta milenaria y sin par ciudad, llamada por tradición y vocación a ocupar un primerísimo lugar entre las ciudades del mundo por la cultura de su pueblo y por la cantidad y la calidad de sus artistas, en las diversas expresiones de esta fundamental actividad.

El FONSAL se ha convertido en un elemento fundamental para hacer posible la ejecución de las políticas que en los campos de recuperación del Centro Histórico, preservación y enriquecimiento del patrimonio y en el desarrollo de la cultura, han planteado las sucesivas administraciones.

En la actualidad, luego de un largo proceso de consultas, en el marco de la necesidad de contar con la población para el diseño y definición de los planes, programas y proyectos de desarrollo social, económico y territorial, la ciudad ha definido una visión de sí misma y ha planteado políticas de largo, mediano y corto plazo para construir una comunidad, productiva, equitativa, incluyente, solidaria, así como el gran

destino turístico y eje cultural de América que nos hemos propuesto ser.

Pero, un proyecto ambicioso de ciudad requiere ciertos fundamentos, sin los cuales, se desmoronaría el resultado de cualquier esfuerzo, por intenso que este sea. La observación de países, regiones o ciudades que han alcanzado éxito, nos muestra una población con fuerte identidad, elevada autoestima y sentido de pertenencia. La cultura es, sin duda, un elemento básico para que estas condiciones se alcancen.

Un proyecto exitoso de ciudad, requiere un compromiso general con los objetivos y metas que se hayan trazado, y que se expresan en un propósito estratégico impulsor de una voluntad colectiva que, sin duda, asegura la superación de todos los obstáculos y la remediación de las usuales debilidades. Nada de esto es posible si no nos conocemos a nosotros mismos, si no sabemos de dónde venimos, cuáles son nuestras raíces, cuáles las razones comunes de nuestra identidad.

En ese sentido, el FONSAL ha trabajado muy eficientemente para preservar el patrimonio cultural intangible. Ha organizado una división arqueológica que se encuentra empeñada en

\* Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito.

descubrir y descifrar nuestro pasado más lejano; ha rescatado del olvido a nuestros grandes artistas populares y ha publicado varios tomos de la Biblioteca Básica de Quito. Este nuevo y apasionante trabajo viene a enriquecer el acervo literario y plástico de nuestra ciudad, y de ahí deriva su gran importancia.

Debemos expresar nuestra gratitud a Alfonso Ortiz Crespo, que ha propuesto y llevado adelante esta magnífica iniciativa, que solamente pudo ser posible por su acuciosidad investigativa que le llevó a encontrar este verdadero tesoro cultural ecuatoriano en la Biblioteca Nacional de España, según él mismo nos cuenta, por oportuno aviso de Nancy Morán Proaño y la dedicación meticulosa y profesional de Elena de Santiago Páez, hallazgo que hoy se pone al alcance del público ecuatoriano e internacional.

Esperamos que esta y todas las tareas que realiza la Municipalidad de Quito, a través de sus diferentes órganos culturales, contribuyan al logro del fortalecimiento de nuestra identidad y autoestima, que serán las bases, como se ha dicho antes, para que construyamos juntos y solidarios el futuro de grandeza y prosperidad que nos merecemos.







## INTRODUCCIÓN

Científicos, viajeros y curiosos

ALFONSO ORTIZ CRESPO



## CIENTÍFICOS, VIAJEROS Y CURIOSOS

ALFONSO ORTIZ CRESPO

Una de las fuentes más ricas de carácter etnográfico, antropológico, histórico y artístico para el siglo XIX en América son las acuarelas costumbristas y grabados que realizaron artistas locales, viajeros y científicos europeos y estadounidenses. De mayor o menor calidad artística, la mayoría de estas fuentes visuales miran a América desde su propio lente, desde la lectura del otro, desde la óptica propia, o para consumo del sabio curioso o del viajero indagador. En muchas ocasiones, debido a la restringida información visual producida por los mismos países anfitriones, estos documentos suplen y definen la mirada sobre vistas, tipos, costumbres y arquitectura, de quien convive entre los personajes y los espacios.

Lo interesante es que, en algunas ocasiones, la mirada del otro se constituye en la mirada de sí mismo. De esta manera, los tipos *construidos* con el fin de ilustrar una situación en particular (de interés etnográfico o geográfico) para un público ajeno y distante, revierten en la modificación de la observación del observado, y se convierten en prototipos repetidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

Desde el último cuarto del siglo XVIII, la Presidencia de Quito, así como los demás territorios hispanoamericanos bajo la influencia del pensamiento ilustrado de Carlos III, fueron visitados por un sinnúmero de misiones científicas o por artistas. De hecho, unas cuatro décadas antes, había tenido lugar una de las

expediciones más importantes para nuestro país: la misión de la Academia de Ciencias de París, que contaba entre otros con C. Bouguer y C. M. de La Condamine, acompañados por los marineros españoles J. Juan y A. de Ulloa. El siglo XIX, se abrió con la extraordinaria visita de A. de Humboldt y su compañero de investigación, el botánico francés A. Bonpland, y una larga lista de personalidades de diversa procedencia e intereses. Entre otros, se pueden anotar F. J. de Caldas, W. B. Stevenson, A. d'Orbigny, G. Osculati, M. M. Lisboa, E. Charton, M. Jiménez de la Espada, J. Orton, E. André, J. Kolberg, T. Wolf, E. Whympfer, C. Wiener y H. Meyer. Sus obras dan fe de sus descubrimientos relatados en un lenguaje científico y romántico, muchas de las cuales fueron magníficamente ilustradas en publicaciones de difícil acceso al público general, o en revistas de viajes como *Le Tour du Monde* que alentaba la visita a estos exóticos parajes.

Es importante comprobar que muchas de las fuentes visuales, grabados, acuarelas o fotografías, se parecen y crean tipologías repetidas; en otras, se aporta de manera interesante y cuidadosa. En fin, los casos son animados y enriquecen el conocimiento de estas tierras y sus gentes, aún pobres en la investigación escritural de la historia de la cultura y las ideas.

En el Ecuador, se ha dado especial atención a la colección atribuida al francés Ernest Charton de mediados del siglo XIX, que reposa en el Banco Central del Ecuador,<sup>1</sup> y sobre todo al material producido por los artistas costumbristas locales como Juan Agustín Guerrero,<sup>2</sup> Ramón Salas o Joaquín Pinto, representados en diversos museos y colecciones nacionales. Sin embargo, hacía falta una investigación de mayor aliento, trabajada

<sup>1</sup> En el año 1995, la Fundación Caspicara (en Quito) editó un calendario para el año siguiente, con imágenes de la colección atribuida a Charton y cortos comentarios preparados para el efecto.

<sup>2</sup> En realidad, la obra publicada por Wilson Hallo sobre Juan Agustín Guerrero, *Imágenes del Ecuador en el siglo XIX*, Quito, Espasa-Calpe, 1981, es la única que se ha realizado sobre acuarelas costumbristas ecuatorianas. Agradecemos al compilador, quien en vida, autorizó la reproducción de las imágenes del artista.

Nota editorial: a continuación, la referencia de un texto irá completa la primera vez que sea anotada, y luego abreviada.



interdisciplinariamente, que recogiera las diversas fuentes visuales, cuyo objetivo fuera más allá de un análisis histórico del arte, y que indagara en aspectos etnográficos, geográficos, antropológicos, históricos y políticos del Ecuador de entonces.

### El hallazgo de un álbum en Madrid

En noviembre del año 1997, mientras quien suscribe estas líneas, realizaba un estudio sobre museología en el Museo de América en Madrid, la colega de trabajo Nancy Morán Proaño, que participaba en un curso sobre arte colonial iberoamericano, me alertó entusiasmada sobre la existencia de unas acuarelas ecuatorianas en la Biblioteca Nacional de España. En la visita de estudio que habían efectuado con sus compañeros y profesores a esa institución, en la sección de Estampas y Grabados, la señora Elena de Santiago Páez, responsable de esos valiosísimos fondos, había preparado una pequeña muestra representativa de materiales con temas latinoamericanos de los fondos de la Biblioteca. Entre estos, estaba ubicado en exhibición un álbum con acuarelas ecuatorianas, que ella consideraba de excepcional valor. El álbum se resguardaba bajo vidrio, abierto justamente en el folio correspondiente a la ilustración de la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús, en donde curiosamente se la ve con una policromía que en la actualidad no posee.

<sup>3</sup> Desde la temprana época colonial, el 'trasquilamiento' constituía parte de las medidas coercitivas que, con el castigo público, estaban destinadas a los indígenas que desobedecían las normas impuestas por los sectores dominantes.

Cuando me comentó sobre el hallazgo me dijo que, al no tener posibilidad de revisarlo personalmente, me recomendaba verlo, pues intuía que el álbum contenía otras sorpresas y que debía

estudiarlo, y así evaluarlo. Apenas tuve posibilidad de concurrir a la Biblioteca Nacional, la visité; me puse en contacto con la responsable de los fondos y le expliqué mi interés. Doña Elena comentó que al retirar el álbum de los depósitos para esa fugaz exposición, guardaba la esperanza de que en el grupo de estudiosos que iría de visita a la Biblioteca, habría algún ecuatoriano que pudiera interesarse y estudiarlo con detenimiento.

Al tener el álbum en mis manos, siento que tengo un cofre lleno de tesoros. Al abrirlo no me equivoco, pues lo primero que observo, pegadas en una de las guardas a la izquierda, son las dramáticas fotos amarillentas de dos indígenas: a la izquierda, un hombre de pie con las manos enlazadas delante, sobre el vientre, mira a un lugar incierto, trasquilados<sup>3</sup> sus cabellos, descalzo; a su derecha se ve parte de una elegante silla, y al fondo una cortina a medio correr, a manera de telón. La fotografía de la derecha, enmarcada en un óvalo, muestra el rostro recio de una mujer, con los labios fuertemente cerrados. Al pie de las fotografías leo la inscripción: "*Cabecillas de la sublevación de Licto y fusilados*", me estremezco...

Conforme paso las páginas mi asombro va en aumento. Reviso el álbum de arriba abajo; formo una lista con los nombres de cada una de las acuarelas, sus inscripciones y detalles, y me asaltan las preguntas: ¿Cómo llegó el álbum a Madrid? ¿Quién era el propietario? ¿Cuándo fueron elaboradas las acuarelas? ¿Quiénes son los autores?

Tras algunos intentos fallidos por conseguir apoyo para investigar el álbum, y dar a conocer las imágenes en el Ecuador a través de una publicación, se presentó la propuesta al arquitecto Carlos Pallares Sevilla, Director Ejecutivo del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, quien al aquilatar la importancia de la colección y la riqueza de la información contenida en ellas, resolvió inmediatamente llevar adelante el estudio y la edición, como proyecto del FONSAL. Fue importante, también, el apoyo previo del historiador Fernando Jurado Noboa, quien impulsó en gran medida la idea, pues, al descubrir



sorprendido en una publicación sobre arte colonial quiteño,<sup>4</sup> cuatro imágenes hasta entonces inéditas del álbum, y al conocer la existencia de más de un centenar y medio de acuarelas, manifestó al Director del FONSAL la importancia de estudiar y difundir estas imágenes. Desde el primer proyecto que se presentó en el año 2000 para el estudio de las acuarelas comprendidas en el álbum de Madrid, se mantuvo el equipo interdisciplinario que ahora da a conocer sus reflexiones a través de esta publicación.

En la Biblioteca Nacional de España en Madrid no conocen su origen. Doña Elena de Santiago Páez, quien lleva muchísimos años en la institución, plantea una hipótesis que resulta interesante. Me dice que durante la Guerra Civil muchos coleccionistas o propietarios de antigüedades y reliquias culturales, depositaron en los museos y colecciones públicas sus bienes, a fin de resguardarlos de la destrucción y del vandalismo, y que algunos de ellos después del conflicto, por variadísimas circunstancias no se acercaron a recuperar sus objetos. Esta es una explicación...

El álbum como tal es de manufactura francesa, tiene en su lomo la inscripción en letras doradas: *ÁLBUM DE COSTUMBRES*. También aparece tenuemente en una de las guardas la inscripción: *PARIS / TYPOGRAPHIE CHANEROY ET RENGUARD / 49, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19*, seguramente el nombre de los fabricantes del elegante álbum. La portada está adornada con un ramillete de flores realizadas en incrustación sobre la pasta dura, en donde brillan las láminas de nácar y guardas metálicas en las esquinas.

Conocido como *Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres*, se lo ha datado alrededor de 1855 por las fechas anotadas en algunas de las acuarelas del interior. Catalogado bajo el número 15-90, la Biblioteca Nacional de España conserva el álbum, como se mencionó, en la sección de Estampas y Grabados. Sus dimensiones son: 30 cm. de alto y 25,5 cm. de ancho. En otra de las guardas se lee una inscripción a mano: *"Paisajes, tipos y costumbres del Ecuador. Pinturas de mediados del S. XIX. Hacia 1855. H. Tudela", "Revisado año 1967"*.

<sup>4</sup> Se trata de la obra *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII – XIX. Patronos, corporaciones y comunicados*, Alexandra Kennedy-Troya, coord., Hondarribia, Nerea, 2002, en donde se reprodujeron las acuarelas *La antigua cajonera* (62), *La Compañía* (132), *Los pegadillos* (130), *Comerciante guaneño* (93). A continuación, los números entre paréntesis señalarán el orden de exposición en el que se encuentran en el libro las acuarelas.

Nota editorial: la identificación de las ilustraciones llevará la referencia completa la primera vez que cite la fuente, y luego esta será abreviada.



Cubierta del álbum de la Biblioteca Nacional de España, Madrid (en adelante ABM).

Contiene 161 imágenes, además de las fotografías mencionadas; de estas, tres son tintas y las 158 restantes, acuarelas. Se encuentran adheridas a las hojas del álbum en la página impar. Algunas llevan leyendas escritas en tinta en la cara posterior; sin embargo sólo pudieron revisarse aquellas que no estaban pegadas completamente, pues la mayoría se encontraba adherida en sus bordes superiores e inferiores, lo que impedía el examen del revés. En general, las leyendas están escritas al pie, unas con letra de mano con pluma y tinta, y en alguna ocasión a lápiz; en más de un tercio del total, la inscripción está hecha en una tira

de papel recortado, escrita con máquina de escribir con tinta negra o azul violácea, generalmente en letras mayúsculas. De hecho, estas leyendas a máquina son muy posteriores a la confección del grueso de las acuarelas, pues cabe recordar que el uso de la máquina de escribir se generaliza a inicios del siglo XX, y el carácter de las inscripciones da a entender esta amplia diferencia temporal. Las hojas están numeradas en la esquina superior derecha.

### Basilia Rivadeneira, la gigante de La Magdalena

En un pliego suelto de papel ministro, doblado en cuatro, se encuentra otra sorpresa: una autorización sin fecha, del Presidente de la Segunda Comisión Geodésica Francesa al Ecuador (1898-1906), Dr. Jean Dreyfus, para que dos de sus miembros, los doctores Juan Poulettier y Gregoire Giacometti –militar ecuatoriano adscrito a la Misión junto con otros oficiales del ejército nacional– pudieran realizar una inspección a *“las regiones de los alrededores de Guaranda, y en particular de conocer y examinar a una joven de La Magdalena notable por su estatura”*, pues el *“examen y la medición de dicha joven [será] de gran importancia para los estudios de Patología y Anatomía de la Sociedad de Ciencias de París”*.

Aprovechando el mismo papel, en el interior, los geodestas registraron algunos datos generales de la gigante examinada: se llamaba Basilia Rivadeneira, hija de Modesto Rivadeneira y de Nicolasa Vargas Pesantez. Anotan que sus hermanos son de mediana estatura y que ella estaría entre los 21 y 22 años de edad. También, en el mismo papel, dibujaron el perfil de la mano

derecha, haciéndole apoyar la palma sobre él. Señalaron igualmente sus medidas generales: altura 2,15 m., circunferencia de la cabeza 63 cm., circunferencia de la muñeca 26 cm. Estos apuntes están hechos a lápiz, incluyendo la silueta de la mano.

Los datos consignados por la Comisión se repiten de otra mano, a tinta, y se añade: *“Falleció en Chile”*. En efecto, gracias a la información proporcionada por el investigador Fernando Jurado Noboa, sabemos que Basilia Rivadeneira, nacida en el antiguo pueblo de Chapacoto, luego conocido como La Magdalena de la provincia de Bolívar, llamó la atención de un empresario italiano llamado Juan Russo, quien –mediante documento público suscrito el 21 de octubre de 1903 (Notaría Primera de Chimbo)–, contrató con Jesús Coronel, padrastro de Basilia para *“exhibirla en otros lugares del país y el continente”*. En el contrato, se establecieron que las utilidades se repartirían entre Russo, Basilia, su hermano Pancracio Ribadeneira y Jesús Coronel.

Según el mismo informante, se la presentó en Guayaquil en marzo y abril de 1904; el 3 de junio del mismo año, llegaron a Lima y poco después a Valparaíso donde Basilia falleció, sin duda afectada gravemente por el drástico cambio de la apacible vida de la población andina –aislada en medio de las montañas– a la algarabía de la exhibición y a los tumultos que, sin desearlo, ella provocaría al manipularse como ‘fenómeno circense’.

De acuerdo con Jurado Noboa, la casa de sus padres daba a la esquina de la plaza de La Magdalena, diagonal al convento. Sus abuelos paternos fueron Joaquín Ribadeneira Lombeida (nacido en 1816) y María Galarza. Casados en 1838, fueron vecinos muy importantes del pueblo. Según un sobrino de Basilia, *“cargaba dos barriles, uno en cada dedo, y todo hacía sentada”*.

¿Por qué se encuentra esta hoja suelta dentro del álbum? Resulta extraño que un material que perteneció a la Segunda Comisión Francesa se encuentre aquí. De hecho, el viaje de inspección a La Magdalena debió realizarse en algún momento de

la misión, esto es, entre 1898 y 1904. Pero, ¿qué tenía que ver el propietario del álbum con la Comisión? Si este hubiera sido uno de los integrantes franceses, lo obvio sería que el álbum se encontrara en París y no en Madrid. De todas maneras, la singularidad antropológica del caso de la gigante de La Magdalena, llevó a que se guardara en el álbum, junto con las acuarelas de tipos y costumbres.

Como es evidente, al recorrer el álbum notamos en las acuarelas diversas manos y marcas de distintas épocas, pero de alguna manera su organización obedece a un cierto orden

impuesto por el coleccionista, ya destacado por una de las investigadoras. La gran mayoría de imágenes representadas son de personajes populares,<sup>5</sup> mayoritariamente indígenas de la sierra del área de Quito o en estrecha relación con la ciudad. Sin embargo, hay otros personajes que se pueden localizar desde Pasto hasta Cuenca, pasando por el noreste de la selva amazónica y el occidente de Quito. Buena parte de ellos se presentan en sus tareas de servicio, en sus oficios, como introductores de alimentos, vendedores de materiales de construcción y utensilios, y en sus activos papeles en las numerosas fiestas religiosas.

Abajo: **Autorización de la Comisión**, en ABM, hoja inserta. Página derecha: **La mano de la gigante en tamaño natural**, en ABM, hoja inserta.



<sup>5</sup> Cerca de las tres cuartas partes.

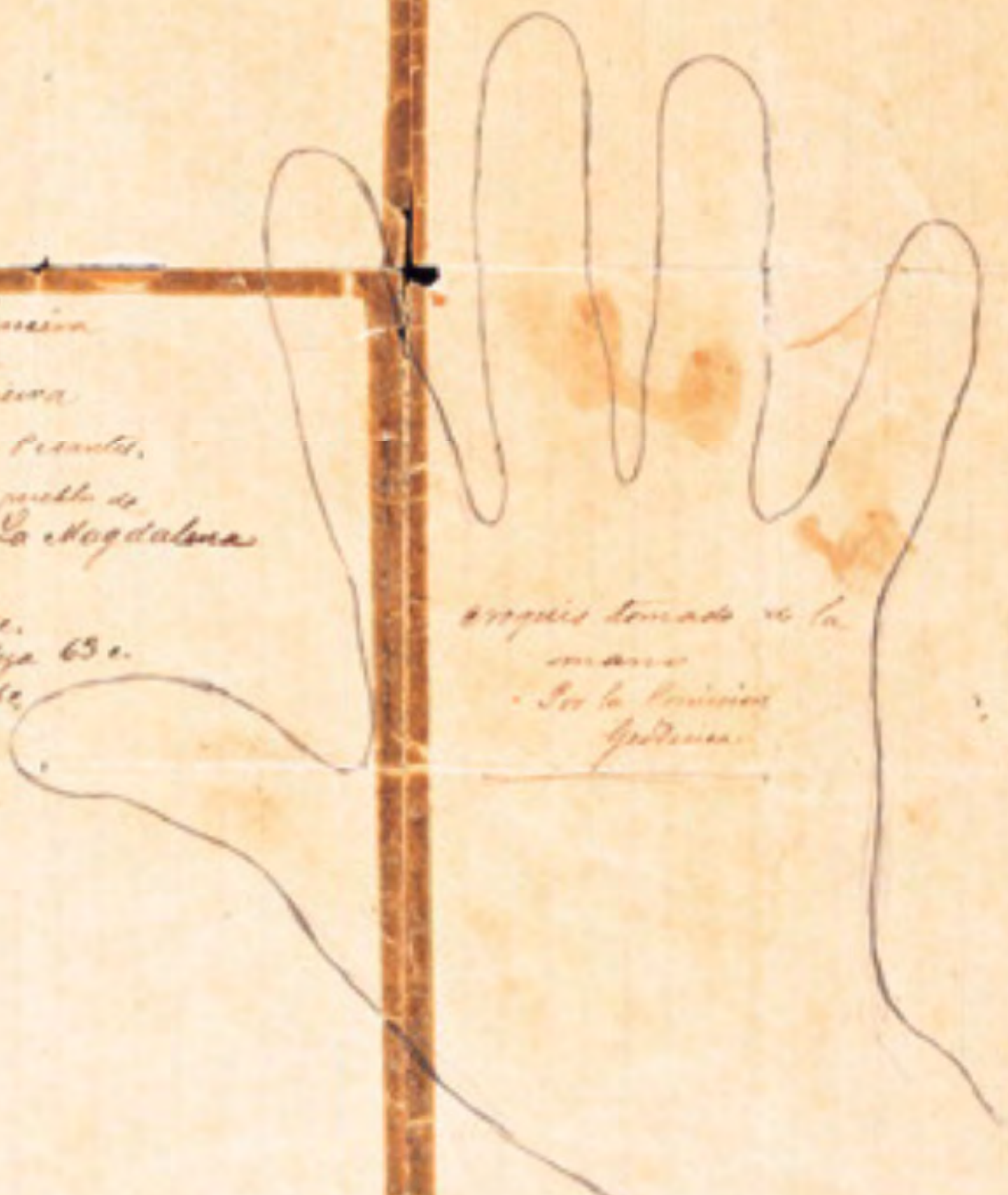


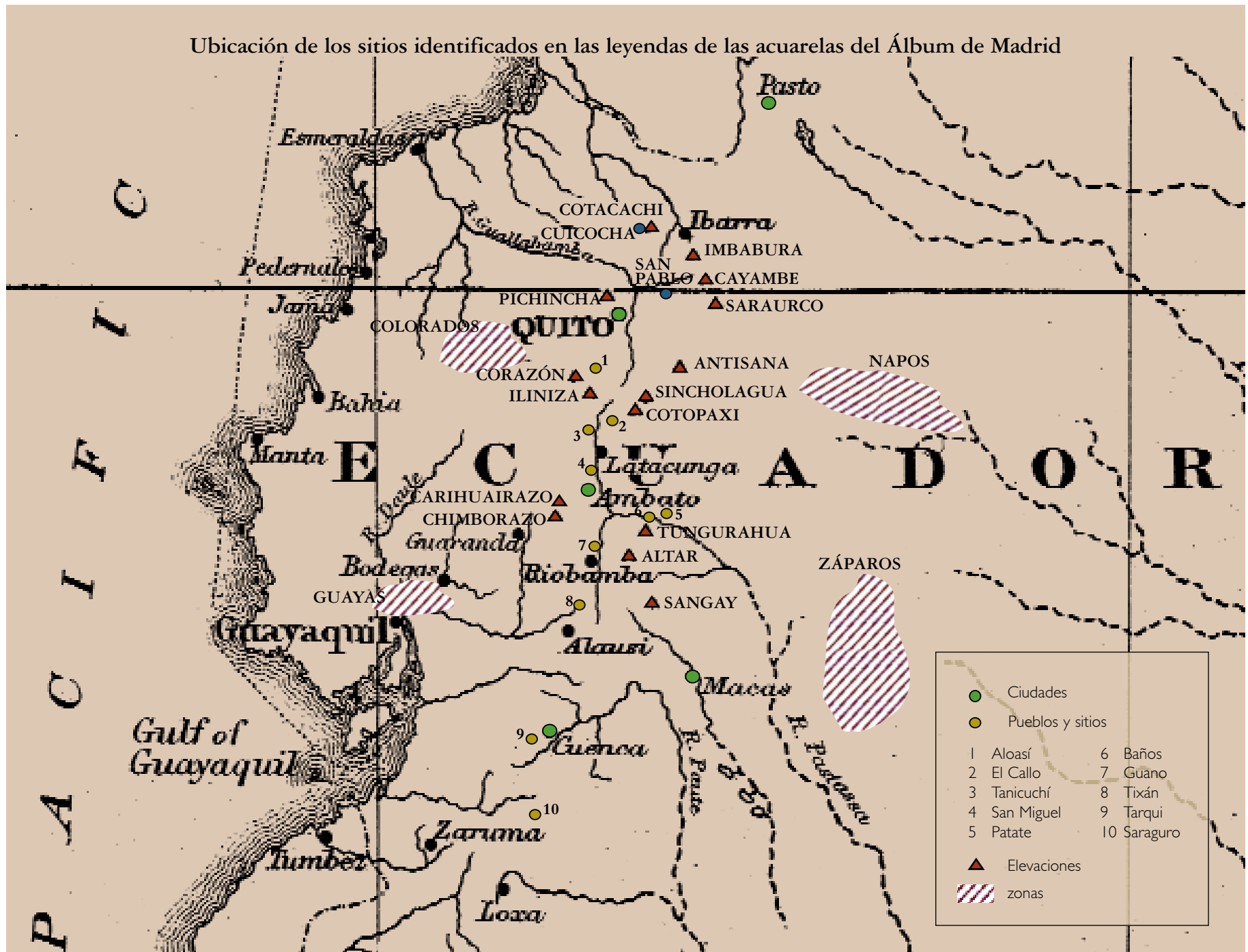
*Basilica Rivadenseña*  
 hoja de  
*alodesto Rivadenseña*  
 de  
 Charlada Vargas Pesantel,  
 natural de un pueblo de  
 Guavanda - La Magdalena

edad 22 años  
 talla 2 metros 45 c.  
 circunferencia de la cabeza 63 c.  
 " " " " " " " " 26 c.

fulguró con  
 Chile

esquis tomados de la  
 mano  
 por la Comisión  
 Expedicionaria.





Mapa de la región norte de la costa del Pacífico de América del Sur (detalle), en Edward Whymper, *Travel amongst the great Andes of the Equator*, Londres, 1892.







Ubicación de los sitios en Quito identificados en las leyendas de las acuarelas del Álbum de Madrid

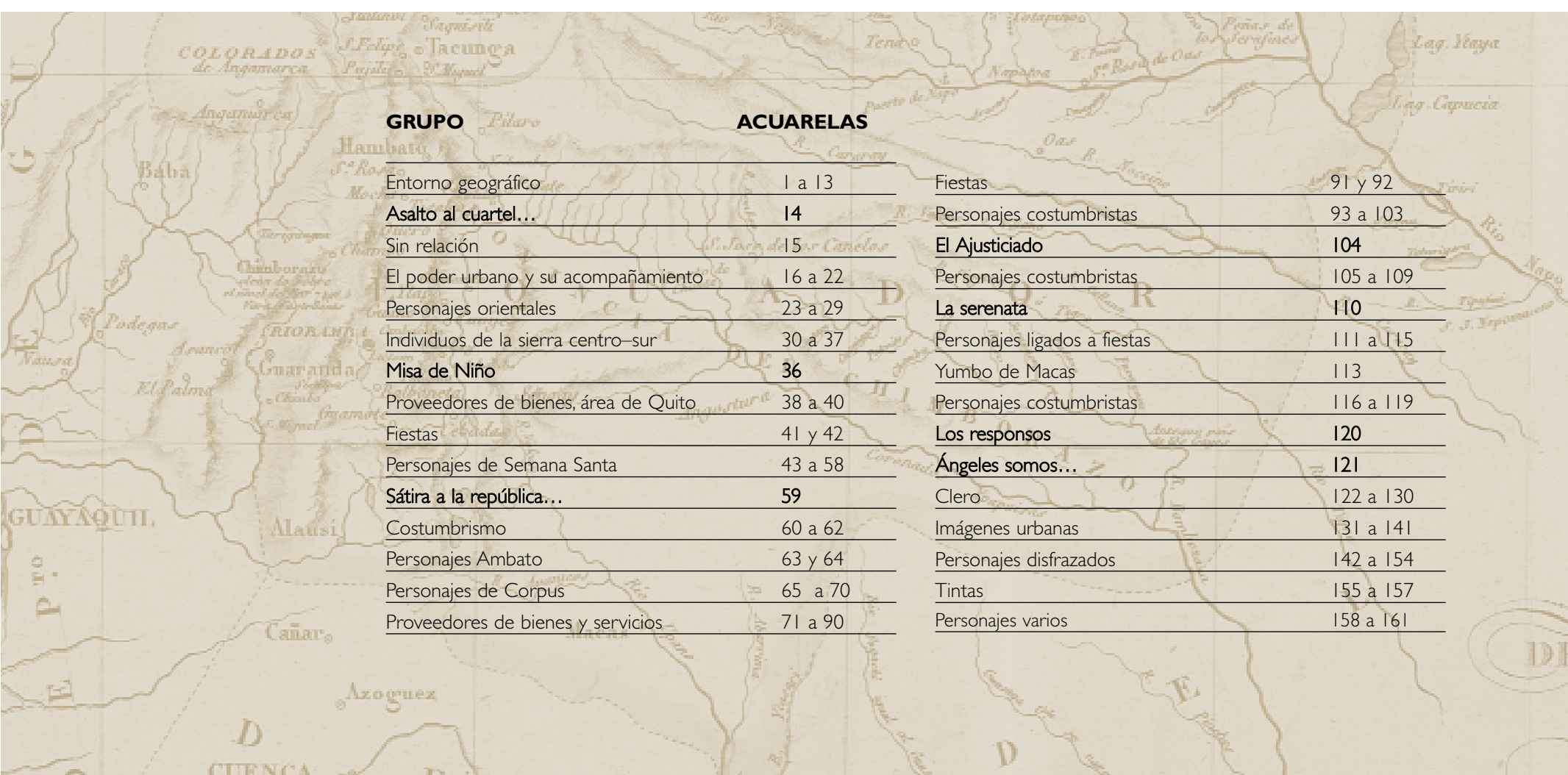


El álbum resulta un documento extraordinario por el detalle que brinda sobre los vestidos, al alimento, los utensilios, los espacios internos y sus modos de ocupación, las costumbres, las jerarquías, las relaciones sociales, etc. Es evidente la fortísima influencia que aún ejercía la Iglesia, tanto a nivel público como privado: un papel todopoderoso.

Los paisajes y las vistas urbanas constituyen otro bloque de interés, en un país fascinante por su geografía: una gran densidad de volcanes en medio del trópico, asunto que impresionaría sobremedera al prusiano Humboldt, quien ‘descubre’ en

nuestros paisajes la *avenida de los volcanes*. Extraordinarias vistas de Quito permiten reconstruir con detalle las transformaciones arquitectónicas y urbanísticas que ha experimentado el espacio.

Este álbum constituye la colección más extensa y variada de acuarelas y dibujos que, hasta el momento, hemos hallado sobre el Ecuador. En un intento de agrupación, la organización del álbum podría resumirse de la siguiente manera, jalonado de trecho en trecho con ciertas imágenes singulares, destacadas en negritas:



GRUPO	ACUARELAS		
Entorno geográfico	1 a 13	Fiestas	91 y 92
<b>Asalto al cuartel...</b>	<b>14</b>	Personajes costumbristas	93 a 103
Sin relación	15	<b>El Ajusticiado</b>	<b>104</b>
El poder urbano y su acompañamiento	16 a 22	Personajes costumbristas	105 a 109
Personajes orientales	23 a 29	<b>La serenata</b>	<b>110</b>
Individuos de la sierra centro-sur	30 a 37	Personajes ligados a fiestas	111 a 115
<b>Misa de Niño</b>	<b>36</b>	Yumbo de Macas	113
Proveedores de bienes, área de Quito	38 a 40	Personajes costumbristas	116 a 119
Fiestas	41 y 42	<b>Los responsos</b>	<b>120</b>
Personajes de Semana Santa	43 a 58	<b>Ángeles somos...</b>	<b>121</b>
<b>Sátira a la república...</b>	<b>59</b>	Clero	122 a 130
Costumbrismo	60 a 62	Imágenes urbanas	131 a 141
Personajes Ambato	63 y 64	Personajes disfrazados	142 a 154
Personajes de Corpus	65 a 70	Tintas	155 a 157
Proveedores de bienes y servicios	71 a 90	Personajes varios	158 a 161



Caben muchas otras clasificaciones, pero la más general, por temas, podría ser la siguiente:

GRUPO	Cantidad de acuarelas	%
Vistas ciudad & alrededores	12	7,45
Paisajes	11	6,83
Acontecimientos históricos o no	20	12,42
Personajes populares	98	60,87
Personajes identificados	20	12,43
Total	161	100

Una de las incógnitas del álbum es la fecha de realización del grueso de las acuarelas. El mismo documento nos proporciona ciertas pistas. La presencia de otra gigante, esta vez de cuerpo entero, nos acerca también a mediados del siglo XIX. Se trata de *Teresa Piringuilao-giganta de Cangahua* (15), de quien, curiosamente, tenemos referencias de un retrato de tamaño natural realizado hacia 1864,<sup>6</sup> pero la acuarela bien pudo ser pintada con anterioridad, pues otras informaciones nos permiten pensar que para esa fecha la “giganta” ya habría fallecido, como se señala más adelante, en el estudio individualizado de la imagen.

Por otro lado, algunas inscripciones nos brindan información contradictoria. Por ejemplo, la acuarela llamada en la etiqueta al pie “*Romeriante al Quinche*” (92), tiene por detrás la inscripción: “*Del Quinche cuando traen a la Virgen de su pueblo*”, que no es lo mismo...

También estos rótulos nos ayudan a precisar la temporalidad de las acuarelas, mediante las fechas consignadas en el álbum. La más antigua es la que dice: “*Lo que aconteció el 13 de Abril de 1852 cuando se trataba de asaltar el cuartel. Vista de ‘El Placer’*”

(14); sigue la “*Erupción del Cotopaxi. Stbre. 24 de 1854*” (8); la vista de “*San Francisco antes del terremoto de 1868*” (133), que bien podría ser anterior al terremoto de 1859, pues como se dijo, las inscripciones en máquina de escribir como esta, son posteriores; la “*Sátira a la república en tiempo de Urbina*” (59) que podría fecharse entre el 24 de julio de 1851 y el 15 de octubre de 1856, período en que José María Urbina fue Jefe Supremo y Presidente de la República; y la del “*Palacio de Gobierno*” (136), que debió ejecutarse entre 1845 y 1860, pues sobre el edificio ondea la bandera celeste y blanco de la revolución marista (6 de marzo de 1845), bandera oficial del Ecuador en esos años que se mantuvo hasta el 26 de septiembre de 1860.

Asimismo, es interesante la presencia de religiosos camilos o Padres de la Buena Muerte en tres acuarelas (36, 104 y 127). Esta congregación llegó a Quito en 1789, y al parecer ocupó la iglesia y parte del Colegio Máximo de los jesuitas desde finales del año 1796 hasta el año 1850, cuando la Convención Nacional devolvió formalmente a los jesuitas parte de sus antiguos edificios. La comunidad de los camilos se extinguió legalmente en Quito en el año 1870. Sus años de esplendor fueron los comprendidos entre 1824 –año en que se estableció el noviciado–, y 1851, cuando la congregación contaba solamente con diez miembros, después de haber provisto algunos individuos a los conventos de Lima y Popayán y haber llegado a 23 individuos en los años 1841 y 1842.<sup>7</sup>

Es lógico pensar que la presencia de los camilos en la ciudad fue más notoria cuando tenía mayor número de miembros. Por otro lado, en las acuarelas es patente la ausencia de religiosos de la Compañía de Jesús, quienes fueron admitidos en el país en marzo de 1850, luego nuevamente expulsados el 21 de noviembre de 1852, para regresar definitivamente diez años después. Entre las acuarelas, hay cinco que representan a religiosos de cada orden presente en Quito, montan caballo y, de acuerdo con la primera leyenda del grupo van a encontrar al Arzobispo (123 a 127), están en ellas: un dominico, un mercedario, un agus-

<sup>6</sup> Francisco de Paula Martínez, miembro de la Comisión Científica del Pacífico vio el retrato en la hacienda Cangahua. Remitirse a Miguel Ángel Cabodevilla (selección y notas), *El Gran Viaje*, Quito, Abya-Yala / AECL, 1998, p. 100.

<sup>7</sup> Virgilio Grandi, *Los religiosos camilos en Quito*, Quito, Ediciones Camilianas, 1998.

tino, un franciscano y, por último, un religioso camilo. No hay un jesuita. Recordemos que el Arzobispado de Quito se erigió en el año 1849.

Podríamos concluir, entonces, por los datos aquí consignados y los que aportan cada uno de los estudios específicos, que el grueso de las acuarelas fue confeccionado, aproximadamente, entre los años 1850 y 1860.

Los estudios buscan responder no sólo a las preguntas que surgieron en el primer contacto con el álbum, sino también a otras interrogantes que nacieron conforme nos adentrábamos en las imágenes. No sólo descubrir quién es el autor o los autores de las acuarelas, sino también realizar una investigación de carácter interdisciplinario con el propósito de aportar un mayor conocimiento sobre la sociedad decimonónica ecuatoriana, con particular énfasis en Quito.

Comercio callejero de estampas en un grabado del siglo XIX (remitirse a página 80 para ver el grabado completo). **Calle y habitantes de Quito** (detalle), en Ernest Charton, "Quito República del Ecuador", *Le tour du monde*, t. XV, Édouard Charton, edit., París, 1867.



<sup>8</sup> Luciano Andrade Marín, *La lagartija que abrió la calle Mejía*, FONSAI, Quito, 2003, p. 102.

No nos fue posible rastrear el origen y conformación del álbum, los posibles comitentes y coleccionistas y los mecanismos por los cuales llegó a los depósitos de la Biblioteca Nacional de España. Tampoco pudimos realizar estudios sobre la naturaleza de los materiales utilizados en la confección de las imágenes (pigmentos, aglutinantes y soportes), relativos a su estado de conservación y en cuanto a las posibles inscripciones en el reverso de las imágenes, pues las acuarelas se hallan pegadas a las hojas del álbum, como mencionamos en líneas anteriores.

Hemos trabajado arduamente en descubrir los orígenes del establecimiento de imágenes prototipo, comparando fuentes visuales similares. Estas arrancan en el siglo XVIII y son especialmente numerosas en el siglo XIX. Para ese período, el desarrollo de la técnica de reproducción en serie —primero con imágenes grabadas en planchas de cobre o acero, luego, a partir de fotografías, para terminar con el fotograbado— enriquece significativamente el panorama visual y, además, ofrece una posibilidad de sustento a un sector de los habitantes de la ciudad. Como nos recuerda Luciano Andrade Marín, Eugenio Espejo en el año 1792 se refería al comercio callejero así:

*“El genio quiteño lo abraza todo, todo lo penetra, a todo lo alcanza. Veis, señores, aquellos infelices artesanos, que agobiados con el peso de su miseria, se congregan las tardes en “Las Cuatro Esquinhas” a vender los efectos de su industria y labor? Pues allí el pintor y el farolero, el herrero y el sombrerero, el franjero y el escultor, el latonero y el zapatero, el omniscio y universal artista presentan a vuestros ojos preciosidades, que la frecuencia de verlas, nos induce a la injusticia de no admirarlas...”*<sup>8</sup>

Coincidente con el fenómeno de difusión a través de la imprenta a mediados del siglo, aparecen con profusión imágenes costumbristas quiteñas, pintadas en formatos pequeños, en acuarela u óleo, sueltas, formando cuadernillos o álbumes, obra de muy diversos autores, muchos de ellos desconocidos. Se tienen referencias de que también se elaboraban pequeñas figuras, a manera de muñecas, que representaban los trajes populares.



**Álbum del Paisaje**, Álvaro Enríquez (atribuido), colección Iván Cruz Cevallos.

El apoyo y la apertura desinteresada de colecciones públicas y coleccionistas privados fueron fundamentales para este estudio. Debemos agradecer, especialmente, al Banco Central del Ecuador; tanto al museo como a los fondos bibliográficos Jijón y Caamaño y Carlos M. Larrea, así como a su personal en Quito, especialmente a Leonardo Loaiza y Yesenia Villacrés. Igualmente a los museos de la misma institución en Guayaquil y Cuenca; al Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, en particular a su directora, María Fernanda Cartagena; a la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit; al Centro Cultural Metropolitano, al Museo de América en Madrid; a Jeanine Cousin, Iván Cruz Cevallos, Wilson Hallo, Filoteo Samaniego, Matthias Abram, Jorge Salvador Lara, Pablo Cuvi, Lucía Chiriboga, María Antonieta Vásquez, Galo Khalifé, Hugo Yépez, José Egred, y aquellos que prefirieron el anonimato, pero que siempre estuvieron dispuestos a colaborar.

Desgraciadamente, el Museo Jacinto Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, una vez más no autorizó las tomas fotográficas de las obras de arte que conserva, patrimonio cultural del país, en una actitud que contrasta con las instituciones nombradas y con los coleccionistas particulares.

Cuando se descubrió el álbum, la empresa española Unión Fenosa demostró interés en el proyecto y gracias al apoyo de su representante en Ecuador, José Luis Llordén, fue posible el financiamiento para la elaboración de un juego completo de todas las acuarelas en diapositivas de 35 mm., adquiridas en la Biblioteca Nacional de España; estas sirvieron para elaborar los juegos completos en papel, para el trabajo de los investigadores, años después.

Este proyecto no hubiera podido realizarse sin el apoyo de la Biblioteca Nacional de España en Madrid; especialmente debemos agradecer a D. Elena de Santiago Páez, curadora de la sección de Estampas y Grabados, al Director D. Luis Racionero Grau y al Departamento de Reprografía. Fue muy importante la ayuda del señor D. Francisco Carrión Mena, Embajador de Ecuador en España, en lo referente a los contactos oficiales con la Biblioteca Nacional.

El registro del material gráfico proveniente de fuentes bibliográficas secundarias, las anotaciones de viajeros, así como las imágenes costumbristas de colecciones públicas y privadas, desde el segundo tercio del siglo XVIII hasta 1920, nos permitió trabajar en un contexto más amplio. Buscamos con este 'levantamiento', pautas para ampliar el conocimiento sobre cómo se vio América entonces desde una mirada externa, y cómo los quiteños nos vimos a nosotros mismos. Encuentros y desencuentros en la visión del otro y de uno mismo.

Además de realizar un estudio general, a cargo de cada uno de los especialistas (Dra. Alexandra Kennedy-Troya: Historia del arte; Dra. Rosemarie Terán Najas: Historia general; Arq. Alfonso Ortiz Crespo: Ciudad, arquitectura y paisaje; Dr. Jorge Trujillo: Antropología), se resolvió realizar un comentario particular de cada acuarela, con el fin de recopilar nueva información sobre aspectos políticos, religiosos, sociales, etnográficos, artísticos, históricos, geográficos y ligar; en lo posible, dicha información a un espectro más amplio y dinámico de la sociedad ecuatoriana que los generó.





Formas de construir la nación ecuatoriana.  
Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes  
1840-1870

ALEXANDRA KENNEDY-TROYA





## FORMAS DE CONSTRUIR LA NACIÓN ECUATORIANA.<sup>1</sup> ACUARELAS DE TIPOS, COSTUMBRES Y PAISAJES

ALEXANDRA KENNEDY-TROYA

<sup>1</sup> Agradezco sobremanera la atenta lectura que hicieron de este ensayo los colegas Jorge Cañizares Esguerra, Jorge Trujillo, Alfonso Ortiz, Rosemarie Terán, y la joven historiadora mexicana María Fernanda Arochi. Sus valiosas sugerencias y reflexiones han sido incorporadas al texto.

<sup>2</sup> Debo agradecer muy especialmente el apoyo y apertura de las colecciones de D. Oswaldo Viteri en Quito y en Guayaquil a D. Juan Castro y Velásquez. Esta última serie fue desmembrada hace pocos años y vendida desde Cuenca a diferentes coleccionistas. Fueron también revisados aquellos museos que tienen colecciones destacadas de este tipo de láminas de costumbres y paisajes decimonónicos. Agradezco sobremanera la información que sobre el tema me fue entregada por D. Lupe Álvarez, curadora de la muestra *Umbrales* en el Museo de Antropología y Arte Contemporáneo de Guayaquil. Cabe destacar que el presente ensayo se enriqueció notablemente por el material que nos preparó Alfonso Ortiz en torno al levantamiento visual virtual, de prácticamente todas las colecciones arriba mencionadas, además de un archivo complementario de ilustraciones de viajeros y científicos extranjeros, mayoritariamente, que se publicaron sobre Ecuador desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta 1920. Este material nos ha permitido trabajar en un contexto más amplio y reflexionar con mayor cuidado sobre la circulación de imágenes y la conformación de un corpus visual mucho más rico y variado de lo inicialmente esperado, así como matizar la intervención de intelectuales e ilustradores nacionales en la conformación comprometida, políticamente hablando, de dicho corpus ligado a los procesos de invención de la nación ecuatoriana.

<sup>3</sup> Patricio Londoño Vega, "El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa", en *América exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX. Obras sobre papel*, en *Colecciones de la Banca Central de Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango / Banco de la República, 2004, p. 62.

### Antecedentes

El álbum de acuarelas ecuatorianas en la Biblioteca Nacional de Madrid, fechadas a mediados del siglo XIX, parece abrir una serie de interrogantes sobre la representación de las comunidades indígenas, eclesiásticas, educativas, o del espacio geográfico, más allá de sus propias fronteras de representación artística.

Sin embargo, debido a las limitaciones del manejo de una sola fuente, nos vimos obligados a identificar por primera vez, un universo más amplio, al rastrear y estudiar otras colecciones de acuarelas de tipos y costumbres, públicas y privadas, existentes en el país entre 1840 y 1870.<sup>2</sup> En este sentido, tanto su identificación, como el trabajo comparativo realizado entre decenas de láminas, nos ha permitido sistematizar una serie de aspectos que hacen referencia a su datación, reconocimiento estilístico, variaciones formales, funcionales y de contenido. Estos y otros aspectos fundamentales servirán de base para realizar trabajos de mayor aliento no sólo en el campo de la historia del arte sino en el de las ideas y el complejo entramado de los imaginarios políticos de entonces. También se localizó imágenes similares posteriores que corresponden a artistas ecuatorianos conocidos que, como Joaquín Pinto, trabajaron en las dos últimas décadas del siglo hasta alrededor de 1920, con el fin de advertir las variaciones que se iban sucediendo en el campo de las representaciones.

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

Es relevante no perder de vista que en América Latina existe, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, una sólida tradición de imaginera costumbrista vinculada a la pintura de exvotos, castas para el caso mexicano, figurillas de cera y madera para nacimientos, o escenas pintadas en el mobiliario doméstico: biombos, baúles, sillas, entre otros. Por otra parte, en la popular pintura de *tipos* que se produjo en América Latina durante el siglo XIX se destaca al personaje por su pose, vestimenta y oficio. Estas colecciones americanas tienen un directo antecedente europeo en las series sobre vestimentas y que en países como Inglaterra, Francia o España, dieron paso a lo que se conocería como "*cuadros de tipos*".<sup>3</sup>

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

Este arte documental se sirvió de varios medios artísticos bidimensionales: el dibujo, la acuarela, el grabado y la fotografía y en

ocasiones tridimensionales para el caso de *tipos*: esculturas talladas en madera o fotografía adherida a la madera recortada siguiendo el perfil de la figura y con un pie.

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

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

Es precisamente la circulación de estas imágenes, la consolidación de prototipos, la mirada (o el encargo) europeo o

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

Entonces, este álbum de la Biblioteca Nacional de España de 165 láminas, 140 de las cuales parecen fecharse alrededor de c. 1850-1860, nos permite ampliar sustancialmente los procesos de indagación en torno a las narrativas visuales y la construcción simbólica de estas jóvenes naciones, en particular la ecuatoriana. Además, nos ayuda a perfilar con mayor acuciosidad el tipo de imaginera que se va armando tras los procesos de independencia de España y de la Gran Colombia, a partir de 1830 hasta fines de la década de los sesentas, cuando el gobierno conservador y autócrata de Gabriel García Moreno (1821-1875) tendrá un papel medular en la constitución de una nueva imaginera simbólica ligada al Estado y la Iglesia por un lado, y al estudio más científico e integrador de nuestros territorios, por el otro.

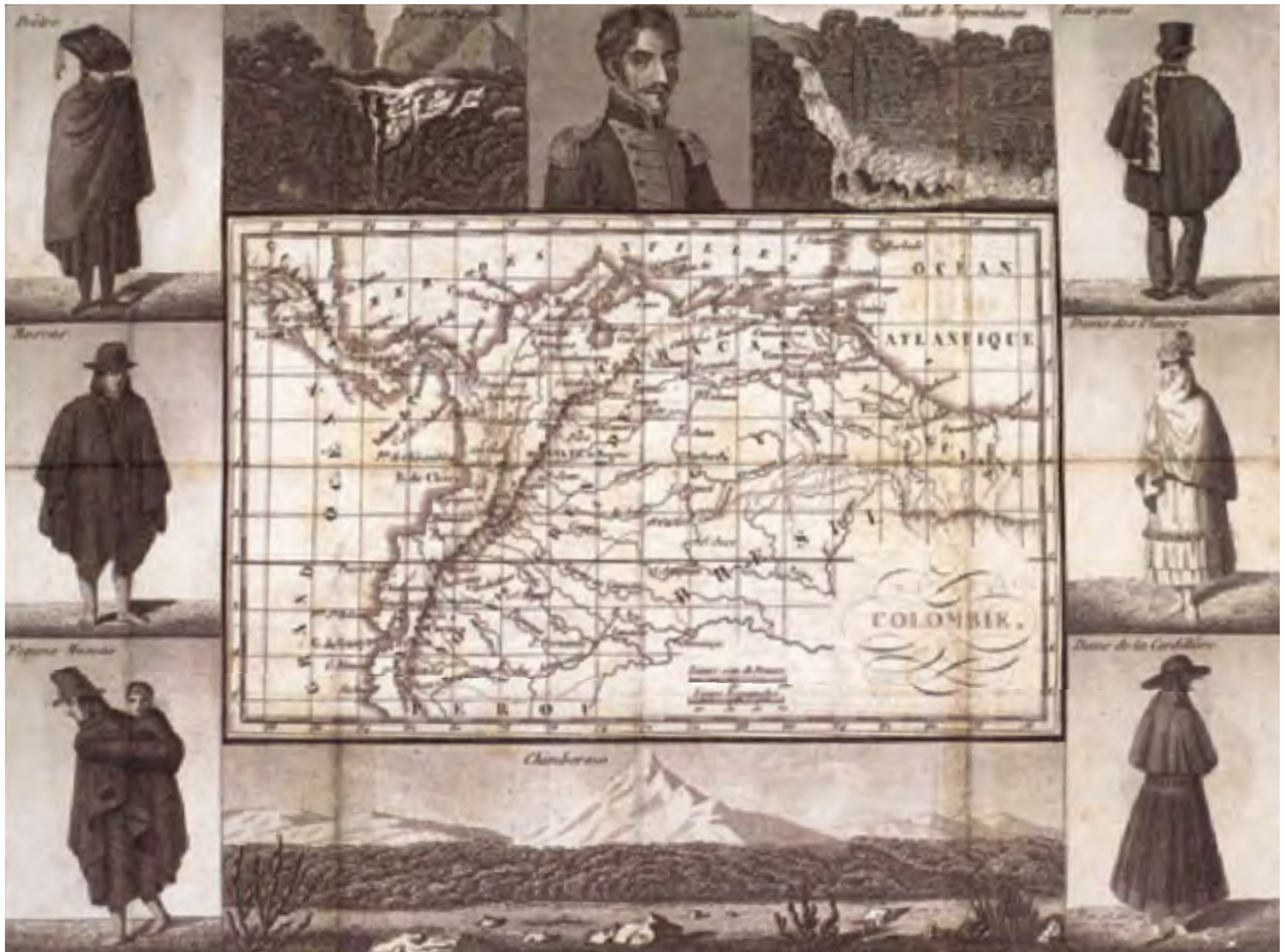
En consecuencia, se trata de ir distinguiendo cómo las imágenes pueden adquirir significados y valoraciones distintas de acuerdo a la *posición* donde se encuentran. Esto nos permitirá movernos conceptualmente en un terreno más abierto y fértil, tal y como se dio esta afanosa producción y circulación de imágenes, para poder esbozar lecturas desde la estación que Miguel Rojas Mix llamaría la imagen “*reivindicada*” del mismo americano, dejando atrás la imagen “*atribuida*”.<sup>5</sup>

Así, citando a Gombrich, la función asignada a cada imagen interactuará con su forma y apariencia. La forma se convierte, en este contexto, en funcional en el sentido más social de la palabra. Es en la funcionalidad más que en el carácter artístico de estas imágenes en la que este artículo presta su atención.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Citado por Patricio Londoño Vega, “El arte documental [...]”, p. 36, de Manuel María Lisboa, *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*, Caracas, Ediciones Presidencia de la República, 1954, p. 405.

<sup>5</sup> Miguel Rojas Mix, *América Imaginaria*, Barcelona, Lumen, 1992.

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



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



## Circulación de imágenes sobre América

No, no pretendemos volver sobre este trillado tema. Queremos, sin embargo, detenernos sobre ciertas imágenes que resultan pertinentes para este ensayo. Bolívar, como todo líder, reconoce el valor intrínseco de las imágenes y la necesidad inaplazable de crear un nuevo imaginario americano. Para ello retoma con mucha habilidad la tradición cartográfica europea que desde fines del siglo XVII incluyó a América. Se trata de representaciones cartográficas en cuyo centro va el territorio rodeado de recuadros en donde aparece encabezando un personaje político destacado (un rey o gobernante), alrededor, paisajes urbanos o rurales, que definen la geografía y finalmente una selección de tipos. Precisamente esto es lo que sucede con uno de los primeros mapas de la Gran Colombia realizado en 1827 por M. Lallement.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> M. Lallement, *Histoire de la Colombie*, París, Alexis Eym, 1827.

<sup>8</sup> Beatriz González de Ripio. "Auguste Le Moyne y el tráfico de imágenes", en *Donación Carlos Botero, Nora Restrepo. Auguste le Moyne en Colombia 1828-1841*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, Catálogo de exhibición, 16 de diciembre, 2003 - 29 de febrero, 2004, p. 15. Queda pendiente aún el investigar sobre si en los diarios nacionales y por estas fechas se divulgó la memoria de viajeros locales y extranjeros.

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

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

mujer debajo representantes de una etnia indígena *moscas* (i.e. muiscas). Bolívar encabeza la imagen en el recuadro del centro superior.

Por otra parte, es por todos conocido que los viajeros de la primera mitad del siglo XIX llegaban a América Latina con rutas e imágenes preestablecidas por Humboldt en sus celebradas obras *Cuadros de la Naturaleza* (1808) y *Vistas de las Cordilleras [...]* (1810). Entonces, "el arte y la ciencia se confundían en un nuevo periodismo que descubrió el valor comercial de las memorias de los viajeros", nos dice Beatriz González.<sup>8</sup> Estas crónicas debían ir profusamente ilustradas ya que sirvieron posteriormente para publicarlas en revistas de viajes o de ciencia. Es por ello que el visitante tomaba sus propios apuntes a lápiz o acuarela, a veces las hacía grabar en Europa, contrataba un pintor local, se llevaba consigo alguien de su propio país, o en su defecto compraba dibujos a otros viajeros. El tráfico de estampas fue realmente singular, cosa que se puede apreciar durante todo el siglo; más adelante, la fotografía sirvió como memoria en la elaboración de dibujos, pinturas o grabados y podemos constatar que las mismas imágenes podían ilustrar diversas obras.

Bolívar y su brazo derecho el Mariscal de Ayacucho, Antonio José de Sucre, tenían claridad sobre la función política de las nuevas imágenes y por ello organizaron el establecimiento de generadores y dispusieron que las mismas sirviesen además para la elaboración de instrumentos militares o la realización de nuevas monedas, entre otros. Sólo así se comprende, por ejemplo, la apresurada instalación en Cuenca, en 1822, de la primera Escuela de Artes del país bajo la dirección del afamado escultor Gaspar de Sangurima. Ahí se elaboraban tanto instrumentos de guerra como obras de arte y artesanía, muchas de las mismas de carácter devoto y probablemente retratos y escenas patrióticas.<sup>9</sup>

Nada extraña, entonces, que el ingenuo ilustrador boliviano Manuel María Mercado, representara a Sucre como un generador



de progreso, literalmente un *regador* que hace nacer de una imagen alegórica de Bolivia liberada de la esclavitud española, las artes y las ciencias.

Volviendo al mapa de M. Lallement y la representación de tipos, existen antecedentes quiteños muy conocidos como los grabados en la *Relación histórica del viaje a la América Meridional* de los viajeros y científicos españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1742). Como en el caso del mapa citado, se hacen distinciones de carácter racial: *indio rústico*, *india ordinaria*, *mestiza quiteña*, *india palla*,<sup>10</sup> cosa que sucede durante toda la segunda mitad del siglo XVIII hasta alrededor de 1830, constituyéndose la vestimenta en el elemento distintivo de un personaje u otro, más que aquellos relativos al oficio, distinción que llegará a ser clave más adelante.

Desde luego que estas y otras imágenes que ilustraron los libros de viajeros y científicos europeos ayudaron a sentar las bases de un repertorio visual republicano del cual echarían

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



<sup>10</sup> Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del Viaje a la América Meridional* [...], t. I, José P. Merino Navarro y Miguel M. Rodríguez San Vicente, intro. y edits., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

<sup>11</sup> Georges Lomné, “El ‘Espejo Roto’ de la Colombia Bolivariana (1820-1850)”, en *Inventando la Nación Iberoamericana, Siglo XIX*, Antonio Annino y François-Xavier Guerra, coords., México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 476.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, pp. 476-477. Está claro que detrás de estos esfuerzos existía ya una importante tradición de pensar en las *patrias* a través de corografías y hagiografías locales.

mano no sólo sus colegas europeos sino los mismos científicos, políticos e ilustradores americanos que –bajo otros intereses– iban construyendo un nuevo orden nacional–republicano, carente aún de una auténtica esfera pública moderna.

“Así –nos dice Lomné–, le toca a la ‘administración del símbolo’ instaurar una nueva comunión de carácter soberano y patriótico, que se sustituya a la fidelidad de gremios y sujetos hacia un señor natural, rey de ambos hemisferios”.<sup>11</sup>

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

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

En 1843, se publicó la obra *Los españoles pintados por sí mismos*; el editor explicó entonces las pretensiones:

“[...] pintar tipos y no personajes individuales, es decir, figuras y representaciones de una familia en la que el individuo puede reconocerse, presentar tipos españoles, que resistan al extranjerismo que nos avasalla, mirar hacia un pasado que, ya es evidente, está desapareciendo”.<sup>13</sup>

En 1852, apareció la obra *Los cubanos pintados por sí mismos*, dos años más tarde y por el sistema de entregas y con ilustraciones grabadas, *Los mexicanos pintados por sí mismos*.<sup>14</sup> La tendencia que dominaría en América Latina fue la representación de tipos populares –nacionales o regionales– concentrados en los estratos sociales inferiores y muy particularmente en el tipo indígena. En la mayoría se destaca su condición de trabajadores o comerciantes vinculados con las formas de producción y comercialización pre-capitalistas. Además, muchas de estas series se remiten a la representación de los sujetos tipificados alrededor de la *patria chica* (i.e. Quito), no Ecuador. Efectivamente, “*la afiliación a la patria chica es una constante hasta el siglo XX [...] una sociedad que comprendía tan mal la movilidad, como aceptaba poco los conflictos: lo exterior la perturbaba*”, como nos dice Marie Danielle Demélas.<sup>15</sup>

## Periodización tentativa en la construcción de imágenes nacionales

Las primeras representaciones cívicas distintas corresponden a un momento inicial que si bien en otras naciones sería hasta cerca de 1830, en Ecuador fue algo más tardío, debido a su convulsionada situación política interna, e incorporó la presencia del primer presidente del Ecuador, el venezolano Juan José Flores (1800-1864), hasta la llamada Revolución Marcista de 1845 y el intento

de erradicación por parte de los republicanos ecuatorianos, del militarismo extranjerizante. En un segundo momento, entre 1840 y 1870, para Ecuador, habría un proceso de edificación de un imaginario simbólico nacional, con el centro puesto en los habitantes de la región y con una conciencia histórica más lúcida y racional que presentaría a mi parecer, tintes regionalistas que se evidencian alrededor de las tres ciudades–estado: Quito, Guayaquil y Cuenca, o las patrias chicas.

A partir de la década de 1870 hasta la de 1920, parece darse un momento clave en la formación de una simbología ideológica que muestra una asimilación historiográfica más elaborada y múltiple, en la que se vincula la historia precolombina, una incorporación fortísima del conocimiento científico y la construcción de sobresalientes narrativas paisajísticas; el centro de gravedad simbólico parece recaer en esto último.<sup>16</sup> Aunque nada comparable con otras ciudades en el Cono Sur, también aumenta la actividad mitopoética en la recreación artística de los espacios urbanos, particularmente en Quito y Guayaquil.<sup>17</sup>

Si bien fueron los viajeros extranjeros y las imágenes creadas por o para ellos las que primaron en las primeras manifestaciones de reconocimiento de la nación ecuatoriana, estos se informaron a través de los propios habitantes del país, coautores de algunas imágenes arquetípicas, como veremos más adelante. Se conoce que en 1838 llegó a Guayaquil el violinista inglés, el profesor Alejandro Sejers (?) cuyo objetivo –además de profesionalizar músicos– era pintar paisajes de América. Pocos meses más tarde fue a Quito, donde se quedó hasta 1847, y continuó sus estudios en pintura bajo la dirección de Ramón Salas (1815-1885).<sup>18</sup> Es posible que por aquellos años Ramón Salas, hijo del afamado pintor Antonio Salas de quien se conoce era el más visitado de todos los pintores ecuatorianos, hubiera empezado años atrás a hacer *tipos de la tierra* con el fin de venderlos más

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

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

<sup>15</sup> Marie Danielle Demélas, *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX* [1992], Edgardo Rivera Martínez, trad., Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003, p. 122.

<sup>16</sup> Alexandra Kennedy-Troya, “Del taller a la academia, educación artística en el siglo XIX en Ecuador”, pp. 119-134.

<sup>17</sup> He tomado prestada la periodización que proponen para el Cono Sur José Emilio Borucúa y Fabián Alejandro Campagne, coords., “Mitos y simbologías nacionales en los países del Cono Sur”, en *Inventando la nación*, pp. 433 y ss.

<sup>18</sup> Wilson Hallo, comp., *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Juan Agustín Guerrero, p. 29.

<sup>19</sup> Por los relatos del viajero brasileño Manuel María Lisboa que estuvo en Guayaquil y Quito entre 1852 y 1853, conocemos que Antonio Salas se dedicaba a realizar series por encargo.

<sup>20</sup> Es interesante advertir que muchos formatos de presentación de algunos artistas coincidían. Véase por ejemplo el grabado *Trajes mexicanos* publicado entre 1855-1856, del dibujo de Casimiro Castro, litografiado por Juan Campello y publicado en *México y sus alrededores: Colección de vistas, trajes y monumentos*, México, Litografía de Decaen, 1855-1856, lám. 22, reproducida en *América exótica*, lám. 181, p. 66.

<sup>21</sup> Charton se destaca como artista y pedagogo. En este sentido, él enseñó a sus alumnos a observar los rasgos de su propio terruño. Trajo a Quito la serie de aguatinas *Los caprichos de Goya (1796-98)*, cosa que seguramente influyó en él y sus estudiantes. En 1862, volvió a Quito desde Chile y enseñó pintura hasta 1867 en la Universidad de Quito y en la Escuela Democrática Miguel de Santiago. Recordemos que ilustró dos revistas parisinas de viajes, dirigidas por su hermano Édouard, *Le Magasin Pittoresque (1833-1914)* y *Le tour du monde (1816-1878)*.



Página completa con ilustraciones de trajes de Quito del viajero italiano Gaetano Osculati; nótese en la esquina inferior izquierda la referencia a la autoría de los dibujos originales: "Salas di Quito dis". **Trajes de Quito**, en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni. Frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846-47-48, [1846-1848]*, Milán, Fratelli Centenari e Comp., 1854, 2da ed.

económicamente a gente que se hallaba de paso y deseaba llevarse un recuerdo del lugar. Quien sabe, quizás el violinista inglés fue uno de los tantos practicantes que pasó por el taller aprendiendo los rudimentos de la pintura de tipos, costumbres y algo sobre el género paisajista.<sup>19</sup>

Lo cierto es que para la llegada al Ecuador en 1852 del citado diplomático, la consolidación de imágenes e imagineros dedicados a la realización de prototipos quiteños era un hecho. Él encargó y compró algunas series. En su obra publicada en 1866, en el apartado "Trajes de Quito" y particularmente en una lámina compuesta por tres tipos, *Indio de Napo / Sereno de Quito / Guacicama de Quito (aguatero)* se evidencia el establecimiento de un imaginario estereotipado a causa de la gran demanda y a que hábiles artistas siguieron realizando y repitiendo como una fuente de ingresos segura. Es el caso del *Aguatero*, imagen en la que nos detendremos más adelante en un análisis puntual. Mas pensemos en que algunas de estas estampas recogidas por viajeros servían para ilustrar posteriormente sus escritos, y que en cierta forma estaban supeditadas al texto y resultaban finalmente secundarias a él. Otra cosa pasaría con aquellos encargos realizados por expresa demanda, muchos de los cuales se hicieron para el consumo local.

Unos pocos años antes que Lisboa, llegó a Quito el ilustrador reportero francés Ernest Charton (1816-1878), quien realizó uno de los compendios de tipos / vestidos más interesante; destacamos el grabado publicado en 1862: *Calle y habitantes de Quito*.<sup>20</sup> En él, literalmente resume todo lo que debió haber visto en su primera estadía en la ciudad entre 1849 y 1851.<sup>21</sup> En el extremo derecho podemos observar en penumbras un personaje popular quien, sentado en el suelo y rodeado de unos pocos niños, vende estampas, probablemente devotas. Al parecer la venta de estampas pintadas localmente, y grabadas en buena parte en el extranjero, era pan de todos los días. Recordemos que eran solicitadas no sólo por los fieles que requerían de una estampa religiosa, sino por los mismos





Trajes de Quito (indio del Napo, sereno de Quito, guacicama de Quito), en M. M. Lisboa, *Realção de uma viagem a Venezuela, Nova Granada e Ecuador pelo conselheiro Lisboa* [1866], Bruselas, A. Lacroix / Verboeckhoven e Cia., 1866.

pintores a modo de memorias visuales. De tal magnitud parece haber sido la demanda de láminas costumbristas, que Juan Pablo Sanz (1820-¿?) –quien establecería la primera prensa litográfica en Quito recién en 1859–, incluyó en su repertorio grabado al menos una de estas imágenes<sup>22</sup>

### Consolidación de las imágenes de tipos quiteños

El viajero italiano Gaetano Osculati (1808–1884), quien publicó la obra clave en la generación de tipos y paisajes del Ecuador

*Esplorazione delle Regioni Equatoriale...* (1854),<sup>23</sup> había contratado al mencionado Ramón Salas para que elaborara una serie de tipos del Ecuador con el fin de ilustrar esta obra; los paisajes se los reservó para hacerlos personalmente debido a que en ese entonces aún no había tradición paisajista en el país. Los realizó de manera sencilla y esquemática. Es posible que Salas contribuyera a crear las primeras series de tipos locales, bajo las indicaciones técnicas de Osculati y su propio conocimiento de la realidad local. Recordemos que ese pintor, como vimos líneas atrás, también había estado cerca de Charton, de quien conocemos algunas láminas de tipos quiteños.

<sup>22</sup> Se trata de una litografía firmada a lápiz por Juan Pablo Sanz denominada *Disfrizado de Alma Santa (Estudio)*, c. 1860-1879, 19x10.5 cm., Fondo Navarro/ Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Quito, inv. #JCPQ-411.

<sup>23</sup> Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo ed il Fiume delle Amazzoni*, Milano, Fratelli Centenari e comp., 1854.

Muchos de los tipos y paisajes que aparecen en la obra de Osculati fueron reproducidos en otras colecciones y muy particularmente en el álbum de Madrid. Varios de los indios del oriente o el paisaje oriental, *Parte Alta e bassa di Santa Rosa d' Oas e navigazione sul Napo* (*Parte alta y baja de Santa Rosa de Oas y navegación sobre el Napo*), se convirtieron en imágenes prototípicas del oriente ecuatoriano, y continuaron siendo reproducidas por artistas populares hasta alrededor de los años sesenta del siglo XX. Otras escenas costumbristas, como la arraigada costumbre de difuntos en la que, alrededor del sacristán agitando una campana y rodeado de niños, se pedían limosnas, logradas las más de las veces en víveres y vituallas, se transformaron en manos de artistas románticos excepcionales.

Por citar otra imagen icónica: “*Anjeles somos, dal ciel venimos y pan pedimos*”, también encargada a Ramón Salas por Osculati, fue repetida en colecciones como la del álbum de Madrid (121) y finalmente trasladada al óleo en una obra atribuida a Juan Manosalvas (1840-1906) denominada genéricamente como *Escena costumbrista* (s.f., Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Quito) y usada para una bellísima acuarela por Joaquín Pinto (1842-1906): *Sacristán* (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito), en la que se toma únicamente al personaje principal, creando una modificación plásticamente muy interesante. Es uno de tantos ejemplos que perdurarían por más de medio siglo, como imágenes de tipos y/o costumbres emblemáticas de este país.

Izquierda: **Ángeles somos, del cielo venimos, y pan venimos**, en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Centro: **Ángeles somos pan pedimos (costumbre de finados)**, en ABM, acuarela 121. Derecha: **Monaguillo**, Joaquín Pinto, 1906, Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.



Aparentemente, Ramón Salas continuó con esta labor durante el resto de su vida, firmando incluso muchas de sus acuarelas, tal como apreciamos en parte de la colección del Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito: *Indio aguador de Quito*, *Paje mulato de Guayaquil*, *Indio decano con 2 ángeles*, *India convidando para una función*; u otros donde también se introducen personajes conocidos del Quito de entonces como *El prestamista viejo Portilla*, imágenes que se vinculan directamente con la socialización de la zona y que interesarían a los mismos habitantes del lugar que los reconocerán como parte de su cotidianidad, no así al visitante que escogería para adquirir otro tipo de estampas como las del aguatero,

el alma santa de Corpus Christi o el pertiguero de la Catedral, curiosidades de unas sociedades distintas y desconocidas. Fueron más bien estas últimas imágenes las que se estereotiparon.

Al parecer los tipos que elaboran Ramón Salas, Osculati, Charton, Juan Agustín Guerrero, y seguramente otros que iremos descubriendo, contribuyen a establecer en el ámbito quiteño un modelo particular para su tratamiento que difiere de los tipos colombianos o peruanos. En los tipos quiteños –no ecuatorianos ya que no conocemos hasta el momento colecciones de tipos nacionales– no se incluyen aspectos complementarios

Izquierda: **Mujer de Antioquia**, Auguste Le Moyne firmado: AL, Ca. 1835. Derecha: **Vendedor de tejidos en el mercado de Bogotá/Debitant d'etoffes au marché de Bogota**, José Manuel Groot/Auguste Le Moyne (atribuido), Ca. 1835. Ambas ilustraciones en *Donación Carlos Botero Nora Restrepo. Auguste Le Moyne en Colombia 1828-1841*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia 16 de diciembre del 2003 a 29 de febrero del 2004.





que escenifiquen el entorno y que le den un lugar al *tipo* tal como se observa en la misma tradición en Colombia: de extranjeros como la obra del diplomático francés Auguste Le Moine (1800-c.1880), y de colombianos como José Manuel Groot (1800-1878) o Ramón Torres Méndez (1809-1885). En las decenas de obras colombianas revisadas, es como si se brindara al observador mayor información, se distinguiese

**Capador de toros**, Pancho Fierro, 1858 (colección Museo de Arte de Lima) en *Pancho Fierro. 1809?-1879. Colecciones del Banco Central de Reserva del Perú y del Museo de Arte de Lima*, Santa Fé de Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango y Museo de Arte de Lima 4 de noviembre 1998 a 10 de enero de 1999.



claramente el mundo rural del urbano, se crease para cada colección nuevas imágenes, se apreciase en general una mayor libertad y diversificación estilística en el manejo de los temas y quizás una consolidación cuantitativa y cualitativamente mayor en este género pictórico. A diferencia del caso ecuatoriano, los tipos, no así las escenas costumbristas, parecen tener menos importancia en el abanico de los géneros artísticos locales, en el sentido de que son tratados con menos acuciosidad y detalle al eliminar el entorno del tipo y a guisa de ser redundante, tipificar al tipo.

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

## Un imaginario republicano

Ramón Salas, por ejemplo, no fue un pintor ajeno a la vida del país. Hemos de vincularlo con un movimiento político cultural que surgió antes de la Revolución Marcista de 1845 (el 6 de Marzo). Previo al derrocamiento del primer presidente ecuatoriano, el militar venezolano Juan José Flores, se había organizado en Quito una serie de sociedades que se estructuraron en contra del militarismo extranjero aliado a las oligarquías serranas y a las comerciales de la costa. De las más conocidas fue la Sociedad Quiteño Libre (1833),

que la integraron políticos progresistas tal como el escritor y masón Pedro Moncayo (1807-1888). Ya por la década de los 30 también se había creado la Sociedad Filantrópica Literaria con su importante órgano de difusión *Aspirante a la Ilustración*, y la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia. Todas ellas supusieron un gran estímulo para artistas y artesanos. Sin embargo, fue la Sociedad Democrática Miguel de Santiago, creada entre 1845 y 1852, el espacio que enarboló la bandera de las artes y la cultura visual de Quito, recordando al insigne pintor quiteño (Ca. 1633-1706) quien en sus series votivas incorporó por vez primera la gente y la geografía del lugar, estimulando el cultivo del dibujo y el estudio de la Constitución del Ecuador con los principales puntos del Derecho bajo el lema de Igualdad y Fraternidad. El préstamo de símbolos de la Revolución Francesa se extiende a la propia insignia de esta casa de estudios: el gorro frigio sobre la paleta.

Paralelamente a la creación de la Sociedad Escuela Democrática Miguel de Santiago se había establecido el Liceo de Pintura del mismo nombre fundado en 1849 por el mencionado Charton,<sup>24</sup> y alrededor del cual se agruparon muchos pintores de tipos y costumbres: Juan Agustín Guerrero (1818-1880), Ramón Vargas (?), Leandro Venegas (?), Luis Cadena (1830-1906), Ramón Salas, Nicolás (?-1859), Ascencio (?) y Tadeo Cabrera (?) y Juan Pablo Sanz, varios de ellos masones. Estos mismos pasaron a ser miembros de la Sociedad Escuela Democrática Miguel de Santiago. Según los discursos que se proclamaron con motivo de la primera exhibición de trabajos artísticos y literarios al conmemorar los siete años de la Revolución Marcista,<sup>25</sup> el arte debía estar comprometido con la política del momento y todos sus miembros se declaraban antimilitaristas y anticlericales, es

decir reformadores de un clero corrupto, sin que esto significara la invalidación de la religiosidad católica. En algún discurso se señaló expresamente que la pintura debía representar la “*imagen de la naturaleza*” ecuatoriana, así como “*la virtud y el vicio, la deformidad y la belleza, todas las pasiones, todos los acontecimientos, los usos, los hábitos y las costumbres*”.<sup>26</sup> En algunas intervenciones se destacaba la necesidad de ilustrar a las clases artesanas bajo el dogma de Igualdad, Libertad y Fraternidad y en contra de los “*déspotas de la tierra*”.<sup>27</sup> Para ello, la Sociedad había becado a una serie de artesanos pobres. En otra se aludía al extranjero: “*decidle [pintores y literatos] que nuestro país es hermoso, envíadle copiadas nuestras florestas, nuestros río [...] nuestras vistas [...] dejad de ser copistas*”.<sup>28</sup> Juan Montalvo (1832-1889) resume este sublime y patriótico momento que se vivía al interior de estas sociedades quiteñas:

“*He aquí al artista, al científico, al inteligente, exhibiendo juntos sus producciones, helos aquí atestiguando su igualdad, la doctrina de Cristo, y santificando las gotas de su sangre*”.

El primer premio de la exhibición pictórica había recaído en el cuadro *Lavandera campesina* de Luis Cadena (1830-1906) porque, además de las cualidades técnicas de originalidad, tenía el mérito, según el jurado, “*de representar las costumbres del país*”.<sup>29</sup>

Como sabemos el arte de entonces, muy apegado por cierto a los principios de la academia neoclásica y a los propósitos moralizadores de las sociedades, debía representar, además, hechos históricos “*virtuoso[s] [...] para que los vicios se castiguen, las costumbres se corrijan, y la sociedad marche segura por el camino del orden y la moral*”, citando las palabras de Juan Agustín Guerrero, socio activo de esta Escuela Democrática, en un polémico ‘juicio’ contra la propuesta de Rafael Salas (1824-1906) para la realización del telón principal del Teatro Sucre en Quito, polémica que se desató en 1883.<sup>30</sup>

<sup>24</sup> A Charton se le ha atribuido las estampas más bellas y mejor trabajadas de la colección de acuarelas de tipos y costumbres pertenecientes al Museo del Banco Central de Quito. Se conoce que este viajero francés, gran artista que terminó sus días en Chile, aportó con la confección de tipos y costumbres locales.

<sup>25</sup> Véase *Sociedades Democráticas de Ilustración, De Miguel de Santiago y Filarmónica. Discursos pronunciados en la sesión pública efectuada el 6 de marzo de 1852* [1852], en *Fuentes y documentos para la historia de la música en el Ecuador*, t. II, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984; Alexandra Kennedy-Troya, “Del taller a la academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador”, pp. 119-134.

<sup>26</sup> *Fuentes y documentos para la historia de la música en el Ecuador*, p. 5.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 38.

<sup>30</sup> Véase Juan Agustín Guerrero, *Juicio artístico sobre el cuadro que va a servir de telón principal del Teatro de Quito*, Quito, M. Rivadeneira, 1883, p.4.



Izquierda: **India del campo de Quito**. Derecha: **Indio del Napo atravesando la gran cordillera**. Ambas ilustraciones de Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca.

En este sentido, este grupo de socios de artistas e intelectuales parecen, por extensión, haber velado por el *virtuosismo* de las imágenes, íntimamente ligadas a la confección de la Patria. Sin embargo, el *virtuosismo* en este contexto en particular, podría también leerse como una forma de crear redes de símbolos que enmascaran políticas de exclusión y neutralización de las desigualdades sociales y étnicas existentes, atravesadas por el estigma del racismo, tal como propone José Antonio Navarrete, en su contribución sobre tipos en fotografía de América Latina.<sup>31</sup> El jerarquizado cuerpo político parecía no desear ser alterado. El quiteño, y dentro de este grupo el artesano pobre, había sido resueltamente territorializado, vinculado a la ciudad, como dice Demélas.

*“Los estatus elevados garantizaban el orden y la permanencia [...] sus itinerarios eran conocidos, mientras que plebe e indios formaban los territorios inciertos de la inquietud, amenazantes*

*porque portaban la perturbación, y porque no se sabía verdaderamente donde se situaban”*.<sup>32</sup>

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

Entonces, uno de los pupilos y luego líderes intelectuales de este movimiento, el citado Juan Agustín Guerrero realizó una especie de tesina explicando y agradeciendo su formación. *“Recuerdo de gratitud –decía– dedicado a mis respetados maestros en música i pintura, lo mismo que consagra esta tarea”*. En esta obra se presentarían tipos, escenas costumbristas, paisajes con volcanes, paisajes urbanos y personajes de Quito, además de una recopilación de música indígena. Realizada en 1852, y el mismo año de

<sup>31</sup> José Antonio Navarrete, “Del tipo al arquetipo. Fotografía y tipos nacionales en América Latina. Segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX”, en *Extra-cámara* n° 21, Caracas, Consejo Nacional de Cultura, 2003 pp. 34-43.

<sup>32</sup> Marie Danielle Demélas, *La invención política*, p. 120.



la exhibición mencionada, y al término de sus estudios, el artista había comprometido esta tesina en favor de don Pedro Moncayo quien declaró haberle encargado la misma. Moncayo fue uno de los grandes ideólogos de estos movimientos progresistas, junto a Miguel Riofrío (1822-1881) y Juan Montalvo. Tanto Moncayo, como otros políticos, por sus acérrimas críticas a gobernantes diversos tuvo que ir al exilio y se llevó este álbum hacia el sur, “*la vida del país en ese entonces*” (entendida como memoria visual), como lo anota Wilson Hallo en el estudio de la colección. Al parecer, años más tarde, el álbum sería regalado a la pintora indigenista peruana doña Julia Codecido de Mora (1892-1979) por un hijo de Pedro Moncayo, llamado también Pedro, según colegimos por la fechas de vida de la artista, y por la dedicatoria que aparece en este álbum.<sup>33</sup>

Tanto en este álbum como el de Madrid se representa en franca mayoría al indio y corresponden al inicial período de consolidación y definición de tipos quiteños que en el medio pictórico

se dio entre 1850 y 1860. Es probable que la fotografía de tipos indígenas tuvo su presencia en este país y la vecina Colombia en la década de 1870, relacionada con demandas extranjeras por parte de científicos.<sup>34</sup> Entonces, aparentemente en estos tipos indios y otros se reconocía su existencia sin más, era parte vital del paisaje andino sin que de ello se desprendiese la necesidad de alterar el orden establecido.

En el coleccionismo interno de estas imágenes parece haber un acto deliberado de percepción propia. Existen algunas colecciones de tipos y costumbres encargadas como un conjunto, a ilustradores locales buenos, bien informados y en las que se permite incluir rostros o cuerpos expresivos, coquetos y comunicativos, y en donde la imagen prima como objeto de la comisión, la leyenda en la parte inferior amplía el conocimiento que parece explicar con más detalles ciertas acciones del tipo representado como si –quizás en el cambio de dueño, es decir años después de realizadas las acuarelas– fuese dirigido

Izquierda: **Chola pinganilla**, en ABM, acuarela 101. Derecha: **Bolsicona cholos, modistilla, mitad india y de sangre blanca**, Ernest Charton (atribuido), colección privada.



<sup>33</sup> Véase Wilson Hallo, comp., *Imágenes del Ecuador*, pp. 21 y ss.

<sup>34</sup> Se conoce que hacia 1870 los científicos alemanes Alphons Stübel (1835-1904) y Wilhelm Reiss (1838-1908), además de realizar sus estudios de carácter biológico y botánico, se interesaron por los tipos indígenas y encargaron al fotógrafo presumiblemente colombiano P.T. Vargas, un conjunto que se publicó en Berlín en 1888, por la celebración del VII Congreso de Americanistas, denominado *Tipos indígenas de Ecuador y Colombia*. Remitirse a José Antonio Navarrete, “Del tipo al arquetipo”, pp. 37-38.

a quien desconoce al personaje. Este parece ser el caso de un bellissimo conjunto anónimo en manos de un coleccionista quiteño y que muy probablemente fue realizado entre las décadas de 1860 y 1870. Lleva las cartelas inferiores en francés, así como el título del conjunto *Moeurs et costumes de L'Équateur (Costumbres y trajes del Ecuador)*.<sup>35</sup> Veamos uno de estos: *Bolsicone Cholos griselle, moitié Indienne et de sang blanc (Bolsicona Chola Griselle, mitad india y [mitad] de sangre blanca)* o *Barbier avec le culloma incas (Poncho noir) (Barbero con la cullma inca (poncho negro))*. La imagen de la bolsicona será un motivo muy atractivo para locales y extranjeros, en el álbum de Madrid toma el nombre de *Chola pinganilla* (101), mujer elegante. Por cierto es la única imagen sensual y que sonrío al espectador como conquistándolo.

En esta colección –más allá de las figuras estereotipadas– se amplían las menciones a vendedores que entran a Quito desde lugares como, Calacalí, Nanegal o Cotacachi, indicándonos también la ampliación de mercados y diversificación de productos. Estas nuevas imágenes conviven con aquellas tradicionales como el *comerciante guaneño*, vendedor de paños de la provincia de Chimborazo, un personaje omnipresente, tal como podemos apreciar en el álbum de Madrid (93). En aquella colección se denomina *Fabricant de bayetas de Guano (Fabricante de bayetas de Guano)* y se lo detalla mejor, el rostro es mucho más expresivo, vuelve su mirada hacia atrás y parece establecer una relación con su entorno, cosa inusual en acuarelas anteriores y que nos ayuda a pensar en una nueva visualidad romántica y más atenta al propio devenir de los personajes. Se plantea una nueva actitud

Izquierda: **Fabricante de bayeta de Guano**, Ernest Charton (atribuido), colección privada. Derecha: **Comerciante guaneño**, en ABM, acuarela 93.



<sup>35</sup> Esta colección consta de 36 acuarelas de diversas dimensiones, las 32 más pequeñas oscilan entre 21,5x33,5 cm. y 19,5x25 cm., y las cuatro restantes van entre 22x34 cm. y 18x27,5 cm.

por las épocas en que hemos fechado este álbum. Lo propio sucede con un personaje militar *Soldats d'infanterie* (*Soldados de infantería*), personajes inexistentes en las primeras colecciones.

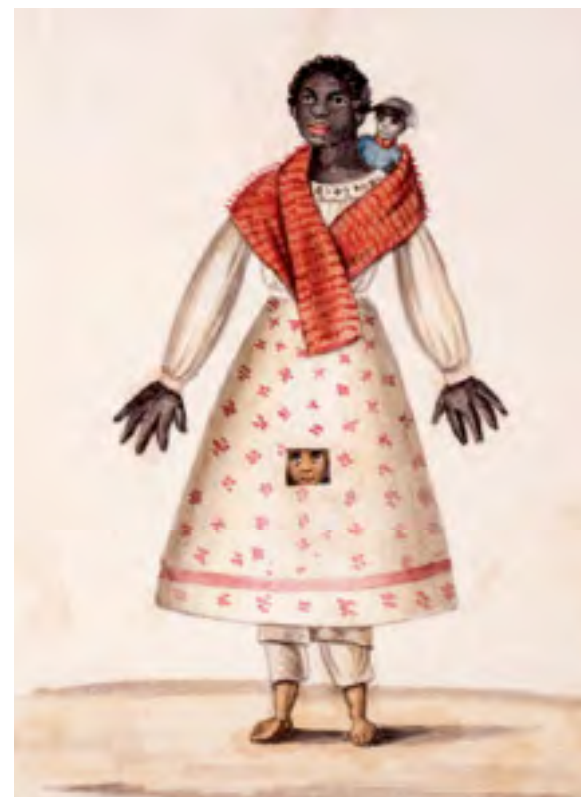
Bajo los mismos presupuestos de las colecciones anteriormente citadas, se encuentra un álbum compilado por el músico italiano Pedro Traversari,<sup>36</sup> personaje contratado por García Moreno para organizar el Conservatorio Nacional de Música a fines de la década de 1860, junto con otros dos músicos italianos. Extranjero que al igual que Charton y Pedro Moncayo, también terminó en Chile y llevó estas láminas que fueron regaladas a su esposa Alegría cuando se casó con ella, con la siguiente dedicatoria: “A mi querida Alegría / Pedro Traversari / Santiago

1879”. En la cubierta, en letras impresas en oro aparece el nombre de su dueña Alegría Salazar de Traversari.

Conviene plantear una serie de consideraciones que resultan privativas de esta colección y que ayudan a esclarecer aún mejor el fenómeno alrededor de estas imágenes. Como en otras colecciones, abunda la representación de indios e indias de la selva, tradicionalmente presentes desde la Colonia; siempre se les menciona –correcta o incorrectamente– por la etnia de procedencia y el oficio o mercancía que ofrecen; existe, sin embargo una lámina que llama la atención *Zápara, india infiel del Oriente*, de las zonas caucheras, en la que se hace expresa relación a la imagen de un salvaje, no civilizado, ni cristianizado. Esto sucede aún en años en que

<sup>36</sup> Actualmente pertenece a un descendiente directo en Quito y consta de 56 acuarelas en un formato de 21,5x16,5 cm. Según su actual dueño, el álbum sería pintado por el mismo Pedro Traversari, cosa que es poco probable ya que era más bien su hijo el músico Pedro Pablo, el aficionado a la pintura, aunque poco apto para el estudio anatómico como lo demuestran las acuarelas que posee el mismo coleccionista sobre diseño de escenarios y vestuarios para una obra teatral ecuatoriana.

Izquierda: **La jiganta**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Juan Agustín Guerrero 1818-1880, Wilson Hallo (textos e investigación), Quito, Ediciones del Sol, 1981. Centro: **La Mima gigante (inocentes)**, en ABM, acuarela 111. Derecha: **Negra Jigante. Disfraz para la procesión de Corpus**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.





se volverá a insistir en la importación de misioneros extranjeros –tierra de misiones josefinas y dominicas– para realizar penetraciones en estas áreas prácticamente no colonizadas aún.<sup>37</sup> También llama la atención la aparición de nuevos tipos de mercaderes como el *Comerciante de chaquiras o Vendedora de juguetes, Vendedora de hilo y lienzo, Indio que conduce aguardiente de Nanegal*, entre otros.

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

## El álbum de Madrid, c. 1855-1865

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

<sup>37</sup> A fines del siglo XIX, muchos comentarios sobre los indios del oriente siguieron esta misma línea. El escritor romántico y político conservador Juan León Mera, cuya novela *Cumandá* fue muy leída en el país, declaró en un destacado artículo sobre las artes que “los salvajes casi no tienen artes” y menciona que en los jíbaros (shuar) “la materia es más urgente que el espíritu”. Véase Juan León Mera, “Concepto sobre las artes” [1894], en *Teoría del arte en el Ecuador*, Edmundo Ribadeneira, introd., Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, vol. XXXI, Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1987, p. 293.

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

Después existe un conjunto de acuarelas de paisajes, tipos y costumbres (1-140), salvo unas pocas, que podrían en buena parte pertenecer a las de un taller o haber sido realizadas bajo una misma dirección, por los mismos años. Tipológica y estilísticamente hablando tiene muchas similitudes con las otras colecciones analizadas líneas atrás y que corresponden a aquellas realizadas en Quito por la década entre 1850 y 1870. Además, se advierte mucha similitud con las obras que fueron realizadas por Ramón Salas.

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

Dos láminas, histórica la una, *Lo que aconteció el 13 de abril 1852 [...]* (14) y alegórica la otra, *Sátira a la república en tiempo de Urbina* (58), podrían darnos pistas para fechar la mayor parte de este conjunto después de 1852, si observamos con atención las últimas láminas.

A partir de la lámina 152 hasta el fin del álbum (161), inmediatamente advertimos no solo láminas de distintos pinceles,

diferentes épocas, sino sobre todo el perfil de un coleccionista sin la selectividad e intencionalidad de lo que podría pensarse como el *núcleo original* del conjunto. En la *Cabra que alimentaba al niño con su leche* (152) y *Cacería en el Pichincha* (153), a pesar del intento por *ecuatorianizar* las escenas con sus leyendas, el acuarelista parece copiar láminas impresas extranjeras (¿europeas?), probablemente de los primeros decenios del siglo XX.

Tres únicas tintas o plumillas siguen a continuación, la de dos personajes quiteños *El Sulem* (155) y *El Juan Champús* (156), así como *El Chorro de Santa Catalina* (157).

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

Entonces, el conjunto de las primeras 140 estampas parece ser realizada por una sola persona —o bajo una misma dirección— para otra, que tiene una idea clara de lo que desea aprehender y mirar. Es posible que quien adquiere —o comisiona— buena parte de estas láminas lo haya hecho entre 1850 y 1860. Es posible también que haya otros receptores o legatarios del conjunto de las láminas a la que añaden algunas sueltas a lo largo de los años como se puede colegir por los aportes de posteriores imágenes que pueden ser fechadas desde 1870, como las fotografías de los cabecillas indígenas, hasta la década de 1930. En estas décadas parece ser el momento en que se decide convertirlas en un álbum que incluye el conjunto de ‘láminas sueltas’ últimas, es decir una serie de elementos en donde parece perderse la intención original del coleccionista inicial.

## El conjunto original de láminas

Tal como parece ser la tradición —o el deseo expreso de presentar una imagen externa en un principio— en todos los tipos se eliminan factores raciales: color de piel, rasgos del rostro o configuración ósea que corresponden a los diferentes grupos indios. La población aparece blanqueada y neutralizada y descontextualizada de su medio rural o urbano. Prima el vestuario y los atributos de su oficio como artesano, vendedor o prestador de servicios a la ciudad, para diferenciarlos. La literatura en castellano en la parte baja ofrece una información adicional escueta sobre el oficio y procedencia del personaje. Interesa, entonces, la capacidad productiva o comercial del tipo, así como el situarlo territorialmente. ¿Hablamos de un inventario de la fuerza laboral, intelectual, comercial situada jerárquicamente y que permite una adecuada marcha hacia el anhelado progreso material, espiritual y social del país, que tanto preconizaban personajes como el citado Pedro Moncayo?

Muchos de los tipos, la mayoría, representan el mundo de los indios, en solitario, a veces láminas en pareja, para distinguir al hombre de la mujer; y en edad productiva. Todos provienen de la región de influencia de Quito, desde la costa o región tropical de la región tzáchila; hacia el oriente, la actual provincia del Napo; la zona de la sierra sur a Quito, cuando se trata de láminas de personajes de fiestas religiosas que se quieren enfatizar como diferentes, o de la misma ciudad, es decir es una mirada del entorno o de la nación desde Quito. Es una mirada en la que se advierte un/os coleccionista/s y un/os artista/s, ilustrador/es que confirma/n visualmente las diferencias jerárquicas de una sociedad, unos indios/as útiles para la buena marcha del centro del

poder y una pretensión expresa de sometimiento al orden establecido. ¿Es que se creía que si Quito marchaba por el camino del progreso, Ecuador como nación hacía lo propio?

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

Por el elevado número, la presencia de religiosos, fiestas religiosas y personajes que actúan en las mismas, parece indicar la supremacía de este estamento en la vida de los quiteños. Estudiantes, salvo los dos mencionados, militares, policías o gobernantes brillan por su ausencia en estas y, como vimos, en otras colecciones ecuatorianas de la época. Tampoco existen alusiones al amor, ni a escenas que se considerarían poco virtuosas como las peleas de gallos o la lidia de toros, tan practicadas en el ámbito quiteño. Es como si se presentara el *deber* ser más que el *mismo ser*.

El ojo o los ojos que miran los tipos, las costumbres y los personajes con nombre y apellido del diario vivir quiteño, son ojos conocedores del medio, de los pequeños juguetes que se venden y que distinguen unos de otros, del detalle de los cucuruchos o almas santas que recorren las calles del Viernes

Santo en la Semana Santa de Quito, Latacunga o Cuenca, de la venta de *carne en grueso* o *en menudencias*. Quizás este conocimiento interno de la sociedad que retratan puede apreciarse aún mejor en las escenas claramente costumbristas como *Misa del Niño* (38), *La cernata* (sic) (110) o *Casamiento en Zámbriza* (139). En los dos primeros casos al igual que en *Lo que aconteció el 30 de abril 1852...* (14) o la *Sátira a la República...* (58) parecería ser que estamos ante un ilustrador más académico o, en su defecto, ante quien enfrenta una escena costumbrista y se siente en la libertad de expresar mejor el movimiento, los distintos planos, el detalle del medio, etc., y seguramente corresponden a obras más costosas que no se repiten y por ello no se estereotipan y requieren de un proceso inventivo mucho mayor.

Teresa Piringuilao—giganta de Cangahua, en ABM, acuarela 15.





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

En este bloque (acuarelas 1 a 140) que correspondería a una época similar, se encuentran dos grupos de paisajes, rural y urbano. Los de paisaje rural (1-13 y 140) corresponden a vistas de los volcanes más importantes de la sierra centro norte del Ecuador; salvo dos que representan vistas desde Quito. Aquellos parecen ser de una misma mano, no así *Vista del antiguo Quito* (1) y *Panecillo* (140). Los volcanes son representados de forma completamente esquemática, estereotipada, casi

caricaturesca y arquetípica y recuerdan aquellas de Juan Agustín Guerrero.<sup>38</sup> De corte romántico, algunos son copiados casi literalmente de libros de viajeros; también en este caso Osculati parece ser el modelo. Véase por ejemplo *Iliniza y el Corazón–Aloasi* (10) y compárese con la lámina del italiano: *Monti Corazon ed Illinissa nelle Ande e villaggio di Machachi* (*Montañas Corazón e Ilinizas en los Andes y pueblo de Machachi*); las modificaciones apreciables en la arquitectura, son casi imperceptibles.

La acuarela *Chimborazo y Cariguairazo* (12) nos sirve para revelar el poco interés por el paisaje que aún se tiene en el propio país, a pesar de que Humboldt inmortalizaría la *Vista del Chimborazo desde Tapi* y se convertiría en una imagen muchas veces bellamente representada, tal el caso de D'Orbigny en 1841, *Vue du Chimborazo prise del Tambo* (*Vista del Chimborazo*

<sup>38</sup> Véase Wilson Hallo, comp., *Imágenes del Ecuador*.

Izquierda: **Ilinizas y Corazón**, en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Derecha: **Iliniza y el Corazón–Aloasi**, en ABM, acuarela 10.





Chimborazo, en Alcide d'Orbigny. *Voyage dans les deux Amériques*, Paris, Furne et Cia., 1853.

Chimborazo y Carihuairazo, en ABM, acuarela 12.



<sup>39</sup> Manuel Villavicencio, *Geografía de la República del Ecuador*, New York, Imp. de R. Craighead, 1858.

<sup>40</sup> Su contacto más directo fue con Rafael Salas (1824-1906), hermano menor de Ramón, pintor que brindó una visión más informada de la naturaleza y sus fenómenos. El cuadro más conocido de Church fue *The Heart of the Andes (El Corazón de los Andes)* terminado y exhibido en Nueva York en 1859, grabado en 1862 y de gran éxito comercial. Pero claro, estas propuestas tuvieron efectos extraordinarios más adelante y se dio muy particularmente en el vínculo establecido entre artistas y científicos, tal el caso de Rafael Troya (1845-1920) contratado por el geólogo y vulcanólogo alemán Alphon Stübel (1835-1904) por la década de los setentas; un poco más tarde, el caso de la obra de Luis A. Martínez (1869-1909). Buena parte de la pintura de estos paisajistas del último cuarto del siglo XIX y principios del XX está ligada indefectiblemente al estudio de la geología y geografía del país, tal como lo he señalado en diversos trabajos.

Para un estudio estupendo sobre la receptividad y mirada colonizadora desde Estados Unidos de Norteamérica a América Latina, véase Deborah Poole, "Landscape and the imperial subject US images of the Andes, 1859-1930", en *Close Encounters of the Empire: Writing the Cultural History of US-Latin American Relations*, Gilbert M. Joseph, Catherine C. Legrand, and Ricardo O. Sanvatore eds., Durham / London, Duke University Press, 1998, pp. 106-138.

Véase Alexandra Kennedy-Troya, "Alphon Stübel: paisajismo e ilustración científica en Ecuador", en *Alphon Stübel, Las montañas volcánicas del Ecuador retratadas y descritas geológica-topográficamente [1897]*, Federico Yépez trad., Quito, Banco Central del Ecuador/UNESCO, 2004, pp. 21-38; "La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX", en *El regreso de Humboldt*, Quito, Frank Holl, coord., Museo de la Ciudad de Quito, junio-agosto, 2001, pp. 113-127; *Rafael Troya (1845-1920): El pintor de los Andes ecuatorianos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1999; "Artistas y científicos: naturaleza independiente en el siglo XIX. Ecuador (Rafael Troya y Joaquín Pinto)", en *Memoria* n° 6, Quito, 1998, pp. 85-123; "Identidades y territorios: paisajismo ecuatoriano del siglo XIX", *La diáspora iberoamericana. La construcción de las identidades en el mundo hispánico*, Francisco Colom, edit., Madrid, Biblioteca Valenciana / Fondo de Cultura Económica (en prensa).

cerca del Tambo) y el grabado basado en el anterior para ilustrar la edición de 1853.

Para estos años construir una imagen de nación parecía incluir más que nada a la gente del país, la visión corográfica vendría más tarde; también la ciudad ganó preeminencia sobre el campo o las selvas. Los nuevos descubrimientos geográficos se harían en la segunda mitad del siglo, así como la circulación de textos de geografía como el de Villavicencio en 1858.<sup>39</sup> Estos introdujeron nuevas preocupaciones y por ende, nuevos imaginarios, desde luego sin perder de vista la información acumulada en estos campos durante las últimas décadas de la centuria anterior. Visitas como las del famoso paisajista estadounidense Frederic Church (1826-1900) de la Escuela del Río Hudson de Nueva York (en 1852 y 1857), ayudarían a promover entre algunos pintores las imágenes del paisaje romántico del Ecuador.<sup>40</sup> Más adelante las expediciones científicas y la formación de científicos locales corroboraron una especial inclinación de los artistas ilustradores ecuatorianos por representar la geografía, la geología o la botánica del país.

Quizás lo más interesante y en donde el álbum aporta con imágenes nuevas es el segmento de vistas de Quito (131-138). Al igual que en los *tipos* y *costumbres* priman aquellas de monumentos religiosos y sus plazas. Abre este segmento una fiesta –*Fuegos de Bengala* (131)– que parece ser la de Corpus con un castillo de luces al centro, en forma de custodia, y en el trasfondo la popular iglesia de San Blas. *El Panteón del Tejar* (138) deja entrever una vez más el interés del/os ilustrador/es y coleccionista/s por penetrar su mirada y el pincel en espacios muy privados de la vida de los quiteños; es una imagen nada comercial. Asimismo, los monumentos que se ilustran son los que señalan las entidades del poder central, los cuatro flancos de la plaza principal de Quito: *El Palacio arzobispal* (134), *La Catedral* (135), *El Palacio de Gobierno* (136) y *La Municipalidad* (137). Todos parecen imponerse sobre sus alrededores rurales y proponen una vista baja tan pronunciada que en *La Municipalidad*, el tamaño parece exageradamente más grande de lo que debió haber sido, quizás llevado el artista por la modernidad que suponía esta construcción, un flamante neoclasicismo.

**La Catedral**, en ABM, acuarela 135.







**Plaza de San Francisco**, Luis Cadena, 1881, Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

Tanto en esta como en las demás vistas, los personajes se muestran pequeños frente a la monumentalidad arquitectónica. A pesar de ello, son estos los que animan y vitalizan las escenas, los *tipos* han sido contextualizados y juegan un rol en el conjunto de la sociedad, es el rol público, y un repertorio anticipatorio de lo que será el gran cuadro al óleo de Luis Cadena: *Plaza de San Francisco* (1881, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito), un compendio final de este género pictórico.

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

Finalmente lo más enigmático de esta colección radica en un grupo de cartas o naipes pintados con personajes caricaturescos

en el anverso de una baraja (143-151). Les une dos atributos: todos están enmascarados y llevan un látigo en la mano. Algunos llevan antifaces de animales como el venado, la oveja, otras son hombres con máscaras de mujer o viceversa, algunos portan un pañuelo suelto, otros una especie de atado pequeño. Sus rostros son más grandes que sus cuerpos y parecen estar ridiculizados. Recuerdan los personajes satíricos de Juan Agustín Guerrero quien por 1875 realizó una serie de ilustraciones para la prensa irónica liberal radical, o dibujos sueltos como aquellos expuestos en la muestra *Umbrales* del Museo de Antropología y Arte Contemporáneo de Guayaquil (MAAC).<sup>41</sup>

La modernización tardía de estas sociedades fomentó expresiones profanas tales como la caricatura y la ironía que reflejan en

nuestro país la conflictividad conservadora-liberal que existió en Ecuador en el último cuarto del siglo. Estaban destinadas

*“[...] no solo al consumo de un público letrado, sino a una considerable población analfabeta a la que había de volver afecta al sentimiento revolucionario... que desde la sombra del anonimato, se abría a la reflexión cotidiana”*.<sup>42</sup>

En el mismo formato de baraja o naipe aparecen la serie *La Baraja Ecuatoriana* en el periódico liberal radical guayaquileño *La Argolla*. En los números de 1890, los personajes de la baraja se centran en ridiculizar y criticar a liberales católicos tales como los ex presidentes Antonio Flores, Plácido Caamaño y Luis Cordero, la imagen aparece reforzada por coplas cortas dispuestas al pie de cada una.<sup>43</sup>

**Vista de un puente y de La Recoleta [El Tejar] en Quito**, grabado suelto realizado a partir de un original de Alcide d'Orbigny, de su obra *Voyage pittoresque dans les deux Amériques. Résumé général de tous les voyages [...]*, París, Furne et Cia, 1841, colección Filoteo Samaniego.



<sup>41</sup> Véase por ejemplo los dibujos a lápiz “Como se engordan con el trabajo ajeno”, Museo del BCE, Quito; o “Por la plata baila el perro”, Colección Iván Cruz Cevallos, Quito.

<sup>42</sup> *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra mirada estética*, textos por Lupe Álvarez, María Elena Bedoya Hidalgo y Angel Emilio Hidalgo, Guayaquil, MAAC, 2004, p. 27.

<sup>43</sup> Algunos periódicos están expuestos en el MAAC de Guayaquil. Agradezco a uno de los curadores de la muestra, Ángel Emilio Hidalgo por los datos adicionales que se suscriben en este ensayo.

## El indio aguatero de Quito

Me detengo en este personaje —el indio Maguatero— a modo de un ejercicio por observar más detenidamente el trato visual y político que se le dio a un personaje que suscitó gran interés desde fuera y dentro y que estuvo presente en todas las ciudades americanas. Los declives y quebradas de Quito, operaban como desagües naturales, impidiendo los malos olores y haciendo de esta una ciudad bastante aseada cuando llovía. Sin embargo, carecía de agua potable y los pobladores debían hacer uso de las fuentes públicas, muchas veces contaminadas con las inmundicias que los individuos arrojaban en los canales que iban hacia estas. Por ello, la gente pudiente, en ocasiones pagaba una cantidad diaria para que estos aguateros trajesen en pesados pundos de cerámica, un agua limpia que se hallaba en vertederos naturales fuera de la ciudad. Fuese de las fuentes públicas o de vertientes naturales, los aguateros eran un grupo importante de servidores públicos y privados en Quito. Cuando el viajero inglés Edward Whymper (1840-1912) llegó a la capital en 1879, encontró en su camino a un aguatero viejo

*"[...] de cabello blanco y faz rosada muy conocido en Quito; le ofrecí retratarle —relata Whymper— y le dije que le daría dos pesetas si se estaba quieto, y solo un real si se movía. 'Señor, me dijo el viejo, varios caballeros me han propuesto también retratarme; pero es Ud. el primero que me ofrece una remuneración'".<sup>44</sup>*

Una de las imágenes más tempranas del aguatero de Quito es la del viajero inglés William Bennett Stevenson (1787- desp.1825) realizada en 1829. Es posible que esta y otras imágenes hayan sido conocidas por D'Orbigny en 1841 y Osculati quien también

presenta la imagen de Ramón Salas alrededor de 1847. El mismo Salas continuará pintando esta imagen con su característico tipo regordete y achatado, como vemos en *Indio Aguador de Quito*, del Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito. Más sofisticado, mejor entrenado como ilustrador e interesado en mostrar del aguatero su sistema de carga de pundos y sujeción del mismo a la frente, es el aguatero atribuido a Ernest Charton; aunque el grabado del viajero francés es el único que en 1862 contextualiza la acción en la Plaza de San Francisco de Quito, Juan Agustín Guerrero también incluye al aguatero en sus repertorios.

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

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

Un cambio fundamental se dará a partir de 1870, cuando este repertorio de tipos dejará de ser una forma de reconocer y reconocerse al interior y exterior y pasará a ser objeto de un quehacer artístico, alejando a la imagen de su función predominantemente documental y situándole en el campo de la exigente estética de la academia. Esta nueva posición de la imagen del tipo contribuirá a que el mismo pintor se vea obligado a incorporar su posición particular frente al retratado, creando así un diálogo más directo entre quien representa y quien es representado. Se expresarán, entonces, afecto, simpatía o conmiseración. En consecuencia, este mismo aguatero se convierte en manos

<sup>44</sup> Edward Whymper, *Viaje a través de los majestuosos Andes del Ecuador*, Colección Tierra Incógnita n° 4, Quito, Abya-Yala, 2001, pp. 170-171, 3a ed.



del extraordinario acuarelista Joaquín Pinto en un ser humano cansado de su carga, se toma un momento de descanso, mira al espectador; ha dejado a un lado su barril de madera (una alternativa al pesado pondo de cerámica que aún se utilizaba y que Pinto siguió representando). El pintor pone su interés en él, no en su oficio, ni en el *arte de cargar*. Hemos entrado en un nuevo capítulo en el tratamiento de tipos, costumbres y paisajes, un momento en que ya no solo se identifica el objeto sino que se empieza a dar voz –ventrílocua por supuesto– a quienes han

estado silenciados por tantos siglos. Es un inicio débil, tímido. Algo parece resumirse en las coplas que recoge entre 1884 y 1892 el escritor Juan León Mera (1832-1894). Destaco dos, *El testamento del indio* o *Los consejos de un indio*.<sup>45</sup>

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

**Pila de San Francisco, con las cúpulas de la Compañía al fondo, en Ernest Charton, "Quito, República del Ecuador".**



<sup>45</sup> Juan León Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, Joaquín Pinto, ilustr., Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, s/f., pp.150-151 y p. 222.



Izquierda: **Hombre y mujer de Quito** (detalle), en William Stevenson, *Relation historique et descriptive d'un séjour de vingt ans dans l'Amérique du Sud ou voyage en Araucane, au Chili, au Pérou et dans la Colombie* [1809-1810 en Quito], 3 tomos, París, A. J. Filian libraire, 1826. Derecha: **El antiguo aguador**, en ABM, acuarela 80.





Izquierda: **Indio (aguatero) cargador de agua**, Ernest Charton (atribuido), colección privada.  
 Derecha: **Trajes de Quito** (detalle: **Guacicama de Quito**), en M. M. Lisboa, *Realção de uma viagem* [...].





Izquierda: **Aguateros**, en James Orton, *The Andes and the Amazon* [1870], Nueva York, Harper and Brothers, 1870. Derecha: **Aguatero**, *El Ecuador visto por los extranjeros*, en Juan Salvat y Eduardo Crespo, dir., colección *Historia del Ecuador*, Barcelona, Salvat Editores Ecuatoriana S.A, 1980.



Izquierda: **Un aguador**, anónimo, Ca. 1879, colección privada. Derecha: **Aguatero (indio portador de agua de Quito)**, en P. Magalli, *Voyage d'exploration d'un missionnaire dominicain chez les tribus de l'Équateur* [1862], París, Bureau de l'année dominicaine, 1889.





Izquierda: **Aguatero y fuente**. Derecha: **Aguatero**. Ambas ilustraciones en Marcel Monnier, *Des Andes au Para* [1886-1887], París, Nourrit et Cie., 1890.





Izquierda: **Un viejo aguatero**, en Edward Whymper, *Travel amongst the great Andes of the Equator*. Derecha: **Aguatero** (detalle), anónimo, Museo Municipal Mena Caamaño.



Izquierda: **Aguatero**, colección Alfonso Ortiz Crespo. Derecha: **Orejas de Palo**, Joaquín Pinto, 1904, Museo Municipal Mena Caamaño.



## El indio: centro del imaginario nacional

La presencia del indio era crucial en las nuevas historias. Ecuador, como sabemos, y todas las repúblicas andinas, se habían fundado sobre la mano de obra y los recursos económicos indios. Los nuevos Estados dependían de los indios para el cultivo de cereales y papas, abastecimiento de carne, producción de lana y confección de textiles, el comercio de productos que iban y venían del oriente y la costa, materiales para la construcción y otro tipo de productos y servicios. Al igual que en el pasado, las comunidades indias aseguraban las bases de existencia del Nuevo Estado, aunque en el marco de las constituciones republicanas tanto el ejercicio de la ciudadanía como el estatuto de las tierras indias codiciadas por los hacendados comprendería las dos vías del relación entre el Estado y estas agrupaciones. Como sabemos esta particular historia está plagada de manipulaciones y maniqueísmos.<sup>46</sup>

Debido a lo anterior, eran los habitantes en esas ciudades los entes más importantes a retratar, y los indios en particular que suponían los hombros sobre los que se sostenía la economía y los servicios públicos. Nada extraña, entonces, que la mayor parte de las representaciones de tipos y costumbres estén centradas en ellos, y que, en contraste y *muy bien diferenciadas*, se encuentran las élites políticas y eclesiásticas. De hecho los indios resultarían objetos (no sujetos) de representación; imágenes que dirían más sobre quien las realiza y quien las colecciona que sobre el representado.<sup>47</sup> A fines del siglo y hasta bien entrado el siglo XX, además, no sólo que circulaban acuarelas de tipos indígenas sino que se había popularizado la fotografía iluminada de los mismos que, recortada por su perfil, era montada sobre madera y, con un pie, servía para decorar los pesebres o como “personajes” de teatrillos caseros realizados por

los niños blancos y mestizos a modo de juegos.<sup>48</sup> Por todo lo anterior; es justo señalar que estos repertorios humanos estaban materializados (y adquiridos) con prejuicios ocultos por parte de quienes los mandaban a elaborar y quienes los adquirían.

De hecho resultaba paradójico el ejercicio de una supuesta democracia en la que se corría el riesgo de abolir las diferencias entre las antiguas jerarquías devenidas elites y pueblo. Resumiendo, en estos testimonios pintados, entonces, al parecer se juega con un orden establecido deseado, controlado, los personajes se disponen casi siempre en parejas, en espacios individuales neutros, sin asomo del contexto del cual provienen ni el lugar exacto donde se hallan. Los fondos son el mismo soporte blanco del papel, en el que se pintan o dibujan recortados espacios de césped verde con trazos de terreno. Se identifican por su vestimenta y por la herramienta, instrumento u objeto litúrgico que llevan; sus rostros no están individualizados, la fisonomía es aplicada por igual a hombres y mujeres, niños y viejos, no se expresa ni su sexualidad, ni su edad, ni sueñan, ni rien, ni aman, ni pelean, salvo en contadas ocasiones y en contextos ya no como *tipos*, sino en escenas costumbristas muy particulares. Es en este ámbito costumbrista donde podemos apreciar la diversión, jamás laica, siempre dispuesta alrededor de la religión.

Recordemos que la Constitución que rigió el país entre 1830 y 1845 decía de los indios, clase “*inocente, abyecta y miserable*”, sujetos a “*protección*” especial. En el artículo 68, se nombraba a los “*venerables*” curas párrocos como tutores y padres naturales. En esta se prescribió la continuidad de la legislación colonial respecto al tributo indígena, diezmos y concertaje; se continuó con el sistema de propiedad monopólica por parte de los terratenientes, se estatizó el fuero de la Iglesia y el ejército sirvió como garante de estos privilegios.<sup>49</sup>

Aunque en las últimas décadas del siglo, algunos escritores y pintores intentaron dar mayor visibilidad a la figura del indio, la visión oficial seguía siendo ambivalente. Por 1892, año de la gran exposición de Madrid, al gobierno ecuatoriano le interesó

<sup>46</sup> Véase Marie-Danielle Demélas, “El Estado y actores colectivos. El caso de los Andes”, en Antonio Annino y François-Xavier Guerra, coord., *Inventando la Nación*, pp. 347-378.

<sup>47</sup> Véase Trinidad Pérez, “Raza y Modernidad” en *Las Floristas y El Sanjuanito de Camilo Egas*, ponencia presentada en el Segundo Encuentro de Ecuatorianistas de LASA, Quito, FLACSO, 24-26 de junio, 2004, pp. 2-3.

<sup>48</sup> Si bien aún no se han concebido como objetos coleccionables, estos personajes de madera y fotografía aún pueden ser vistos en algunas casas en Quito, así como series de indígenas en madera tallada que siguiendo el esquema de los tipos pintados y bajo la tradición de la escultura colonial doméstica, formaron parte de pesebres o nacimientos, similar a los personajes de cera que se hicieron en México y en menor cantidad en este país. Al parecer, fueron demandados y consumidos al interior en espacios domésticos. De papel y cartón, los niños de recursos podían adquirir recortables de escenarios de teatro extranjeros con personajes que representaban tal o cual obra conocida en el mundo europeo. Mas los niños inventaban historias locales usando estos mismos escenarios e incluyendo estas figuras indígenas, animales u otros que se fabricaban en casa (datos recogidos de la señora Carmela Albornoz de Troya, mi abuela, durante muchas charlas en los años setenta).

<sup>49</sup> Citado por Mario Monteforte, *Los Signos del Hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1985, p. 146.



exponer más bien objetos históricos de los indígenas, una visión arqueológica. De los 1053 objetos enviados por el país, solo se exhibieron cuatro cuadros de “*costumbres de los indios*”, un “*Relieve en madera (una borrachera) y un grupo de barro no muy antiguo [...] uno tocando el arpa, otro alentando y otro bebiendo*”.<sup>50</sup> Sin embargo, en una gira presidencial de Alfredo Baquerizo Moreno (1859-1951) que realizó en 1916 a las más remotas regiones del país se revela un interés oficial por levantar un mapa físico y humano que por un lado pudiese ser incorporado al mundo civilizado y por otro expresase un sentimiento de apropiación del medio. En este sentido, el tema del indio siguió siendo el referente más notorio de lo local y además, se consolidó como un género relevante en el campo del arte, y

*“[...] aún cuando el centralismo sea un matiz palpable en el pensamiento y la narrativa del arte nacional, es evidente que la representación visual del indio resultaba más sugestiva como productora de una diferencia estética. Las connotaciones ancestrales de su imagen calzaban, lo mismo con el espíritu romántico todavía vigente en los inicios del XX, que con los afanes esteticistas de una modernidad incipiente que buscaba en visualidades excéntricas, una fuente inspiradora para construir autonomía estética”*.<sup>51</sup>

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

En este punto, cabría reflexionar en trabajos posteriores sobre cómo miraban los pintores indigenistas de los años 20 y 30 del siglo XX a las estampas de tipos y costumbres de la primera mitad del siglo XIX hasta 1860, aproximadamente. Me aventuro a sugerir que este material fue considerado por ellos como

arte popular y que conjuntamente con los descubrimientos de objetos arqueológicos sirvió para consolidar las nuevas visualidades basadas en la reapropiaciones de la tradición local y el uso de lo antiguo como una búsqueda nueva de la realidad americana. Muchos de estos principios fueron expuestos en la paradigmática obra de José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Quizás esto explique el porqué el álbum de Pedro Moncayo finalmente terminase cedido por su hijo a la pintora indigenista Codesido. Probablemente, también nos permita comprender los antecedentes tan variados en la pintura simbolista de Víctor Mideros (1888-1965), o en la del indigenista Camilo Egas (1895-1962).

## Las narrativas visuales nacionales: imaginar Ecuador desde Quito

Entonces, buena parte de la simbología nacional ecuatoriana se iba fundando sobre un polo emblemático más americano creado a partir de resaltar y reconocer al menos genéricamente ante propios y ajenos, la misma población constitutiva: los tipos blancos, mestizos, indígenas, mulatos o negros, y sus costumbres, su paisaje —geografía—, con miras al mejor manejo de un progreso material y la configuración de una identidad nacional.<sup>52</sup> Mas, como dijimos líneas atrás, estas imágenes ‘hablan’ sobre la región de Quito (no de Ecuador) y las aldeñas áreas costeñas u orientales con las cuales comerciaban los quiteños, o cuyas etnias eran contratadas para los servicios públicos de la ciudad; era una mirada sobre sus propias historias, su economía, sus personajes o su paisaje circundante. Es probable que se viera en Quito, en la capital de la nación, el poder centralizado para materializar el progreso

<sup>50</sup> Véase *Catálogo de los objetos que presenta la República del Ecuador a la Exposición Histórico-Americana de Madrid* [1892], s.p.i., pp. 21, 42 y 43.

<sup>51</sup> Véase *Umbrales del arte en el Ecuador*, pp. 35 y 37.

<sup>52</sup> Está en proceso una investigación bajo mi dirección denominada “La construcción de las identidades culturales en el Ecuador: el barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos”, auspiciada por la Dirección de Investigaciones de la Universidad de Cuenca (Ecuador).

antedicho, y el perfilamiento de una identidad basada en una visión centralista. En consecuencia, este y los demás álbumes o conjuntos de ilustraciones, hallados hasta el presente, narran su versión de Nación desde Quito (más allá de si los personajes pertenecen en su mayoría a la ciudad o no), y en este sentido constituyen parte del conglomerado de visualidades simbólicas que redefinieron la autopercepción de estos espacios más concretos y su posicionamiento dentro de esta nación.

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

*“La construcción de la nación requería mitos compartidos por todos: una historia de la génesis de la nación, de sus héroes fundadores y de sus enemigos, del horrible pasado del que ha logrado liberarse y del grandioso futuro que le cabe esperar... Pero la nación no era sólo una comunidad enraizada en un pasado: era también una nueva manera de existir, la consecuencia de un vínculo social entre los individuos-ciudadanos, producto de un nuevo poder fundador expresado en la constitución [...] Frente a una sociedad que es todavía mayoritariamente grupal y profundamente heterogénea se hace necesario educar, es decir, transmitir —mediante la escuela, los símbolos de arte, las ceremonias e incluso el urbanismo— esas novedades culturales que eran la nación y el ciudadano”.*<sup>53</sup>

Los símbolos de arte se plantean como fuentes de transmisión de nuevos valores, nuevas formas de concebirse. En este contexto, la ciudad sigue representando la civilización de la tradición católica y una vez rotos los lazos con España y derrotado el sueño

bolivariano existe una afirmación impresionante, nos dice Annino, de agentes colectivos que reivindican su poder territorial.<sup>54</sup> Y continúa diciendo que los americanos defendieron la concepción tradicional de la nación como un conjunto de *cuerpos políticos naturales*: cabildos, provincias y territorios “*mientras que el Estado era un cuerpo artificial, fruto de un pacto entre entidades soberanas*”.<sup>55</sup>

Carlos Espinosa nos da una versión no de rompimiento con el pasado sino de continuidad con el período anterior. Esto explicaría el como la unidad o ciudad-estado de Quito se convierte en un espacio sobresaliente en el ejercicio del poder:

*“La integración de la era colonial jugó un papel en la definición de las dimensiones de las unidades territoriales pos coloniales al brindar parámetros espaciales y una guía para el ejercicio del poder”.*<sup>56</sup>

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

Paralelamente, aunque por vías aún desconocidas para nosotros, a mediados del siglo se empieza a destacar la presencia de Guayaquil como símbolo del progreso comercial. En el escudo del Ecuador de 1845, cuando ejercía el poder el triunvirato, se

<sup>53</sup> François-Xavier Guerra, “Las mutaciones de la identidad en la América Hispánica”, en *Inventando la nación*, p. 11.

<sup>54</sup> Antonio Annino, “Soberanías en lucha”, en *Inventando la nación*, p. 160.

<sup>55</sup> Antonio Annino, “Soberanías en lucha”, en *Inventando la nación*, p. 170.

<sup>56</sup> Carlos Espinosa, “Entre la ciudad y el continente: opciones para la construcción de los estados andinos en la época de la Independencia”, en *Revista Andina* n° 34, Cuzco, enero de 2002, p. 160.

incorpora al barco de vapor *Guayas*, inspirado quizás por Vicente Rocafuerte (1783-1847), propulsor no solo de un espíritu civilista sino de lo que suponía el puerto principal, como figura central del comercio y prosperidad del país. Sin embargo, es sintomático que la representación de tipos y costumbres de Guayaquil aparezca esporádicamente más tarde, a partir de 1860, a través de grabados o fotografías realizados siempre por extranjeros.<sup>57</sup> Las limitaciones de este trabajo no nos permiten indagar con mayor extensión y profundidad este importante renglón de la visualidad en la costa; sin embargo, debe ser objeto importante de estudio en un futuro cercano. Cabría considerar una narrativa distinta ligada a astilleros de barcos, comerciantes, navíos y piratas, abundante naturaleza tropical, agitado puerto, constantes cambios y recambios poblacionales, puerto en crecimiento,<sup>58</sup> y no solamente en términos de contenido o abordaje de temáticas, sino en la introducción de nuevas tecnologías (la fotografía, por ejemplo). Si Guayaquil se define frente a Quito como una sociedad 'moderna', es probable que al distinguirse como tal se haya obviado cualquier tipo de representación que recordase o recogiese la tradición colonial, tan vigente aún en la región de Quito.

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

Pese al regionalismo y el centralismo, fenómenos que se irán agudizando a lo largo de la centuria, parece ser común a la naciente nación ecuatoriana el apego al calendario religioso que "*nunca había sido puesto en tela de juicio por la transformación política como marco de un 'tiempo común'*".<sup>59</sup> Esta religiosidad popular tradicional seguirá existiendo junto a un conjunto de objetos e imágenes

elaborados a lo largo del siglo XIX; la causa independentista afeerrada a un cierto provincianismo. Es sintomático recordar que en Quito no aparece la celebración del 10 de Agosto en Actas del Cabildo Municipal sino hasta 1837. También cabe destacar que la imaginería que constituye el conjunto de objetos alrededor de tipos y costumbres de estos años pondrá especial énfasis en las fiestas religiosas y los personajes tradicionales de la Colonia, sobre todo Semana Santa y Corpus Christi. En contraste, tal como vimos, brillarán por su ausencia los personajes militares y policiales, caso tan distinto a Venezuela y Colombia, o a la representación de fiestas nacionales que será más bien captada por los fotógrafos a partir de la década de 1880. Ambas observaciones pueden ser fácilmente apreciadas en el álbum de Madrid.

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

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

<sup>57</sup> Según informaciones del historiador Ángel Emilio Hidalgo, no se conoce ninguna colección o acuarelas sueltas de tipos y costumbres de Guayaquil. Uno de los primeros aparece por 1860 en una fotografía de tipos realizada por el francés Courret y cuyo archivo se halla en Lima, se trata de una tarjeta de visita con un *Vendedor de pasteles*. Más adelante, entre 1883 y 1884 aparecerá la *Revista Ilustrada de Guayaquil*, primera en su género con grabados iluminados de un artista alemán A. Ewyer (?). A fines del siglo otro fotógrafo extranjero John Horgan Jr. retratará tipos involucrados con la construcción del ferrocarril, colección que perteneció a don Julio Estrada Icaza y que hoy se halla en manos privadas en Guayaquil.

<sup>58</sup> En el álbum de Madrid sólo existe un personaje, *Negra del Guayas* (98), y entre las decenas de imágenes atribuidas correcta o ligeramente a la mano del acuarelista peruano Pancho Fierro (1807-1879) existe la imagen del hombre del pueblo de Guayaquil. Las relaciones culturales entre Guayaquil y Lima no han sido aún estudiadas y es posible que aquella sea más bien parte del repertorio cultural del sur en un vínculo que se mantenía desde épocas coloniales. Véase Juan Castro y Velásquez, "El aporte de los extranjeros al arte en Guayaquil", en *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Capítulo Guayaquil, vol. LXXX/II, n.º. 174, Quito, 2004, pp. 383-410.

<sup>59</sup> Georges Lomné, "El 'Espejo Roto' de la Colombia Bolivariana (1820-1850)", p. 494.





Facetas de la historia del siglo XIX,  
a propósito de las estampas y relaciones de viajeros

ROSEMARIE TERÁN NAJAS



## FACETAS DE LA HISTORIA DEL SIGLO XIX, A PROPÓSITO DE LAS ESTAMPAS Y RELACIONES DE VIAJEROS

ROSEMARIE TERÁN NAJAS

### A manera de introducción

La República del siglo XIX nació bajo el signo de la orfandad. La pérdida del Rey y la muerte del Libertador crearon un vacío político y simbólico que difícilmente fue reemplazado por los gobiernos republicanos, imposibilitados de ejercer el poder con la base de legitimidad que a Bolívar le dio la hazaña independentista y a la Monarquía el auspicio divino. La madre Iglesia, abrazada a la causa republicana por las prerrogativas que mantuvo dentro del nuevo régimen, y despojada de su obligación de participar en la reproducción simbólica de la monarquía, jugó un papel ambiguo en su tradicional función de moldeadora de percepciones de la realidad, para exhibirse más bien en su condición de gran propietaria de tierras y de activa protagonista de la política.

La falta de continuidad de las tradiciones representacionales coloniales tuvo profundas repercusiones en la creación del imaginario fundacional de la nueva República, en la medida en que creó las condiciones para que, a la larga, actores sociales emergentes y subalternos participen durante el período republicano en la formulación y propagación de nuevas representaciones. Sin embargo, los factores que propician ese desenlace son complejos. Las nuevas representaciones se nutren de las visiones que las potencias colonialistas modernas forjan sobre la América que sale del largo hermetismo

impuesto por el dominio español. Olas de viajeros llevados por intereses comerciales, científicos, políticos o diplomáticos, participan en un proceso de *redescubrimiento* de América que queda plasmado en imaginarios costumbristas y en narrativas de carácter etnográfico e histórico recogidas en los famosos relatos de viaje, generalmente cargados de ilustraciones. Sobre todo las representaciones costumbristas se difunden ampliamente no sólo en Europa sino también en los países visitados por los viajeros, cumpliendo dos funciones clave: llenar el vacío representacional con el que nacieron las repúblicas y, por vez primera, rompiendo con la hegemonía de las representaciones religiosas, poblar los imaginarios visuales de retratos del mundo social, que van a favorecer a nivel popular un proceso de autorreconocimiento moldeado, no obstante, por la mirada *etnográfica* que viene del exterior.<sup>1</sup> Se trataría de un fenómeno de apropiación y de 'deformación' popular de paradigmas neocoloniales que termina, como veremos más adelante, convirtiéndose en un factor amenazante para las propias élites nacionales vinculadas a esos proyectos externos.

Se podría pensar, de otro lado, que la popularidad de este imaginario social descansa en ciertas tradiciones coloniales de autorrepresentación social —como la de la escultura popular, por ejemplo— que se potencian a la luz de los nuevos procesos de intercambio cultural ocurridos en el siglo XIX. Se puede suponer, por consiguiente, que el imaginario fundacional de las repúblicas decimonónicas se construye no sólo a partir de la implantación de las visiones neocolonialistas acerca de la realidad americana sino de prácticas contrahegemónicas de apropiación y de resignificación desarrolladas por diversos sectores sociales,

<sup>1</sup> Mary Louise Pratt, "Ojos imperiales", en *Literatura de viajes y transculturación*, Universidad Nacional de Quilmes, 1992.



algunos de ellos históricamente excluidos hasta entonces del ámbito de las representaciones.

Hemos optado por examinar el período que va de 1830 a 1870, por la vinculación que guarda con las fechas de producción de la gran mayoría de estampas que integran el álbum de Madrid, a cuyo análisis se dedica esta obra. No por coincidencia, esta delimitación temporal se ajusta a periodizaciones planteadas ya por la historiografía, que la identifican como de transición hacia una etapa posterior de integración nacional. También tratando de guardar fidelidad con las características del álbum, nos concentramos en la región dominada por Quito, que actúa no sólo de capital de la República sino también de capital regional de la sierra centro norte, escenario principal de gestación de los imaginarios nacionales.

Una vez estudiadas algunas facetas de la vida política y social del período, este artículo analiza el álbum de Madrid como un conjunto de representaciones hilvanadas por una concepción histórica de la nación que emerge. Este planteamiento encuentra su correlato en las narrativas de los relatos de viajeros, que no sólo incluyen las disquisiciones de sus autores sobre la historia de las jóvenes repúblicas, sino que recogen las versiones que aportan los informantes locales, informantes pertenecientes tanto a las élites, habituales anfitrionas de los viajeros, cuanto de las clases populares retratadas en las mismas obras costumbristas o de los sectores emergentes surgidos de la Independencia. En este sentido, hemos encontrado una participación significativa de personajes militares, por ejemplo, en la construcción de narrativas históricas sobre la nación, incluidas en las relaciones de viajeros.

A partir de estas constataciones, se analiza el fenómeno de popularización de las estampas costumbristas como una expresión de apropiación colectiva de las representaciones decimonónicas. Culminamos la reflexión con algunas ideas referidas al impacto del imaginario visual del siglo XIX en la historiografía sobre del período.

## Identidad política y regional de Quito entre 1830 y 1875

### *Quito en el contexto nacional*

Una secuela de la desaparición de la estructura del gobierno colonial, ya iniciada la República, fue el fortalecimiento regional. El Ecuador surgió como un espacio fragmentado por fuerzas regionales que a medida que transcurre el siglo van adquiriendo dinámicas propias y, en algunos casos, con altos grados de autosuficiencia económica. En contraste con la idea de que mientras la costa despegaba, la sierra se mantenía en un estado de postración, Ives Saint-Geours demuestra que durante la época que nos ocupa, la región centro norte liderada por Quito era en realidad “un conjunto geográfico capaz de asegurar su reproducción económica y social de modo relativamente autónomo”.<sup>2</sup> Hay que destacar que el 62% de la población de todo el país, calculada en medio millón de habitantes para 1830, vivía en esa región,<sup>3</sup> cuya unidad se basaba, según el mencionado autor, en cuatro factores: una misma esfera de circulación, una misma clase dominante, un conjunto político administrativo y un integrismo religioso, que va a ser un factor importante de identidad compartida. Si bien estas particularidades pueden ser vistas como producto de una situación de aislamiento, también revelan una dinámica que habla a favor de un papel activo de Quito en la economía y en los destinos de la República. Los intercambios interregionales no se limitaban a la irregular relación que mantenía con la costa, puesto que existía un importante y antiguo sistema de intercambio mediado por el oro con la región sur de Colombia. Aunque los intereses de las clases dominantes establecidas en la región se movían sobre todo en su propio perímetro geográfico, situación fortalecida por el marco político administrativo que estaba en la base de la división regional, sus acciones políticas tenían incidencia en todo el país. Finalmente, el factor religioso profundamente enraizado

<sup>2</sup> Ives Saint-Geours, “La sierra centro y Norte (1830-1925)”, en *Historia y región en el Ecuador 1830-1930*, Corporación Editora Nacional / FLACSO, Quito, 1994.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 151. La población de Quito en 1850 era de aproximadamente 30.000 a 40.000 habitantes, según la información recogida por James Orton; véase Jorge Salvador Lara, *Quito*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 219.



en la cultura política le dotaba a la región de una particularidad que según Saint-Geours no se hacía extensiva a la costa o la sierra sur.

Otra de las características distintivas de la región *quiteña*, que de paso desmitifica la idea de un siglo XIX centrado en torno a una economía hacendaria de carácter feudal, fundada en la subordinación masiva de la población indígena, es la existencia de un gran sector de artesanos y campesinos libres que va a demostrar una especial habilidad para participar en la producción y en los sistemas de intercambio. El protagonismo económico de estos sectores, y no solo su condición de personajes *pintorescos* frente a la modernidad liberal, pudo hacer

sido un factor determinante para que adquirieran visibilidad en estampas costumbristas de la época como las que se encuentran en el álbum de Madrid. La predominancia en la región de las actividades artesanales y comerciales, incluyendo las de servicios que involucraban a sectores campesinos y mestizos, habría convertido a la agricultura en una actividad de segundo orden,<sup>4</sup> lo que permite poner en cuestión la difundida idea de una continuidad para el siglo XIX del modelo señorial heredado de la colonia.

Las disputas de los hacendados por la captación de trabajadores libres que estaban siendo reclutados para las obras estatales, expresa la relativa independencia de los campesinos

Cuadro estadístico del censo de la población de la República del Ecuador, Pablo Herrera, 10 de agosto de 1865.

**NUMERO 2.**

**CUADRO que demuestra el censo de la población de la República formado en el año de 1865.**

PROVINCIAS.	SEXO.		EDAD.		ESTADO.		OCUPACION		SABER LER Y ESCRIBIR.		TOTAL.
	Hombres.	Mujeres	Mayores de 21 años	Menores de 21 años	Casados	Solteros	Con industria	Sin industria	Saben	No saben	
IMBABURA.....	30281	29065	31807	28500	10781	21446	37668	30509	30045	30211	60256
PICHINCHA.....(a)	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	171830
LEON.....	35778	35732	41821	34786	40099	33305	31787	43770	3000	71358	75047
TUNGURAHUA.....	32805	30609	44585	34943	26702	42772	33179	19004	6170	63304	69473
CHIMBORAZO.....	42675	48856	45728	45204	70536	30106	41647	49255	7481	33441	50533
ANAY.....	53873	63603	58305	50071	44941	78435	82261	35118	19005	98861	113766
LOJA.....(b)	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	73882
MOLO.....	20677	22627	18508	24705	4001	36000	25173	18130	5025	14100	43881
GUAYAS.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	81580
MORONA.....	17844	16810	19333	21331	8705	30004	30076	9429	4908	31567	30150
ESMERALDAS.....	4008	8798	3505	4301	1978	1628	4899	2947	450	7126	7606
ORONIA.....	{ Total de cristianos 5014 }		{ " gentiles 6 jiravos 8000 }								13544
	240773	261066	268188	280222	214043	224031	300538	208180	50120	425571	510750

(a) Por la notable inexactitud con que se ha formado en el año actual el censo de esta provincia, se le presta el del año de 1863.  
 (b) El Gobernador de esta provincia y el de la del Guayas no han remitido los censos de las poblaciones respectivas, por cuya razón se reproducen los publicados en 1863.

Quito á 10 de agosto de 1865.

Pablo Herrera.

<sup>4</sup> Ives Saint-Geours, "La sierra centro y Norte (1830-1925)", p.156

frente a los terratenientes. El sector campesino artesanal entra en crisis recién en 1870 frente a la competencia de los productos importados, lo que desata una masiva migración a la costa que se encuentra en pleno auge cacaotero. La presión que ejerce el Estado y el sector terrateniente sobre la fuerza de trabajo indígena se incrementa, provocando episodios de resistencia y levantamientos que van a ser célebres en la época, como el liderado por Fernando Daquilema, cuya imagen fotográfica también circula ampliamente como un artículo de colección. Su presencia en el álbum de Madrid revela cuánta trascendencia nacional tuvo la sublevación, pese a que se desarrolló en un radio de acción circunscrito a la zona de Yaruquíes en la región de Chimborazo de la sierra central.

### *La idea de nación y el clima político en el Ecuador decimonónico*

El historiador François-Xavier Guerra afirma que el concepto de identidad política es clave para comprender la génesis de la nación en la América. No así la idea generalizada de que la nación estaba enraizada en una *nacionalidad* previa al desarrollo de la Independencia y a la constitución del Estado. La imposibilidad de esta última vía hacia lo nacional se habría producido, según esta perspectiva que también adopta Enrique Ayala para el caso ecuatoriano,<sup>5</sup> por la incapacidad de las naciones hispanoamericanas de identificarse con la diversidad étnica, lingüística

**Cabecillas en la sublevación de Licto y fusilados**, en ABM, fotografías.



<sup>5</sup> Enrique Ayala Mora, "La fundación de la República: panorama histórico 1830-1859", en *Nueva Historia del Ecuador*, Época Republicana I, vol. 7, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990.

y cultural que habitaba en ellas. A cambio, los criollos fundadores de las repúblicas sí reivindicaron una matriz cultural común de origen ibérico a la que adjuntaron un pasado remoto americano, representado por una visión mítica y folclorizada de la historia aborigen. En la óptica de Guerra este fenómeno de construir “*naciones separadas a partir de una misma nacionalidad hispana*” planteó para los nacientes estados una grave incertidumbre: “¿*Sobre qué identidades colectivas apoyarse para fundar la nación?*”<sup>6</sup>

Nos interesa sobremanera la interrogante de Guerra porque permite identificar las tensiones existentes en el imaginario decimonónico. De hecho, las estampas del álbum de Madrid reflejan esta situación al presentar, paradójicamente, visiones de la diversidad mediante estereotipos sociales carentes de contextos culturales. Representaciones a medio camino entre la modernidad liberal que funda al *individuo* y la herencia colonial de la diversidad cultural. Este desencuentro en las imágenes de la nación expresa con claridad la falta de voluntad de los fundadores de la república por viabilizar un proyecto nacional que integre los diversos elementos de las múltiples identidades existentes. Como consecuencia, la unidad vendrá impuesta, a decir de Guerra, por la vía de la política que, en esas circunstancias, se convierte en el verdadero fundamento de la nación, paradójicamente homogenizada en torno a la categoría liberal de ciudadanía, condición que, otra vez de manera contradictoria, sólo era accesible a los propietarios. Es a partir del Estado, entonces —como se constatará más tarde bajo el gobierno de García Moreno— que se activarán mecanismos el religioso en ese caso para salvar en el más puro terreno de la imposición política la fragmentación regional, étnica, social que fractura al Ecuador republicano desde su nacimiento.

No obstante lo dicho, hay que señalar que en el caso ecuatoriano las representaciones fundacionales de la nación no se agotaron en las propuestas de los sectores criollos. Los procesos independentistas crearon una clase militar, cuya larga experiencia en los asuntos de guerra la convirtió en candidata idónea

<sup>6</sup> François-Xavier Guerra, “Las mutaciones de la Identidad en la América Hispana”, en *Inventando la nación Iberoamericana. Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

<sup>7</sup> Juan Maiguashca, “Dirigentes políticos y burócratas: El estado como institución en los países andinos entre 1830 y 1890”, en *Historia de América Andina. Creación de las repúblicas y formación de la nación*, vol. 5, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2003.



Lo que aconteció el 13 de abril 1852 cuando se trataba de asaltar el cuartel. Vista de 'El Placer', en ABM, acuarela 14.

para ocupar los cargos de la dirigencia política de la convulsionada República. Afirma Juan Maiguashca que los miembros ilustrados de las clases altas se retiraron a sus haciendas y dejaron en libertad de actuación a los nuevos dirigentes militares que, al fin y al cabo, actuaban como sus colaboradores.<sup>7</sup> De todas maneras, pese a la visión aristocratizante que predominó en los regímenes republicanos, los militares, rodeados de una





De izquierda a derecha: **Juan José Flores, José María Urvina, José Joaquín Olmedo y María Plácido Caamaño**, Pablo Cuví (dirección editorial), *Historia del Congreso Nacional. República del Ecuador*, Quito, Imprenta Mariscal, 2004.

constelación de letrados encargados de la redacción de proclamas, leyes y de las relaciones internacionales, desarrollaron según el mismo autor un *militarismo nacionalista* forjado a partir de su papel como árbitros de las luchas que protagonizaron las élites regionales por la captación del Estado durante las primeras décadas.

No hay que olvidar que la historia política republicana entre 1830 y 1875 se puede sintetizar en la gestión gubernamental de tres grandes figuras, dos de ellas militares, el general Juan José Flores, Vicente Rocafuerte y el general José María Urvina. En cada uno de estos gobiernos, se puede encontrar un trasfondo de alianzas con las élites en disputa que han sido claramente analizadas por Enrique Ayala,<sup>8</sup> a cuyos trabajos apelamos para caracterizarlas. Flores, de tendencia promonárquica, representó una alianza del gamonalismo tradicional con el ejército, aunque trató de encontrar un balance a través de cuotas de poder

concedidas a la oligarquía costeña representadas en la vicepresidencia por José Joaquín Olmedo. En el escenario de una situación de *guerra* que desata la oposición, agudizada por las iniciativas dictatoriales de Flores, Rocafuerte saltó a la escena política como cabeza del antifloreanismo y una vez en ejercicio de la presidencia pasó a representar los intereses de la oligarquía costeña, intentando al mismo tiempo mantener un 'equilibrio político' entre las oligarquías regionales. Fue un pionero de las ideas liberales y entusiasta impulsador de políticas modernizantes encauzadas mediante un desmedido ejercicio de la represión que le costó a Rocafuerte la oposición de la propia oligarquía costeña. La práctica de enfrentar a la oposición a través del fusilamiento sistemático de los adversarios se institucionalizó bajo su gobierno y continuó en los sucesivos regímenes. No es raro por ello encontrar en el álbum de Madrid la estampa de *El ajusticiado* (104), trágicamente convertido en un personaje popular.

<sup>8</sup> Enrique Ayala Mora, "La fundación de la República: panorama histórico 1830-1859".



**Sátira a la república en tiempo de Urbina**, en ABM, acuarela 59.

Por fin, como resultado de la célebre Revolución Marcista de 1845 impulsada por la oligarquía costeña en contra de la segunda administración floreana, salta al escenario político el general José María Urbina, que pasará a ser la figura gravitante de la política nacional durante más de una década y que representará mejor que nadie al militarismo nacionalista mencionado líneas atrás. Sus medidas radicales de corte liberal como la expulsión de los jesuitas, la abolición de la esclavitud, las limitaciones al cobro de la contribución indígena, las leyes a favor de las comunidades campesinas, consolidaron su popularidad

entre los sectores subalternos, que abrazaron resueltamente la causa de estas reformas.

Estamos tentados a pensar que el clima democrático y nacionalista que introdujo Urbina se convirtió en un marco apropiado para la libre circulación de un profuso imaginario político y social de corte popular que curiosamente se concentra en los años de su gobierno, como lo revela el álbum de Madrid. Además de la visibilidad que en las estampas adquiere lo popular, no es raro encontrar algunas que popularizan la política de la época al retratar algún cuartelazo o la bandera marcista vista tanto desde un ángulo oficial como a manera de caricatura, cuando aparece cubriendo a la patria enferma. Esta suerte de libertad interpretativa nos parece bastante explicable en el clima democrático que crea la administración urvinista. Hay que señalar a favor de este argumento que no se conoce de ninguna estampa de circulación popular que haya recogido los pintorescos y dramáticos episodios políticos que se suceden bajo las siguientes administraciones, como la de García Moreno, por ejemplo, que abundó en ese tipo de eventos.

Con Urbina salta al escenario un sector de militares de orientación nacionalista, algunos de los cuales participan resueltamente en la construcción de la memoria histórica fundacional de la República, como se verá en la segunda parte de este trabajo con el caso del coronel Lazerda, informante del viajero español Joaquín de Avendaño.

### *Iglesia y religiosidad*

Ninguno de los viajeros que pasó por Quito durante el siglo XIX dejó de sorprenderse ante la intensa religiosidad que dominaba la vida social de los quiteños, no solo por la existencia de rutinas religiosas observadas al pie de la letra, sino por la entusiasta participación colectiva convocada a propósito de

las innumerables festividades que abarrotaban el calendario católico. Pero, en realidad, más que una expresión de fiel observancia de los preceptos católicos, estos eventos significaban verdaderos momentos de integración social, totalmente explicables en el contexto de una sociedad fracturada, proclive en esas circunstancias a entrar en una dinámica de *integrismo religioso* que tan acertadamente destaca Saint-Geours. Dentro de este mismo enfoque socializador, la gran acogida de las festividades se explicaba también por su capacidad de auspiciar antiguas expresiones culturales que posiblemente sólo en ese contexto podían ser objeto de exhibición pública.

El álbum de Madrid es particularmente expresivo en relación a estos aspectos festivos y al clima de relajación que ellos generaban (véase la estampa de la *Misa del Niño* (36)). Nos parece que en buena parte ese clima se puede explicar en función de las políticas desplegadas por los sectores religiosos responsables de orientar las actividades de la feligresía. En este sentido, la ausencia de los jesuitas durante la época que estudiamos aparece como un factor clave. Recordemos que fueron expulsados por Carlos III en 1765 y que volvieron al Ecuador sólo en 1850 acogidos por el Presidente Noboa. Apenas transcurrido un año, el presidente Urvina los expulsó nuevamente y sólo más tarde, bajo la administración de García Moreno, la Orden retornó de manera definitiva. Desde 1789, una parte del colegio jesuítico de Quito había estado a cargo de los camilos, llamados padres de la Buena Muerte. La actuación de estos religiosos no se caracterizó precisamente por su rigidez u ortodoxia. La azarosa y precaria vida de esta orden, cuya estadía se prolongó hasta 1870, mantuvo a los padres camilos más preocupados por su sobrevivencia que por exigir a los fieles sometimiento total a los preceptos religiosos.<sup>9</sup> Esto, sumado a que el interés principal del grueso del sector eclesiástico se inclinaba hacia la política gracias al privilegio de participar en la legislatura, contribuyó probablemente a que prevalezcan prácticas más laxas, tolerantes con las manifestaciones de la

religiosidad popular. La presencia de los padres camilos en el ambiente social de la época se puede apreciar tanto en ilustraciones de ambiente festivo como en los rituales políticos (104).

## Historia e imágenes en el álbum de Madrid

### *El álbum como objeto cultural*

Es en ese complejo y difícil contexto de construcción del estado nacional y de la sociedad republicana que se produce, como ya se ha mencionado, el grueso de las estampas que integran el álbum, cuya creación data probablemente de mediados del siglo XIX. El criterio cronológico que orientó la organización del álbum es, sin embargo, bastante posterior a la producción de las estampas y, por lo tanto, la perspectiva histórica que lo anima es también tardía. ¿Qué estamos analizando entonces, las estampas o el álbum? Metodológicamente, hemos optado por analizar ambos productos: las estampas, como imaginario social-cultural, y el álbum, como expresión de la forma en la que se configura una memoria histórica referida al siglo XIX.

Partimos, por lo tanto, de la idea de que álbum es más que un agrupamiento espontáneo de ilustraciones. En tanto su destino es guardar lo que luego va a ser evocado y recordado, guarda un orden que orienta la selección de la muestra y la organización de la colección. Este criterio ordenador configura a su vez una trama narrativa que inevitablemente fundamenta la colección y que permite a su dueño exhibirla, compartir verbalmente los recuerdos con otros o recordarlos de manera individual gracias a la secuencia planteada.

<sup>9</sup> Virgilio Grandi, *Los religiosos Camilos en Quito*, Quito, Ediciones Camilianas, 1998.



En el caso del álbum de Madrid, esta idea de un criterio ordenador se hace visible, como veremos a continuación, en el enfoque, la secuencia de la colección y en indicios cronológicos que aportan los títulos extemporáneos colocados al pie de algunas de las estampas y fotografías. En su mayoría, las ilustraciones corresponden a escenas de mediados del siglo XIX, revelando una precisa correspondencia con la fecha de su elaboración.

Visto como un elemento portador de un discurso o de una narrativa, el álbum de Madrid no puede considerarse un producto aislado, peor aún cuando se trata, como en este caso, de una colección que refiere a las representaciones de lo social y lo público y no de lo familiar o doméstico. La colección reúne imágenes de amplia circulación en esa época, que representan personajes, paisajes o eventos socialmente visibles, a nuestro parecer provenientes necesariamente de una valoración colectiva.

Además de esta mirada *sociológica* registrada por las estampas, el álbum posee, como hemos dicho, una mirada histórica que se aprecia de mejor manera cuando descubrimos la relación que guarda con narrativas históricas que circulan en la época como expresiones de un esfuerzo por construir la memoria fundacional de la nueva nación. Buena parte de estas narrativas aparece en las crónicas de viajeros a manera de aportes testimoniales procedentes de informantes locales. Y aunque esas crónicas adolecen de un enfoque europeísta, por proceder del Viejo Mundo la mayoría de viajeros, se convierten de todas maneras en fuentes de primer orden para la comprensión del papel activo y determinante que tuvieron los testimonios de guías y anfitriones locales en la percepción de los visitantes extranjeros.

Desde esta perspectiva, el álbum puede ser apreciado como un objeto cultural cuyas estampas revelan expectativas y percepciones colectivas acerca de la sociedad, la política, la historia. Por lo mismo, en contraste con algunos estudios que ven en

esas representaciones sólo visiones hegemónicas puras, provenientes de miradas sincréticas surgidas de viajeros y grupos dominantes locales,<sup>10</sup> hacemos un esfuerzo por valorar las estampas a partir de los significados que esas iconografías tienen para los diversos grupos sociales; significados que juegan un papel decisivo en la creación de los imaginarios fundacionales republicanos.

Uno de los elementos vertebradores de esos imaginarios es la idea de una historia 'antigua' primordial que remonta a la colonia y, desde ella, hacia la mítica historia aborígen. Ante el desorden político y la incertidumbre que trae la vida republicana, esa matriz –como veremos a continuación– se presenta eventualmente como un referente cultural e histórico de primer orden, idea que contrasta con la percepción denigratoria que los viajeros tienen respecto de la herencia colonial ibérica, a la que consideran fuente de los problemas sociales que agobian al país y responsable de la situación de la población indígena convertida, desde esa óptica, en una rémora social.

Por su correspondencia con un proceso más amplio de construcción de la memoria histórica nacional, el álbum de Madrid da cuenta de cómo se pudo haber hilvanado la historia decimonónica en épocas tempranas, enfoque que permitirá además entender las contradicciones y los silencios en que incurre la historiografía moderna respecto de la época en cuestión.

### *Recorridos históricos del álbum*

La acuarela que inaugura la colección es *Vista del Quito Antiguo* (1). Esta estampa anuncia no sólo el tema del álbum, centrado en torno a Quito (ver los estudios de A. Kennedy y A. Ortiz en esta misma obra) sino que le otorga a la colección un enfoque asociado a la 'historia fundacional' que hemos referido líneas antes. La imagen de ciudad antigua preside la colección

<sup>10</sup> Un excelente análisis en este sentido se encuentra en la obra de Blanca Muratorio, *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX y XX*, Ecuador, FLACSO, 1994.

como un referente de la memoria histórica de la urbe y se convierte a la vez en una invitación para descubrir el Quito del temprano siglo XIX que esconde los secretos de la historia colonial. A continuación, y a manera de un preámbulo natural que antecede las siguientes representaciones de tipos sociales, aparece un grupo de acuarelas —encabezado por la estampa del emblemático volcán Pichincha (2)— símbolo del conjunto de montañas, nevados y volcanes que forman el entorno geográfico de la capital, evocando no solo la grandeza del paisaje natural, sino la vieja historia telúrica de los andes ecuatorianos, que estimulaban la imaginación de los viajeros con sus episodios extraordinarios, tal como se podrá apreciar en las relaciones de viajeros. Sobresalen allí dos estampas del Cotopaxi (8) con un profundo significado histórico, una relacionada con la célebre erupción de 1854 y otra, con las ruinas del *palacio de los incas* (7) que sobrevive en las faldas del volcán. Naturaleza y Arqueología, ambas fundidas en la historia antigua.

Aunque en la colección no recibe descripción alguna, hay que señalar que la presencia de la estampa del Chimborazo (12) debe valorarse desde los relatos que circulan sobre su carácter emblemático, de alcance 'nacional' si cabe el término. Según los viajeros, se lo puede divisar desde la costa, la sierra y el oriente y está vinculado al delirio poético del Libertador Bolívar. No es raro que esta secuencia remate en la acuarela que ilustra *lo que aconteció el 30 de abril de 1852, cuando se trataba de asaltar el cuartel* (14). Se trata de la época de Urvina, como ya se ha mencionado, y representa un hecho no registrado aún en la historiografía sobre el período. Aunque su situación en ese lugar del álbum pueda ser fortuita, no hay que olvidar la cercanía que, en la mentalidad de la época, guarda la política con las manifestaciones extraordinarias de la naturaleza. Convulsiones internas, estallidos, estragos, son expresiones que naturaleza y política comparten y que se apelan a la hora de explicar los fenómenos de la convulsionada política decimonónica.

Luego del recorrido por el grupo de estampas 'naturalistas' que hemos descritos el álbum conduce a las acuarelas sobre los tipos sociales de la sociedad decimonónica. Con una modalidad de representación que utiliza los criterios de clasificación botánica de moda en la época, se ilustra un amplio repertorio de personajes pintorescos que habitan en la ciudad y en su perímetro de influencia, extendido en este caso hacia Cuenca, Loja y el Oriente. Más que de personajes, se trata en realidad de ejemplares humanos que aparecen desprovistos de cualquier elemento que remita a su entorno social, lo que los hace inexplicables, raros, aptos más bien para ser coleccionados como especímenes más cercanos a una naturaleza científicamente clasificable que a la sociedad o a la cultura; mucho menos a la política. Desde esta óptica, no es gratuito que el grupo esté encabezado por la estampa de un raro *ejemplar: Teresa Piringuilao, gigante de Cangahua* (15).

El interés que despertaba este tipo de ilustraciones era como hemos dicho de tipo arqueológico, muy en boga en aquella época. Las estampas representan personajes que emergen de la *historia antigua* que antes mencionamos y que sobreviven como restos o huellas de un pasado colonial que entra en contradicción con la modernidad introducida por la época republicana. Se comprende entonces, que no sólo sean indígenas los personajes representados. En menor proporción, aparecen otros géneros de la tipología social identificados de acuerdo a criterios tradicionales.

Curiosamente, luego de la gigante, las estampas ilustran personajes ligados a las dos antiguas Repúblicas coloniales, la de Españoles o Blancos, representados por el poder municipal, los estudiantes universitarios y la República de Indios, representada por las autoridades étnicas: *Indio Gobernador, India Gobernadora* (24-25). Los *ciudadanos*, de corte republicano liberal, no aparecen. Esta mirada colonial de la política es perfectamente compatible con las numerosas estampas que vendrán después referidas a las prácticas religiosas. En el álbum todas ellas se



Izquierda: **Yndio Gobernador-Ambato**, en ABM, acuarela 63.  
Derecha: **Yndia Gobernadora-Ambato**, en ABM, acuarela 64.



mezclan dando cuenta de la ausencia de fronteras entre religiosidad, política y sociedad, característica de la historia 'antigua' colonial.

Las estampas de las autoridades étnicas (hombre y mujer) presiden, en el álbum la mirada sobre el mundo indígena, recorriendo primero el Napo con toda la tipología zápara, para luego detenerse en los indígenas de varios lugares. Enseguida, aparece la secuencia de representaciones festivas, serie que en determinado momento abre un paréntesis para visualizar a los indígenas que abastecen a la ciudad de servicios y mercaderías. Predominan las visiones de las fiestas de Semana Santa y de Corpus, presidida esta última de nuevo por las estampas de las

autoridades étnicas de la República de Indios. En todas estas ilustraciones se percibe el rostro popular de la ciudad, la hermandad entre religiosidad y política, la vigencia del espíritu corporativo, todos elementos heredados de la cultura barroca colonial denigrada por viajeros y por algunos intelectuales ecuatorianos del siglo XIX que, como se ha mencionado, veían en ella la fuente del atraso y de la miseria. Estas visualizaciones de la cultura barroca se completan con las estampas de los religiosos, representados generalmente en actitud de exhibir su status o de explotar a los indígenas. Nos podemos evitar en ambos casos establecer parangones con dibujos de temas similares trazados por la pluma del cronista del siglo XVII, Guamán Poma de Ayala.





**Cermón del Pe. Cura**, en Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, París, Institut d'Éthnologie (Universidad de París), 1936.

No es extraño que en esta serie de estampas de tipo festivo y popular se hayan intercalado las estampas de lo que podríamos llamar la historia política. La de *El ajusticiado* (104) denuncia el carácter violento del estado decimonónico, como ya se mencionó, y la *Sátira a la república en tiempo de Urbina* (59) se sitúa en el género de la caricatura política tan difundida en las repúblicas decimonónicas. Se ha señalado ya que los fusilamientos como forma de manejar la oposición desde el Estado popularizaron a las víctimas, convirtiéndolas en una tipología digna

de ser inmortalizada por la memoria colectiva. Este tema no tiene correspondencia con las visiones de viajeros y nos lleva a considerar una línea de producción de representaciones independiente de las narrativas externas. Ambas estampas remiten a la época influenciada por la figura política de José María Urbina que propició un clima de liberalismo popular. La patria enferma aparece cubierta por la bandera marcista, emblema de la revolución antifloreana del 6 de marzo de 1845. En cuanto a posibles identidades del fusilado, hemos mencionado que puede ser cualquiera de las auspiadas por Rocafuerte. Pero tampoco sería improbable que el sucesor de Urbina, Francisco Robles, haya ordenado algún fusilamiento, puesto que sus arrebatos en este sentido aparecen en el testimonio del viajero y cónsul español en Guayaquil, Joaquín de Avendaño. Con las estampas de la convulsionada vida política estamos de todas maneras en el terreno del espectáculo, que sintoniza bien con el tono festivo y popular de las acuarelas costumbristas.

Hasta este punto, el álbum nos ha permitido transitar desde el paisaje natural hasta el ámbito de lo social, en un contexto marcado sobre todo por la evocación de las herencias del pasado colonial y de la prodigiosa naturaleza del Ecuador temprano.

Para culminar, la colección nos da una visión de lo político a través de la dimensión material del poder. El último género identificable de estampas es la serie que se refiere a las representaciones de espacios públicos enseñoreados por la arquitectura monumental de tipo religioso y civil. Aparecen en secuencia la Compañía (132), San Francisco (133), el Palacio Arzobispal (134), la Catedral (135), el Palacio de Gobierno (136) con la bandera marcista, la Municipalidad (137) y el Panteón del Tejar (138). Además de presentarse como expresiones de una estructura de poder compartida entre Iglesia y Estado, los monumentos constituyen una suerte de telón de fondo de espacios urbanos de socialización en los que confluyen varios de los personajes representados de manera aislada en el grupo de acuarelas referida a los tipos sociales. Sin dejar de reconocer la existencia de otras estampas que el álbum

incluye, consideramos que las analizadas calzan perfectamente en la visión de conjunto que posee la colección coincidiendo con un perímetro temporal que gira, como se ha dicho, alrededor de mediados del siglo XIX.

Las sorprendentes fotografías de los cabecillas de una rebelión indígena –un hombre y una mujer– cuya datación pudo comprobarse gracias a la existencia de otras fotografías en colecciones particulares locales, son por su singularidad quizás los elementos más valiosos de la colección y reflejan el cambio de mirada que aporta la fotografía respecto de las estampas. El indio apacible, festivo y servicial que la acuarela permitió moldear bajo los moldes costumbristas y pintorescos, se sustituye ahora por el salvaje sublevado, cuya naturaleza amenazante la fotografía no puede ocultar, pese al tranquilo telón de fondo de un estudio.<sup>11</sup>

## Representaciones de la historia de la nación en los relatos de viajeros

Creemos que el significado de las representaciones que estudiamos está íntimamente articulado, como ya se ha dicho, a otras narrativas, entre las que se encuentran las relaciones de viajeros, no solo porque las imágenes acompañan esos textos, sino porque los relatos se alimentan de las visiones de informantes locales. Nos interesa destacar que los viajeros jugaron en su época un papel similar al de los cronistas del siglo XVI. Ambos acompañaron las expansiones imperialistas europeas y escribieron sus percepciones de las poblaciones colonizadas a partir de fuentes consideradas como ‘fantásticas’: Marco Polo y Humboldt. En ambos casos también la idea de ‘otra’ humanidad, de menor calidad, filtró sus valoraciones de las sociedades

americanas, ofreciéndoles dos caminos para su redención: la cristianización en el primer caso, la ciudadanía en el otro. Pero también en ambos procesos los grupos colonizados interpretaron esas representaciones, en el marco de lo que Mary Louise Pratt llama ‘*la lucha por el poder interpretativo*’,<sup>12</sup> haciendo alusión a la manera cómo los actores culturales participan activamente en la producción de significados.

De la mano de la relación de Joaquín de Avendaño vamos a conocer entonces la manera cómo se entretajeron con el concurso de actores locales y extranjeros un tipo de narrativas que podrían estar en la base de las representaciones visuales decimonónicas.

La relación de viaje de Avendaño<sup>13</sup> tiene que ver con la visita que realiza a Quito luego de haberse posesionado del cargo de cónsul de España en Guayaquil, en el año de 1857. Avendaño era dueño de una sólida cultura general que podía haber filtrado por sí sola sus percepciones sobre el Ecuador. Pero su conocimiento del país no se forjó de una manera tan simple. El presidente Robles en persona le asignó un acompañante y guía oficial, el coronel Lazerda, que fue decisivo en la percepción que Avendaño obtuvo del Ecuador. El coronel gozaba de un vasto conocimiento de la *Historia del Reino de Quito* de Juan de Velasco. Tampoco le era desconocida la obra de Humboldt o la de Restrepo sobre la revolución colombiana. De esas fuentes y de su experiencia de soldado, de desterrado político, y de gobernador que había sido del Napo, surgió la información que en su calidad de guía pudo transmitir al cónsul español a lo largo de todo el itinerario de viaje. La relación informa pormenorizadamente sobre las narraciones de Lazerda acerca de la historia telúrica de cada volcán, de las huellas de la presencia inca, de los lugares que fueron escenarios de las gestas libertarias más importantes, de las bondades y propiedades de la flora ecuatoriana. Desfilan frente a los ojos

<sup>11</sup> Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *Imagen fotográfica del siglo XIX*, Quito, FONSAL / Museo de la Ciudad, 2005.

<sup>12</sup> Mary Louise Pratt, “La lucha por el poder interpretativo”, separata del BID, 2000.

<sup>13</sup> Joaquín Avendaño, *Imagen del Ecuador, economía y sociedad vistas por un viajero del siglo XIX*, Colección Ecuador, Quito, Corporación Editora Nacional, 1985.

del viajero, el Chimborazo asociado al poema de Bolívar, el sitio de Guachi recordado por la victoria española sobre el bando libertador, la explanada de Miñarica asociada a la oda de Olmedo, las ruinas del Callo “que pertenecieron a un cacique del imperio inca.” El Cotopaxi en plena erupción llena de estupor y miedo a Avendaño que evoca al “dios de los incas” tal vez influido por lecturas de Garcilaso. Pero el espectáculo permite a Lazerda, de la mano de Juan de Velasco, describir al Cotopaxi —el volcán más famoso de América del Sur según otro viajero— como un actor protagónico de la historia: “peores fueron los bríos, dice el coronel, cuando los españoles entraron a la Conquista”. En la versión de Lazerda, tampoco la Amazonía está fuera del campo de acción del volcán. Mostrando su fama como guía, comenta que a pedido de un ingeniero inglés viajará al río Napo en busca del oro que sale del volcán por acción de las erupciones. Más adelante el coronel sacará a relucir su gran erudición sobre las tierras y culturas orientales, lograda a partir de sus lecturas, reflexiones y experiencias como soldado y gobernador.

Las coincidencias del recorrido que hacen los viajeros con el orden que observa la colección de Madrid son sorprendentes. Avendaño es guiado primero por un paisaje imponente, plagado de referencias sobre el pasado, para ingresar luego, según sus propias palabras, a la “antiquísima capital de los Reyes del país de Quitus, luego de los Sciry de Carán, corte un día del inca Huayna-Cápac, cabeza poco ha de la colonia española llamada Audiencia de Quito”. Cuando Avendaño escribe esto, ya ha leído y estudiado con pasión y detenimiento los tres tomos de obra de Juan de Velasco, que es el regalo que recibe de Lazerda apenas ambos ingresan a Quito.

En años tardíos todavía seguía vigente esta visión de la ciudad impregnada de historia, tal como aparece en la narrativa del viajero francés E. André, que describe el Quito de 1878:

*“La entrada en los arrabales de Quito, bien sea por el norte viniendo de Ibarra, bien por el sur viniendo de Guayaquil, produce viva impresión. Desde el primer momento se ve que es*

*una ciudad antigua en la cual todo habla de los españoles que superpusieron la civilización europea a la de los incas [...]”*<sup>14</sup>

## Circulaciones populares de las imágenes

Blanca Muratorio analiza largamente el significado que durante el siglo XIX tuvieron las representaciones del indio visto en términos de un ‘otro’ al que se le atribuía una humanidad de rango inferior a la humanidad occidental, blanca y ciudadana. La autora plantea que en el proceso de constitución de la identidad nacional liderado por los sectores oligárquicos, esta diferencia, esta ‘alteridad’, quedó incorporada a la identidad dominante a través de la construcción de un indio abstracto y mitificado, más aceptable para los sectores blanco mestizos que, influidos por las teorías evolucionistas y el racismo científico propagado por los viajeros, luchaban por ‘civilizar’ la República. Esta semiótica de la dominación estará presente en las imágenes que el Ecuador exhibe ante una Europa ansiosa no sólo por redescubrir América sino por reinventarla.

Desde otra perspectiva, Deborah Poole demuestra que más que por la vía de la dependencia o la pura dominación, Europa y América habrían entrado en un juego de intercambios culturales que permitió también intercambiar representaciones. Analiza, por ejemplo, la fascinación que en Europa ejercía la versión mitologizada de la historia andina, en el proceso de refundación del ‘otro’ que requirió la modernidad occidental. El imperio de los incas particularmente fue una fuente de fantasías que explican la atracción de los viajeros no solo por el Perú sino por las otras repúblicas andinas. Buena parte de esas fantasías

<sup>14</sup> Jorge Salvador Lara, *Quito*.



estaban vinculadas a las imágenes idealizadas de las mujeres andinas, desde las míticas 'vírgenes del sol' hasta las famosas 'tapadas' limeñas, obsesivamente retratadas por los extranjeros.<sup>15</sup> No sería extraño que una fascinación similar hayan ejercido las bolsiconas quiteñas y, posiblemente, las mismas indígenas que adornan las estampas costumbristas. Como muestra de los condicionamientos culturales recíprocos, hay que señalar que la fama que cobraron las tapadas limeñas contribuyó a intensificar y generalizar entre la población femenina el comportamiento social que era objeto de atención, lo cual habla de la gran complejidad que adquirieron los procesos de intercambio cultural entre Europa y América. Un juego de espejos difícil de rastrear.

Esa distancia entre la idealización y la realidad se hacía explícita en el rechazo que despertaba entre muchos viajeros el contacto cultural directo. Esta actitud se extendió a las imágenes

popularizadas por los artistas locales que, en el juego de intercambios culturales, habrían deformado las representaciones de los viajeros, llegando al punto de influir en significativamente en las mismas.

Para el caso de Quito, la posible influencia de la producción artística local en las percepciones de los viajeros se desprende de la invitación que hizo Lazerda al cónsul Avendaño para visitar el taller artístico del famoso pintor Salas (sobre Salas ver A. Kennedy). Por el testimonio que incluye la relación se advierte que el taller atendía una demanda más o menos considerable de cuadros que contenían imágenes similares a las del álbum de Madrid. Como prueba de que esta era una costumbre entre los viajeros, contamos con el testimonio de Adrian R. Terry, viajero norteamericano que llegó a Quito en 1832, y que también visitó los talleres artísticos de la capital, según se menciona en su

Izquierda: **Dama quiteña**, en Edward Whymper, *Travel amongst the great Andes of the Equator*. Derecha: **Dama de Quito yendo a misa**, Ernest Charton (atribuido), colección privada.



<sup>15</sup> Deborah Poole, *Visión, Raza y Modernidad*, Lima, SUR, 2000.

relación. En ambos casos, las impresiones de los extranjeros respecto a la calidad artística de las obras son más bien negativas, lo cual habla de la poca ingerencia de los extranjeros en el contenido de las representaciones, aunque hayan impulsado su demanda. De “horribles” los califica Terry y de “mala ejecución”, Avendaño. Esta mirada crítica y de rechazo no impide sin embargo que circulen en otros países las estampas producidas en Quito. Avendaño da cuenta de la existencia de “empresarios” extranjeros que activan su producción y su circulación.

En la gran mayoría de casos, el entusiasmo que demuestran los viajeros por lo pintoresco y costumbrista no logra neutralizar su rechazo explícito a la situación en que se desenvuelven los sectores populares de la ciudad que, de manera paradójica, se prefiere retratar en las estampas. Avendaño siente náuseas durante su primer paseo por Quito que exhibe un “inconcebible abandono y descuido higiénico” y una “miserabilísima” población indígena de “repugnante aspecto y sucio ropaje”. De igual manera Kolberg, en 1876, describe a la “masa principal” de los habitantes, los mestizos o cholos, como pobres y paupérrimos, y añade que

*“paseándose por las calles el recién venido europeo puede solo lentamente acostumbrarse a este espectáculo que le ofrece la mayoría de sus habitantes, los que andando tras de sus negocios o sentados a las entradas de sus tiendas, ofrecen, sin embargo, un cuadro pintoresco, pero muy poco halagador”.*<sup>16</sup>

Terry incluye una descripción dramática de la boda de un pulpero que según su opinión refleja fielmente el carácter de lo que él llama el “populacho”:

*“Vencidos por el licor y el cansancio, hombres y mujeres caen promiscuamente en las bancas o en el suelo, o en el lugar donde se hayan derrumbado. Los músicos son reemplazados de tiempo en tiempo y toman sus lugares entre los bailarines. Esta escena continúa día a día con los actores embrutecido por el alcohol, bailando y girando frenéticamente hasta que ellos o el licor están completamente agotados. A la mañana*

*del día quinto los invitados empezaron a salir uno por uno [...] grupo de seres más embrutecidos, escualidos y degradados no había visto en mi vida. Tambaleándose con los ojos hinchados y enrojecidos, con sus ropas sucias y raídas, vacilando se alejaban del escenario de la bacanal”.*<sup>17</sup>

Hay casos, no obstante, en los que la perspectiva podía cambiar sobre todo en un día luminoso, como le ocurrió al viajero francés E. André en 1878, que introduce en su descripción la misma atmósfera festiva y pintoresca del álbum de Madrid:

*“Nada tan interesante como la animación que reina en un 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, Zámboza, 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, buhoneros de cajas, sillas y guitarras; expendedoras de tortas de maíz cubiertas con sus chales rojos, titiriteros y en fin un abigarrado conjunto que se agita y bulle, produciendo una impresión de color que no se cansa de admirar el viajero [...]”.*<sup>18</sup>

Siendo este testimonio un caso excepcional, se verifica en la mayoría de textos consultados que la tendencia entre los viajeros es la de atribuir a la cultura hispánica las causas del estado de decadencia y de atraso en que se debate el Ecuador del siglo XIX.

La apropiación y eventual producción popular de las imágenes se demuestra en pocos pero significativos testimonios. A través de la mirada compasiva de Roberto Andrade,<sup>19</sup> célebre político liberal y uno de los autores del asesinato de García Moreno, se puede constatar la existencia de un mercado popular de las estampas:

*“Y en el antro de la miseria más triste vense con frecuencia manifestaciones de ingenio que sorprenden: por las calles*

<sup>16</sup> Jorge Salvador Lara, *Quito*, p. 255.

<sup>17</sup> Adrian Terry, *Viajes por la región ecuatorial de América del Sur. 1832*, en colección *Tierra Incógnita*, Quito, Abya-Yala, 1994, p. 141.

<sup>18</sup> Jorge Salvador Lara, *Quito*, p. 254-255.

<sup>19</sup> Andrade, Roberto, *Pacho Villamar*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960, p. 8.

venden amuletos, obrillas esculturales y pictóricas, cuadros de costumbres quiteñas, imitaciones admirables de algún artefacto europeo: venden estos artículos mendigos, y mendigos son los autores de ellos muchas veces [...].”

Tempranamente, la amplia divulgación de estas representaciones costumbristas inquietó los ánimos de quienes están empeñados en modernizar al Ecuador: *La Gaceta del Ecuador* en 1840 reconocía el papel del presidente Rocafuerte en los intentos de extirpación del Carnaval que, según el editorialista, se había prestado para “todo género de excesos”. El periódico afirmaba que con la erradicación de semejante práctica el

“hombre de negocios” por fin podía caminar por las calles sin el temor de un “baño forzoso”, y se evitaba, al mismo tiempo, “presentar a los extranjeros... costumbre indignas de un pueblo culto y moderado.”

A fines del siglo XIX, el arzobispo González Suárez vio en el arraigo de las expresiones populares en general una amenaza para el proyecto católico civilizatorio que le permitiría enfrentar la ofensiva liberal. Este temor lo llevó a publicar una Instrucción Pastoral que expresamente condenaba las prácticas religiosas colectivas y sus representaciones, por ser “profanas, pecaminosas”:

Calle y habitantes de Quito, en Ernest Charton, “Quito, República del Ecuador”.





“La fotografía, el grabado han comenzado a publicar en Europa y en los Estados Unidos del Norte vistas y estampas, en que, de propósito, se carga la mano sobre ciertos rasgos, que hacen ridículo y hasta grotesco el culto católico, tal como se lo practica en la misma capital y, sobre todo, en las poblaciones del campo compuestas de indígenas. El celo por la honra de la Iglesia católica nos debe estimular a la extirpación de los abusos, que desfiguran el culto divino y lo transforman en espectáculo mundano”.<sup>20</sup>

El fenómeno de popularización de las imágenes está presente detrás de las censuras de los discursos oficiales, aunque de todas maneras la iconografía se someta en general a parámetros externos que invisibilizan los contextos culturales. Una muestra de la influencia de estos enfoques es la ausencia entre las estampas de representaciones sobre las fiestas taurinas, que fueron explícitamente censuradas por los viajeros de origen anglosajón y de confesionalidad protestante, como se puede apreciar ya en la temprana relación de viajes del inglés William Stevenson.<sup>21</sup>

## Influencia de las imágenes decimonónicas en la historiografía

La reflexión académica sobre la historia del siglo XIX ha girado fundamentalmente en torno a la historia política, con una visible preocupación por entender el rol de Estado en la constitución de la nación. En ese debate, hay opiniones encontradas entre si el Estado antecedió a la Nación o al contrario, discusión que recoge François-Xavier Guerra, como lo señalamos al principio de este trabajo. Nos suscribimos al planteamiento del historiador Roland Anrup cuando señala que el concepto de nación no es el reflejo de una realidad colectiva, sino “una creación discursiva” que puede

tener consecuencias reales. No se trata, según su opinión, “de encontrar si la nación existe”, sino de “saber cómo se la crea o se la concibe desde la fuerza de la palabra”.<sup>22</sup>

Desde esta perspectiva, esa comunidad imaginada, que es la nación, se construiría básicamente a partir de narrativas como las que analizamos. Un caso interesante es la narrativa del coronel Lazerda, forjada en los recorridos que llevan al destierro, en el sentido que él otorgó a las batallas libradas en su condición de soldado, en su ejercicio como gobernador; y sobre todo en el esfuerzo por comunicar una visión del país cuando actuaba como interlocutor y anfitrión de viajeros. Otros visionarios de la nación, tan decisivos como Lazerda, se encuentran en el escenario de la lucha política, también profundamente ligada a destierros y clandestinidades que obligan a conocer, a recorrer el país profundo y a refugiarse en los otros países a los que los ecuatorianos del XIX acudían como destinos del exilio. Así es como el personaje de Pacho Villamar, protagonista de la novela de Roberto Andrade, configura desde Esmeraldas su visión desesperanzada de la nación en el siglo XIX tardío.<sup>23</sup>

La visión que encierra el álbum de Madrid, de una sociedad apacible e inerte, salpicada de vez en cuando por acontecimientos políticos excepcionales que se desarrollan en una órbita distinta, desconectada de lo que pasa en la sociedad y la cultura, se extiende a la propia historiografía, que ha mantenido la visión de un contraste, que nos parece inexplicable, entre la violencia política que marca el siglo, y la tranquilidad estamental y municipal en la que aparentemente se desenvuelve la vida social, inmersa aún en las inacabables temporalidades coloniales. La idea de una población indígena empantanada en irresolubles rémoras temporales se advierte en la siguiente reflexión de Víctor Gabriel Garcés:

“Nuestras agrupaciones indígenas son prototipo de insobornable apego a sentimientos y costumbres de hace siglos. Continúan siendo lo que desde siempre fueron. Nadie, entre los

<sup>20</sup> González Suárez, *Carta Pastoral*, hojas sueltas.

<sup>21</sup> William B. Stevenson, *Narración histórica descriptiva de 20 años de residencia en América*, Quito, Abya-Yala, 1994.

<sup>22</sup> Roland Anrup, “El estado ecuatoriano decimonónico y el proceso de integración nacional”, en *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia* n° 7, Quito, 1995.

<sup>23</sup> Agradecemos a Alicia Ortega, destacada crítica literaria ecuatoriana, por habernos puesto al tanto de la profunda significación que esta obra tiene para la comprensión del siglo XIX desde una óptica distinta a la de la historia política.



Izquierda: **La mesa con figuritas en la fiesta del Patriarca**, en ABM, acuarela 61.  
Derecha: **El ajusticiado**, en ABM, acuarela 104.

*suyos, intentó jamás algo vitalmente nuevo. Para ello hubiera sido preciso que surgiese una existencia personal, y la persona no se conoció en la existencia de la cultura indígena”.*<sup>24</sup>

La dificultad de buena parte de la historiografía de percibir los cambios que introduce la instauración de la República quizás tiene que ver en parte con la vigencia de las representaciones decimonónicas sobre lo social y la concentración unilateral de los historiadores en la esfera de la acción estatal. Sin embargo, una lectura detenida del drama humano que describe la novela de Roberto Andrade basta para percibir que la preservación de la apacible vida estamental que transmiten las estampas quiteñas requirió de un gran ejercicio de violencia institucionalizada que la Iglesia desarrolló a través del púlpito o el confesionario y el Estado a través del patíbulo y la represión. La vida cotidiana, doméstica, y también la vida rural fueron profundamente impactadas por los mecanismos de control social de la Iglesia y

por la violencia del Estado. Sin ello no se podría explicar el suicidio de Dolores Veintimilla de Galindo, ni las sucesivas rebeliones indígenas que marcaron el siglo y que todavía no cuentan con un adecuado registro historiográfico. Las políticas liberales de supresión del tributo y manumisión de la esclavitud favorecidas por el presidente Urquiza no constituyeron un freno real al creciente proceso de explotación de los sectores subalternos y a las políticas de deslegitimación de las autoridades étnicas tradicionales.<sup>25</sup>

En rechazo a la obligación del trabajo subsidiario, los indígenas protagonizaron movilizaciones que fueron contenidas con la ejecución de los líderes, al mejor estilo del presidente ‘progresista’ José María Plácido Caamaño, que mandó a fusilar, como ya se dijo, a la mayoría de su numerosos opositores. La persecución, los destierros y las ejecuciones –estas especialmente frecuentes durante el garcianismo y el progresismo– marcaron de manera trágica las vidas familiares de los más diversos sectores sociales a lo largo del siglo XIX.

También se observan cambios en la composición y dinámica de los sectores subalternos respecto de los tiempos coloniales. Hermes Tovar detecta la estrecha vinculación entre política y vida cotidiana popular durante la independencia, no solo porque los hechos bélicos, guerras civiles, reclutamientos forzados de trabajadores rurales, etc., crearon las condiciones para un comportamiento mental diferente entre las castas que se veían envueltas en la guerra y campañas, sino que el gobierno de Bolívar sentó las bases de una forma de gobierno popular, que se manifestó en el entusiasta apoyo que recibió de parte de los pueblos y en la reflexión local que suscitó el problema de la soberanía. Estas expresiones, según Hermes Tovar, tuvieron gran importancia en los procesos de “transformación del estado y de la sociedad colonial”.

De estos procesos, precisamente, surgieron también los sectores emergentes que tanto protagonismo tuvieron en la forja de los imaginarios decimonónicos, tributarios en mayor grado de las rupturas independentistas y republicanas que de las continuidades coloniales.

<sup>24</sup> Víctor Gabriel Garcés, “Ensayo de interpretación histórico sociológica de las nacionalidades en América”, en *Teoría de la Cultura Nacional*, Biblioteca del Pensamiento Ecuatoriano, Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1986.

<sup>25</sup> Hernán Ibarra, “El levantamiento de Daquilema”, en *Pueblos y culturas indígenas*, Jorge Núñez, comp., ADHILAC / Corporación Editora Nacional, 1992.





La imagen del entorno

ALFONSO ORTIZ CRESPO





## LA IMAGEN DEL ENTORNO

ALFONSO ORTIZ CRESPO

El álbum de acuarelas de Madrid se abre con una vista de la ciudad de Quito, en un ángulo frecuentemente utilizado por los pintores de la época: desde las alturas de la loma de San Juan hacia el sur, con el Panecillo al fondo y al pie el conjunto urbano. En primer plano, aparecen

unos largos tapiales con barda de tejas. Claramente, se distinguen las iglesias con sus altos campanarios y verdes cúpulas de tejuelo vidriado, identificándose perfectamente, no sólo por su correcta ubicación, sino también por la adecuada representación.

Vista del antiguo Quito, en ABM, acuarela 1.





**Vista de Quito**, anónimo, siglo XIX, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.

Entre los curiosos elementos que nos ayudan a datar la acuarela, está la representación del arco de Santa Elena.<sup>1</sup> Fue levantado sobre la calle Benalcázar y, junto con otro sobre la calle Mejía, permitía el paso de las monjas concepcionistas sin violar la clausura. Así, las religiosas cruzaban desde su propiedad original, en la manzana oblicua a la Plaza Grande, a la manzana que fuera de

las Casas Reales, también en la misma diagonal hacia el sur-oriente. Al reducirse significativamente el número de religiosas en la primera mitad del siglo XIX, a la comunidad le resultaba difícil mantener una propiedad tan amplia, se resolvió vender la manzana de las Casas Reales. Al dejar de tener utilidad los arcos, fueron derrocados por el gobierno nacional hacia el año de 1865.

<sup>1</sup> Para una historia más detallada del Arco de Santa Elena, remitirse a Luciano Andrade Marín, "El arco de Santa Elena", en *La lagartija que abrió la calle Mejía*, Quito, FONSA, 2003.



**Quito**, Rafael Salas (atribuido), Ca. 1860, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.

Otro dato que abona a fechar esta imagen como de mediados del siglo XIX, es el hecho de que los campanarios de los templos se muestran intactos, como estaban antes del terremoto de 1859. Esto es evidente al mirar las torres completas de la iglesia Catedral, de la Compañía de Jesús y de San Francisco, que se vinieron abajo con ese sismo. Es posible identificar también el campanario de la iglesia del hospital San Juan de Dios, que nunca se reconstruyó después de su caída.

La acuarela también refleja con fidelidad el paisaje que circunda a Quito: al lado izquierdo, es decir al oriente, corre la colina de Puengasí; hacia el sur y sobre esta, el Cotopaxi desprende una

columna de humo; al fondo, tras el Panecillo, se ven las cumbres nevadas del Iliniza Sur y del Corazón, y al occidente el cerro Atacazo. A la derecha, la loma del Ungüi y las estribaciones del Pichincha.

Como se mencionó, esta vista nos resulta familiar, puesto que conocemos otras representaciones de la época realizadas desde el mismo ángulo, como vemos en las reproducciones adjuntas y que analizaremos más adelante. Pero bien podría ser esta acuarela una de las primeras y es, también, una de las mejores por su exactitud. Ocurre en otras imágenes que el caserío se presenta como una aglomeración informe, en la que pocos elementos se identifican.

La tan ponderada imagen de Quito atribuida sin mayor fundamento a Rafael Salas Estrada (1821-1906) y que conserva el Museo del Banco Central del Ecuador, es un colorido óleo de mediano formato que no refleja con fidelidad la ciudad, ya que es difícil individualizar en ella los grandes monumentos religiosos y su ubicación en el damero colonial. Esto es evidente en la representación del Palacio de Gobierno: su fachada principal mira al oriente, cuando en realidad debería verse de costado el edificio, pues la vista, como se dijo, es desde el norte. Otro de los detalles que certifica la imperfección de la imagen, es el de las casas que están en las estribaciones del Pichincha aparecen perpendiculares al terreno inclinado y no aplomadas, como es lo lógico. De hecho en este Quito, el paisaje está mejor tratado pictóricamente que la ciudad.

No abundan las representaciones de Quito antes de las mencionadas para el siglo XIX. Algunas imágenes de paisaje se encuentran en los cuadros votivos que con ocasión de alguna gracia recibida entregaban los devotos al santuario de Nuestra Señora de El Quinche, en donde la necesidad de representar el contexto geográfico del milagro, llevaba a pintar el paisaje.



Llegada de la Virgen de El Quinche a Quito, anónimo, siglo XVII, santuario de El Quinche.



Sin embargo, podríamos hablar de Miguel de Santiago, pintor quiteño del siglo XVII, fallecido en el año 1706, como uno de los primeros en representar el paisaje y retratar a la ciudad. En efecto, hacia el año 1690 realizó para el Santuario de Guápulo los lienzos de los milagros de la Virgen que ahí se venera. En la *Procesión durante la sequía*, existente en la sacristía del templo, se

observa en la *patag* de Guápulo el acompañamiento que lleva a la imagen en andas hacia la ciudad. Quito se divisa al fondo con el Panecillo, resaltando la silueta del Atacazo y el característico perfil del Ungüi, que se acentúa por los ardientes arboles del cielo y los ocres de la seca y agrietada tierra. En esta obra el paisaje es todo, pues la procesión apenas ocupa la mitad inferior izquierda del primer plano y se mira una pequeña imagen de la Virgen en el cielo, arriba, del mismo lado. El pintor describe con detalle el espacio: el camino que une a Guápulo con Quito a través del lado oriental del ejido, la planicie de Ñaquito al occidente, y al centro, la ciudad, con la picota y la ermita de la Veracruz, en la actual Alameda, por delante.

**Procesión durante la sequía**, Miguel de Santiago, finales del siglo XVII, santuario de Guápulo.



La lógica del álbum impone que la siguiente acuarela sea del monte tutelar de la ciudad, el volcán Pichincha. Desprovisto de casas y de vegetación, se mira al cerro desde el sur oriente, y al borde inferior de la acuarela se observan los límites de la ciudad. A la izquierda, se destaca la llamada Cima de la Libertad, y hacia la derecha la característica cumbre de Cruz Loma, conocida así desde que los geodestas franceses, comandados por Bouguer y La Condamine, colocaron en su cima una señal en forma de cruz para usarla como mira y punto fijo, a fin de tomar medidas con sus instrumentos para la famosa triangulación.

Con la imagen del Pichincha se abre la serie de montañas y nevados. Sin embargo, antes de continuar con esas acuarelas, es necesario mencionar la imagen que representa al Panecillo (134) que, si bien se encuentra hacia el final del álbum, forma parte fundamental del entorno natural de Quito. Representado como es tradicional desde el norte, a la derecha se ve el perfil del Ungüi. Se ha abstraído a la ciudad en la imagen, pues solamente se ven unas pocas casas al pie, y tapias que encierran grandes terrenos. En la cima, se representan los restos del cuartel que construyeron los españoles a raíz del enfrentamiento que se dio en este cerro el 7 de febrero de 1812, y que luego de la batalla de Pichincha quedó abandonado, destruyéndose progresivamente.





**Panecillo**, en ABM, acuarela 140.

Le sigue una vista de la pintoresca laguna de Cuicocha en el cráter del volcán apagado Cotacachi, que luce extremadamente nevado (3); el lago de San Pablo al pie del Imbabura (4); el Antisana (5); y el Cayambe (6). Las imágenes no entrañan ninguna novedad. Trabajadas con sencillez, ilustran con verosimilitud estos panoramas, pero el paisajismo ecuatoriano deberá esperar varios lustros hasta el aparecimiento de Rafael Troya, para que se le haga justicia como arte. Es cierto que hay otras acuarelas, como las de Álvaro Enríquez que serían de esta misma época, pero en ellas no descubrimos paisajes reales, sino imaginados. De hecho, las acuarelas del álbum de Madrid llaman más la atención por la variedad de temas tratados que por su calidad.

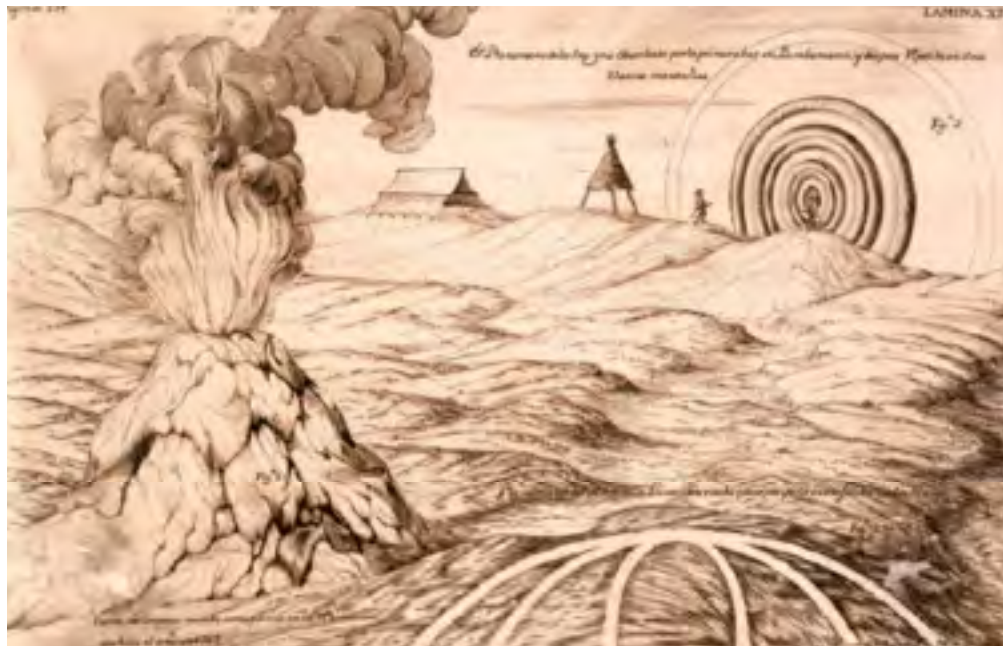
**Paisaje serrano**, *Álbum del paisaje*, Álvaro Enríquez (atribuido), colección Iván Cruz Cevallos.







Ante la fascinación de la imagen, el escalador Edward Whymper no se resistió a reproducir en su libro, un siglo y medio después, el grabado del Cotopaxi en erupción de Juan y Ulloa. Arriba: **El Cotopaxi en Erupción (1743)**, en Edward Whymper, *Travel amongst the great Andes of the Equator*. Abajo: **Cerro de Cotopaxi nevado como pareció en la reventazón que hizo el año de 1743**, en Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional* [...].



A pesar de la prodigiosa naturaleza que nos rodeaba y de la majestuosidad del paisaje andino, en el arte colonial y su prolongación hasta mediados del siglo XIX, el paisaje será el gran ausente de la pintura quiteña, con excepción del ya mencionado Miguel de Santiago.

Para los aborígenes, este escenario representó un gran panteón o espacio sagrado en el que los cerros eran dioses, masculinos y femeninos, viejos y jóvenes, que interactuaban entre sí, y cuyos resultados eran a veces aciagos para los hombres, como las erupciones que expresaban el estado de cólera de algunos de los volcanes.

Es conocida la veneración del pueblo puruhá a los volcanes Chimborazo y Tungurahua, quien creía que uno era varón y otro hembra, y que cada cual tenía sus *ayuntamientos*.

*“porque dicen nascieron dél [Chimborazo]. Sacrificaban en este cerro muchas doncellas vírgenes, hijas de Señores, y ovejas de la tierra; y otras echaban vivas; y hoy día hay muchas al pie de la nieve, a las cuales no matan los indios ni llegan a ellas para hacelles mal, por decir que el dicho volcán les hechará heladas en sus cementeras y granizos [...]”*<sup>2</sup>

Al llegar a la zona, una autoridad española con la determinación de suprimir estas ‘supercherías’, montó una expedición de matanza de las llamas ofrecidas al Chimborazo. Envío un pelotón de españoles e indios conducidos a la fuerza, quienes a pesar de sus protestas debieron actuar contra su voluntad, pues estaban convencidos que sufrirían las consecuencias de su acción y “a la vuelta hallaron los maíces helados [...]”<sup>3</sup>

Las montañas volcánicas eran los imponentes límites naturales de los valles interandinos. Las frecuentes erupciones, especialmente del Cotopaxi, Tungurahua y Sangay (muchas veces con emisión de lava, ruidos subterráneos y nubes de ceniza que vol-

vían el día en noche), así como los terremotos, marcaron la ideología de los habitantes. Efectivamente, los vecinos se sentían permanentemente amenazados por las catástrofes naturales, cuyo control escapaba por completo a cualquier forma de intervención humana. Con la llegada del cristianismo estos sentimientos tampoco cambiaron, pero esta vez recurrirán a la protección del Altísimo a través de novenas y rogativas, y a la intersección de la Virgen de las Mercedes (la Virgen del Volcán), la de Guápulo o la de El Quinche.

La representación más antigua que conocemos de una montaña ecuatoriana es el grabado del Cotopaxi en erupción en la *Relación Histórica* de Jorge Juan (1713-1773) y Antonio de Ulloa (1716-1788), de la primera mitad del siglo XVIII.<sup>4</sup> No será sino hasta inicios del siglo XIX cuando aparecerá la imagen del Chimborazo, realizada por Alexander von Humboldt (1769-1859). Una de las versiones trabajadas por el investigador alemán estará representada a color, y la otra en blanco y negro; ambas acompañadas del Carihuairazo. Este último grabado se convertirá en un prototipo seguido fielmente a lo largo del siglo —con contadas excepciones—, hasta el apareamiento de la pintura naturalista de Rafael Troya (1845-1920). Humboldt también representará al Cotopaxi y ampliará la gama de montañas ecuatorianas delineando el Cayambe, el Iliniza (sur), el Corazón y como, se mencionó anteriormente, el Pichincha.<sup>5</sup>

En el álbum de Madrid se representa una variedad de montañas nunca antes vista, y no superada por ninguna otra publicación o colección a lo largo del siglo XIX. Si bien es cierto que a partir de Troya y otros paisajistas posteriores, como Luis A. Martínez (1869-1909) o Rafael Salas Estrada, no sólo la variedad se amplió, sino que se trabajó en mayores formatos al óleo y con una calidad muchísimo mayor; desgraciadamente sus obras se encuentran dispersas, sin formar una colección.

El cuadro a continuación refleja lo indicado, comparando la información con los autores más importantes de la época:

<sup>2</sup> Juan de Paz Maldonado, “Relación del pueblo de Sant-Andres Xunxi para el muy ilustre señor Francisco de Auncibay, del concejo de su Majestad y su Oydor en la Real Audiencia de Quito” [1582], en *Relaciones Geográficas de Indias-Perú* / vol. II, en la Biblioteca de Autores Españoles / T. CLXXXIV, Madrid, Ediciones Atlas, 1965, pp. 261-262.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 262.

<sup>4</sup> Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional hecho de Orden de S. Mag para medir algunos grados del meridiano* [...], Antonio Marín (edit.), Madrid, 1748.

<sup>5</sup> La obra de Alexander von Humboldt con estos grabados y muchos más, se publicó originalmente en París en el año 1810 bajo el nombre en francés de *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*.

¿De dónde provienen los modelos? Como se mencionó, la imagen del grabado de Humboldt del Chimborazo y del Carihuairazo se convertiría en prototipo. Esto es evidente cuando vemos como ya se copia en 1832, en la publicación *El nuevo viajero universal en América* [...] <sup>6</sup> Luego le seguirán el explorador italiano Gaetano Osculati, quien recorrió nuestro país entre los años 1846 y 1848, para salir por el río Napo al Atlántico; nuestro primer geógrafo Manuel Villavicencio (1804–1871); el álbum de Madrid; el diplomático español Joaquín de Avendaño, quien permaneció en el Ecuador entre los años 1857 y 1858; el pintor quiteño Juan Agustín Guerrero (1818-1886); y el científico P. Joseph Kolberg (1832-1942), profesor de la Escuela Politécnica fundada por el Presidente del Ecuador Gabriel García Moreno (1821-1875).

Sin embargo, en la numerosa serie de imágenes del Chimborazo aparecerán al menos dos que no seguirán el modelo de Humboldt, representándolo desde otro ángulo. La primera, en el mapa de Colombia de Lallement de 1827 –inserto en su *Historia de Colombia*–, y la otra en la obra de Alcide d'Orbigny. Más tarde, cuando aparece la fotografía y se captan las imágenes reales de las montañas trasladándolas a grabados, aparecerán perspectivas diferentes y nuevas vistas. Tal es el caso de las captadas por el viajero francés Édouard André, quien visitará el país entre 1875 y 1876; o las del famoso escalador inglés Edward Whymper (1840-1911), quien llega a Guayaquil en diciembre de 1879 y regresa a Londres el 30 de julio de 1880, después de ser el primero en llegar a la cima del Chimborazo con sus compañeros, el 4 de enero de 1880.

Cuadro que señala las montañas ilustradas por diferentes autores, siglos XVIII y XIX

MONTAÑA	AUTOR						
	JUAN Y ULLOA	HUMBOLDT	OSCULATI	VILLAVICENCIO	ÁLBUM MADRID	KOLBERG	J.A. GUERRERO
PICHINCHA		x		x	(2)	x	+
COTACACHI					(3)		
IMBABURA					(4)		x
ANTISANA			x		(5)	x	x
CAYAMBE		x		x	(6)		x
COTOPAXI	x	x	x	x	(7)(8)	x	
SINCHOLAGUA					(9)		
ILINIZA Y CORAZÓN		x	x		(10)		x
TUNGURAHUA					(11)		x
CHIMBORAZO Y CARIGUAIRAZO		x	x	x	(12)	x	
SANGAI					(13)	x	x
CORAZÓN		x				x	
ALTAR			x			x	

(+) Sólo cráter

El número entre paréntesis señala la acuarela correspondiente.

<sup>6</sup> La referencia completa de las obras y los autores se encuentra en la bibliografía.





Arriba: El Chimborazo (6.540 m.) y el Carguairazo (4.775 m.) vistos de la planicie de Tapia, en Alexander de Humboldt, *Volcans des cordillères de Quito et du Mexique*, París, Gide et J. Baudry libraires, 1854. Abajo: El Chimborazo y el Carguairazo, en M.E y L. C, *El nuevo viajero universal en América, o sea historia de viajes sobre el Antiguo Perú*, t. II, Barcelona, Imprenta de Abergnes y Co., noviembre de 1832.



Chimborazo, al sur este de Quito, altura 21.416 pies. Volcán Caraguairo, altura 15.664 pies, en Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali* [...].

Chimborazo visto de Tapi, en Manuel Villavicencio, *Geografía del Ecuador*.



Chimborazo y Cariguairazo, en ABM, acuarela 12.







**Chimborazo.** Se atraviesa el paramo de este cerro en 6 horas; y antes de llegar al paramo de Sancajas hay un tambo medianamente comodo, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.

**Chimborazo y Carihuairazo,** en Joseph Kolberg, *Nach Ecuador*, Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung, 1885.



Lo mismo ocurre con la vista del Iliniza y del Corazón desde Aloasí, tanto en la litografía de Osculati como en las acuarelas del álbum de Madrid, y las de Juan Agustín Guerrero. ¿Quién creó el modelo? Por la antigüedad, podríamos pensar que la original es la imagen de Osculati, pues él asegura que es de su mano y tomada de la realidad, pero sabemos que muchas de las ilustraciones de su libro son realizadas por Ramón Salas y más nos inclinamos por esta autoría, pues al mirar las imágenes que

solamente pudo pintar Osculati, como son las del viaje por el oriente, notamos una mano menos diestra.

La iglesia de Aloasí y su campanario se ven a la derecha, la plaza vacía al centro con dos o tres figuras, y las casas bajas de la izquierda se repiten en las tres imágenes, así como el ángulo de vista de las montañas y su cromática. La única diferencia radica en que Osculati señala que su toma es desde Machachi...

**Iliniza y el Corazón–Aloasí**, en ABM, acuarela 10.





Arriba: Monte Corazón e Illinissa, en los Andes, y pueblo de Machachi, en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Abajo: El Yliniza. de este cerro que está al Suroeste de Quito, nace el río de Esmeraldas que desagua en el Pacífico, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.





Y el caso se repite cuando vemos las imágenes del Cotopaxi desde el 'palacio de los incas', es decir, la vista desde la antigua hacienda de San Agustín de Callo, con las ruinas del antiguo tambo incaico en primer plano (o *Aposentos de Mulahaló*, como los llamó Cieza de León), y el Cotopaxi al fondo (humeante), y la Cabeza del Inca en su borde sur:

Igual que en el caso anterior, consideramos que la imagen de Osculati, siendo la más antigua pudo ser el modelo seguido. Sin embargo, surgen otras inquietudes, como la mayor similitud

entre las acuarelas del álbum de Madrid y la de Juan Agustín Guerrero, en cuanto a la longitud y posición de las ruinas, a las dos figuras humanas, a los árboles de la izquierda, y a las quebradas y colinas de la base del volcán.

También es evidente que Villavicencio copió a Osculati y que Francisco de Paula Martínez, miembro de la Comisión Científica del Pacífico (expedición española que recorrió nuestro país entre 1864 y 1865), realizó un mal dibujo siguiendo a uno de los dos.

**Cotopaxi y Palacio de los Incas**, en ABM, acuarela 7.





Volcán Cotopaxi en la gran Cordillera del Ecuador y frente a un antiguo templo de los Incas, en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...].

Cotopaxi. Visto de Callo, en Manuel Villavicencio, *Geografía del Ecuador*.





**Cotopaxi. Volcán que ha hecho tres erupciones y que actualmente se halla en una efervescencia alarmante y peligrosa**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.

Por otra parte, el artista anónimo de nuestro álbum realizó una joya inestimable como registro de la actividad volcánica del Cotopaxi, cuando representó la erupción del 24 de septiembre de 1854. Esta produjo una emisión de lava incandescente que se escurrió montaña abajo, provocando un magnífico y aterrador espectáculo, especialmente en la noche cuando era más visible el resplandor:

La creencia de mucha gente era que el volcán se resquebrajaba y se veía el fuego de sus entrañas. Sabemos que desde la quincena anterior a la fecha mencionada, se sintieron temblores en sus inmediaciones (¿Latacunga?). El día 13 por la madrugada creció el río Cutuchi notablemente, acarreando piedras que al pasar por Latacunga “aún estaban calientes”, y que destruyeron “tres de los cuatro arcos del puente”. Dieciocho años después del suceso, cuando el geólogo y vulcanólogo Willhem Reiss ascendió al Cotopaxi, vio claramente las huellas de esta erupción, y constató que en algunas partes aún salía vapor de la lava, producto del contacto de la nieve con la superficie afectada del cerro.<sup>7</sup>

También conocemos de la actividad del Cotopaxi en la época por los comentarios de Pedro Fermín Cevallos. Él fue testigo presencial de estos fenómenos, y asegura que “[...], tampoco fueron desastrosas las erupciones del 13 de Diciembre de 1854, y del 5 de

Junio de 1855, ya que se limitaron á llevarse algunos puentes y á mantenernos inquietos con los frecuentes bramidos del volcán, y con las llamas de fuego y espesos vapores que arrojaba”.<sup>8</sup> Según el mismo autor, de las erupciones históricas del Cotopaxi, la del 26 de junio de 1877 fue quizás la más violenta y que mayor daño causó.

En el panorama artístico del siglo XIX las acuarelas de este álbum, que representan al Cotacachi (3) y el Sincholagua (9) —montaña ubicada al norte del Cotopaxi— constituyen ilustraciones inéditas; no así las ya mencionadas del Pichincha, lago San Pablo (Imbabura), Antisana, Cayambe, Cotopaxi, Iliniza y Corazón, Tungurahua, Chimborazo, Carihuairazo, y Sangay. Por otra parte, cabe anotar la similitud de las acuarelas del álbum de Madrid con las de Juan Agustín Guerrero. ¿Es posible que, en el álbum de Madrid, los tipos sean realizados por Ramón Salas —o alguno de sus ayudantes del taller— y los paisajes por Juan Agustín Guerrero, especializándose así cada pintor para multiplicar las ventas de estas demandadas estampas?

Cierran la serie de montañas del centro sur del país, el Chimborazo (12) del cual ya hablamos, y los volcanes activos Tungurahua (11) y Sangay (13).

**Erupción del Cotopaxi. Stbre. 24 de 1854**, en ABM, acuarela 8.



<sup>7</sup> José Egred, *Anotaciones compiladas sobre las erupciones del Cotopaxi en los años 1853 y 1854*, Instituto Geofísico / Escuela Politécnica Nacional. Comunicación personal.

<sup>8</sup> Pedro Fermín Cevallos, *Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845*, t. II, Guayaquil, Imprenta de la Nación, 1886, 2da ed., p. 305.



## Una ciudad más colonial que republicana

Con la creación de la República del Ecuador en 1830, luego del fracaso de la unidad soñada con la Gran Colombia, Quito se convirtió en capital de la nueva nación. Al largo período de violencia –marcado por el movimiento libertario del 10 de agosto de 1809, la matanza del 2 de agosto del siguiente año, la posterior campaña realista de pacificación de Quito, y las guerras de la independencia que culminaron el 24 de mayo de 1822 con la batalla de Pichincha–, siguió una época de inestabilidad. Esta estuvo provocada, entre otros factores, por los conflictos limítrofes con el Perú y los choques políticos entre quienes, validos del poder militar, pugnaban abiertamente o actuaban como árbitros en el control de la naciente república.

Por lo tanto, en los primeros decenios de la vida del nuevo Estado independiente, hasta pasada la mitad del siglo XIX, no se produjo nada constructivo. Las obras patrocinadas por el Estado y las inversiones privadas decayeron enormemente, con el consiguiente estancamiento del país. La vida urbana, en especial en la capital, no fue más que una sucesión de procesiones religiosas, corridas de toros, alarmas y escaramuzas de carácter político por hacerse del poder, en una sociedad básicamente inmóvil.

La congénita debilidad institucional y económica impidió a los gobernantes realizar obras públicas y edificaciones importantes hasta los años 1860, cuando surge la recia y contradictoria figura de Gabriel García Moreno, quien dominará la escena política nacional hasta su violenta muerte en el año 1875. Él buscará ordenar las finanzas públicas y consolidar al país como nación, ejerciendo

el poder con energía y con violencia cuando lo creyera necesario. En él se mezclará por un lado su fanatismo religioso católico y, por otro, su decidido interés por el progreso y la modernidad, impulsando obras públicas y fomentando la educación y la ciencia.

García Moreno no sólo busca unir al país, sino también cambiarlo radicalmente. Con su política asimismo pretende renovar a la ciudad de Quito, mejorar su aspecto urbano y dotarle de instituciones y edificios dignos de una verdadera capital de república. Para conseguir estos propósitos, contratará a un sinnúmero de técnicos extranjeros a fin de trazar carreteras, tender puentes, construir edificios, investigar las entrañas de la tierra y el conocimiento de la naturaleza para sacar provecho de ella, desarrollar las artes, etc. Establece con científicos jesuitas alemanes la Escuela Politécnica, para así formar técnicos y profesionales nacionales que se ocupen en el futuro del desarrollo y progreso del país; y para quienes no está ‘destinada’ la vida de estudios científicos y académicos, creará el Protectorado Católico para el aprendizaje de oficios mecánicos.

Sin embargo, las acuarelas del álbum de Madrid que estudiamos, son anteriores al gran cambio producido por la acción de García Moreno. Igualmente, preceden a las acciones devastadoras de los dos terremotos más fuertes del siglo XIX: el del 22 de marzo de 1859, y el del 16 de agosto de 1868 que destruyó la ciudad de Ibarra y gran parte de las poblaciones de la provincia de Imbabura, que en ese entonces también incluía a la actual provincia del Carchi. Por lo tanto, puede presumirse que las imágenes que analizamos, retratan una ciudad que había cambiado muy poco desde finales del período colonial.

Si nos atenemos a la cartografía temporalmente más cercana a las acuarelas, veremos que Quito poco ha cambiado en extensión desde el siglo XVIII. En efecto, el plano de la ciudad publicado en 1858 en la Geografía de Villavicencio<sup>9</sup> poco se diferencia de los planos levantados por Morainville –miembro de la Misión de la Academia de Ciencias de París–, o de los relevados

<sup>9</sup> Manuel Villavicencio, *Geografía de la República del Ecuador*, Nueva York, Robert Craighead, 1858.



Plano de la ciudad de Quito 1858, en Manuel Villavicencio, *Geografía del Ecuador*.

Plano de Quito, en Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional* [...].



<sup>10</sup> Juan Bautista Coleti, "Relación inédita de la ciudad de Quito" [1757], en Eliécer Enríquez B. (prólogo y notas), *Quito a través de los siglos* / t. II, pp. 51-52.

<sup>11</sup> Antonio de Ulloa, *Viaje a la América Meridional*, t. I, Madrid, Dastin, 2002, p. 319.

<sup>12</sup> "Estuvo en otro tiempo mucho más opulenta que lo que ya [por hoy] se halla, pues la disminución del vecindario, y particularmente en los indios, la ha minorado, como lo dan a entender las ruinas que se ven de barrios casi enteros", en *Ibid.*, p. 307.

<sup>13</sup> TEHIS (coordinación y elaboración), *Cronología Comparada del Ecuador*, en Enrique Ayala Mora (edit.), *Nueva Historia del Ecuador* / vol. 14, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1993, p. 116.

<sup>14</sup> Luis Telmo Paz y Miño, "La población de Quito en 1933", en la *Gaceta Municipal*, año XIX, octubre-diciembre de 1934, p. 108.

<sup>15</sup> Las parroquias eran: Centro, Santa Bárbara, San Blas, San Marcos, San Sebastián y San Roque. Remitirse a Plan Distrito Metropolitano N° 1, en *Proceso Urbano*, Quito, Municipio de Quito, 1991, p. 43.

<sup>16</sup> Luis Telmo Paz y Miño, "La población de Quito en 1933", p. 108.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 108 y 109.

<sup>19</sup> El explorador italiano Gaetano Osculati, presente en Quito en mayo de 1847, al hablar de la población de la ciudad asegura que es difícil dar una cifra exacta, puesto que por una parte los registros estaban en manos de un clero generalmente negligente, y por otra, porque los habitantes del país se oponían de manera consuetudinaria a los censos, debido a que guardaban en la memoria el hecho de que los empadronamientos precedían siempre a contribuciones en dinero o en gentes. Para abonar a la confusión de las cifras, menciona que según el "*Almanacco Nazionale*" que se publicaba anualmente en Quito, los habitantes llegarían a cerca de 80.000; remitirse a Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni*

por Jorge Juan y Antonio de Ulloa, a finales de la década de 1730 y publicados poco después en Europa.

Esto tiene su explicación, si entendemos que a pesar de que la población creció en ese intervalo, se continuó ocupando el mismo espacio de la ciudad, pero con edificaciones más densamente habitadas, debiendo pasar una buena parte de las casas de una sola planta a casas de *altos*. Las limitaciones técnicas y económicas, en una época marcada por la pobreza, impidieron que la ciudad se ampliara rebasando los obstáculos naturales que la rodeaban: empinadas elevaciones y anchas y profundas quebradas (como la de Jerusalén al sur y la del Itchimbía al oriente), que para canalizarlas y rellenarlas demandaban grandes recursos económicos para materiales y mano de obra, así como buenos conocimientos técnicos.

¿Cuánto cambió la ciudad y la población efectivamente entre mediados de los siglos XVIII y XIX? A ciencia cierta no sabemos, pues las cifras demográficas de Quito son muy inseguras, por lo menos hasta bien entrado el siglo XX. No obstante, según ciertas informaciones parecería que la población de la ciudad prácticamente no varió en esos cien años. Juan Bautista Coleti, religioso jesuita italiano, en su relación sobre Quito escrita en 1757 dice que "*un cálculo prudencial da de 46 a 48 mil almas; [y que] en otro tiempo tuvo hasta sesenta mil habitantes y más, de todo género*".<sup>10</sup> Precisamente, la cifra de sesenta mil personas es la máxima que mencionan Juan y Ulloa en su *Relación* escrita dos décadas antes, manifestando la cifra de cincuenta mil como la menor;<sup>11</sup> pero los autores destacan que en la ciudad se veían numerosas ruinas, por lo que suponen que la ciudad sería más populosa, antes de su llegada.<sup>12</sup>

La información se contradice cuando la cotejamos con el censo ordenado por el rey Fernando VI, que arrojó una cifra de 10.000 habitantes para la ciudad,<sup>13</sup> en el mismísimo año que escribe Coleti su relación. Según el "*cálculo prudencial*" del jesuita, su cifra resultaría cinco veces mayor que la del censo. Otros censos coloniales<sup>14</sup> arrojan las cifras de 24.919 habitantes para el

año 1779, y 28.451 habitantes para el año 1780; es decir, un crecimiento de 14% en un año (?) y de un 285 % (!) en 23 años, si comparamos las cifras entre el censo de 1757 y el de 1780 ¿Qué creer de todos estos datos?

Adicionalmente, no conocemos los límites físicos reales para estos cálculos, pues en ocasiones se podría dar la cifra de la zona urbana consolidada; en otros, de toda la circunscripción de Quito, es decir de la ciudad y sus cinco leguas, en donde se sumaría la población de las parroquias vecinas y sus anejos. Es necesario recordar también que, con frecuencia, no entraban en las cuentas la parte de la población indígena compuesta de niños, mujeres y ancianos, que por no ser sujetos tributarios, no interesaban para los asuntos de Estado.

El censo del año 1841 de las cinco parroquias urbanas de Quito, arrojó una cifra de 19.678 habitantes,<sup>15</sup> y el de 1857 dio un total de 36.075.<sup>16</sup> A pesar de estos datos, el investigador Luis Telmo Paz y Miño calcula que la población para fines del año 1860 era de 62.580 almas.<sup>17</sup> De esta manera, cuestiona no sólo los resultados de este censo, sino también todas las cuentas de la época republicana, arguyendo que a partir de la instauración del nuevo régimen se falseaban los datos, y que no había colaboración de la población, por lo que no se podía aceptar "*aun como aproximados*" los datos censales desde 1823. Por otra parte, para este autor, los conteos en la Colonia eran seguros por "*el temor de Dios y el buen servicio al Rey, por una parte; y, antes que todo, el celo de la autoridad en la recaudación de los impuestos, y tributos garantizan por la exactitud de los padrones*".<sup>18</sup>

Sabemos que esta última apreciación es muy discutible a la luz de las investigaciones históricas contemporáneas, que aseguran que la población en general era contraria a estas enumeraciones, pues le significaban nuevos gravámenes. Por otra parte, hay que recordar que estos censos se realizaban sin ninguna sistematización y que los funcionarios públicos, con frecuencia, falseaban las cifras para beneficiarse personalmente con las recaudaciones.<sup>19</sup> Autores contemporáneos, manifiestan que la población



1846-47-48, Milano, Fratelli Cantenari, 1854, 2da ed.

Por su parte, el diplomático español Joaquín de Avendaño, que actuó como cónsul en Guayaquil entre los años de 1857 y 1858, asegura que la población de Quito que “fue de 80.000 habitantes cuando era colonia española, no cuenta hoy 40.000 [...]”; referencia en Joaquín de Avendaño, *Imagen del Ecuador. Economía y sociedad vistas por un viajero del siglo XIX*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1985, p. 255. Y respecto de las cifras oficiales de población del país en general, comenta que la autoridad “no indica jamás cómo reunir los datos, y es un verdadero enigma el poder averiguarlo”, *Ibíd.*, p. 248.

Pocos años después, los miembros que formaban parte de la Comisión Científica del Pacífico, expedición enviada por el gobierno español entre 1864 y 1865, darán también sus impresiones sobre el número de habitantes de Quito, calculándolo en 50.000; remitirse a Miguel Ángel Cabodevilla, (selección y notas), *El Gran Viaje*, Quito, Abya-Yala / AECEI, 1998, p. 72.

Por último, es elocuente el comentario del botánico William Jameson publicado en 1881, sobre los censos en época de la República: “en varias ocasiones el gobierno ha querido conocer el verdadero número de habitantes, sin llegar a ningún resultado satisfactorio. La gente se alarma con la creencia de que la formación de un censo es un paso preliminar para la imposición de un nuevo gravamen”; citado por Edward Whymper, *Entre los altos Andes del Ecuador*, Quito, Imprenta y Encuadernaciones Nacionales, 1921, p. 130.

<sup>20</sup> Fernando Carrión, “Evolución del Espacio Urbano Ecuatoriano”, en *El Proceso de Urbanización en el Ecuador (del Siglo XVIII al Siglo XIX)*, Fernando Carrión, comp., Quito, El Conejo, 1986, p. 151.

<sup>21</sup> Virgilio Grandi, *Los religiosos camilos en Quito*, Ediciones Camilianas, Quito, 1998, p. 83.

de Quito entre 1778 y 1780 fue de 28.000 habitantes, y que para el año 1857, había ascendido a 36.000.<sup>20</sup>

Si dudamos de la exactitud de los cálculos demográficos, sea porque provienen de apreciaciones subjetivas o de censos y estadísticas poco científicas y sistemáticas, también debemos dudar de la veracidad de cierta información cartográfica. El levantamiento de un plano confiable no era tarea fácil. Por ejemplo, desconocemos si el plano inserto por Villavicencio en su Geografía es producto de su propio trabajo y si refleja la realidad de la ciudad de Quito a mediados del siglo XIX, o es (como se acostumbraba con muchas cartografías urbanas) una copia con renovada presentación. La renovación usualmente se basaba en uno de los dos únicos planos técnicamente elaborados de Quito en el siglo XVIII; es decir, el de Juan y Ulloa, y el de Morainville, difundidos a través de la impranta. Nos inclinamos a pensar que Villavicencio reprodujo uno de estos planos, tal como copió grabados de Humboldt para su obra.

Pero al revisar el plano de 1875, técnicamente elaborado por encargo del gobierno de García Moreno al P. Juan Bautista Menten, se ve que este refleja de igual manera lo poco que creció el área construida de la ciudad en los 135 años anteriores.

Además, no debe olvidarse que el estancamiento demográfico anotado es explicable si recordamos que el crecimiento vegetativo era muy lento debido a diversos factores, tales como la altísima mortalidad infantil, la elevada mortalidad materna al momento del alumbramiento, la deficiente nutrición y el desaseo generalizado. Era común la costumbre de arrojar los desperdicios a la vía pública y solamente a finales del siglo XVIII, con el Presidente Villalengua, se estableció un sistema de carretas para recoger las basuras en Quito, que de todas maneras terminaban en la quebrada más cercana. Además, no era extraño que la gente hiciera sus necesidades en la vía pública, como tampoco era inusual la presencia de animales vagabundos, como perros y cerdos, que empeoraban la situación.

Las epidemias diezaban a la población, especialmente en las ciudades en donde el contacto entre las personas producía un contagio más rápido. La ignorancia, las supersticiones, el miedo y la resignación ante las enfermedades impedían buscar remedio frente a las calamidades. El elemental desarrollo de la medicina, el poco número de médicos y su formación científica deficiente, así como la existencia de tan sólo un hospital y en malas condiciones, agravaban la situación. Sin embargo, este inquietante contexto no fue más grave, asegura el célebre médico quiteño Eugenio Espejo (1747-1795), gracias a la bondad del clima. Estos y muchos otros factores determinaban que la expectativa de vida fuera bastante corta y el crecimiento vegetativo insignificante.

La desastrosa situación sanitaria e higiénica de Quito fue trazada en 1785 por Eugenio Espejo en sus *Reflexiones sobre el contagio y transmisión de las viruelas* escritas por pedido del Cabildo de Quito, a raíz de una grave epidemia de sarampión y viruela que produjo más de 2.000 muertes. Para Espejo los monasterios, excepto los cármenes, estaban en tal condición de inmunidad, por lo que eran focos de infecciones permanentes.

Poco cambiaría la situación con la llegada de la independencia. Precisamente uno de los primeros decretos del General Sucre, después del triunfo en Pichincha, se expidió obligando a los vecinos de Quito para que actuaran decididamente ante la situación sanitaria de la ciudad: limpiando al menos el frente de sus casas y manteniendo libres de inmundicias las acequias de agua de consumo doméstico, que en muchos tramos recorrían abiertas por la mitad de las calles.

Las cosas tocantes a la sanidad pública siguieron iguales en las décadas posteriores. En los años 1839 y 1840 una nueva epidemia de viruelas en Quito provocó muchas muertes<sup>21</sup> y en octubre de 1872, otra epidemia de sarampión apareció, causando “la muerte de centenares de niños, la mayor parte de ellos pertenecientes a familias pobres, mal alojadas, que viven sin el aseo y las precauciones indispensables para evitar las enfermedades que,

según la opinión fundada de sabios médicos, se propagan por el aire y son el resultado de infecciones miasmáticas.”<sup>22</sup>

También debe mencionarse que el crecimiento de las ciudades por migraciones internas, especialmente por el desplazamiento de indígenas a las ciudades, estaba en la época colonial fuertemente controlado por razones productivas e impositivas, castigándose severamente a los tributarios que abandonaban sus comunidades para instalarse en las urbes. A pesar de estas disposiciones lo hacían, y la presencia de indios *forasteros* en las ciudades era importante, pero no tanto como para marcar crecimientos demográficos significativos.

Adicionalmente, debe tomarse en cuenta que en el intervalo analizado se produjeron períodos de hambruna, provocados por sequías y diversos fenómenos telúricos, como erupciones volcánicas —especialmente del Cotopaxi— y terremotos, siendo los más graves los de 1755 y 1797. Estos movimientos sísmicos ocasionaron severos daños en la ciudad, numerosas víctimas humanas, e incrementaron la crisis económica, causando la carestía de alimentos y desnutrición en vastas regiones de la sierra central por períodos prolongados.

Por lo analizado, podríamos concluir que la ciudad reflejada en las acuarelas del álbum de Madrid es más cercana a la del período colonial que a la del republicano. Las acuarelas retratan a una sociedad más ligada a las tradiciones de ese anterior período, revelándose más claramente las expresiones de la cultura popular infiltrada por lo indígena, aún no adulterada por las políticas de *blanqueamiento* y de *modernidad* que se emplearán más adelante. Dichas políticas buscaban desterrar prácticas, tradiciones e incluso elementos arquitectónicos (como los balcones de celosía) o espacios urbanos que se consideraban pueblerinos o provincianos, para dar a la ciudad de Quito una imagen *cosmopolita* y *civilizada*.

Estas acuarelas retratan a los edificios más característicos del poder civil y religioso, pero no se percibe a la ciudad ordinaria, sus calles desaliñadas y casas desvencijadas, a pesar de que sí captan a

su gente común y corriente. Ciudad en la que como vimos, si bien se recogía la basura en carretas, estas se arrojaban a las quebradas más cercanas, donde pululaban los gallinazos. Una de ellas se la llamó Ullaguanga huayco, es decir ‘quebrada de los gallinazos’; aunque no se puede afirmar a ciencia cierta si el nombre correspondió a los efectos de los desperdicios o a otra determinación.

Por otra parte, en el mismo ángulo cotidiano, en esta ciudad, el agua para uso doméstico se acarrea a las casas en grandes pondos de arcilla cocida, a las espaldas de aguateros desde las fuentes públicas; las calles del centro se hallaban precariamente empedradas, pero perdían su compostura y regularidad pocas cuadras más allá, y en la periferia se convertían en *chaquiñanes*. Gracias a los frecuentes y abundantes aguaceros, las correntadas que bajaban del Pichincha dejaban a la ciudad libre de basuras, pero a buena parte de las vías intransitables.<sup>23</sup>

Son muy descriptivos los comentarios de algunos viajeros coetáneos a las acuarelas sobre la ciudad y su gente, que sería redundante transcribir:<sup>24</sup> Nombraremos entre ellos a Alcide d’Orbigny, quien permaneció unas semanas a finales del año 1841; a Gaetano Osculati, que estuvo en nuestras tierras entre 1846 y 1848 y exploró desde el Napo hasta el Amazonas como quedó anotado; al artista francés Ernest Charton, quien permaneció en Quito por algún tiempo entre los años de 1849 y 1851; a Miguel María Lisboa, quien estaría en la ciudad en 1853; al ya nombrado diplomático español Joaquín de Avendaño entre los años 1857 y 1858; y a la Comisión Científica del Pacífico, también mencionada, compuesta por Marcos Jiménez de la Espada, Francisco de Paula Martínez, Manuel Almagro y Juan Isem, entre 1864 y 1865.<sup>25</sup>

## La imagen del poder

Las acuarelas se concentran en los edificios representativos de la ciudad, sus templos y

<sup>22</sup> Francisco Javier León, *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores a las Cámaras Legislativas del Ecuador en 1873*, Quito, Imprenta Nacional, 1873, p. 21.

<sup>23</sup> “Le strade sono per la più parte assai irregolari, ed i torrenti che scendonono dal Pichincha oltre che tengono pulita la città dalle immondizie, servono altresì guidati col mezzo di condotti sotterranei, agli usi domestici degli abitanti”, en Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali*, p. 47.

<sup>24</sup> Remitirse a la bibliografía para los datos de las publicaciones de los viajeros nombrados.

<sup>25</sup> Por su interés, transcribiremos algo de estos últimos: “Ciudad vieja, llena de cuevas y quebradas; casas intactas desde que se construyeron; ruinas de edificios que no se habían terminado; casas modernas sin balcones, muchos indios y variados, mucho convento... ninguna señora”; cita de Marcos Jiménez de la Espada, en Cabodevilla, *El Gran Viaje*, p. 72. “El terreno de la ciudad es muy quebrado y las calles se están ahora empedrando. Hay un coche, llevado hasta allí sobre mulas... El caserío de Quito es malo en general, aunque hay varias casas de aspecto lujoso: No hay museo, teatro, ni paseos; sus habitantes, muy retraídos, hacen que la sociedad sea inaccesible al viajero”; remitirse a Manuel Almagro, en Cabodevilla, *El Gran Viaje*, p. 72.

edificios administrativos. Un grupo refleja los cuatro costados de la Plaza Mayor o Plaza Grande con el Palacio Arzobispal (134), la Catedral (135), el Palacio de Gobierno (136), y la Municipalidad (137).

En su origen, es decir, en 1830, la estructura administrativa del nuevo Estado fue elemental. Al concentrarse en la capital los poderes ejecutivo, legislativo y judicial, las instituciones debieron buscar acomodo en los edificios administrativos o educativos que se heredaron del antiguo sistema colonial. La progresiva complejidad de la burocracia, y la tradicional falta de recursos económicos, impidió realizar nuevas edificaciones, por lo que en los edificios de propiedad pública fueron habituales los acomodos y las ampliaciones, convirtiéndose estas en prácticas permanentes. Otra parte de la burocracia ocupó también casas particulares.

La función ejecutiva, ocupó el mismo palacio de la Audiencia de Quito, que ya había sido utilizado como sede de la Intendencia de Quito en la época grancolombiana. La Presidencia de la República compartió el edificio con las pocas secretarías de Estado que actuaban en las inmediaciones. Posteriormente, en él se acomodaría la misma función legislativa. Al respecto, el historiador Pedro Fermín Cevallos decía en 1861:

*“La plaza principal la primera de la América del Sur, está decorada con el Palacio de Gobierno, de aspecto grave y magestuoso, la catedral, la Casa Municipal, el Palacio Arzobispal, y otras casas particulares. El Palacio de Gobierno, obra de los conocimientos de Mr. Lavezzari, es de un gusto que satisface a los inteligentes en la materia; no está acabado todavía, y sin embargo, fuera de los salones altos, destinados para la recepción de los agentes diplomáticos y despacho del Presidente, hay otros para los tres Ministerios de Estado, para la Corte Suprema, la Superior, Administración General de Correos, Tribunal de Cuentas, Comandancia General,*

*Gobernación de la Provincia y Tenencia Principal. Hay días que esta plaza presenta a la vista de los extranjeros la caprichosa unión de muchos hombres de costumbres y vestidos diferentes, pues, se ven cruzando y confundidos aquí y allí al pasaverde vestido a la parisiense, al campesino o chagra con zamarros o chaquicaras, al indio de las cercanías con cuzma o capisayo, a las bolsiconas con zapatos de raso y en pernetas o con el pie descalzo, y a los indios del Oriente, medio cubiertos con una especie de escapularios que no pasan del ombligo, calzones que no llegan a los muslos y pintados el rostro y las piernas con achiote”.*<sup>26</sup>

¿Habría descripción más oportuna, a propósito de las acuarelas del álbum que ahora analizamos? La pluma de Cevallos retrata lo que las acuarelas dicen. Si el texto es de 1861, las acuarelas son ligeramente anteriores, pues el mismo autor nos asegura que la bandera celeste y blanco que flamea sobre el Palacio de Gobierno en la acuarela correspondiente, fue la que impusieron los revolucionarios marcistas luego del 6 de marzo de 1845, y que se mantuvo como pabellón oficial del Ecuador hasta el 26 de septiembre de 1860, cuando se restableció el tricolor de Miranda.<sup>27</sup>

También es notable la analogía de estas imágenes con los cuatro cuadros al óleo que se encuentran en la residencia presidencial, en el Palacio de Carondelet.<sup>28</sup> En los óleos la visión es frontal, casi a la manera del levantamiento de una fachada arquitectónica, con un manejo cuidadoso de la perspectiva en donde los volúmenes poco sobresalen. Sin embargo, las acuarelas buscan transmitir una ciudad de mayor monumentalidad forzando la perspectiva con puntos de vista laterales y largas fugas y con un sencillo artificio: simplemente se disminuye la escala humana, con lo que los edificios aparecen mucho más grandes de lo que realmente son. Basta ver la acuarela que representa el costado de la municipalidad, en que la cuadra aparece extremadamente larga y las figuras de los transeúntes muy pequeñas, incluyendo un coche tirado por un caballo.

<sup>26</sup> Pedro Fermín Cevallos, “Cuadros Descriptivos del Ecuador–Quito”, en *Quito a través de los Siglos*, t. I, Eliécer Enríquez B. (selección y notas bio-bibliográficas), Quito, Imprenta Municipal, 1938, pp. 161-162.

<sup>27</sup> Pedro Fermín Cevallos, *Resumen de la historia del Ecuador desde su origen hasta 1845*, t. IV, p. 76.

<sup>28</sup> Los cuadros fueron recuperados por el Museo del Banco Central del Ecuador en una sala de antigüedades de la ciudad de París, a inicios de la década de 1980. Identificados por Francisco Carrión Mena, entonces funcionario de la Embajada del Ecuador en Francia, después de exitosos y oportunos trámites regresaron al país gracias a la persistencia del arquitecto Hernán Crespo Toral, su director. Fueron ejecutadas al óleo sobre lienzo (69x85 cm.), por un artista anónimo en la misma época que las acuarelas, pues al igual que estas, ostenta el Palacio de Gobierno el pabellón marcista. Es posible que estas obras fueran hechas bajo encargo y llevadas como recuerdo por algún viajero extranjero (¿francés?), quien debió llevarlas a Europa.





Arriba: El **Palacio de Gobierno de Quito**. Abajo: El **Palacio Arzobispal de Quito**. Ambas ilustraciones son anónimas, Museos del Banco Central del Ecuador, Quito, en préstamo en el Palacio Nacional.





Arriba: **Casa Municipal de Quito**. Abajo: **La Catedral de Quito**. Ambas ilustraciones son anónimas, Museos del Banco Central del Ecuador, Quito, en préstamo en el Palacio Nacional.



Si confrontamos las representaciones de las acuarelas con los cuadros al óleo, veremos que no hay en ellas ninguna imprecisión en cuanto a la representación de los edificios. Por ejemplo, si contamos las ventanas de cada construcción, estas coinciden perfectamente en cada una de las representaciones. La única diferencia estriba en que la fuente del centro de la plaza, no se ve en ninguna de las acuarelas; solamente en la del Palacio de Gobierno aparece un extraño parapeto de planta poligonal que rodearía a la fuente central, de la que apenas se ve una pequeña porción en el extremo derecho de la imagen y sobre el que no tenemos información. Por último, conviene resaltar que tanto en las acuarelas como en los óleos, la plaza se mantiene 'seca', es decir, sin vegetación, pues esta se colocó solamente en 1865, con el Presidente Gabriel García Moreno.

No podían faltar las representaciones del conjunto monumental de San Francisco y su plaza (133), y de la fachada de la iglesia de la Compañía (132). En la primera, se muestra la iglesia tal como se encontraba antes del terremoto de 1859. La esbeltez de las torres hicieron que estas oscilaran sin desplomarse, pero que sufrieran graves rajaduras "*como aportilladas por gruesa artillería*", al decir de Pedro Fermín Cevallos, testigo presencial del fenómeno, quien también asegura que el colegio de San Buenaventura quedó destrozado.<sup>29</sup> La imagen testimonia la existencia de una cúpula de media naranja sobre el presbiterio de la capilla de San Buenaventura, ahora desaparecida, al igual que su dedicación, pues en la actualidad lleva el nombre de San Carlos.

En realidad, los daños provocados por este sismo se sumaban a los deterioros ocasionados por el abandono en el que estaban sumidos buena parte de los edificios religiosos de Quito. Las comunidades religiosas habían perdido con la independencia de España no solamente poder económico, sino también disciplina, integridad y personal competente. Al cortarse la fluida relación que mantenían con sus superiores, los desajustes provocados por las nuevas reglas impuestas por los gobiernos republicanos

agravaron la ya afectada disciplina conventual. Por otra parte, la crisis económica generalizada del país y el avance paulatino de las ideas liberales y anticlericales, acrecentó los problemas económicos y de subsistencia del clero.

La provincia franciscana de Quito, al igual que otras comunidades religiosas, se vio incapaz de mantener adecuadamente sus numerosos conventos; por esto consideraron como una opción apropiada la oferta realizada en el año 1851 por el gobierno, para ocupar el convento de San Buenaventura con el Congreso Nacional. Por convenio suscrito entre las partes, se ocupaba la abandonada y ruinoso casa contigua al sur de la iglesia principal y que contenía convento, iglesia y huerta independientes. Así "*los ecuatorianos vimos a los Padres Conscriptos de la Patria congregados en lo que fuera refectorio de los frailes*", según testimonia Federico González Suárez.<sup>30</sup> A más de San Buenaventura, se destinaría la ruinoso esquina noroccidental del convento, llamada de la 'Puerta Falsa', para cuartel de policía y cárcel.

Pero el gobierno no honró sus compromisos económicos con los franciscanos, ni reparó los edificios, por lo que la comunidad demandó ante la justicia ordinaria al gobierno, anulándose el contrato enfiteútico el 31 de mayo de 1864. Devueltos los edificios de San Buenaventura en completa ruina, los religiosos optaron por vender el área a particulares, concretándose el traspaso a otras manos a inicios del año 1867. Los religiosos perdieron definitivamente la esquina nororiental del convento, después de un largo pleito con la Municipalidad.<sup>31</sup>

Al parecer, la prioridad de los religiosos fue reparar los daños provocados en las torres de la iglesia por el sismo de 1859, avanzando las obras lentamente en los siguientes años. Pero el terremoto de Ibarra de agosto de 1868, volvió a lesionar gravemente los campanarios, que fueron reconstruidos con el auxilio del arquitecto Pedro Aulestia, quien terminó las obras en 1892. Pero las penurias económicas por las que atravesaba la

<sup>29</sup> Pedro Fermín Cevallos, *Resumen de la historia del Ecuador desde su origen hasta 1845*, t. II, p. 334.

<sup>30</sup> Citado por José Gabriel Navarro, en *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*, vol. I, Quito, Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos, 1925, p. 121.

<sup>31</sup> *Ibíd.*





Izquierda: **Ruinas de la Iglesia de San Juan, situada en la colina que se conoce con el mismo nombre.** Derecha: **Escombros en las ruinas de la media naranja de San Agustín.** Ambas ilustraciones Ca. 1868, en *Un siglo de imágenes. El Quito que se fue/1860-1960*, vol.2, Quito, FONSAI, 2004.



ciudad y la comunidad, obligaron a levantar un solo cuerpo, restándole esbeltez al templo.

Puede asegurarse que todos los edificios religiosos de Quito, en mayor o menor grado, sufrieron daños en los sismos de 1859 y 1868. Y a los perjuicios provocados se añadieron los efectos de la incuria, como se mencionó. Por esto fue que en esas décadas, especialmente por la intervención del Presidente García Moreno, muchos edificios dañados o abandonados pasaron a otras manos y tuvieron diferentes usos, en buena parte para dar cabida a las nuevas congregaciones religiosas que introdujo para atender asuntos sociales y educativos. Con excepción de la recoleta mercedaria de El Tejar, las otras tres recolecciones conventuales terminarían como conventos de monjas. En efecto, la de la Peña de Francia de los dominicos se destinó a las religiosas del Buen Pastor (1871); la

de San Juan Evangelista de los agustinos fue ocupada por el monasterio de la Encarnación de las agustinas (1877); y San Diego de los franciscanos se convirtió en casa de ejercicios para seculares (1888), y posteriormente en convento de religiosas franciscanas (1901). El antiguo colegio de San Fernando y universidad de Santo Tomás de Aquino de la Orden de Predicadores, fue ocupado por las religiosas de los Sagrados Corazones (1862).

Las propiedades de los jesuitas también habían sufrido con el abandono provocado por la expulsión de 1767, y los sismos de las décadas cercanas a la fecha. Si bien los edificios contiguos a la iglesia no fueron del todo desocupados, los cambios de uso y muchas veces las dañosas actividades desarrolladas (fábrica de tabaco, milicia, prisión, etc.), provocaron cambios y deterioros. La iglesia se había cerrado al culto el 20 de agosto de 1767,

cumpliendo con la orden de expulsión. Varios intentos se dieron por reabrir la, sin éxito. Funcionó poco tiempo en 1781 con capellanes seculares, y en 1793 el Obispo Díaz de la Madrid la utilizó temporalmente como Catedral, mientras se arreglaba ese templo. Únicamente a inicios del siglo XIX, se hicieron cargo de la iglesia los Padres de la Buena Muerte o de San Camilo, hasta la vuelta de los jesuitas al Ecuador en 1850. Los daños sobre la iglesia, especialmente por la humedad eran graves, debiendo realizar costosas reparaciones que se suspendieron por una nueva expulsión en 1852. Definitivamente volvieron en 1862, encontrándose con la iglesia en peores condiciones que en su primera vuelta.

Entre los graves daños de esta época está la destrucción del campanario, considerado el más alto de la ciudad,<sup>32</sup> por dos sucesivos terremotos, uno en 1859 y otro en 1868. En la acuarela (132), la torre apenas se distingue, pues por su ubicación tras la iglesia en su costado norte, a la altura del presbiterio, ligeramente se ve su cúspide piramidal recubierta de azulejo verde, rematada por una esfera dorada, coronada por una cruz. Pero lo más interesante de la imagen es el testimonio que da sobre la fachada, asunto que se trata ampliamente en el epígrafe respectivo.

Encontramos también entre las imágenes urbanas del álbum de Madrid una curiosa y también impar acuarela del Panteón del Tejar (138). Creado por los padres mercedarios en su recoleta, en los albores de la república, este fue el primer cementerio público de la ciudad, no adscrito a parroquia alguna y que, según algunos autores, serviría para el enterramiento de los parroquianos del Sagrario, quienes al no disponer de espacio en el centro, encontraron en este camposanto la mejor opción.

<sup>32</sup> “Se alzan algunas torres, entre las cuales la más fuerte y alta es la de la Compañía, que tiene ciento ochenta brazas de altura”, Juan Bautista Coleti, “Relación inédita de la ciudad de Quito”, p. 57.





Ciudad simbólica.  
La sociedad jerárquica decimonónica

JORGE TRUJILLO





## CIUDAD SIMBÓLICA. LA SOCIEDAD JERÁRQUICA DECIMONÓNICA<sup>1</sup>

JORGE TRUJILLO

### Geografía mítica

Lo real adquiere poder simbólico en la medida en que es el soporte de la memoria de eventos notables. Quito, antes de convertirse en fundación española fue escenario al que convergieron en alianza diversas etnias que entonces poblaron la franja tropandina equinoccial. Los substratos volcánicos de obsidiana en el flanco oriental de la cordillera, la habrían convertido en tiempos prehistóricos en un estratégico espacio para acceder al recurso, mantener talleres dedicados a la producción lítica y en consecuencia constituirse en punto de referencia ineludible para la organización de redes de tráfico comercial, dirigido hacia varios destinos; entre otros, las llanuras costaneras y amazónicas.

En períodos posteriores fue también considerada fabulosa; entre otras razones, a causa de su posición equinoccial y la existencia de un gran depósito aluvial formado por las escorrentías del volcán Pichincha. Narran mitos antiguos que estuvo habitado por pobladores que se decían sobrevivientes de épocas antediluvianas y descendientes de dos hermanos que permanecieron sobre un árbol, en la cima del Pichincha, mientras anegaban las aguas la tierra, hasta que fueron salvados por dos mujeres guacamayo con quienes fundaron los linajes de los indios quiteños. Por estas y otras razones adquirió tanta celebridad y fama que los incas emprendieron varias expediciones en tiempo de

Túpac Yupanqui, anteriores a la militar que llevó a Huayna Cápac a conquistar los espacios del Chinchay para consolidar el imperio.

También datan de la antigüedad las rutas de acceso hacia la cuenca amazónica. Se tiene noticia<sup>2</sup> de una expedición organizada con orejones de la casta militar, que salió de Quito y en dirección hacia el este se internó en las selvas amazónicas. Nadie supo de su destino hasta que, un año después, arribó hasta Cusco con inauditas referencias de las poblaciones de la gran cuenca. Además, reseñó la existencia de minas y placeres auríferos que motivaron otras incursiones. De manera que, años más tarde, cuando los incas arribaron con sus ejércitos y fundaron su ciudad, las panacas o linajes incaicos emparentados con Huayna Cápac y su descendencia consolidaron nuevas alianzas tanto con las poblaciones tribales quiteñas como con las amazónicas y tendieron redes de comercio hacia el Anti. Hacia estas fueron atraídas tribus de filiación cofán, tukano, quijo e incluso omagua; así se procedió a la organización de un apreciable tráfico de oro, intercambiado por sal, textiles de algodón y otros objetos de prestigio.

Estos hechos contribuyeron a acrecentar de tal forma el ya apreciable halo de fama y leyenda que rodeó a este entorno que en poco tiempo rivalizaba con la capital imperial; no tanto por la magnificencia de sus edificaciones líticas, sino en razón de la riqueza y poder acumulados por los incas en el corto período de su presencia. En cierto sentido, el oro acumulado por las panacas quiteñas y el que aportaban para el mantenimiento del culto superó considerablemente al que hasta entonces se había

<sup>1</sup> El tema ha sido mayoritariamente tratado en el marco de un estudio filológico.

<sup>2</sup> Ampliamente citada y comentada por el autor del presente artículo en *Utopías Amazónicas*, Oxy, Quito, 1998.

reunido, por largo lapso, en torno a las cusqueñas y el ornato de sus templos.

Fueron esta leyenda y esta fama las que instigaron a alguna gente de Francisco Pizarro a tomar desde Cajamarca rumbo hacia el norte, antes que hacia el sur; hacia la capital. Y fueron las referencias y reseñas que estos obtuvieron entonces acerca del origen amazónico del oro atesorado por los incas las que más tarde incitaron a Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana, al igual que a otros españoles, a emprender desastrosas expediciones hacia el País de la Canela en pos de El Dorado, príncipe o reino, sitio en las selvas amazónicas.

Pendiente aún la conquista del imperio, la ciudad fue fundada por los españoles sobre la fastuosidad del oro: aquel que logró Francisco Pizarro y sus seguidores, por el pago del rescate de Atahualpa; y sobre todo, aún más cuantioso, el que no les fue entregado por haberse difundido la noticia de la muerte del soberano. De este suponemos fue conducido por Rumiñahui, en su retirada, con destino hasta ahora desconocido. Desde entonces, ese tesoro es leyenda fabulosa y enigma que rodea a la ciudad sagrada y ha contribuido no poco a mantener su notoriedad desde los tiempos coloniales.

Esta, en muchos sentidos, mantuvo incólume su virtud simbólica y hasta la acrecentó. Pues desde el siglo XVI fue un eje de referencia vital para las actividades desplegadas por las misiones religiosas, en especial las franciscanas, en el segmento noroeste de la cuenca amazónica, posteriormente las jesuitas en la Provincia de Maynas. Dos siglos más tarde, iniciado el XIX, se convirtió además en insigne capital, sede del origen de la utopía libertaria concebida por la nobleza criolla que, por su causa, asumió la iniciativa política de rompimiento definitivo con los nexos de la dominación colonial; fue así que devino prócer de la independencia americana.

Sin duda todavía fue eminentemente sagrada para las poblaciones indias que allí estuvieron asentadas. Estas fueron testigos y

activas colaboradoras de la implantación del culto solar y su transformación posterior al cristianismo, procesos provocados sucesivamente en el mismo espacio. Este estuvo delimitado, según sabemos, por las colinas erguidas en la estrecha meseta del pie del volcán, el Yavirac, Huanacauri, Carmenca y Auqui.<sup>3</sup> Curiosamente, mantuvo durante este lapso su virtud simbólica también para los yumbos del oeste y del este cuyas tribus, entonces numerosas, estuvieron dispuestas a renovar su alianza con el poder allí constituido; sobre todo durante el período de esplendor de las misiones, en particular las de Maynas.

Los españoles, nuevos ocupantes, siempre estuvieron rodeados por poblaciones indias. Aún ahora es posible confirmar este aserto. Los indios quiteños para entonces se consideraban descendientes de las alianzas con los incas; fueron, entre otros, los antiguos habitantes desplazados de este espacio. Divididos en los *Hanan Quito* que, según Andrade devendría en el españolizado Ñaquito, y el *Urin Quito*. En la fundación española tuvieron como puntos referenciales las iglesias de San Blas y San Sebastián, respectivamente. Entre los primeros se cuenta la comuna de Santa Clara de San Millán, ubicada hacia el noroeste. Al decir de sus actuales descendientes que guardan rigurosa memoria de ello, sus posesiones que hoy se confinan al costado este de las estribaciones del Pichincha, comprendieron antes incluso las tierras hoy ocupadas por la Universidad Central y las del entorno de la iglesia que lleva su nombre; además, por largo tiempo mantuvieron derechos de uso de las aguas de la laguneta o pogyo<sup>4</sup> de la Alameda para abrevadero de su ganado.

A la misma categoría fueron asimilados los indios que poblaban la zona de El Batán, donde seguramente, a causa de la quebrada que evacuaba el agua de la formación lacustre funcionó una industria en la Colonia; y luego como humedal dedicado al cultivo de alfalfares. Y los de El Inca,<sup>5</sup> dedicados al cultivo de hortalizas y flores; los de Zámbara, especializados en el servicio de limpieza y la producción de carrizos,<sup>6</sup> derivados lácteos

<sup>3</sup> Andrade Marín, Luciano, *La lagartija que abrió la calle Mejía*, FONSA, Quito, 2003, pp. 23 y 24.

<sup>4</sup> Término kichwa para designar una fuente u ojo de agua.

<sup>5</sup> Probable deformación del toponímico Lincán, sitio de donde provendrían los Lincango.

<sup>6</sup> Gramínea europea.



Tipos de indios de las cordilleras del Ecuador [...] a la izquierda, al fondo, yumbos de Nanegal; en primer plano, lojanos; en el medio, záparos, hombre y mujer; a la derecha, guerreros jivaros, en Édouard André, "L'Amérique Équinoxiale", en *Le Tour du Monde*, vol. XLV, I semestre, 1883.



y punto de concentración del comercio de frutas provenientes de los valles cálidos del norte y de las zonas de los yumbos del occidente y oriente; y los de Nayón que permanecieron vinculados, por igual, al servicio y abastecimiento de la ciudad con las del norte, Cotacollao, Calderón (antiguo Carapungo), San Miguel del Común, Cocotog, Llano Chico y Llano Grande. Los *Urin Quito* comprendieron, además por el sur, las poblaciones hasta hace poco tiempo atrás visibles en la antigua zona de tejares y aquellas cuyas posesiones dieron cabida, con el transcurso del tiempo, al actual barrio de La Magdalena.<sup>7</sup>

La característica fundamental de esta fundación es que fue desde el siglo XVI, en esencia, española. Aunque no sin razón autores de la talla de Luciano Andrade Marín<sup>8</sup> postulan que, a pesar de todo lo que se arguya, el mestizaje estuvo presente desde el primer momento de fundada la ciudad; o aún antes, pues con los conquistadores no arribaron sus mujeres.<sup>9</sup> Estas fueron parte de subsecuentes inmigraciones sucesivas de personajes vinculados, sobre todo, al gobierno colonial; de manera que en su mayoría pasaron a formar parte del núcleo elitista de los chapetones. En muchos sentidos, el mestizaje fue fruto de esta especie de pecado original, falta en la que incurrieron los europeos arribados al Nuevo Continente. Hecho evidente e incontestable: pues en el origen del dominio colonial la regla de oro era la prohibición de los intercambios matrimoniales; y aun del comercio carnal entre las poblaciones sometidas y las que ejercieron el señorío.

A esta especie de pecado originario sobre el que se funda la ciudad simbólica, en consecuencia, bien podemos definirlo como la ruptura de estas prohibiciones. Fueron estas el soporte del orden colonial y el principio básico que reguló las relaciones entre los segmentos sociales dominado y dominante. De esta manera, se sentaron los basamentos de un sistema jerárquico. Las castas hispana e india conformaban la sociedad visible, incontaminada e incontaminable, en tanto regida por esta norma que prohibía los intercambios exógamos.

Aunque esta aparente pureza ocultaba la sociedad conformada por los que violaban este principio y sus descendientes. Pues estos matrimonios entre individuos pertenecientes a castas distintas no eran permitidos por el orden social; en consecuencia, no tenían cabida dentro de los espacios de identidad y reconocimiento que invariablemente ocurrían en la realidad aparente.

Excluidos de esta, pasaban a formar parte de los segmentos de una sociedad paralela, invisible u oculta, que se movía, tenue, entre los espacios intersticiales de la otra, la de los principales.

El principio rector fue entonces la prescripción de los matrimonios al interior de las castas. La exogamia tan sólo fue permitida entre los linajes que conformaban cada estamento, existiendo a su vez otras convenciones que regían para los intercambios entre los segmentos que lo conformaban. Por ello fue tan crucial la diferenciación entre los *chapetones* o españoles de origen ibérico, descendientes de linajes nobles peninsulares y los *criollos* o españoles descendientes de los conquistadores. Los primeros preservaban su círculo inmediato, y aun ampliado, de parientes, con cumplimiento estricto y riguroso de las prohibiciones; no así los demás, los otros, que tenían en cambio en su historial el peso del mestizaje y la mancomunidad de la patria. Una rigurosa oposición del antiguo derecho latino que diferenciaba entre el *ius sanguinis* y el *ius solii*.<sup>10</sup>

La indagación acerca de la nobleza y sus complejas relaciones con los espacios coloniales del imperio hispano admitía, de hecho, la coexistencia de una y otra situaciones. Es más, admitió, incentivó la emergencia del estatuto noble sustentado en la posibilidad de validación de los títulos de nobleza para descendientes de origen indoamericano que, con el paso del tiempo, se convirtió en un componente más del universo nobiliario ibérico; aunque jamás pudo o nunca quiso<sup>11</sup> transformarse en el referente exactamente opuesto y antagónico de la estirpe hispana. Pues esta debía sus títulos a los servicios

<sup>7</sup> Luciano Andrade, *La lagartija que abrió la calle Mejía*, pp. 24 y 138.

<sup>8</sup> Apud.

<sup>9</sup> Primordialmente de hombres y guacamayas.

<sup>10</sup> El derecho de la sangre o parentesco consanguíneo y el derecho del suelo o localidad de nacimiento.

<sup>11</sup> Las guerras civiles fueron hechos indicativos de esa tentación presente ya en los inicios del período colonial.

prestados durante la prolongada guerra contra los moros y aquélla a las ulteriores conquistas en el continente americano.

No fue esta la única nobleza que formó parte del entorno urbano. El orden colonial reconoció ciertos privilegios para la incaica–quiteña. Entre estos la residencia urbana y el derecho de mantener servidumbre personal; y años más tarde, además el tratamiento privilegiado a sus hijas que abrazaban los rigores monacales en los claustros. En este sentido, la reconoció con estatuto propio ante la población india. Y, como suele ocurrir en los procesos coloniales, figuraba parcialmente asimilada a la criolla. De manera que al interior del segmento jerárquico indio, se estableció y profundizó una diferenciación entre los linajes quiteños–incaicos y los naturales, campesinos o simplemente *llactayucs*.<sup>12</sup>

Entre los descendientes de hispanos, diferenciados entre *criollos* y *chapeltones*, se estableció muy pronto una alianza tácita. Pues mientras unos buscaban nobleza otros ansiaban riqueza. De estas metas tan disímiles, nacieron categorías sociales como los indianos o descendientes de aquellos que lograron juntar exitosamente estos dos factores: fortuna y linaje; y, como consecuencia de esta feliz convergencia, retornar a España y fundar allí, en medio de las ciudades de donde partió para *hacer América*<sup>13</sup> alguno de sus parientes en línea ascendente, sus originales casas solariegas: ostentosas en la generosa representación de las reminiscencias de su paso por el Nuevo Mundo. En cambio, aquellos que no lo lograron permanecieron insertos, y a veces perdidos, en el complejo entramado social ciudadano en el que la obsesiva búsqueda esencial radicaba en conquistar la pureza de sangre con el riesgo permanente de no obtener la recompensa ansiada sino, por el contrario, la mayor condena, la caída en su antivalor; su contaminación, el mestizaje. Este principio fue válido también para las poblaciones indias. Su violación, en pecado compartido, sustraía a su descendencia al segmento análogo, aunque oculto y abominable, de la sociedad jerárquica.

<sup>12</sup> *Llactayuc*, en kichwa: el de la tierra o el que cuida la tierra o la trabaja.

<sup>13</sup> Expresión que denotaba que el nuevo continente fue un horizonte de posibilidades para los europeos.

<sup>14</sup> Categoría reconocida por la Iglesia y que acogía a un variado espectro de individuos o familias, que carecían aún de los medios esenciales para su supervivencia.



**Administrador**, en ABM, acuarela 107.

Además, los descendientes de estas transgresiones perdían todo privilegio; desde el punto de vista económico estaban excluidos del acceso a la posibilidad de pertenencia a los círculos que controlaban la riqueza, materializada en la acumulación de propiedades agrarias, patrimonio detentado por la jerarquía dominante como un verdadero monopolio. Y, a veces, aun de la posibilidad de acceso a su usufructo. De modo que los descendientes de la trasgresión estaban condenados a sumarse al desempeño de ciertos oficios vinculados a artesanías, al comercio, a la administración de las haciendas, o a engrosar las filas de los *pobres de solemnidad*<sup>14</sup> que servían a los templos y monasterios, y a los que sostenía la producción de las haciendas del clero.

La originaria fundación hispana estuvo rodeada por un anillo conformado por varias aldeas indias más que por comunidades. Esta fue una modalidad de organización agraria implantada años después, con las reformas toledanas que introdujeron las organizaciones colectivas de soporte vecinal. Estos espacios aldeanos periféricos, también formaron parte del recinto sagrado; estuvieron destinados a la residencia de los miembros de la casta india cuyas ocupaciones, de una u otra manera, tuvieron que ver con la vida que se desarrollaba en los espacios residenciales centrales de la urbe que estuvieron destinados a la casta hispana. La asignación de estas ocupaciones fue considerada de carácter sagrado. Pues, de alguna manera, en este sentido, se mantuvieron las de sentido ceremonial que les fueran asignadas durante el dominio incaico; entre otras, la servidumbre del agua, de la leña, del abastecimiento de forraje, de la limpieza de los espacios públicos.

La distribución espacial exacta de esta compleja realidad de la sociedad jerárquica revela no sólo la estructura del poder sino además su característica esencial: el poder basado en el predominio religioso. En suma, un monasterio ampliado o una ciudad conventual cuya estructura urbana semeja círculos concéntricos dispuestos en torno a un núcleo sagrado, configurado por los templos; otro, gubernamental, consistente en las edificaciones destinadas al ejercicio del gobierno civil. En sus entornos, un espacio residencial destinado a la nobleza propietaria de la tierra y su constelación de parentesco; hacia su margen, un conjunto de barrios destinados a oficios artesanales, de transporte y carga; y finalmente, en la periferia, la presencia de un círculo o anillo conformado por estas aldeas indias.

La misma distribución, apreciada desde la perspectiva de la asignación de funciones, fue más simple. El entorno dedicado a la prestación de servicios y producción de ciertos bienes fue el espacio donde mestizos o aldeas indias desplegaron un conjunto de actividades vinculadas a la construcción y mantenimiento de la estructura urbana y de abastecimiento de las

necesidades de los estamentos que la habitaban, dedicados a la vida monástica, al ejercicio del poder civil o bien pertenecientes al entorno señorial.

En esta disposición urbana existió una radical diferenciación entre el espacio de lo público y el de lo privado. Claramente escindidos, este correspondió a las casas residenciales por extensión del que comprendió los templos, conventos o monasterios. Fueron exclusivos de los linajes dominantes: el clero, las familias nobles y sus entornos parentales. No así el otro, las calles, plazas y mercados de la ciudad, espacio dominado por los indios quienes, plenamente visibles, circulaban por estas rutas en razón del desempeño de sus ocupaciones. Pero además donde desplegaba a sus efectivos el segmento mestizo, la sociedad paralela e invisible.

Si la magnífica colección de acuarelas fue un empeño por retratar a los personajes visibles que deambulaban a diario por los escenarios públicos, estuvieron entonces excluidos los miembros de la jerarquía dominante. Los grandes ausentes fueron los señores de la nobleza hispana y su cohorte parental. Aunque del todo ajenos a su trájín diario y festivo. Como bien podemos suponer, la presencia en las calles de los personajes de los oficios y ocupaciones ciudadanos formaba parte de un rito diario de encuentros y desencuentros que comenzaba muy temprano con el paso de los *capariches*,<sup>15</sup> seguía con el ajetreo de los *pongos* y la vocinglería de los comerciantes de toda laya y terminaba con la marcha diligente de las beatas, al tiempo del toque del ángelus y terminadas las preces, con que dejaban la ciudad desolada.

Todavía era el siglo XIX cuando los funcionarios gubernamentales, algunos de la nobleza, atravesaban el espacio céntrico de la ciudad apartando las recuas de mulas y portaban su aire distinguido en medio del abigarrado escenario de la servidumbre movilizaba hacia las calles, proveedores y vendedores de diversos productos demandados por la ciudad, albañiles, artesanos y aun clérigos. En cierto sentido, el abastecimiento de las casas

<sup>15</sup> Caparichic: del verbo caparina que significa gritar. Chic partícula, adverbio que denota atributo; la traducción sería el que grita. Capac richic: compuesto por las palabras Capac: señor, y del verbo rina: ir. Traducido sería el que va con el señor. En ambos casos, probablemente funciones rituales que fueron convertidas en ocupación de la limpieza urbana.





Calle de un arrabal en Quito, en Ernest Charton, "Quito, República del Ecuador".

residenciales y conventos estaba soportado por este despliegue diario de estos personajes insólitos.

Únicamente las celebraciones rituales fueron la excepción. Mientras estos personajes desaparecían de los entornos públicos era visible la suspensión temporal de sus oficios y ocupaciones. Aunque fueran estos mismos personajes los que luego reingresaran, transfigurados por el arte y la magia del desempeño de los múltiples y diversos roles rituales. Pues, en muchos sentidos, fueron estos los escenarios originariamente controlados por los habitantes indios y donde celebraron sus ceremonias prehispánicas que luego debieron alternar con el despliegue de los ritos católicos, en especial los de la Semana Mayor, aunque esta alternancia no fue duradera, al menos en los entornos céntricos, ya que estos usos de los espacios públicos sería reemplazado, sobre todo hacia finales del siglo XIX, por los desfiles militares, las misas campales y los actos protocolarios del poder político republicano que, para entonces, habían ganado la partida.

Esta reiterada presencia india en las plazas, donde funcionaron mercados, y en las calles, en el corazón mismo del espacio residencial, fue una característica sobresaliente de la ciudad decimonónica. Así lo testimonian las acuarelas que representan, en conjunto, a ese segmento visible de la sociedad. En cambio les fueron vedados los espacios privados residenciales, sus interiores, que eran exclusivos para las familias a las que servían. Especie de extensión de los templos y conventos que aun siendo excluyentes fueron, de alguna manera, puntos de convergencia de la casta india; pues permitieron y hasta incentivaron su integración en actividades instituidas en torno a las cofradías, motivos de inserción en el mundo religioso, o especie de hermandades del comercio de lo sagrado que otorgaba a sus miembros ciertos privilegios como el derecho al uso de hábitos *post mortem* o a la inhumación en sus interiores o a la simple figuración en las procesiones.

Los sacerdotes, a juzgar por las representaciones en estas y otras acuarelas, tenían gran libertad para moverse en ese medio, calles y plazas, al igual que los señores. No así las monjas<sup>16</sup> y las mujeres de la nobleza para las cuales estaba, en muchos sentidos, vedado el acceso a estos espacios, con excepción de los templos; la ruta desde las casas residenciales hasta estos era transitada con despliegue de inevitables cortejos de acompañantes y chaperonas. Verdaderos paseos rituales que hacían notoria la presencia de las damas que, de esta manera, dejaban siempre a salvo su reputación.

Alternaban, en el espacio sagrado, lo privado con las calles, mercados y plazas. Durante el siglo XIX, éstas, al igual que los templos, estaban ocupadas por mendigos y, además, eran los sitios habituales para personajes singulares como los indios cofrades, las beatas y, con ellas, los que desempeñaban los variados oficios relacionados a los ciclos vitales humanos y religiosos. Con unos y otros se confundían los líderes espirituales de la casta india quienes negociaban con el poder de la Iglesia su aquiescencia para el desempeño de sus artes mágicas. Pues a pesar de que sus antiguos y propios sacerdotes fueron perseguidos por la Inquisición en la campaña de extirpación de idolatrías, su arte sobrevivió oculto y, a veces, visible en estos mismos espacios. A medida que neófitos y conversos mostraban los efectos de las doctrinas, estas prácticas se convirtieron en mediaciones toleradas por el poder religioso e ignoradas por los poderes colonial y, luego, republicano.

Las barriadas, a veces calles, en las que se concentraban plateros,<sup>17</sup> herreros, silleros, espaderos, imagineros, hojalateros, carpinteros, picapedreros y otros oficios<sup>18</sup> relacionados con el mantenimiento del culto y las construcciones, además de las vivanderas y muleteros para el servicio de comerciantes, según se sabe, colmaban los espacios contiguos los ocupados por las residencias. Tenían, por así decirlo, un estatuto propio en el universo delimitado rigurosamente por las castas. Eran el espacio transicional entre el mundo indio circundante y el mundo sagrado circundado.

<sup>16</sup> Las mujeres consagradas por votos a la vida religiosa, sólo podían hacer su vida enclaustradas, aunque no faltó en Quito un 'beaterio', institución que nunca alcanzó los privilegios espirituales que otorgaba la vida religiosa, a pesar de la ascética y recogida vida que llevaban.

<sup>17</sup> La calle de los plateros es la actual calle Venezuela.

<sup>18</sup> Referencias de extraordinario detalle en la obra de Jesús Paniagua y Deborah Truhan, *Oficios y Actividad Paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730). El Corregimiento de Cuenca*, León (España) Universidad de León, 2003.



**La Iglesia de San Francisco con la plaza del mercado**, en Rudolf Reschreiter, *In den Hoch – Anden von Ecuador. Chimborazo, Cotopaxi, etc. von Prof. Dr Hans Meyer Bilder Atlas*, Berlín, Litografías de R.R., Dietrich Reimer, 1907.

Especie de borduras del recinto sagrado. Contrastante con la vida interior conventual y residencial figuraba una tan enmarañada cuanto intangible red de intercambios, murmuraciones, recados y visitas fortuitas que se confundía con la ruta de los aguateros, el ir y venir de las vendedoras ambulantes, el itinerario de quienes prestaban los servicios de abastecimiento de pundos, leña, forraje y flores así como reparaciones a domicilio de metales, tejas, estucos y maderas. Estas no eran sino expresiones

visibles de los ciclos del entorno privado. Ponían al descubier- to silenciosas estrategias desenvueltas en complejas relaciones residenciales, recuentos pormenorizados del estado de los linajes a los que se pertenecían las familias, la definición de los horizontes de alianzas posibles basados en los mejores partidos de hombres y, sobre todo, mujeres de las familias nobles, además de la defensa a ultranza de la honra y pureza de la estirpe familiar.



El valor patrimonial por excelencia de esta estructura social fue el abolengo y la sangre. El cuidado de su sucesión incontaminada fue el afán de blancos e indios; a tal punto que, según se ha afirmado antes, la ruptura de esta norma traía consecuencias sociales que difícilmente podían ser evitadas. Los desdichados descendientes de esos matrimonios perdían no sólo los privilegios que eran otorgados únicamente a los descendientes incólumes; peor que eso, en cierto sentido, eran expulsados de la sociedad estamental y así pasaban a formar parte de la otra sociedad; la paralela, aquella inaccesible, oculta o embozada de la que solamente la fortuna podía redimirlos y reinsertarlos en uno de sus ciclos de origen.

El predominio de esta concepción de la pureza de sangre en los linajes que formaban las castas fue el fundamento de identidades hispanas e indias. También elemento referencial de identificaciones precisas de la descendencia de matrimonios basados en el mestizaje. Durante los tiempos coloniales y aún republicanos todos los habitantes de la ciudad eran versados en el reconocimiento de las diferencias existentes entre blancos e indios y la gama de sus combinaciones posibles; en el siglo XIX tardío, también entre blancos, indios y negros y la más compleja variante de sus categorías intermedias. Asunto crucial pues todos buscaban su oportunidad de redención; todos estaban condenados a organizar arreglos matrimoniales que les permitieran reducir, en algo al menos, ese 50% del pecado originario de trasgresión de la norma de pureza o desvirtuarlo.

De allí que cada familia y cada linaje llevara un registro nemo-técnico riguroso y detallado de sus ancestros y antepasados como parte invaluable de su patrimonio intangible. A tal extremo llegó esta obsesión ideológica por la pureza de estirpe y sus testimonios fehacientes que las probanzas de nobleza fueron, aún después de la independencia, las metas más ambicionadas por los jefes o cabezas de los linajes que aspiraban a insertarse en los ámbitos nobles, locales, hispanos o europeos, de donde provinieron y a los que pertenecían o deseaban pertenecer. Fueron estas las utopías del entorno mítico.

## Evo de las castas

A fines del siglo XIX, la sociedad urbana concluyó una etapa de tres siglos de vida colonial y setenta años de vida republicana. Físicamente creció la ciudad y se extendió más allá de sus límites, que los hemos figurado sagrados; aunque también fue evidente que la ciudad intangible, el mundo o habitáculo de las castas, permaneció idéntica a sí misma. Esta sociedad jerárquica no experimentó transformaciones que afectaran a su esencia. En suma, careció de dimensiones históricas. Su dinámica fue rigurosamente simbólica; el acontecimiento más sobresaliente ocurrido en este lapso fue la gesta independentista.

Las crónicas posibles acerca de los linajes y las estructuras familiares que los soportaban permiten concluir que los sucesos dominantes en la esfera de la sociedad civil estuvieron vinculados a la renovación generacional de sus efectivos demográficos. Las complejas estrategias de sus alianzas matrimoniales, imbuidas por el afán de concentración monopólica de las propiedades hacendatarias, se obstinaban en la representación del acto esencial de su existencia: la conservación de la pureza de la sangre. Este ser de la ciudad señorial, su existencia intangible, careció de dimensiones históricas.

Fue tan sólo escenario de la sucesión generacional cuya secuencia tuvo como *leit motiv* la obstinación por conservar el ideal de incontaminación en un espacio sagrado en el discurrían múltiples actos cotidianos, siempre idénticos a sí mismos. Sociedad inmutable: imperturbable e imperturbada. El avatar, el evento, su circunstancia fueron sucesos inciertos hasta que esa vida intemporal fue interrumpida por los sucesos de la ruptura del orden colonial. A partir de entonces la sociedad estamental experimentó

mutaciones que, de manera silenciosa, socavaron sus basamentos. Con estos cambios nacía la historia como conciencia de su devenir. Esta comenzó a construirse sobre el postulado de la autonomía de los linajes criollos. Pues el hecho más importante que podía ocurrir en el mundo colonial sucedió: la eliminación del *continuum* que había hasta entonces proporcionado bases de apoyo para la emergencia y consolidación de esta nobleza. Así el predominio del principio del *ius solii* la convirtió en la cabeza visible de la realidad emergente.

Se ha afirmado, no sin razón, que la disposición de la fundación preincaica, luego incásica y posteriormente española, al pie del Pichincha y en la accidentada topografía de quebradas, lomas, lagunetas y lagunas tenía una motivación estratégica: esto es, impedir que la aldea, villa o ciudad fuera objeto de asedios, invasiones o destrucción. Acaso porque fue así, acaso porque no lo fue, lo cierto es que la fundación española nunca cayó en manos de los indios. Ni siquiera soportó su asedio. Las rebeliones que sitiaron a otras fundaciones americanas o a las pequeñas villas, como la temprana de los pendes o quirruba o como la coetánea sublevación dirigida por Daquilema, nunca cercaron a esta capital. No se registró alteración alguna de su imperturbable identidad. En todo caso, las poblaciones indias que la rodeaban fueron baluarte infranqueable que impidió sucesos luctuosos antes que amenaza. De manera que aún estos sucesos que pudieron interrumpir su trayectoria impecable no ocurrieron. Así fue preservado sin otras modificaciones el contorno de la ciudad sin tiempo de las castas.<sup>19</sup>

El único tiempo social posible fue el de los ciclos vitales que, acumulado, resultaba en la sucesión generacional, levemente modificada o apenas alterada por los cambiantes ritmos demográficos observables en las familias y linajes. Así mientras la casta dominante presentaba perfiles de clara consolidación y crecimiento visible, aún a pesar de la incidencia de las elevadas tasas de mortalidad, especialmente entre los neonatos, y la reducida esperanza de vida,<sup>20</sup> las poblaciones indias, por el contrario, excepto en los primeros años de vida de esta fundación, nunca

fueron demográficamente numerosas. La incidencia letal de las epidemias contribuyó a mermarlas y a impedir su crecimiento sostenido. Por ello, tempranamente, en el ciclo colonial, la tendencia visible es hacia su sensible mengua.

Si cerca de las postrimerías del siglo XIX se contaban setenta mil habitantes, podríamos suponer que, dada la disposición del espacio entonces ocupado y la relativa lejanía de las aldeas indias, este registro las excluyó. De manera que esta cifra fue el resultado del crecimiento de los linajes nobles al igual que del mestizaje dedicado a los oficios y comercio. A comienzos de este siglo, en cambio, su población no rebasaba la mitad o acaso menos; podemos apreciar la sorprendente dinamia de reproducción familiar;<sup>21</sup> que en el transcurso de un siglo o cuatro generaciones, duplicó sus efectivos pese a las condiciones adversas. En rigor, los límites de este sistema parental dependían del tamaño de las familias. Estas muestran tendencias inequívocas hacia el incremento de su descendencia y a la adopción, con esta perspectiva, de acuerdos familiares para establecer matrimonios de efectivos muy jóvenes que sobrellevaran este crecimiento poblacional.

Este crecimiento sostenido fue la contrapartida de la brutal caída demográfica que produjeron hechos coyunturales. Entre estos cabe mencionar los evidentes impactos letales que las guerras de la independencia indujeron entre los efectivos demográficos, hombres principalmente, así como las migraciones voluntarias y forzadas, cuyos efectos fueron apreciables sobre todo en la generación inmediatamente posterior a la independencia, la que debía asumir la dura tarea de construcción de la nueva república.

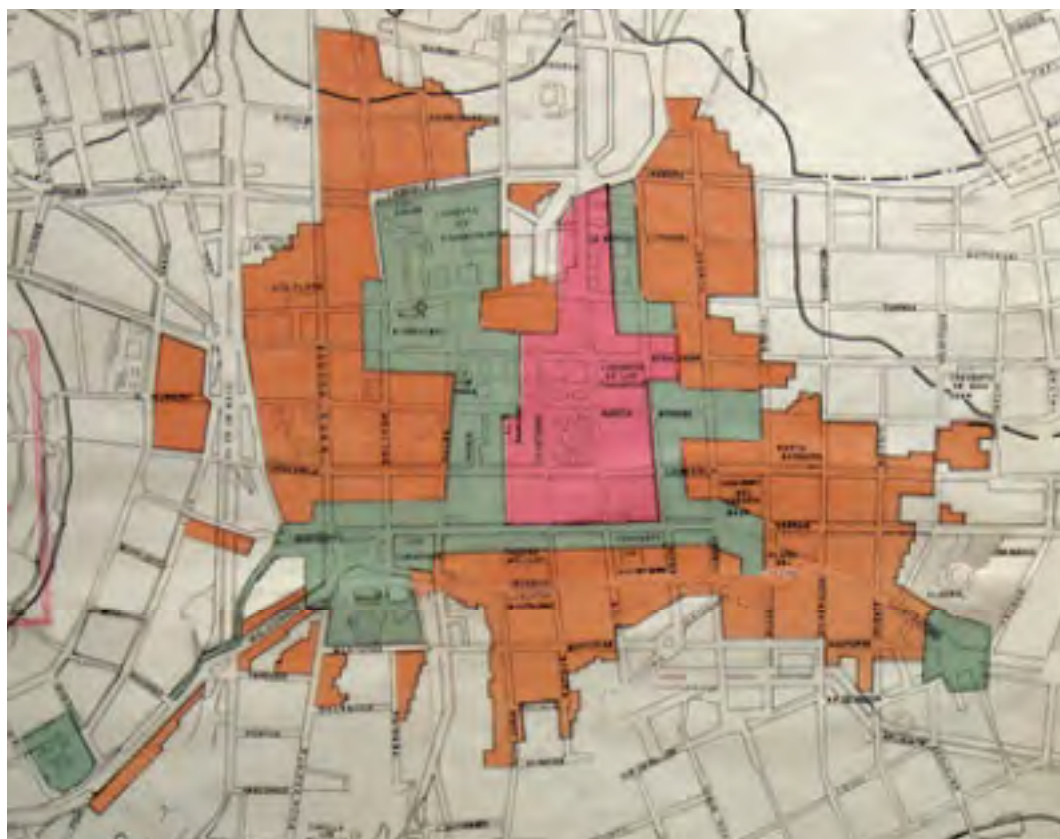
Si en el transcurso de un siglo podemos observar el paso de cuatro generaciones, otras once o doce las habrían precedido desde la fundación de la ciudad. De manera que, en el transcurso de quince o dieciséis generaciones, el núcleo originario de los conquistadores que la fundaron, algo más de doscientos,<sup>22</sup> avocindados sobre lo que fue la fundación incaica, se convirtió

<sup>19</sup> Alfonso Ortiz Crespo compendia los argumentos que sostienen que las sucesivas fundaciones tuvieron motivaciones estratégicas, en *Origen, traza, acomodo y crecimiento de la ciudad de Quito*, Quito, FON-SAL, 2004, pp. 45-47.

<sup>20</sup> Es apreciable este fenómeno en la reconstrucción de las genealogías de la nobleza. En promedio, una pareja tenía entre nueve y doce hijos de los cuales tres o cuatro no sobrevivían a los primeros años de vida.

<sup>21</sup> Alfonso Ortiz Crespo, *Origen, traza, acomodo y crecimiento de la ciudad de Quito*, p. 54. Cita de Gualberto Pérez, su plano editado en París en 1888. Para el año 1894 hay 1.668 casas en 145 manzanas edificadas, cita a "El Ecuador en Chicago" del Diario de Avisos, 1894.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 41.



**Transcripciones de planos desde 1535 a 1748**, Luis T. Paz y Miño, en *Cartografía quiteña. Apuntaciones para una geografía urbana*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1960.

en una apreciable concentración poblacional. Prestigiada en los entornos coloniales americanos, dotada de poder religioso y político, convertida luego en la capital de la república, habiendo sido por largo tiempo sede de la Presidencia de la Real Audiencia. En suma, un eje de poder; referente costanero, andino y amazónico, capaz de aglutinar iniciativas continentales, como en efecto había ocurrido.

El paso de dieciséis generaciones implica una secuencia cronológica cuatriseccular. Tiempo considerable, aunque sin consecuencias para la estructura jerárquica y para las castas que la conformaron. Pues los linajes de la nobleza de la tierra permanecieron

idénticos a sí mismos en su entramado endógamo. El tránsito hacia la historia comenzaron a marcarlo los eventos que en la república anunciaban la presencia progresiva de diversa multitud de nuevos actores sociales, así como de curiosos personajes que emergieron, algunos, de la inevitable presencia de los ejércitos libertarios; y otros, de la hasta entonces encubierta sociedad intersticial paralela.

En el mismo lapso, el transcurso del mismo número de generaciones entre las poblaciones indias, igualmente sujetas a la endogamia de casta y exogamia de linajes, permaneció en el mismo estado de suspensión temporal. Sin embargo, demográficamente,



no parece arrojar resultados similares. Pues fue mayor, entre sus efectivos, la incidencia de la letalidad de las epidemias, lo mismo que fueron mayores los efectos de las migraciones forzadas por las guerras; en consecuencia, más reducido aún su horizonte de esperanza de vida. Hubo entonces un notable desequilibrio demográfico entre las castas. Patente en el incremento de casas señoriales, el concomitante crecimiento de los espacios dedicados a los mercados y a los oficios y el inevitable decremento o estancamiento de los espacios ocupados por la otrora numerosa servidumbre de los entornos de la ciudad.<sup>23</sup>

Si consideramos que el tamaño de las familias tendía a ampliarse por el relativamente elevado número de hijos, podemos estimar que los setenta mil habitantes registrados formaron parte de unas ocho mil familias. Suma de efectivos distribuidos en 1.516 casas residenciales familiares independientes;<sup>24</sup> esto es, 46 personas por casa. Un elevadísimo promedio de moradores por unidad de residencia. Excepto si se considera el hecho de que una buena parte de ellos formaban parte de la servidumbre y fueron entonces considerados en el cálculo, aunque formaran parte de una población flotante o estacional. Seis años después, para 1894, son registradas 152 nuevas casas.<sup>25</sup> Hubo para entonces un incremento de 25 casas por año. La alta tasa de concentración poblacional la confirma la existencia de 1.950 tiendas, 414 talleres y 24 fuentes, surtidores y acequias para 145 manzanas construidas.<sup>26</sup>

El elevado número de habitantes por residencia, aún sin contar la servidumbre, indica la presencia de un modelo de familia patrilocal, lo que, entre otros aspectos, implicó la residencia patrilocal, respecto de la casa de los padres del novio, para las nuevas familias. Y aún así, es probable que no muestre sino tendencias coyunturales, pues tal vez el número de sus miembros disminuiría sensiblemente si se considera que, en cierto momento, parte de sus efectivos, hombres y, sobre todo mujeres, residían habitualmente en las haciendas; otros salían de los entornos familiares a residir en otras casas, a engrosar las filas

del clero o, en ese entonces, de los ejércitos, a causa de sus matrimonios con las noblezas de provincia y regionales o simplemente por su emigración a Europa.

De este vasto universo, intensamente prolífico, no todos tuvieron vínculos directos con la propiedad de la tierra. Apenas un reducido porcentaje correspondió a la categoría de los propietarios a causa de la gestión patrimonial de los bienes rústicos adquiridos. Patrimonio que, en conjunto, fuera incrementado notoriamente hacia comienzos de siglo, cuando los bienes expropiados a los jesuitas habían permitido expandir el ámbito del poder territorial de la casta. De esta manera suponemos que toda la población de estos linajes usufructuaba de los bienes agropecuarios que producían las haciendas y aun de la riqueza que su explotación permitía acumular y que fue redistribuida mediante diversos mecanismos, en especial la dote.

Las propiedades hacendatarias por mucho tiempo estuvieron vinculadas a los derechos sucesorios de primogenitura. Uso jurídico que impedía la disgregación de las haciendas. Este, aunque formaba un patrimonio familiar, en los hechos suponía la exclusión de las herencias a los demás descendientes. Estos encontraron en la administración colonial y, luego republicana, centralizada y desplegada en el entorno urbano, motivos para adaptarse convenientemente, lo mismo que en el ámbito clerical, en la medida en que se mantuvo la exclusión de los indios de los oficios del servicio religioso.

No fue sino entrado el siglo que los horizontes de oportunidades para estos segmentos marginales en el ámbito económico se acrecentaron. El incremento del comercio de bienes suntuarios, incorporados al entorno residencial desde las guerras de independencia, ofertados en las nacientes potencias industriales europeas y codiciados por los efectivos de la casta como signos de prestigio, acorde con su estatuto social, permitió a ciertos miembros de la casta asumir diversas formas de inserción económica y social a través de la actividad del comercio

<sup>23</sup> Alfonso Ortiz, *Origen, traza, acomodo y crecimiento de la ciudad de Quito*, p. 51.

<sup>24</sup> El plano de Quito de Gualberto Pérez, editado en París en 1888, pero levantado un año antes, registra 1.516 casas, siendo la gran mayoría de patio, "de las cuales nueve son de tres pisos, la mayor parte de dos y una que ótra de uno", en *Curso Inferior del Plano de Quito para uso de las Clases Preparatorias del Colegio de la Santa Infancia*, Quito, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1901, pp. 8-9.

<sup>25</sup> En 1894 se contabilizaban 1.668 casas de propiedad particular, 1.950 tiendas, 414 talleres y 24 fuentes, surtidores y acequias en 145 manzanas edificadas, "El Ecuador en Chicago", en *El Diario de Avisos*, Chicago, 1894, p. 35.

<sup>26</sup> Esto es 1.17 tiendas por casa; 11.5 casas por manzana; y 6 manzanas por cada surtidor de agua.

importador que para fines de siglo era ya un rubro importante y aparente en el escenario citadino.

Muchos de estos bienes suntuarios permitieron incorporar a los entornos residenciales numerosos elementos y muy apreciados provenientes de ese entorno cultural. En cierto sentido, la sociedad noble adoptaba los usos mundanos de la modernidad, entonces plenamente aceptados en los medios aristocráticos y burgueses europeos. Comenzaba a secularizarse y a presentar perfiles de sociedad a tono con los avances de la civilización, aunque en otros aspectos permaneció con las características de una sociedad agraria férreamente controlada por los linajes en cuanto al riguroso cuidado de sus costumbres, su entorno y sus privilegios.

Aunque con estos cambios, la historia permeó hacia los interiores de ese mundo hasta entonces conservado inmutable en el evo del mundo jerárquico, esta progresiva secularización de la sociedad tuvo que ver además con otros procesos, como la presencia intermitente y, en cierto momento, muy intensa de viajeros de procedencia europea, entre ellos científicos naturalistas y escritores a quienes debemos excepcionales descripciones de la vida citadina y narraciones acerca de sus ciclos cotidianos.

Este fino entramado social de raíces coloniales fue atractivo y exótico para el mundo europeo que hasta el proceso independentista fue ajeno al desenvolvimiento de las sociedades latinoamericanas. Fue en este momento y en esas circunstancias que, como imagen proyectada al escenario universal republicano, se formaron desde la producción de artistas conocidos y otros anónimos, varias colecciones de grabados y acuarelas que fijaron paisajes, escenarios y personajes. En cierto sentido, secuencias de retratos que testimonian realidades que fueron percibidas desde el movimiento de la historia y que figuran ahora como relictos de sociedades antiguas que hasta hace pocos años existieron en estas latitudes. Sobre todo memoria perdurable de los inopinados despliegues de excepcional diversidad étnica y cultural que llenaba los espacios públicos citadinos y que, ante su mirada,

semejaban actores de ninguna representación ni drama ni comedia, sino de la comparsa citadina suspendida en el evo, renuente a las transformaciones de la historia.

Otros factores contribuyeron a acrecentar esa sensación de movimiento temporal y a romper el inmovilismo de esa contemplación evocadora. Uno de estos, la intensidad de las relaciones con otras regiones donde se encontraban afincados otros núcleos del poder criollo, Cuenca y Guayaquil, que para entonces ofertaban panoramas alentadores para afianzar las alianzas matrimoniales y con éstas, el poder ya no de las castas locales cuanto de la clase dominante en ciernes, parte fundamental del contexto político del nuevo orden republicano. Estas alianzas fueron en sus primeras versiones, al inicio del poblamiento colonial, conveniencias de nobleza y riqueza; mas en sus versiones de fines del siglo XIX, eran ya expresiones de una tendencia creciente por fortalecer la posición hegemónica de los monopolios sobre espacios regionalizados dentro de los límites del Estado en base de intercambios regionales y la gestación de nuevos lazos parentales entre los segmentos terratenientes.

Distintas son las reflexiones posibles respecto del poder clerical y su abandono inevitable del tiempo suprimido por la ilusoria evasión de los cambios. El poder de la Iglesia, aunque duramente golpeado por la expropiación de las haciendas de los jesuitas, poco antes del final del período de la Colonia, mantenía en conjunto un apreciable control territorial. De sus productos se beneficiaba el clero regular y secular así como gran parte de los personajes, innúmeros para entonces, que provenían de la sociedad invisible; era redistribuida a la fantasmal base de los *pobres de solemnidad* y abastecía a la numerosa población del clero que ocupaba los recintos sagrados dentro del espacio urbano. Era la dimensión temporal de su poder, que mostró, más que ninguna, su carácter efímero cuando apenas iniciado el nuevo siglo, el gobierno liberal expropió sus bienes.

Por esta razón, el mundo religioso durante el siglo XIX experimentó un lapso de profunda crisis. Duramente golpeado por

los escándalos suscitados por la vida disoluta de ciertos de sus miembros a lo largo de la colonia y buena parte del período republicano, había disminuido de manera drástica sus efectivos. La iniciativa garciana de traer de retorno a los jesuitas, cien años después de su expulsión del imperio español por Carlos III, muestra algunas facetas de esta situación en extremo crítica que no culminó sino en el proceso de reforma emprendido por el Arzobispo González Suárez hacia finales el siglo XIX, apenas pocos años antes del triunfo liberal.

Expresión de esa crisis fue el abandono casi total de las antiguas fundaciones misioneras, sobre todo de la antigua provincia de Maynas.<sup>27</sup> De manera que, desde la llegada de los primeros misioneros jesuitas de la época de su retorno, grandes esfuerzos fueron desplegados por esta y otras órdenes religiosas para recuperar sus antiguas misiones y cuando menos mantener su presencia en los espacios externos de la sociedad en los que imperaban, tiempo atrás, nuevas generaciones de propietarios, cacaoteros y caucheros, quienes experimentaban tiempos de

gran prosperidad en la coyuntura favorable de los mercados internacionales.

A causa de este auge económico se produjo una expansión inusitada de las fronteras de la sociedad republicana dentro de sus límites territoriales a expensas de las sociedades indígenas tribales. De manera que este mundo indio, así desplazado, experimentó serios reveses. Sobremanera las poblaciones tribales que en la región amazónica se enfrentaron en varias ocasiones a su exterminio por la letalidad de los brotes epidémicos, los raptos y capturas que alimentaron el tráfico de esclavos, así como las sucesivas incursiones que hacendados, aventureros y comerciantes propiciaron contra sus territorios étnicos, hasta entonces aislados luego de la prolongada ausencia de las misiones religiosas, después de Maynas.

En las haciendas serranas el cimarronaje se convirtió en un movimiento insólito, aunque silencioso de peones prófugos que, hacia el período garciano, cobró nuevo vigor alimentado

**Cuadro de la miseria de los Yndios**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



<sup>27</sup> Desde 1812, cuando pasó a depender de la Arquidiócesis de Lima.



por nuevas deserciones y persecuciones originadas en las rebeliones indias, esta vez protagonizadas por comuneros que enfrentaban el peso de los tributos por la activación de las obras públicas. Nunca como entonces, a pesar de la existencia de las Gobernaciones de Indios, la posición de la sociedad dominada fue tan avasallada por la pérdida progresiva de sus privilegios en circunstancias en las que los antiguos acuerdos carecían de vigencia ante el poder de la clase del señorío de la tierra.

Los vientos de modernización y reformas socavaron a tal extremo la antigua posición de los indios que inclusive en los espacios rituales al interior de la ciudad sagrada, en las plazas, frente a los templos fueron desplazados sus mediadores y olvidadas sus rogativas. En estos nuevos tiempos, fuera ya del evo, evolucionaron sus ceremonias y ritos basados ahora en estrategias consistentes en perder y ganar espacios al interior de la ciudad o en sus periferias, sin privilegios posibles.

El mestizaje no tuvo espacios propios en este orden donde el centro sagrado y residencial lo ocupaban los linajes nobles y el anillo que lo circundaba las poblaciones de la nobleza india. Era un segmento intersticial o la bordura de uno y otro mundo. Se transformó, eso sí, en el espacio de creación y recreación imaginativa de los momentos rituales blancos e indios, en el sujeto social que agenciaba las transacciones comerciales o el actor que asumía los roles prácticos de la dominación.

Un segmento de casta minoritario e invisible en la sociedad colonial. Aunque creció en el silencio y el ocultamiento. Así, hacia finales de siglo adquirió perfiles demográficos tan apreciables que inspiró a los estudiosos de los fenómenos sociales la idea de que su dominio era la solución a las exclusiones de la rígida sociedad de castas, por lo tanto el soporte de la democracia e incluso la expresión culminante de un prolongado proceso de síntesis cultural hispanoamericana por tanto tiempo represada y acumulada en las rigurosas exclusiones de la interacción bipolar jerárquica.

La historia había finalmente minado los soportes de esta sociedad. El evo insólitamente veía marcado su final con la emergencia de la historia: nuevo escenario al que concurrían los personajes del mundo colonial aunque sin libreto posible. La historia para la sociedad decimonónica era aún *tabula rasa*. Comenzaba el proceso de su invención con las obras del Padre Juan de Velasco que si bien fue escrita en el último tercio del siglo XVIII, no se conoció hasta 1840 en su primera edición francesa, de Pedro Fermín Cevallos, de Manuel Villavicencio y de González Suárez. Para entonces era arte escénico adecuado para decorar el escenario propicio para la emergencia de las clases sociales, anónimas, impersonales. Una especie de representación de las invasiones que soportaba la sociedad urbana, todavía sumergida en el evo, por parte de los fantasmas, ahora numerosos, de la sociedad antigua. Así nació el pasado.

## Capital de la bienaventuranza

**A**mérica, su descubrimiento y conquista, fue un detonante para la emergencia y dominio del pensamiento renacentista. Aunque en modo alguno fue el espacio en el que tuvo cabida su discurso filosófico. Parafraseando a Étienne Gilson se puede considerar que, para el mundo europeo, el Renacimiento no fue la Edad Media más el hombre, como centro de las preocupaciones filosóficas, sino esa edad sin Dios.<sup>28</sup> Para el horizonte ideológico americano, podríamos decir que la dimensión divina, cercenada de su contexto europeo, fue reimplantada con notable éxito en el Nuevo Continente. Pues fue a la vez signo de identidad, protección y guía de los inmigrantes como también anunciado y luego adoptado con fervor excepcional, por los indios.

<sup>28</sup> Étienne Gilson, *Les idées et les lettres*, citado en la introducción por Sylvan Barnet, edit., *Doctor Faustus by Christopher Marlowe*, Londres, The New American Library, 1969.

Para ilustrar lo dicho valga la narración del gran acontecimiento que, en pleno siglo XIX, sacudió la paz de la franciscana ciudad. En tiempos garcianos arribó hasta Quito una *troupe* de actores de variedades. Traían, entre otras novedades, el globo aerostático que llevaba como ahora el nombre de sus inventores, los hermanos Montgolfier; artefacto inventado en 1782 pero totalmente desconocido para los habitantes de la ciudad y que, a juzgar por el carácter circense del espectáculo, al parecer había recorrido ya una buena parte del mundo causando admiración en pocos y estrepitosas conmociones en los demás. Precisamente esta misma reacción, ya esperada, fue lo que originó entre los pobladores de la urbe que, curiosos unos y hasta medrosos otros, acudieron a mirar el espectáculo anunciado.

Tan novedoso fue el ingenio que, presentado en plena plaza de la iglesia de Santo Domingo, ocasionó un tumulto entre la horrorizada población que buscaba impedir, a todo trance, que tanto funámbulos como tripulantes, con angelicales disfraces y a bordo de tan extraordinaria como estafalaria nao, emprendieran su viaje irreverente hasta el cielo, para todos los espectadores confundido con el paraíso o, cuando menos, semejante.<sup>29</sup> En todo caso, un imaginario reimplantado tiempo atrás en América y, desde entonces, enormemente enriquecido por la variedad y colorido de las expresiones iconográficas y rituales de las sociedades heliolátricas.

Mas, a pesar de las advertencias del público en arrebatado religioso, sucedió que el artefacto desapareció en medio de las nubes y ese día nadie volvió a saber noticia alguna; hasta entrada la noche cuando, enfriado el aire cálido que lo soportaba, cayó estrepitosamente en medio del patio del convento de las monjas conceptas que, perplejas y en medio de la confusión reinante, debieron cumplir el mandato del Arzobispo, alertado por ellas del hecho supuesto prodigioso, de dejar libres a los improvisados ángeles, harto magullados, recién caídos del cielo, y azorados por el escándalo suscitado.

El relato, aunque con ribetes de leyenda, revela el horizonte ideológico imperante: plenamente dominado por las visiones religiosas hasta cuyo entramado llegaban, intermitentes, los remezones provocados por los descubrimientos e ideologías provenientes del mundo profano para entonces encarnado en la misma Europa, de donde provino también el cristianismo. En gran medida los intentos del positivismo y otras filosofías materialistas, allí gestadas, por cercenar a Dios de estos espacios sagrados no han hecho sino reafirmar su presencia y anticipar su prolongada estancia. Es probable que la arremetida más frontal haya provenido de los imprevisibles avatares que estremecían las esferas intelectual y política. El más notable, finisecular, causado por el advenimiento del liberalismo cuyo poder, para la ideología reinante fue simbolizado en el ferrocarril, máquina infernal que, dotada de simbolismo al igual que el Montgolfier, pero al contrario de éste, en el imaginario popular se consumiría entre fogonazos y envuelto en densa humareda se precipitaría a los avernos.

Estos afanes por lo intangible provocaron, por lo demás, irremediables olvidos. Por ejemplo, la geografía. Incluso, la local y peor la nacional, fueron prácticamente desconocidas por sus habitantes. Fueron los sucesivos aportes de la expedición de los académicos franceses y las publicaciones de Jorge Juan y Antonio de Ulloa los que pusieron al descubierto esta notable dimensión física y natural del entorno republicano, recién a finales del siglo XVIII, postrimerías del periodo colonial. Enriquecieron ese horizonte de descubrimientos las reseñas de La Condamine, naturalistas como Humboldt y posteriormente Sodiro. Y ya para el tercio final del siglo XIX, muchos otros naturalistas y expedicionarios lo documentaron con sus observaciones e investigaciones.<sup>30</sup> Aunque no por ello dejó de ser el espacio que ante los ojos de propios y extraños asoma con toda plenitud, a la intensidad de la luz solar, flanqueado por los cerros nevados, atrapado por la inmensidad de los espacios dominados por las formaciones de páramos, allende los cuales se suponían los dominios boscosos. Espacios donde

<sup>29</sup> Cristóbal de Gangotena y Jijón trae una magnífica versión, muy bien lograda por cierto, de este hecho en el acápite intitolado "Prestigio de los calzones", en *Al margen de la historia*, Quito, FONSAI / MDMQ, 2003, pp. 271-278.

<sup>30</sup> Datan del siglo XIX las publicaciones de Manuel Villavicencio, *Geografía del Ecuador*, Nueva York, Robert Craighead, edit., 1858; y de Teodoro Wolf, *Geografía y geología del Ecuador*, Leipzig, Tipografía de F.A. Brockhaus, 1892.



**Sendero de montaña**, en W.H.G Kingston, *On the banks of the Amazon*, Edinburgh, T. Nelson and Sons, 1872.

<sup>31</sup> 1604 para la edición de *The Tragical History of D. Faustus*. El *Fausto* de Goethe data de 1832.

<sup>32</sup> Cantuña, como la leyenda originaria del Fausto, ansía el poder; aunque no como expresión del deseo de conocimiento sino del deseo de poder material. Por ello recurre a un pacto con el demonio. Se salva de la condenación eterna debido a la intervención providencial. Según Luciano Andrade Marín, Cantuña fue un indio que conoció el secreto del tesoro de Atahualpa y usó ese oro para beneficiar al español que lo había recogido y para obras piadosas, entre las que se cuenta la capilla que lleva su nombre junto a la iglesia de San Francisco. Hay tres Cantuña: el de la leyenda de la capilla, el que realiza el pacto con el diablo para construir el atrio, y el Cantuña histórico, cuya tumba está en la capilla homónima en un altar lateral; la lápida sepulcral, fechada en 1669, se trasladó a uno de los muros del claustro franciscano.

se extendían sin límite imaginado las inconquistadas vertientes andinas montañosas, hacia el este y el oeste.

En realidad la representación ideológica del paisaje, como incluso es posible apreciar en la colección de acuarelas, se restringe a un universo circunscrito a los contornos urbanos; dominados estos por los templos y rodeados de poblaciones indias que se perdían en un difuso mundo agrario. Este, a su vez, emergía dominado por las haciendas que aderezaban sus construcciones en medio de eras y prados, *continuum* apenas interrumpido por villorrios y aldeas que, unido por las vías de tránsito ecuestre, figuraban nodos de estructuras reticulares imaginarias que discurrían por los espacios ocupados por campesinos, comuneros o huasipungueros.

A causa de este horizonte ideológico restringido y las dificultosas comunicaciones con el mundo, el pensamiento filosófico y las representaciones discursivas alcanzarían únicamente a replicar los notables avances de pensadores europeos. De manera que, fiel a esta tendencia, la ideología decimonónica comenzó con la arrogancia positivista, arraigada en las doctrinas libertarias, y concluyó abrazando la causa del liberalismo. Discursos invariablemente carentes de soporte en una sociedad que persistía en los espacios sagrados, aferrada al legado ideológico colonial y crónicamente abrumada por los persistentes embates que la sociedad invisible enristraba contra el imaginario religioso. Mundo hundido en el barroco y expectante de un renacimiento acunado en los templos.

Consecuente con el postulado de Gilson, en este universo, el Fausto como simbolización del hombre renacentista arrancado del poder divino, imaginado por Marlowe o su representación romántica goethiana que, en iguales condiciones, ansiaba la luz para su mente, no tenían cabida alguna en este contexto sacralizado.<sup>31</sup> Excepto como leyenda: la de Cantuña.<sup>32</sup> No debidamente aquilatada por los estudios históricos o los análisis literarios, pues ha permanecido como una escueta leyenda urbana, que ha perdido su sentido originario; permanece únicamente



arraigada en los valores arquitectónicos de la ciudad antigua. Y aun en este caso, figura, al igual que en los otros, como aleccionadoras tragedias que reafirmaban, lejos de lo que tal vez soñaron sus autores, y como constataron sus comentaristas, su ineludible vocación por la divinidad. En definitiva, pensamiento que mostró a ultranza la indisolubilidad de la relación del hombre con su creador aun en el espacio que para los antiguos misioneros fueron dominios de la infidelidad, el gentilismo y la barbarie.

Sin embargo, ni renacentistas en su tiempo, ni románticos decimonónicos encontraron asidero en el pensamiento filosófico o científico; tampoco, estos últimos en las preocupaciones literarias, si no es por la recuperación del imaginario boscoso tropical para escenificar lo que entonces ocurría: el mestizaje emboscado detrás de las revueltas indias y del cimarronaje remontado hacia el este.<sup>33</sup> A pesar de que el siglo XIX, en su agonía, encontraría un notable filón en el *spleen* de los poetas franceses. Así como en el pensamiento social alcanzaron eco las filosofías que anunciaban como novelaría el triunfo del estado, de la historia y con éstos, de la era industrial.

En este horizonte ideológico dominado por el hecho religioso, extrañamente, no tuvo propensiones hacia el deísmo maniqueísta y aun fue ajena a la paradójica dicotomía que enfrentó la ciencia del conocimiento: el hiato irreconciliable que divide al ámbito de la materia del dominio del espíritu y que remonta a sus orígenes griegos al *ethos* occidental. El hombre secular de la sociedad de castas no experimentó en realidad drama alguno de reminiscencia platónica de su alma encerrada en un cuerpo material. Tampoco alcanzó notoriedad en sus concepciones la distinción entre los principios del bien y del mal en la versión coetánea de la antigua religión persa, puesta al día y refundida en el poema filosófico nietzscheano en un grandioso intento por escapar del existencialismo craso que, según su autor, asfixiaba a su época. Fueron estas opciones innecesarias para el hombre de la sociedad

ciudadina decimonónica que vivía enfrentado a otra dicotomía que consistió en el carácter irreducible de su ser social, de su ideología como representación del mundo y de su cultura. Y tampoco hesita ante la dualidad de la realidad sensible y el discurso de lo inteligible.

El poder que otorgó dominio absoluto sobre las poblaciones sojuzgadas, y el designio de pureza que obsesionó el discurso de los linajes aunada a una intensa vida espiritual configuró un espacio de peculiar coexistencia de dos mundos culturalmente diferenciados. Siempre permaneció dicotómica e irreducible, al igual que la social, la dimensión ideológica y cultural de las castas. Para los descendientes de quienes habían emprendido la ruta del desarraigo, esta aparece magníficamente ilustrada en la permanente incertidumbre de la opción por la lealtad a la conciencia de su origen europeo y o la necesidad imperativa de emprender la construcción de una nueva identidad en el contexto americano. Ciertamente, ni la ruptura colonial de comienzos de siglo que involucró rupturas sociales, ni el horizonte esperanzador largamente anunciado desde el pensamiento bolivariano de la nueva identidad americana, ni el contrapunteo finisecular de las ideologías liberales y conservadoras la superaron. De manera que se expresó y aún se expresa de distintas maneras y en diversas circunstancias.

Tan firmes fueron los nexos de identidad de la casta dominante que recreó un entorno cultural con perfiles netamente hispanos; la ciudad, los templos, las casas residenciales, entre otros elementos, dan fe de ello. Tanto celo hubo respecto de la mácula proveniente de la cultura india que siempre se conservó viva la memoria que permitía diferenciar entre lo que provino de su tradición ancestral y aquello adquirido a lo largo de la trayectoria del paso generacional en suelo americano. Diríase que tanto la religión como la estructura física de la ciudad fueron concebidas no sólo para figurar un gran monasterio, sino para defender a ultranza la identidad cultural de los linajes de origen europeo.

<sup>33</sup> Como acertadamente se ha comentado de la novela *Cumandá* de Juan León Mera, la heroína resulta ser descendiente de linaje noble hispano que en el escenario amazónico es asediada o codiciada por el curaca, que no es sino un indio cimarrón prófugo de alguna revuelta. Solución simétrica y paradójica del mestizaje, ya planteada en el cuadro alusivo a la palla rescatada de las ruinas incaicas por un caballero de ascendencia hispana.

Así como el espacio arquitectónico, otro de estos elementos esenciales, el basamento de esa identidad reimplantada, fue y es su lengua; más precisamente, el habla específica del habitante de Quito. El lenguaje incontaminado muestra las dimensiones del poder ejercido desde el soporte social de las exclusiones. El proceso de latinización entre las poblaciones indias evidencia este hecho. Y no el contrario, el de una masiva influencia americana en el español, pese a las poderosas influencias de un entorno de culturas y lenguas indias de gran prestigio, como la guaraníca o tukano provenientes de la cuenca amazónica, o el puquina, lengua de identidad de la nobleza inca; y, sobre todo, el kichwa, devenida *lingua franca* del mundo andino y parte del amazónico, a causa de la labor misionera. A más de la lengua que, en esencia no ha experimentado variaciones medulares, es verificable la existencia de un *habla* localizada en cuya dicción y repertorio es posible identificar el español antiguo<sup>34</sup> que ha persistido por mucho tiempo junto al latín, aunque desarraigado de su entorno. Habla diferenciada regionalmente. Adaptada creativamente para comunicar tanto las innumerables representaciones, a veces equívocas, de su nueva realidad americana al igual que como persistencia de la antigua *ratio*, inequívoco recuerdo de los discursos de indudable reminiscencia europea.

Predomina esta dicotomía del poder excluyente además en la diferenciación que subsiste en las maneras de mesa. Pues se conserva incólume el soporte de la cultura agraria y su registro de especies que fueran traídas por los inmigrantes desde Europa; y aún perviven sus adaptaciones al ser incorporados a la agricultura andina: el ensayo perenne por lograr una exitosa adaptación de las gramíneas, como el trigo o la cebada; esta, mejor adaptada agrícola y culturalmente. O la apreciable cantidad de animales domésticos que ampliaron a niveles inimaginables la variedad y cantidad de derivados como la manteca de cerdo y los cárnicos de res, cerdo y ovejas; y otros, con diversas aplicaciones. Y aún los productos de huerta de los que Garcilaso de la Vega tempranamente ya establecía criterios de comparación con la agricultura española.<sup>35</sup> Si bien es

cierto que figuran en los mismos registros agrarios, en ocasiones con sentidos rituales, los productos nativos y sus composiciones: el maíz en todas sus formas y presentaciones; además de los fréjoles, cucurbitáceas, variedades del capsicum y las papas.

Pero esta dicotomía agrícola no termina en la culinaria. No hay comida que escape a ella, así como no existen platos de comida ritual en los que esté ausente esta combinación que comienza en dos y no termina en un tercer factor de síntesis. No olvidemos que la fanesca, plato ritualmente consumido en la Semana Santa, tiene influencias de la cultura agraria india como plato de la temporada de cosechas que reúne gramíneas, leguminosas, cucurbitáceas y tubérculos nativos andinos; aunque originariamente fuera, junto con el pan o bizcochos y el aceite de oliva, el plato de los navegantes: granos secos europeos que eran el alimento para los viajes a larga distancia, con una especie de altamar; el bacalao, salado y seco, como forma de conservar su carne en esas condiciones. Plato de identidad hispana consumido en el ciclo culminante de la religión; en consecuencia, símbolo religioso de la sociedad de castas.

No difiere el sentido de la colada morada, memoria de difuntos, en la que el ascendiente europeo se encarna en las figuras antropo y zoomorfas de pan de trigo y en los ingredientes de la ensalada de frutas; cocida con otras, americanas con profusión de especias, afines con lo dulce. El resultado: una comida ceremonial con irrefutable referente europeo. Una forma única conmemorativa de los antepasados y ancestros separados por realidades continentales. Una referencia al mundo de los muertos, *continuum* del evo.

Y todo esto sin mencionar los orígenes de los oficios artesanales en los que fue evidente el predominio cultural europeo sobre las formas de producción americanas. Entonces cabe la pregunta relativa al espacio de su síntesis invocado como emergencia mestiza. No ciertamente en los ingredientes ni en

<sup>34</sup> Refiere al habla del siglo XVII, cuya pervivencia es notoria aún en la actualidad.

<sup>35</sup> *Comentarios Reales*, varias ediciones.

las conmemoraciones ritualizadas. Tampoco en las costumbres de los entornos familiares ni en los mercados, puntos de confluencia de la producción de hacendados y comuneros para abastecer los ciclos agrarios reinterpretados en el contexto católico. Radican en la clara y firme identidad de las jerarquías en medio de un contexto social excluyente. En la dificultosa y larga construcción de una identidad cultural basada en la imposibilidad de comunicación entre las jerarquías indisolublemente vinculadas al hecho sagrado del espacio compartido.

Similar al despliegue agrario –sustrato del culinario, explosivo en cuanto a la cantidad de especies, sorprendente agrobiodiversidad–, fue perceptible en variedad y colorido el complejo entramado social: tal vez irreconocible para quienes vivimos inmersos en él, aunque enteramente perceptible para el extraño. Su representación adquiere inmenso valor documental en tanto aproximaciones a la realidad que les otorga sentido. La colección de acuarelas, acaso involuntariamente, retrata a la sociedad decimonónica; igual, distingue con precisión fascinante los contornos de las castas, fija y determina sus exclusiones y aun explora sus segmentos invisibles: de manera que el álbum es un prontuario colmado de personajes únicos. El valor de la realidad de ese entonces fue trasladado indemne, con excelsa habilidad y prolijo cuidado, a las estampas en las que el evo también es perceptible; fue axiomático para el artista al igual que el poder invisible que otorga sentido a esa fabulosa pantomima del poder. Personajes de comparsa sin tiempo: una invitación al propósito artístico de perennizar lo idéntico a sí mismo.

El pincel recorre la epidermis social sin mayores premisas. Es probable que un conocimiento más a fondo de la sociedad hubiera exigido retratos al óleo, en el rigor del arte pictórico. De todas maneras, esta mirada, aunque superficial, tal vez por ello, revela como trasfondo la otredad europea, la que desborda lo cotidiano y, al mismo tiempo, lo borda en lo expresivo del maravillamiento. No hay en esas representaciones livianas ni

juicios estudiados con detenimiento ni pretensiones de captar entornos o ideologías. Es simplemente un ejercicio de captación de la realidad sensible como muestra de las sociedades exóticas; lo americano devuelto del espacio ilusorio. Acuarelas ejecutadas con extraordinario despliegue de técnicas, semejan, por ello, la esquiva realidad a la mirada del extraño. Configuran una secuencia en la que se materializa un devenir inaprensible. Una corporeidad heracliteana o devenida tal por la fuerza de las visiones que delatan personajes arquetípicos. Un contrapunteo del evo del que emergieron estos personajes y de los que fueron arrancados por un ejercicio ingenuo de calcar la realidad.

Un similar ejercicio de representación para el período colonial tardío es, en cambio, la búsqueda de esa sociedad estamental de una conciencia de sí misma: mirada y escena que, por el contrario, excluyen al otro. Se destaca como secuencia representativa de las castas, acaso la más celebrada y notable, en cuanto a técnica y logro, que transcurre teniendo como escenario el vergel y el evo como tiempo. Emulación del paraíso terrenal, aún posible en América, plasma en una secuencia de seis representaciones los personajes esenciales de esta concepción de las castas sobre sí mismas. De los seis, cuatro corresponden al dominio de las jerarquías: la nobleza hispana y la india. Definitivamente enmarcados en los hábitos civilizados. Y dos forman parte del dominio boscoso, habitáculo de los yumbos orientales y occidentales. La serie de las cuatro representaciones del mundo noble están idealmente soportadas por aquellas en las que se muestra el origen de las frutas que integran la cornucopia: las formaciones boscosas tropicales costanera y amazónica.



Izquierda: **Española Quiteña** (detalle), en Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional* [...].  
 Derecha: **Sra. Prinsipal con su negra, esclava** [...], firmado: "Visente Albán, pintor de Quito, 1783", Museo de América, Madrid.



Izquierda: **Yndio barbero** (detalle), en Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional* [...].  
 Derecha: **Yndio Principal de Quito trage de Gala** [...], Vicente Albán, 1783, Museo de América, Madrid.





Izquierda: **Mestiza Quiteña** (detalle), en Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional* [...].  
 Derecha: **Yapanga de Quito con el traje que usa esta clase de Mugeres que tratan de agradar** [...], Vicente Albán, 1783, Museo de América, Madrid.





Izquierda arriba: **Yndia Palla** (detalle), izquierda abajo: **Yndia Ordinaria** (detalle), en Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional* [...]. Derecha: **Yndia en traje de Gala** [...], Vicente Albán, 1783, Museo de América, Madrid.



Izquierda: **Yndio Rustico** (detalle), en Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional* [...].  
 Derecha: **Yndio Yumbo de Maynas con su Carga** [...], Vicente Albán, 1783, Museo de América, Madrid.





**Yndio Yumbo de las inmediaciones de Quito con su traje de Plumas de Cormillos de Animales de Caza de que usan cuando están de Gala, Vicente Albán, 1783, Museo de América, Madrid.**



Nota editorial: Resulta de interés establecer un lazo visual entre las imágenes de Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1748), y las de Vicente Albán (1783). Dada su distancia temporal, se pueden identificar variaciones en la vestimenta y en la categorización de los personajes. Estas transiciones nos dejan entrever niveles de transformación y de continuidad en la construcción de los imaginarios.



De la cuatrilogía, dos son personajes hispanos y dos indios. En todos, esta naturaleza, viva y muerta a la vez, figura como elemento central, desplegada sobre una mesa. Composición alucinante y fabulosa del mundo colonial transformado en el espacio de convergencia entre el orden de lo natural y lo cultural: pues a sus espaldas se yergue el vasto repertorio de las especies frutales americanas, pasifloras, coconas palmáceas, ingas, guayabas, capulí, anonas, perseas, caricáceas como el chilhuacán y el chamburo y ananas. Complementa el registro la frutilla, el mamey, la papaya, los plátanos. No era un huerto la ciudad; aunque los había y numerosos. Retrata la serie sus orígenes: los valles cálidos andinos y las formaciones boscosas tropicales del oeste y del este.

Los personajes son las variaciones sociales del tema frutal. La secuencia se inaugura con la representación de una mujer de la nobleza o principal, en realidad *chapecona*; esta permanece de pie, acompañada por una esclava negra. El ícono siguiente es el indio, igualmente principal de su casta, diferenciado del indio del campo. El tercer personaje es la yapanga, mestiza o criolla. Finalmente, la india con traje festivo, contrastante con la india del campo. Los yumbos figuran en su medio, emergentes del entorno selvático. Juego sutil de las dicotomías naturales y sociales.

Otro rango de realidades irreconciliables radicó en la sociedad visible, retratada por los acuarelistas, y la invisible, imposible retratarla; la de los privilegios y la de los sacrificios. La que recorría libremente los espacios residenciales interiores, claraboyas hacia el nirvana, y la que recorría los espacios públicos, ruta del pecado. La dicotomía perceptible entre los jardines privados, residenciales, de las casas de patio, contrastantes con los espacios públicos, las plazas, que, según las acuarelas, fueron espacios descuidados.

La cultura, lo mismo que la sociedad, mostraba en las exclusiones una forma sistémica de representación del mundo. Los hechos portentosos del recinto sagrado pasaban a la cuenta de las idolatrías indias no extirpadas, o no del todo, o más directamente a la hiperdulía acumulada, bajo otras formas, acaso desde

tiempos prehistóricos. La conciencia, inmutable, encontraba su espacio de reproducción en la casta dominante y su justificación más plena en el poder omnímodo desde el cual construyó su utopía, la naciente república.

Los miembros de la casta formaron un férreo bloque ideológico dominante que actuaba como tal en la arena política. Y, mientras no fueron separados los poderes temporales del Estado y espirituales de la Iglesia, se conformó una alianza imbatible para cualquier disidencia. Excepto por las incursiones de personajes inéditos que, parapetados en el ejército, legado de las guerras de independencia, acaso sin saberlo, otorgaban nacimiento a un nuevo actor social en torno al cual giraban los asuntos de Estado. Aunque fueron absorbidos sin mayores problemas por la jerarquía dominante, acabarían por imponer un nuevo estilo ideológico que desembocará, hacia finales del siglo, en el liberalismo.

El control religioso de las castas fue posible a través de la educación. La progresiva latinización y conversión al catolicismo de las poblaciones indias, impidió el surgimiento de disidencias en el seno de la sociedad jerárquica. En la república, al igual que en la colonia, estuvo en manos de las órdenes regulares, de preferencia a cargo de sacerdotes que traían consigo los referentes de los modelos de Europa. Aún así, la sociedad jerárquica decimonónica no fue una realidad resultante de la simbiosis lograda durante el largo período colonial. Albergaba en realidad a dos sociedades, la blanca y la india; esta sometida por completo a aquella. Hasta el punto que permaneció permanentemente excluida del entorno ciudadano, constituido en el referente cultural civilizatorio.

## Escenario ritual

**A**tal extremo llegó la obsesión de los indios por las celebraciones festivas que ya en los

términos de la dominación colonial, una de las disputas que sobresalió entre las innúmeras que enfrentaban a clérigos e intelectuales fue en torno a la exoneración de las onerosas expensas que los sacerdotes indios debían erogar en los festejos rituales. Eugenio de Santa Cruz y Espejo en su *Defensa de los Curas de Riobamba*, arguyendo a favor de la Iglesia expresó, no sin acierto, que más allá de la explotación económica había un sentido de renovación espiritual y social al interior del mundo indio. Y, además, añadiríamos una renovación que buscaba acrecentar las zonas de contacto entre las castas antagónicas y excluyentes.

Los indios quiteños, si constituyeron un reino, este no fue sino expresión y parte de las alianzas que involucraron a varias etnias de los entornos tropandinos equinocciales. La presencia de los incas únicamente impuso un factor referencial civilizatorio, aunque decisivo, para ese precario equilibrio en el que se movían los descendientes de hombres y guacamayas: fue el contrapeso que definió las opciones para ese complicado haz de confluencias comerciales, militares y políticas en las que el signo de las selvas impuso, en lo originario, su carga simbólica. De manera que, durante el corto período subsiguiente, las culturas locales permanecieron sujetas a la doble tensión originada por la alternativa de insertarse en el eje civilizado encarnado en los incas, o de abandonarse a un estado de salvajismo que ellos mismos imaginaban predominante en los indiferenciados mundos de los yumbos. Derrotados los incas, los españoles pasaron a ocupar su rango referencial junto a su expresión contraria: el dominio salvaje. Fueron estos los referentes de la realidad que animaron los libretos principales y alternativos de las celebraciones rituales.

Los españoles, procedentes de una civilización agraria, aportaron con un vasto repertorio de especies domésticas y técnicas agrícolas expansivas como la roturación de espacios boscosos,

posible en base al uso de la tracción animal, además de las herramientas metálicas. Aunque su apropiación y aprendizaje fue parte de un lento y largo proceso que, en distintas facetas, estuvo sujeto a negociaciones, pagos y rogativas. Una evaluación de cuatro siglos de este proceso de adaptación de una cultura agraria por parte de otra permite concluir que la agricultura europea no desplazó a la americana.<sup>36</sup> Si bien prevaleció la primera en los cultivos de las haciendas, y la segunda en los suelos de propiedad colectiva o comunitaria y en los huasipungos, una y otra coexistieron, y todavía conviven en virtud de antiguos y tácitos acuerdos establecidos entre las castas principales, de blancos e indios.

Los incas, además de incorporar la gestión estatal en los cultivos, innovaron los códigos religiosos; aunque resulta indudable que fueron aún más refinados los aportados por el catolicismo. Y pese a que sorprendió incluso a los europeos la suntuosidad de las construcciones líticas, sin que hasta ahora se conozca su secreto de fábrica con exactitud matemática, así como la disposición de las ciudades del incario, para los indios americanos la arquitectura ibérica y la forma y grandiosidad de los templos y construcciones dedicadas a los servidores de la religión fue admirable, lo mismo que la organización de sus ciudades. La transferencia de estos saberes hacia las poblaciones indias involucró otra secuencia de complejas y prolongadas enseñanzas y aprendizajes, igualmente sujetas a negociaciones, y transferidas a la interacción de los símbolos en los espacios rituales.

La ritualidad católica que desde los tiempos de la conquista fue el signo de identidad de los españoles por excelencia, mantenía intacta esa capacidad de convocatoria en tiempos republicanos. De manera que la celebración de la Semana Mayor o Santa fue el factor que otorgó unidad de identidad a los blancos y se convirtió, en la coyuntura de la dominación, en un acto esencial dedicado al despliegue del poder invisible: autoridades religiosas y civiles, entre estas municipales, con trajes de ceremonia, componían el eje de la procesión, seguida de una multitud de

<sup>36</sup> El inca Garcilaso de la Vega aportó con una sorprendente comparación de este aspecto entre las culturas agrarias hispana y americana. Ver *Comentarios reales*, varias ediciones.



Izquierda: **Canónigo abanderado en la Reseña de la Catedral – Quito**, en ABM, acuarela 45. Derecha: **Alcalde Municipal**, en ABM, acuarela 48.



personajes que conformaban el séquito conmemorativo religioso. Es probable entonces que estos ritos hayan inspirado al menos, la intención emuladora de los ritos indios.

Una expresión en español, *traer vestidos políticos*, expresa de forma idónea otro de los temas sujeto a similares transacciones. Significa que la vestimenta se ha convertido en distintiva del estatuto social de su portador. De manera que ropajes de la moda europea no sólo mostraron los avances substanciales de su industria textil, sino además los códigos políticos del vestir, hechos que apasionaron de tal forma a los indios que encontraron ocupación divertida en disfrazarse y ensayar pantomimas y remedos; tal vez así nacieron algunas escenas rituales. Y, finalmente, en crear sus ropajes que fungieron de distintivos étnicos y otros que fueron utilizados para caracterizar su simbología en las comparsas. Y ciertamente que ningún traje político fue más admirado que las recias armaduras de hierro que portaron los caballeros españoles y que nunca llegaron a ser replicadas, excepto en la figura del danzante, aunque sí apreciadas bajo la

forma de herramientas aplicadas a la agricultura y al desempeño de oficios artesanales.

El intercambio de estos signos externos de identidad –no permitido en el contexto riguroso de las exclusiones coloniales, aunque tolerado en las circunstancias ceremoniales–, se convirtió en el eje de los motivos del discurso simbólico de las comparsas. Estas adquirían sentido en los sitios de celebración: los espacios públicos, frente a las iglesias; era entonces cuando se convertían en rogativas representadas que mediaban delante del poder religioso o político las transferencias civilizatorias materializadas en los motivos de la agricultura, las urbes y la guerra.

El rito de los danzantes. Personarse de españoles, ataviados como sacerdotes, mitrados como autoridades y tachonados de relumbrantes reflejos de luz solar y áurea. Encarnaciones de la riqueza concebible bajo el dominio colonial: abundancia de monedas, sargas de abalorios y comidas. Rito esencial en el que se expresa, en toda su dimensión, el lenguaje entre las castas.



No así las yumbadas. Cohorte de sacharunas<sup>37</sup> o sátiros y osos acompañan el paso ágil de los salvajes cuyo distintivo son las lanzas de chonta y la disposición deslumbrante de coloridos trajes livianos. Rito exactamente opuesto: no esencial; figurando el recurso permanente de la emancipación de la égida hispana o blanca, colonial o republicana. Signo de la guerra o la rebelión como recurso final de los sometidos.

Estas fueron las comparsas básicas que resumen la ritualidad india. Dos expresiones que se alternaron a lo largo de un profuso calendario ceremonial agrario. Las que el catolicismo toleró como legado de las culturas agrarias precedentes y mantuvo como medio para atraer a los indios que, renuentes a las conversiones, encontraban en esos ritos otra forma de acercamiento. Además, en tanto la casta de los indios permaneció excluida del servicio religioso, como era de suponer, los celebrantes pusieron todo su empeño en recrear nuevos ceremoniales que, ocultos tras la mascarada festiva, expresaron su voluntad de desempeño de oficios religiosos que bendijeran su acceso a la cultura hispana y a sus beneficios.

El calendario agrícola conoció dos fechas referenciales básicas: la temporada de siembra y la de cosechas. Y para los frutales perennes, el de floración y fructificación. A estas se subordinaban otras celebraciones relacionadas con la purificación de los individuos y la sociedad, la intercesión con la tierra, el equilibrio con las fuerzas de la naturaleza y con la deidad. De manera que, cuando el catolicismo acogió a los conversos, su iconografía de por sí vasta y diversa fue ciertamente enriquecida con sus creencias y deidades. Al igual que su santoral.

El calendario agrícola indio tenía además la virtud de componerse de secuencias estacionales advertidas por el paso del sol desde la línea del equinoccio hacia los trópicos, de Cáncer y de Capricornio, al norte y al sur, respectivamente. Equinoccios y solsticios fueron las medidas del ciclo anual; con ellos, se desenvuelven los ritos en los espacios agrarios: la celebración de Corpus de la posición equinoccial que deriva hacia el norte, y el

nacimiento del Niño Dios en la posición que deriva en sentido contrario. Aunque en las ciudades, en especial en la capital, espacio sagrado, las ceremonias incorporaban únicamente las dimensiones del equilibrio ya aludido entre civilización y salvajismo.

Estas dimensiones originales de la sociedad colonial, mantenidas en el período de la naciente república, fueron redescubiertas cuando naturalistas y románticos europeos, de vieja raigambre positivista y hasta enciclopédica, emprendieron diversos viajes que otorgaron, con sus reportes admirables, nuevo valor al paisaje, flora y fauna americanos. En especial a la cuenca amazónica. También valoraron otros aspectos. Un aporte de gran aliento consistió en resaltar los elementos arquitectónicos de las culturas amerindias, en ese tiempo vestigios ruinosos y olvidados: comunicaron al mundo la admiración que despertó en ellos la contemplación de las antiguas glorias de los habitantes de estas latitudes. Sobre todo restos monumentales de sus civilizaciones agrarias. Y aunque tuvieron dificultades para establecer un *continuum* entre esas antiguas civilizaciones y sus actuales descendientes, debieron sin duda impresionarse, pues también dejaron huellas indelebles en sus memorias, sus desates apasionados por los rituales.

Con sus escritos y observaciones devolvieron a los americanos la idea de las continuidades que encontraron entre el pasado indio y el nacimiento de las nuevas repúblicas, a la vez que minimizaron los sucesos coloniales por considerarlos funestos y poco edificantes para la humanidad de la era industrial. Sólo entonces fueron incorporadas al horizonte histórico los hechos del pasado incaico y preincaico. Nació así el rito de la historia. Mitología moderna. Lenguaje que refiere ilusiones de continuidades y cambios. Acto que representado en los espacios privados, en los interiores residenciales, creó un hálito legendario en su entorno, al igual que las misas rigurosamente celebradas en latín y figuraciones de atavíos y galas.

Así que fueron estos personajes y sus gustos extravagantes los que causaron gran admiración e impacto en los escenarios de la nobleza criolla, y quienes con la misma extravagancia mostraron

<sup>37</sup> Traducido literalmente como 'hombre de la selva'. Salvaje o, como bien lo tradujo culturalmente un misionero, el sátiro americano.

la Europa moderna como un espacio deseable para el desarrollo cultural tan venido a menos en los contextos de los inicios de la república.

De esta manera, se produjo el tránsito de la ritualidad india desde los espacios públicos sacros hasta la historia. Como narración de los sucesos republicanos (dotados de una dimensión remota pasada, en la que los coetáneos miembros de la casta dominada se enseñorearon en estas latitudes, dejando por doquier evidencias de su paso y su admirable desarrollo cultural): la arqueología, disciplina finisecular, de la mano del Arzobispo Federico González Suárez se encargaría de mostrar su grandeza. Agriculturas tempranas asociadas a sorprendentes artefactos cerámicos; sociedades de jerarquías basadas en la superposición de influencias culturales y religiosas; costumbres funerarias que muestran insospechado refinamiento; uso de la *spondylus*, el oro y el platino para fabricar joyas, y otros adornos y comerciar a larga distancia.

**Plaza de pueblo,** *Álbum del Paisaje,* Álvaro Enríquez (atribuido), colección Iván Cruz Cevallos.



Se vaciaba el evo de sus habitantes inmersos en el ciclo colonial y se conciliaban las castas, antes excluidas, en la tarea común de la construcción de la historia. Al menos esta fue la utopía. Aunque en cierto sentido fue el signo de los tiempos anunciado por las guerras de independencia. Los criollos adoptaron la idea independentista seguros de levantar una sociedad basada en los ideales de la reciente revuelta francesa. Pese a que en realidad no hubo intento alguno por encontrar la ruta adecuada para la redención del indio, su socio inmediato en la nueva empresa. De manera que la sociedad resultante fue exactamente la misma que la colonial, excepto por un factor decisivo: en el mundo estaba naciendo un nuevo ordenamiento económico. Este se anunciaba entonces con la caída de las monarquías de soporte feudal. Irrumpía triunfante la aristocracia de una burguesía industrial y comercial cuyas ambiciones rebasaron con mucho los réditos de la economía agraria.

Ninguna oportunidad tendría una sociedad rígida en sus estructuras jerárquicas, en lo patriarcal, en sus contornos microsociales o familiares para ingresar en este nuevo ordenamiento que, entre otras cosas, incorporaba la dimensión individual como factor de transacciones económicas. Ideal nada compatible con la autarquía del segmento jerárquico indio en las sociedades comunitarias y, desde una mega perspectiva, su persistencia como amenaza en contra del orden republicano luego de las dos grandes revueltas que conmovieron al mundo andino todavía inmerso en la trama colonial.

De todas maneras, una secuencia de cambios se anunciaba en los contextos rurales y urbanos. Los indios habían logrado con apreciable éxito la adopción de la agricultura y la ganadería. En las comunidades, había una apreciable producción dirigida a las redes de mercados que, en ciertos casos, competía con la producción de las haciendas. La adopción del ganado mayor y menor de origen europeo fue un proceso de larga duración, así como la inserción en las redes de consumo de productos como textiles y herramientas. Todos estuvieron mediados por ritos que tenían lugar en las haciendas, pueblos y, finalmente, en la ciudad

capital. Por esta razón los personajes de las mascaradas simbólicas fueron ampliamente conocidos en los espacios urbanos, y no pocas ocupaciones de casta debieron encontrar suficientes razones para mantenerse en las cercanías de las plazas, iglesias y otros lugares de uso exclusivo de las poblaciones o aldeas indias, o reconocidos para ellos, en medio de la urbe excluyente.

El sistema de mercados reticulares fue el nexo de comunicación entre el agro y las ciudades; especialmente Quito, que para entonces contaba con algo más de setenta mil habitantes. La variada producción agropecuaria de las haciendas abastecía a los entornos parentales de sus propietarios, con quienes se mantenían diversas relaciones que comprendían las prestaciones de diferentes servicios rituales, en otros casos, honoríficos. Entre los beneficiarios de su redistribución, se incluían aquellas familias que, al abrigo de la religión, eran consideradas como *pobres de solemnidad*. No debemos olvidar que otro rubro de producción agropecuaria que ingresaba a las ciudades era la correspondiente a las haciendas de las órdenes religiosas. Y un tercer rango de oferta provenía entonces de las comunidades.

La circulación de productos activaba la maquinaria jerárquica en el sentido de las pertenencias y lazos de sometimiento. El poder que otorgaba el monopolio de la tierra o nobleza agraria mantenía la tensión necesaria entre los polos opuestos de la sociedad. ¿Qué era el mercado sino el nexo del mundo indio con los espacios vedados de transacciones monetarias y objetos? En cierto sentido hubo una producción especializada que nunca compitió entre sí. Las haciendas dedicaron las tierras de labranza al cultivo del trigo, cebada, hortalizas y pastos, mientras que las tierras de comunidades y de los huasipungueros se dedicaban a los cultivos andinos tradicionales: maíz, patatas, quinua, cucurbitáceas y aquellos productos de huerta que progresivamente fueron adoptados, especialmente la cebada así como ciertas especies frutales y pasturas para los animales.

Otros cambios ocurrieron al interior de la casta dominante. Los hechos de rebelión de agosto de 1809 o primer grito de la independencia americana, las sangrientas guerras que enfrentaron a españoles, entre *chapelones*, leales a la corona, y *criollos*, opuestos a esa dependencia; y la subsiguiente instauración de las repúblicas a partir de los dominios coloniales impusieron una diferenciación en medio de la jerarquía hasta entonces monolítica de los propietarios de las haciendas. Unos optaron por mantener como su horizonte referencial de origen a sus ancestros españoles, otros prefirieron la sola referencia de sus linajes a los primeros españoles que pasaron a poblar el nuevo continente y a los inmigrantes de años posteriores.

Un siglo después, la revuelta protagonizada por los liberales cerraba este capítulo de dicotomías y abría uno nuevo: el enraizado en las disputas en torno a la prerrogativa de la religión. En efecto, roto el nexo de dependencia colonial, las referencias del ascendiente noble ibérico exigían ser reemplazadas por las ideologías que deificaron los hechos de la conquista. La historia de las sociedades americanas comenzaba entonces en estos capítulos, abominaba lo colonial como hecho político aberrante, y demandaba el concurso de la razón para establecer lazos con el pasado glorioso de las civilizaciones americanas de la antigüedad.

## Huella indeleble de oficios inaprensibles

Si la administración colonial tuvo como propósito el sometimiento de los indios, la republicana —aunque basada en los ideales democráticos y rotos los vínculos con España y Europa— se empeñó en mantener exactamente el mismo esquema. Y aún más gravoso por la pérdida de las mediaciones coloniales. El peso de esta situación en las haciendas tuvo su equivalente en las cargas tributarias a los



indios libres, incluidos los trabajos forzados en las obras públicas. Situación que careció de un adecuado soporte demográfico de la población india. Esta, según se expuso antes, no experimentó ritmos de crecimiento comparables a los que, en cambio, permitieron ampliar el soporte de efectivos poblacionales de los linajes de la casta dominante.

Esta, en cambio, había consolidado sus contornos de manera que, desde su posición hegemónica articuló al conjunto de la sociedad en torno a un vasto repertorio de ocupaciones. Estas fueron definidas bien por las haciendas, unidades que concentraban la producción agraria y las artesanías utilitarias destinadas a su soporte, bien por las que –concentradas en las ciudades– abastecían sus requerimientos constructivos, imaginería, mobiliario, aperos, calzado, vestimenta y hasta aquellos relacionados con la orfebrería y la metalurgia.

Actividades que corroboraban el sentido de la propiedad agraria. Atributo exclusivo de las estructuras familiares y parentales. Pues, resultado de esta combinación de propiedades y estrategias matrimoniales, sujeta a rigurosas normas, fue la construcción del poderío de casta. Se expresó su poder no sólo en la competencia por el control de los espacios rurales, una vez configurado el monopolio de la tierra, sino además en la suntuosidad de las urbes principales. Signos a los que se sometía la jerarquía antagónica formada por los indios, además de aquellas menores, refugio del mestizaje, vinculadas al desempeño de oficios menores.

El oficio por excelencia fue el desempeñado por los propietarios en sus haciendas. Fueron a la vez administradores de su economía, basada en la producción de bienes agropecuarios y destinados a un estrecho espacio de transacciones comerciales, los mercados. El aparentemente monolítico accionar de la casta reconocía a su interior ciertas diferenciaciones que determinaban la importancia de la cuantía patrimonial. Así, hubo linajes que

ejercieron control sobre conjuntos de propiedades en espacios regionales, otros restringidos a los provincianos, y aun terceros con alcances más modestos. De manera que las escalas de la economía evidenciaban variaciones, a veces desproporcionadas, que mostraban una competencia de desiguales condiciones.

Entre los primeros aún era posible establecer una segunda diferencia entre aquellos que poseían las mejores tierras (las de los valles interandinos) y aquellos cuyas propiedades colindaban con los páramos. Los primeros tenían grandes ventajas comparativas: tierras con riego, accesibles, cercanas a las redes de mercados, rodeadas de villorrios en los que estaban disponibles servicios y bienes así como de fuerza laboral de las comunidades indígenas. Los segundos, en cambio, al igual que los segmentos provincianos, carecían de esos privilegios. De manera que, cuando hacia finales del siglo, las haciendas innovaron su producción incorporando maquinaria, pastos y ganado de raza, estos permanecieron, en su mayoría, al margen de ese proceso que, por supuesto, enriqueció aún más y notoriamente a los primeros.

La casta dominante extendió el ejercicio de funciones hacia las estructuras administrativas, coloniales primero y luego republicanas, y al clero. Unas y otras admitieron órdenes jerárquicos basados principalmente en la exclusión de los estamentos subordinados de la sociedad al acceso a los roles asignados al mantenimiento de la religión. En lo espiritual, involucró el mantenimiento y expansión de las misiones. Tarea a la que concurrieron por igual sacerdotes criollos y europeos,<sup>38</sup> y en la que las haciendas, convertidas en núcleos de doctrinas, desempeñaron apreciables roles en el conteo de neófitos y conversos, bajo el tutelaje del clero secular que amplió su campo de acción a aldeas y villorrios, ocupados entonces por mestizos. En lo material, en cambio, la Iglesia desplegó todo su poder en la acumulación de numerosas propiedades rústicas. Estas demandaron el servicio de ocupaciones de rangos similares a aquellas vinculadas a los propietarios privados: encargos administrativos

<sup>38</sup> Es suficiente prueba la simple revisión de nombres y filiación de misioneros franciscanos y jesuitas para tener una idea cabal de esta afirmación.

para mantenimiento del flujo de productos, sin pasar por los mercados, hacia conventos y monasterios como destino final.

Estos oficios, vinculados a la dominación, fueron incorporados a la comparsa de los danzantes. El indio como mascarada no figura en ninguna de estas representaciones. Aunque, entre las ocupaciones vinculadas al agro figuró la casta india. La fuerza de trabajo de las haciendas, la peonada. Además constituyó un segmento de campesinos libres. Pues para los tiempos de la república, estaba plenamente diferenciada entre comuneros y huasipungueros. Aunque algunos de los peones de las haciendas alternaron con la servidumbre en las casas residenciales de la ciudad, en su gran mayoría, unos y otros estuvieron excluidos de los espacios urbanos, aun de los villorrios; a tal punto que la ruptura de esa norma excluyente traía como consecuencia o el ingreso al comercio desigual o los servicios obligatorios en los templos y espacios públicos. Podríamos diferenciar en este contexto agrario una tercera categoría, la de los cimarrones o indios de las zonas de refugio que figuraban, a veces, como pastores nómadas de los páramos, otras como contrabandistas y aun como cuatreros y bandidos. Todos, asociados de diversa manera y al contrario del cholo, se movían en la periferia de la sociedad. Fueron núcleos residuales de su casta. Permanecieron excluidos de su entorno de origen y renegados de esta y sus linajes de *llactayucs*.

Contrastante fue la situación de los indios vinculados al servicio de la ciudad. Estos, aunque soportaron el peso de sus ocupaciones manteniendo un bajo crecimiento demográfico en un contexto de crecimiento sostenido de la urbe, escaparon al concertaje y al pago de impuestos en la medida en que percibieron un salario y ciertos privilegios por su desempeño. No estuvieron, en consecuencia sujetos a la amenaza de la prisión por deudas. Por lo tanto, de estos no se generó ningún cimarronaje. Pues sus roles en los espacios públicos y residenciales fueron estamentales, comenzando por el acceso libre al medio ciudadano.

En cierto sentido fueron considerados parte de la ciudad, indios de Quito. Y, hasta cierto punto, sus aldeas o comunidades cercanas, respecto de los indios *llactayuccuna* o *yumbos*, se convirtieron en plataformas idóneas para acceder al poder simbolizado en la urbe. Constituyeron una mediación eficaz con la Iglesia y con las estructuras administrativas. Fueron los encargados de sobrellevar los cargos rituales. Los ejecutantes de las comparsas de los danzantes y yumbadas; la cabeza visible de su casta. En consecuencia, exhibían ante los suyos y ante la casta hispana el privilegio de apropiarse en esas fechas ceremoniales de la ciudad sagrada.

Los linajes de los indios, en los medios agrarios y urbanos, guardaban con igual celo la pureza de su casta. Pese a su situación subordinada y sus condiciones desventajosas como soporte productivo, fueron objeto de su desprecio los mestizos. Peor si se piensa que estos alcanzaron posiciones de mayordomos o caporales de las haciendas, comerciantes, artesanos y autoridades eclesiásticas y civiles en las aldeas rurales. En suma, aunque carentes de identidad de casta, formaron parte de los mecanismos de dominación. Usufructuaron de sus posiciones privilegiadas respecto de los propietarios para garantizar su sometimiento.

De esta manera, el mestizaje se transformó en un epifenómeno de las inflexibles jerarquías. Quienes eran identificados como parte de este segmento carente del valor de la pureza, fueron arrojados sin contemplaciones al limbo de lo contaminado; surgieron así y cimentaron su presencia los actores marginales de la escena principal en la que se representaba el mundo de los privilegios de la sangre. Y aunque el ordenamiento republicano incorporó ciertos cambios en estas reglas coloniales, su estricto andamiaje de identidades, exclusiones, desavenencias y conciliaciones, transgresiones y perdones, estaba plenamente consolidado y regía para toda la sociedad.

Este segmento no alcanzó reconocimiento alguno como segmento visible. Por el contrario, vería desmejorada su situación, pues los requisitos de reconocimiento de la ciudadanía o de



Arriba izquierda: **Carga del Rey-Patate**, en ABM, acuarela 41. Abajo izquierda: **Baile de los santos Reyes - Guápulo**, en ABM, acuarela 42. Derecha: **Los tres Reyes Magos**, colección Gogó Anhalzer.

miembros plenos de la nueva sociedad republicana incorporaron la dimensión económica que era equivalente a la tenencia de bienes rústicos y, en consecuencia, de pertenencia a la jerarquía gobernante. En realidad, una situación ambigua. Puesto que al menos un sector minoritario proveniente del mestizaje encontró en este recurso de fortuna la vía para incorporarse a las castas dominantes o al menos adquirir el estatuto de ciudadanía. Digámoslo así: el ingreso a los círculos de privilegios pasó a tener un costo oficial: la probanza de riquezas. Tuvo esta regla, de todas maneras una excepción: las poblaciones indias que

permanecieron marginales al orden republicano. Perdieron sus antiguos privilegios y pasaron, en consecuencia, a una posición subordinada, incluso a la del mestizaje.

Únicamente los esclavos traídos del África en tiempo de la Colonia —en especial los de los jesuitas que fueron dedicados a la producción azucarera en sus haciendas del Chota, y que fueron liberados en tiempo de Urvina, igual que todos, en atención a sus servicios militares—, se insertaron tardíamente al orden urbano y pasaron a ocupar una posición jerárquicamente subordinada



a la de los indios. Aunque este segmento advenedizo, a su vez, estuvo por encima del mestizo descendiente de indio y negro: el zambo. Con este culminaba la profusa ilustración de los prototipos sociales provenientes del lado oculto de las castas visibles, aun cuando se tratara de un epifenómeno.

Este fue el tejido barroco de la sociedad decimonónica, resultante del ejercicio de este vasto repertorio de ocupaciones asignadas a las castas. No obstante el negro no es la que figura representada en las acuarelas, pues no figura sino ocasionalmente, tal vez porque no tenía representación social alguna en el escenario urbano. Y de no ser por su insólita figuración en otras recreaciones hubiera sido un segmento ignorado por lo discursivo de esa y nuestra sociedad. Una de estas figuraciones fueron los nacimientos. Figuraba en el orden de llegada de los reyes magos hasta Belén, para rendir honores al Dios recién nacido: el primero de todos, el rey mago blanco; en segundo lugar, el rey mago indio; y el que arribó en último lugar, el rey mago negro. En las acuarelas aparecen relacionados con el desempeño de servidumbre en las residencias y, además, como personajes rituales vinculados a la celebración de los Santos Reyes, inocentes y carnavales. Muchas veces se los ve como personajes de comparsa, en donde mestizos o indios se pintan de negros, como es evidente en las acuarelas 41 y 42 del Álbum de Madrid. Escenas que recreaban la utopía jerárquica en la pureza ilusoria de las castas y el orden religioso y social que la hacía posible.

En la ciudad ritual, en cambio, no figuraron los mestizos con estatuto propio. Únicamente fue escenario en el que ocurrían los ritos de mediación entre lo civilizado y lo salvaje. Especie de catarsis social en la que la casta india expresaba su propio equilibrio en su posición subordinada: entre la asimilación de la cultura de los blancos y la rebelión simbolizada en los salvajes. Estos no siempre fueron rebeldes, aunque el poder de la simbología así lo exigiera. Pues Quito a lo largo del siglo XIX, al igual que en la Colonia, fue el centro de convergencia de los peregrinajes que los caciques o curacas organizaban en busca de justicia para los desafueros de los mestizos, comerciantes

que se aventuraban por sus parajes, los despojos de tierras conducidos por hacendados y reconocimiento de títulos comunitarios o comunales para sus representados. O por el prestigio que otorgaba la simple visita a este lugar sacro. Invariablemente terminaba por imponerse el rito de inserción en los contextos de la civilización de los linajes de los blancos que encontraba, por supuesto, sus excepciones: en los cholos o indios descastados no en razón de sus alianzas matrimoniales cuanto a causa del abandono de su entorno parental y cultural. Y en los cimarrones que optaban por el estatuto del salvaje, escapando de los lazos del endeudamiento con las haciendas y buscando nuevas identidades en sitios remotos.

La primera de estas categorías no cobrará importancia sino, un siglo después, a medida que las migraciones del campo hacia la ciudad crearon las condiciones para ello. En el siglo XIX, este fenómeno parece poco notorio, a diferencia de las movilizaciones masivas de los primeros tiempos de la conquista y Colonia. Fueron las guerras de independencia o las guerras civiles o el cimarronaje de los peones de las haciendas los que configuraron intermitentes movimientos de población india desde el agro, aunque más bien hacia las zonas de refugio.

Las ocupaciones de los yumbos fueron, por así decir, externas a este escenario. De sus dilatadas posesiones provenía el oro que mantuvo activos a los orfebres y engalanó los altares de los templos. Abastecieron a los imagineros de la cera negra, útil para impermeabilizar los arcones en los que exportaban sus obras de arte, fibra de pita para cabos y sogas de embarcaciones y hojas de palma para las celebraciones del Domingo de Ramos. Cruciales aportes de estos habitantes de los bosques de la costa y, sobre todo, de la amazonía que visitaban ocasionalmente la ciudad cuando conducían, como cargadores, estos productos, además de las frutas. Sin embargo, obtuvieron reconocimiento como la otra mediación: el poder de las borduras de la sociedad como espacio total. De allí su representación en ritos denominados precisamente *yumbadas*. Celebraciones que pervivieron al norte, en Cotocollao y San Antonio y al sur en La Magdalena.



**Indio cubierto de hierbas los días de fiesta** [sacharuna], Ernest Charton (atribuido), Museo del Banco Central del Ecuador, Cuenca.

<sup>39</sup> Raymundo de Santa Cruz, en 1651, ensayó la ruta más antigua, seguida por Orellana; luego Domingo de Brieva y Andrés de Toledo; posteriormente, Cristóbal de Acuña y Andrés de Artieda por el Napo hasta sus cabeceras y desde allí hasta Quito remontando el curso del Quijos. Llegó a Quito donde fue recibido solemnemente por las autoridades civiles y eclesiásticas. La procesión en la que participaron los xeveros del P. Santa Cruz fue el origen de la intervención de los yumbos en las danzas o yumbadas. También podemos suponer que sus orígenes se remontan a las celebraciones de la fundación de la ciudad, en la que desfilaron los yumbos guardando la misma disposición y atavíos que mantuvieron durante las guerras en las que se enfrentaron a los españoles junto a los ejércitos comandados por Rumiñahui.

Sitios donde fue notorio el desarrollo del shamanismo, junto a los *tiánguiz*, así como el expendio de hierbas medicinales.

Estas eran simbolizaciones del mundo salvaje o de los *Sacha Runa*. Los ritos en los que fueron representados contrastaron con los de *danzantes*. Civilización y barbarie contrapunteaban en los entornos urbanos como expresiones de la puntual emergencia y sometimiento del cholo, a la vez que la declaratoria de la contumacia de los cimarrones. La ciudad fue, en ese sentido, un espacio de reproducción de estos mundos ajenos y al

mismo tiempo vinculados a su trayectoria, seguramente desde tiempos antiguos y que, para los tiempos posteriores, incluida la era republicana, mantenían casi exactamente la misma disposición, aunque su presencia fue creciente a medida que el tráfico comercial instaurado por los caucheros se incrementaba así como la extracción de otros productos y las consecuentes visitas de viajeros, autoridades civiles y misioneros.

La irrupción de los yumbos en el espacio urbano data, en efecto, de tiempos antiguos. Si hemos de otorgar crédito a las versiones que afirman que en torno a Rumiñahui actuó una alianza interétnica conformada por los yumbos orientales, estamos en condiciones de afirmar que su presencia data de fechas tan antiguas como este evento. Pero si entendemos que Quito fue un espacio referencial prehispánico y preincaico, podemos figurarnos la importancia del sitio sagrado y su reiterada presencia.

En los tiempos de la Colonia, una segunda irrupción de los yumbos constituyó un evento de gran trascendencia. Uno de los misioneros jesuitas llegó hasta la ciudad con el grupo de xeveros que le acompañaron en su largo viaje de exploración.<sup>39</sup> Quito, durante el tiempo que duró la misión de Maynas fue un centro de abastecimiento de estas redes misioneras. La expulsión de la orden en 1767 trajo como consecuencia el abandono de las fundaciones y, en consecuencia, de los obrajes y transacciones comerciales que les brindaban soporte. Únicamente hacia finales de siglo cobró cierta importancia el comercio regional. Como se ha mencionado antes, cobraron renovada importancia el oro de aluvión, la fabricación de las cuerdas de pita, el uso intenso de la cera y de resinas como el copal, o el uso de los ramos en el día Domingo de Ramos, incluido el pago de impuestos en oro y pita, la servidumbre del transporte de hacendados y autoridades civiles y eclesiásticas en sillas.

Para el siglo XIX, la región amazónica tenía ya alguna presencia en la economía nacional. Las transacciones de venta de caucho incrementaron de tal manera la economía de la ciudad que, en algún sentido, rivalizó con la de Iquitos, incluso en el



Indios (yumbos) de Archidona, en Charles Wiener, "Amazone et cordillères" [1879-1882], en *Le tour du monde*, t. XLVI y XLVII, Édouard Charton, Paris, 1883.



abastecimiento de bienes comerciales para los flamantes hacendados que iniciaban el circuito interminable de endeudamiento entre los indios amazónicos, cofanes, tukano y zápara, con herramientas de metal, altamente apreciadas, sal y textiles.

Quito, además de espacio ritual, vinculó un sentido de pureza al desempeño de estos tan diversos y curiosos oficios y, a veces, distantes. Es evidente que más allá del desempeño de los *capariches* había un trasfondo de descontaminación simbólica del espacio social; y en los *pongajes*, en especial del agua, no es difícil encontrar la simbología de la purificación hacia el interior de los espacios residenciales. La limpieza era, pues, un valor altamente estimado; contuvo los brotes letales de epidemias, entre otras, de sarampión, viruelas y gripes, hasta el punto que estas, lejos de lo que se podría suponer, tuvieron efectos más devastadores en el medio agrario y selvático que en la ciudad.

Apreciado desde la perspectiva de las ocupaciones, el espacio urbano presentaba un aspecto inusual. De un sector a otro, las construcciones religiosas acarreaban consigo a picapedreros, talladores, albañiles, orfebres e imagineros. Tropa fantástica cuyos talleres se instalaban en los solares destinados a la edificación, o al mantenimiento de los templos ya construidos. Por el contrario, las residencias de los señores de la tierra eran el universo referencial, la realidad dominante en cuyo entorno giraba una intensa actividad citadina. La servidumbre doméstica, los pongos, el cuidado de las caballerizas.

Los mercados eran los puntos de convergencia de las castas y segmentos no visibles. Tenían, por así decirlo, un estatuto propio en el universo delimitado rigurosamente por las jerarquías. Estos espacios públicos eran los sitios del desempeño de las ocupaciones sagradas, pues según se ha dicho, a las comunidades indias les fueron asignadas funciones respecto del mantenimiento de los servicios urbanos. De ese tiempo data el españolizado *capariche*, antiguamente vinculado al oficio de llevar las andas del inca, o según otros, de gritar; quienes fueron los encargados de la limpieza urbana, ocupación que ha permanecido en

las poblaciones de Nayón, Zámiza, Llano Chico y Llano Grande. De igual manera, el servicio de abastecimiento de leña parece que fue la ocupación de los indios del sur puesto que tenían acceso a los bosques. Pudieron ser además los proveedores de maderas para las construcciones, así como los de Calderón, Calacalí y San Antonio los que aportaban con las piedras calcáreas, la cal y la arena. Los aguateros o los pongos<sup>40</sup> que abastecieron de agua constituyeron ocupaciones asignadas a poblaciones o comunidades, sino parte de la servidumbre señorial, al igual que en las haciendas cuando no se trataba de una ocupación pagada como la de los cargadores en los mercados, calles y plazas.

A estas ocupaciones cotidianas hay que añadir las derivadas del orden de la ritualidad. Asignadas a los mismos segmentos y desempeñadas como una representación de casta ante el poder. En suma, la misma sociedad que invadía los espacios públicos se apoderaba de ellos en los momentos rituales a fin de expresar en símbolos los desequilibrios del punto de tensión esencial: la gracia de la divinidad.

## Teatro histórico

Narra la extraordinaria reconstrucción de un episodio de la toma del Cusco: luego de la derrota que infringieron cañaris aliados con los españoles a los incas, se ofició una celebración conmemorativa a la que asistieron los miembros de las panacas que guardaron la misma disposición que mantenían en tiempo de su hegemonía.<sup>41</sup> Uno de los nobles, incitado por su orgullo, retó a los españoles a un duelo en el que se decidiría el triunfo o la derrota. Ninguno recogió el guante. No así el cacique cañari que derrotó al retador. Algún tiempo después, en otra celebración, ingresaron los cañaris últimos, su cacique a la cabeza, ataviado para la guerra, llevaba una extensa capa en la que constaba

<sup>40</sup> Pongo o más bien, pungu, significa puerta. Seguramente en alusión al servicio de abastecimiento a las puertas de las residencias urbanas. De manera que el servicio de abastecimiento de las cocinas y saneamiento corría a cargo de estos personajes, por lo común indios forasteros que se empleaban en la ciudad, cuya proveniencia nos ha resultado difícil identificar.

<sup>41</sup> Manuel Miño Grijalva, "Los Cañaris en el Perú", en Revista *Cultura* n° 1, vol. V.

la iconografía, o narración pictográfica, de cuatro de los más recientes hechos de guerra en los que habrían derrotado a los ejércitos incas a la que el cacique había añadido a su capa que servía de lienzo, la escena de la derrota infringida al retador un año antes.

La historia no preexiste a ninguna construcción. Y todo intento por escribirla o construirla empieza o termina por convertirse en una obra de arte. En el caso relatado, la historia es una obra de arte iconográfica. Su autor pintó el lienzo desde cuando fueron victoriosos en la alianza con los españoles y culminaba en la escena de la toma de la capital incaica. Cuando un año después cupo la presentación de los mismos hechos, hubo un añadido al lienzo original que incorporaba la memoria de un hecho que guardaba plena coherencia y continuidad con lo antes sucedido.

Retornando a nuestro asunto y tema, podríamos invocar el evo de las castas como el tema central escenificado en el espacio de la ciudad sagrada. Recinto sin tiempo en el que figuran representados los personajes y escenas sobresalientes de la religión. La historia sagrada que ya no tenía lugar de referencia en los espacios hollados por la divinidad y por donde, transcurrido un milenio, deambularon las Cruzadas en su fantástica recreación en estas latitudes. Por ello, pocos cuadros de la época tienen referente histórico. Son escenas de la historia sagrada. O de los avatares del cristianismo. Excepto los milagros y martirios que, habiendo sido hechos reales, por fuerza de los contextos evales, devinieron simples rememoraciones de relatos que inspiraron a los artistas. Excepción a la que falta añadir la galería de retratos de los personajes referenciales de la sucesión de los linajes de la nobleza, ergo, de las castas.

Si a este evo colonial le añadiéramos retazos de lienzos, en los que previamente hemos representado el pasado ibérico, obtendríamos como resultado la representación, en esencia, de la ideología de la sucesión nobiliaria. Sus referentes, los moros derrotados. Si al evo le insertáramos los episodios de la conquista,

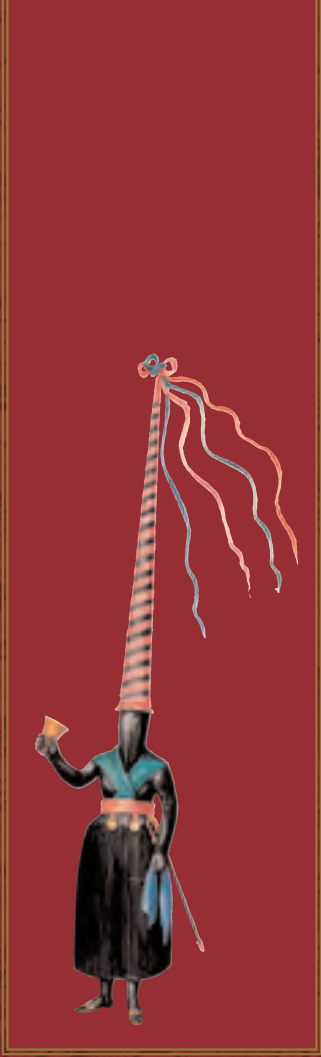
obtendríamos una narración pictórica de un segundo referente de la nobleza; en esencia, el referido a los títulos otorgados por los servicios prestados a la corona en los más diversos y recurrentes episodios de la conquista americana. Si a este lienzo, así extendido, le recortáramos la dimensión de la nobleza hispana, tendríamos la versión de la perspectiva que tuvieron los próceres de la independencia. Y si en su lugar añadiéramos otro retazo en el que previamente hubiéramos representado el pasado americano más remoto con gala de escenografías en las que figuraran admirables construcciones monumentales, tendríamos ante nuestra mirada la historia republicana finisecular.

El presente ensayo, conducido sobre la ciudad decimonónica, nos ha permitido extender un largo lienzo en el que figuran personajes antes que eventos. Y si a estos los imaginásemos retratados en un lienzo, buscando coherencia de continuidad histórica, dificultosamente encontraríamos una secuencia narrativa. Lo que tendríamos ante nuestra mirada, más bien semejaría un teatro y un despliegue de actores. Más que eventos, la obra escenificada representaría la construcción en colectivo de la deificación del poder. O del poder, sus comparsas.

En suma, este lienzo no sería sino la secuencia de las fascinantes acuarelas que acompañan a este texto. Una sucesión de personajes sin eventos que los articulen, lo que impide imaginar un escenario sociológico con actores y menos aún escenas dramáticas, cómicas o trágicas. No son personajes para eso. Son entornos para una representación invisible: la del poder concentrado en el espacio sacro. Son comparsas cotidianas y rituales que lo anuncian, lo acompañan o cuando menos lo incitan a un diálogo ilusorio expresado en ceremonias insólitas.

El poder ausente, semejante al Dios abstracto, se resuelve en el despliegue magnífico de sus potestades en el plano de lo sensible. Eso fue la ciudad sagrada: filigrana arquitectónica, pero principalmente fabulosa construcción social, emblemática, diversa, alucinante y atractiva, en cuanto séquito, mascarada o comparsa inimaginable para otras latitudes.





El Álbum de la Biblioteca Nacional de España





## INTRODUCCIÓN AL ÁLBUM DE MADRID

SOFÍA LUZURIAGA JARAMILLO

Esta sección comprende la reproducción de las acuarelas, en el orden en el que están dispuestas en el álbum de la Biblioteca Nacional de España en Madrid (ABM).

Cuando se ha considerado adecuado, se ha incorporado un texto relacionado con la acuarela o grupo de acuarelas, así como ilustraciones complementarias de interés comparativo. Los títulos de las obras, cuando ha sido posible acceder a la información, han guardado su inscripción y su ortografía original; en el caso de titulaciones en otros idiomas, se ha optado por su traducción.

En algunas ocasiones, se advertirá que las ilustraciones adicionales no corresponden al período que se ha asignado a la elaboración de las acuarelas (1850-1860). Sin embargo, la no correspondencia temporal es, en sí, un elemento válido a la hora de estudiar las imágenes, tanto por las semejanzas que se insinúan en vistas, trajes, escenas representadas, como por las diferencias que apuntan a un cambio en las costumbres, los paisajes, entre otros.

Cabe señalar que durante el proceso de búsqueda y selección de imágenes adjuntas, las similitudes entre las representaciones de las acuarelas del álbum y las efectuadas por Juan Agustín Guerrero nos llevarían a formular la siguiente pregunta señalada por Alfonso Ortiz Crespo: ¿Es posible que el trabajo de este artista haya sido la base gráfica de muchas de las imágenes del álbum?

Si consideramos que ciertos nombres llevaban consigo un signo de prestigio y reconocimiento entre coleccionistas y comercializadores de imágenes, la hipótesis parecería encontrar sustento. Y si además recordamos que, más allá de la originalidad en la representación, un ávido grupo de coleccionistas *buscaba realidades*, ¿qué mejor que encontrarlas y tenerlas dibujadas por una mano hábil, artística y reconocida?

Por otra parte, debemos anotar que entre las décadas de 1860 y 1870, “la fascinación pública por las artes de tipos humanos raros o exóticos creció a un ritmo constante”.<sup>1</sup> Pero

<sup>1</sup> Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Maruja Martínez, trad., Lima, SUR Casa de Estudios del Socialismo, 2000, p. 147.

no sólo en la adquisición de rarezas y exotismos se concentraba el interés, y no solamente las *cartes* estaban encargadas de satisfacerlo. Si bien Poole nos remite a las *cartes de visite*, y por lo tanto a los inicios de la fotografía, debemos considerar el período en cuestión, y enmarcar a la confección del álbum en esta *ola de fascinación*. En efecto, aunque algunas de las imágenes se compraban de manera individual, “la mayor parte de ellas era insertada en álbumes junto con otras tarjetas que representaban nativos, campesinos y ‘tipos exóticos’ de otras partes del mundo”, y su organización podía hacerse “en relación a unidades nacionales o geográficas”, apuntando a “crear una especie de imagen sumatoria del ‘tipo americano’”.<sup>2</sup>

El álbum de la Biblioteca de Madrid responde a lo anotado con respecto a las *cartas de visita* o *tarjetas de recuerdo* en cuanto al interés de los coleccionistas y a la forma de organización de las imágenes. No responde en la medida que se trata de otra técnica representacional:<sup>3</sup> la acuarela. Cosa que no extraña. Por un lado, porque “el mismo tamaño pequeño que había dado a la *carte de visite* ventaja competitiva en el mercado de retratos, terminaría siendo un problema en la comercialización de imágenes de paisajes, monumentos y escenas”,<sup>4</sup> que necesitaban otro método para ser ‘captados’. Por el otro, podríamos suponer que la estereografía<sup>5</sup> aunque popular en territorios europeos desde 1860, no encontraba su punto de auge en tierras sudamericanas. Y finalmente, tal vez el o los que confeccionaron el álbum de la Biblioteca de Madrid, aumentaron una particularidad a sus intereses: la técnica; de ahí que el grueso de imágenes del álbum sea acuarelas de méritos técnicos y artísticos, con una tendencia a menguar su calidad hacia las últimas imágenes.

Finalmente, cabe señalar que en este afán por categorizar lo que se ve —por saber qué se está viendo—, es muy frecuente que las ilustraciones se acompañen de pequeñas leyendas informativas o explicativas. También es usual que una misma imagen, y el *tipo* representada en ella, se encuentre con diferentes leyendas dependiendo del autor, recreador o compilador de la imagen. Así, una indígena gobernadora, será también novia o mujer del alcalde: la categorización del personaje depende de la información que se construye en torno a él. Por lo tanto, al enfatizar en la importancia de estos *trazos* que acompañan a la imagen, podemos entrever los imaginarios que rodearon a los productores de imágenes, a los difusores de nuevos mundos, a los ojos que se ven a sí mismos al alejarse y acercarse de ese otro re-creado.

<sup>2</sup> Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad* [...]. *Una economía visual del mundo andino de imágenes*, p. 149.

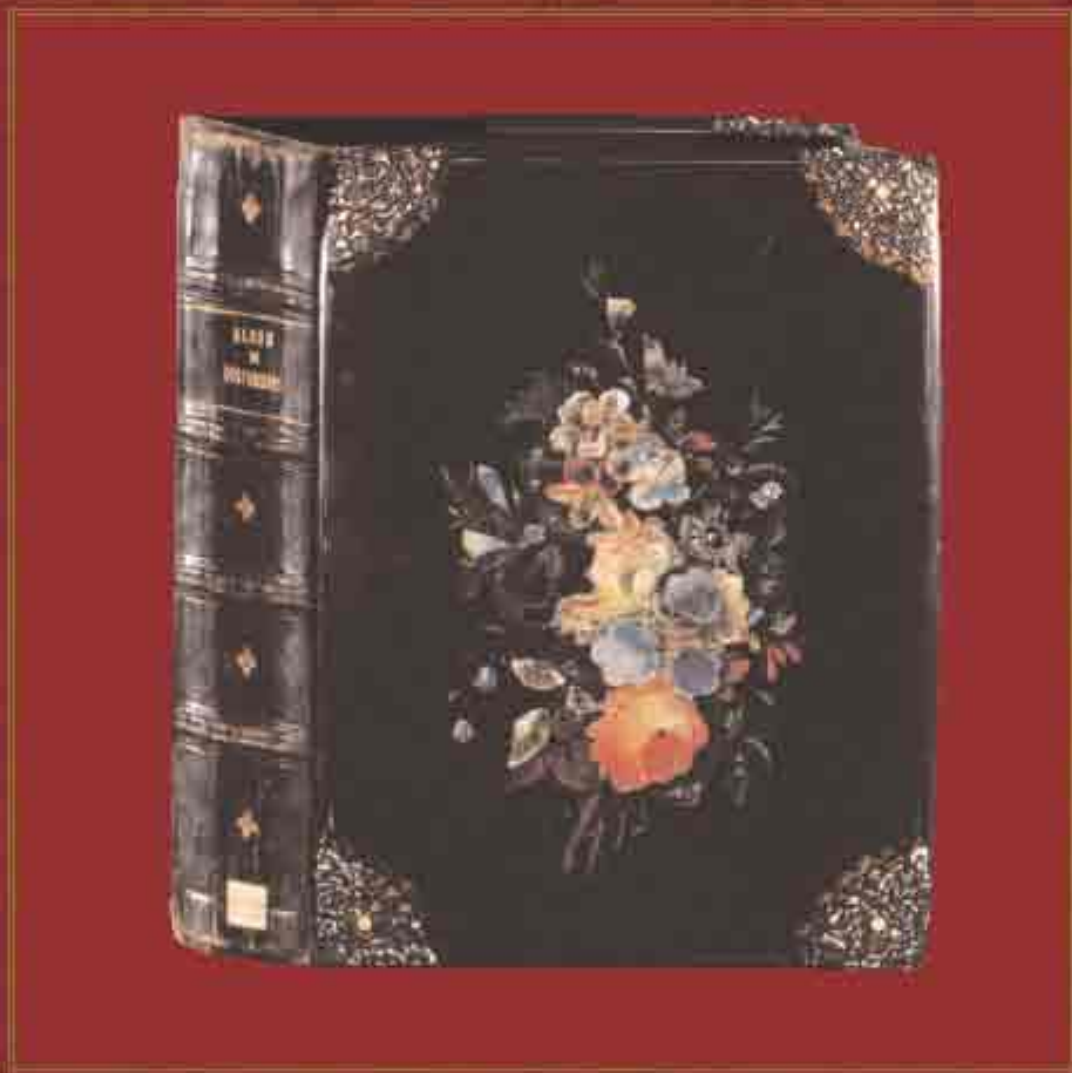
<sup>3</sup> Salvo las dos imágenes de los indígenas fusilados en Licto y tres tintas: el Sulem, Juan Champús y el Chorro de Santa Catalina.

<sup>4</sup> Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad* [...], p. 146.

<sup>5</sup> Formato fotográfico impulsado por André Adolph Eugène Disdéri.







### *Cabecillas de la sublevación de Licto y fusilados*

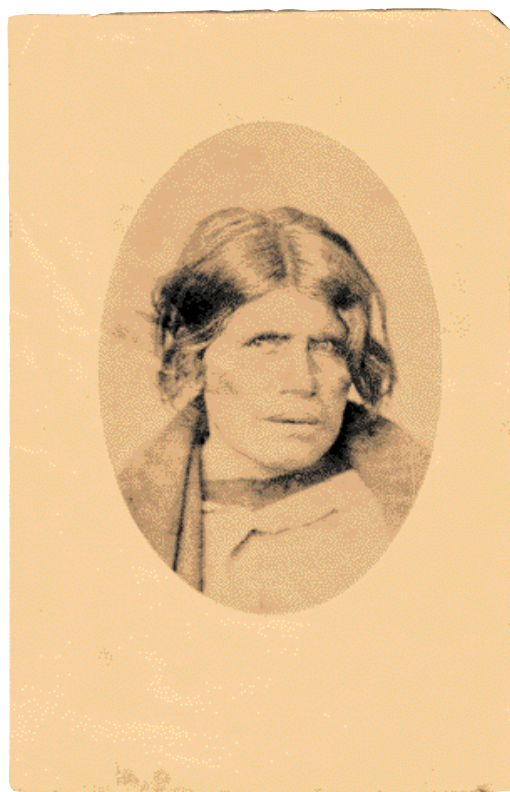
[Letra manuscrita, tinta]

Fotografía de Fernando Daquilema, líder de la célebre rebelión que tuvo lugar en 1871, en Yaruquíes, Riobamba, en rechazo al trabajo subsidiario. Fue ejecutado el 8 de abril de 1872. Los datos históricos registran la existencia de una mujer que ejerció el liderazgo de la rebelión junto con Daquilema. La fotografía que lo acompaña podría corresponder a ese personaje (¿Manuela León?).

Las fotografías de los cabecillas de la sublevación de Daquilema son memorias invaluable de este acontecimiento. Las rebeliones indias provocaban las más serias alteraciones en el sistema de castas, pues intentaban acabar con la dominación aceptada, acatada y reproducida en una prolongada sucesión temporal. Las últimas referencias andinas de hechos similares que intentaban acabar con el sistema fueron las revueltas protagonizadas por Túpac Amaru y Túpac Katari. En cierto sentido, este levantamiento fue contra el orden republicano, por proclamar al cabecilla Daquilema como *Rey* de los indios.

A pesar de que en el álbum de Madrid no se tiene más referencia que la señalada, circunstancias únicas nos permitieron identificar inequívocamente al personaje. A finales del año 2004, se organizaba en el Museo de la Ciudad la exposición "XIX: Fotografía y República", y conociendo la imagen del álbum se ubicó otra copia fotográfica en manos de un coleccionista local, con la siguiente anotación al reverso: "*El desafortunado Diaquilema, perteneció ála familia imperial de América fue fucilado en Riobamba*". Las investigadoras opinan que el fotógrafo podría ser Pedro José Vargas.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX*, Quito, FONSA / Museo de la Ciudad, 2005, pp. 102 y 107.





## *1. Vista del antiguo Quito*

[Letra manuscrita, tinta]



## 2. Pichincha lado occidental

[Letra manuscrita, tinta]

La famosa lápida de mármol colocada por los geodestas franceses en un muro de la Universidad de San Gregorio Magno de los jesuitas, trasladada posteriormente al Observatorio Astronómico cuando fue derrocado el edificio colonial a inicios del siglo XX, tiene inscrita en latín diversos datos astronómicos y altitudinales. Entre estos se menciona: “*soli quitensis in foro majori 1462: crucis in proximo pichincha montis vértice conspicuæ 2042*”, es decir, en una traducción libre: la altura del suelo de Quito, en la plaza mayor es de 1462 [toesas]; “*la cruz colocada en el inmediato vértice de Pichincha, de 2042*”. Al explicar Humboldt su dibujo del macizo del Pichincha, que hiciera desde los Chillos, dice de esta cumbre: “*la cima en la que está colocada la famosa cruz que sirvió entonces de señal para hacer la del meridiano*”.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Explicación que corresponde a la lámina LXI de Alexander von Humboldt, reproducida en su obra *Mi viaje por el camino del Inca (1801-1802)*, David Yudilevich L. (edición y prólogo), Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004, p. 85.

Izquierda: **El Pichincha (4.853 m.)**, en Alexander de Humboldt, *Volcans des cordillères de Quito et du Méxique*. Centro: **Pichincha visto del valle de Chillo**, en Manuel Villavicencio, *Geografía del Ecuador*. Derecha: **Pichincha desde los Chillos**, *Álbum del Paisaje*, Álvaro Enríquez (atribuido), colección Iván Cruz Cevallos.







### *3. Cotacachi y Cuicocha*

[Letra manuscrita, tinta]





#### 4. Laguna de San Pablo

[Letra manuscrita, tinta]

“**E**l culto a los lagos apunta a la otra faceta de la geografía sagrada. Se enmarca igualmente dentro de la tradición panandina, de la cual sólo recordaré dos polos esenciales como el lago Guatavita en los Andes colombianos, objeto de complejas ceremonias y nutridas ofrendas por parte de las etnias muiscas [...], y el lago Titicaca, cuyo rol fundador remonta a los albores de la mitología andina [...]. En la sierra norte ecuatoriana, las numerosas lagunas protagonizan destacados papeles en leyendas y cosmogonías populares (Buitrón 1950). Pero la que goza de más preeminencia es la laguna de Imbabocha (o lago San Pablo), a la vez la más extensa y de mayor importancia simbólica, sin lugar a dudas por estar ubicada al pie del volcán Imbabura”.<sup>3</sup>

**Ymbabura. Las vertientes de este cerro arrastran unos pejesillos que se llaman Preñadillas,** de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



<sup>3</sup> Chantal Caillavet, *Etnias del norte. Etnohistoria e historia del Ecuador*, Quito, Casa Velásquez / IFEA / Abya-Yala, 2000, pp. 401-402.



## 5. Antisana

[Letra manuscrita, tinta]



Arriba: **Volcán Antisana** en la cordillera de Guamaní donde corren los ríos Cosanga, Quijos y Coca, en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Abajo izquierda: **Antisana**. En la meseta de este cerro que está á mas de diez mil pies de altura sobre el nivel del mar, se crían y mantienen ganados al cuidado de los indios, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Abajo derecha: **El Antisana**, en Joseph Kolberg, *Nach Ecuador*.







## 6. Cayambe

[Letra manuscrita, tinta]



Arriba izquierda.: **Cayambe-Urcu (5.900 m.)**, en Alexander de Humboldt, *Volcans des cordillères de Quito et du Mexique*. Arriba derecha: **Cayambe. De las faldas de este cerro nace el Azuela que vá á perderse en el Napo**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.

Abajo izquierda: **Cayambi. Visto de Guachalá**, en Manuel Villavicencio, *Geografía del Ecuador*. Abajo derecha: **Cayambe con ángeles en las nubes**, *Álbum del Paisaje*, Álvaro Enríquez (atribuido), colección Iván Cruz Cevallos.









## 7. Cotopaxi y palacio de los Incas

[Letra manuscrita, tinta]

El *Nuevo Viajero Universal en América*, editado en el año 1832, dedica íntegramente el capítulo IV a este monumento incaico, señalando lo siguiente:

*“Casa del Inca en Callo, en el reino de Quito.*

*Después que Tupac Yupanqui y Huaina Capac, padre de Attahu Alpa, concluyeron la conquista de Quito, se construyeron no tan solo los soberbios caminos de que se ha hablado, sino que también con el fin de facilitar mejor la comunicación entre la capital y las provincias más septentrionales de su imperio, mandaron que en el camino que hay desde Cuzco á Quito se edificasen de trecho en trecho una especie de casas de posada, tambos ó sea almacenes de guerra, y casas propias para habitación del príncipe y de su familia. Dichos tambos y casas del Inca, á que otros viajeros dan el nombre de palacios, existían desde*

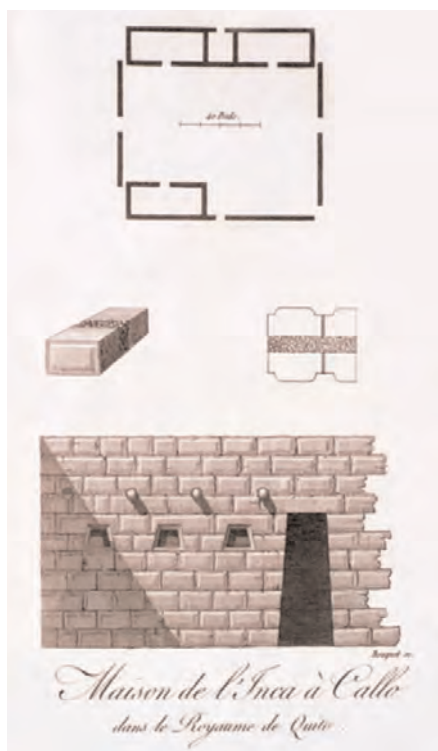
**Perspectiva del Palacio de los Reyes Yngas nombrado Callo [...]**, en Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional [...]*.





<sup>4</sup> El autor se refiere al nudo de Tiopullo.

**Casa del Inca en Callo en el Reino de Quito**, en Alexander de Humboldt, *Vue de cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique par Al. De Humboldt. Avec 19 planches*, t. II, París, N. Maze libraire, 1816.



muchos siglos en aquel trecho de camino real que conduce desde el Cuzco á Cajamarca; y á los últimos conquistadores de la casta de Manco Capac es á quienes se debe la construcción de los edificios cuyas ruinas vemos desde la provincia de Cajamarca hasta los montes de los Pastos. Entre estos edificios, uno de los mas famosos y mas bien conservado es el del Callo ó Cayo, cuya descripción nos dan La Condamine, don Jorge Juan y Ulloa en sus viajes al Perú; pero estas descripciones son muy imperfectas, y el diseño que Ulloa nos ha dejado de la casa del Inca no manifiesta tampoco bajo que plan fue construida, y casi daria lugar á sospechar si es puramente de imaginacion.

Cuando por el mes de abril del año 1802, hizo Humboldt una excursión al volcan de Cotopaxi, sacó el diseño de unas copas, y de vuelta á Quito lo enseñó junto con la lámina que se incluye en el de Ulloa á unos religiosos muy ancianos del orden de san Agustin. Nadie tiene mas noticia que ellos de las ruinas del Callo, porque el terreno en que están pertenece á su convento. En otro tiempo habian vivido estos religiosos en una casa de campo junto á dichas ruinas, y le aseguraron que antes del año 1750 y aun en aquella época se hallaba la casa del Inca en el mismo estado en que está hoy dia. Es muy probable que Ulloa haya querido representar un monumento reparado; y supuesto que existian paredes interiores en todos aquellos parajes en que ha visto montones de escombros ó elevaciones accidentales en el terreno, su plan no manifiesta ni la verdadera forma de las habitaciones, ni las cuatro grandes puertas exteriores que necesariamente debieron existir desde que se levantó aquel edificio.

[...] Desde lo alto de aquel dique,<sup>4</sup> que sirve para dividir las aguas entre el mar del Sur y el océano Atlántico, se descubre por entre una inmensa llanura cubierta de piedra pómez el Panecillo del Callo y las ruinas de la casa del Inca Huaina Capac. El Panecillo ó Pan de azúcar es un cerrillo cónico de cerca de ochenta metros de elevación, cubierto de malezas y matas. Los naturales están persuadidos que aquel cerro que se parece á una campana, y cuya forma tiene una sorprendente regularidad, es una de aquellas muchas colinas que los antiguos habitantes del país levantaban para servir de sepultura al príncipe ó á otro sugeto distinguido. En favor de esta opinion alegan que el Panecillo está lleno de escombros volcánicos, y que la piedra pómez que hay en su base se halla tambien en su cima.

Esta razon podrá acaso parecer poco convincente á los ojos de un geólogo, porque la espalda del monte Tiopullo, que está vecino, tiene mucha mayor elevación que el Panecillo, y hay tambien en ella grandes montones de piedra pómez, que verosíblemente se deben á las antiguas erupciones del Cotopaxi y del Ilinisa. Lo que no se puede poner en duda



es que tanto en las dos Américas como en el norte del Asia, y en las orillas del Borístenes, se hallan cerros ó terromonteros levantados por la mano de los hombres, y que son verdaderos túmulos de una altura extraordinaria. Los que halló Humboldt en las ruinas de la antigua ciudad de Mansiche en el Perú, tienen poco menos elevación que el Pan de azúcar del Callo. Sin embargo, podría ser que este último fuese en cerro volcánico aislado de la espaciosa llanura de Llactacunga, al cual los naturales hubiesen dado una forma mas regular. Ulloa, cuya autoridad es de un gran peso, parece mas bien inclinado á la opinion de los indígenas, y aun cree que el Panecillo es un monumento militar que servia de atalaya para observar todo lo que pasaba en el campo, y para que el principe pudiese ponerse en salvo á la primera alarma de un ataque imprevisto. En los estados de Kentucky, junto á unas fortalezas que hay cuya forma es ovalada, se ven todavía túmulos muy altos que contienen restos humanos, y que se hallan cubiertos de árboles. Cutter les supone mas de mil años de antigüedad.

La casa del Inca se halla un poco hácia el sudeste del Panecillo tres leguas distante del cráter del Cotopaxi, y casi diez leguas al sur de la ciudad de Quito. La figura de aquel edificio es cuadrada, y sus costados tienen cada uno treinta metros de largo. Todavía se distinguen las cuatro puertas principales y ocho habitaciones, de las cuales aun se conservan tres. Las paredes vienen á tener como cinco metros de altura, sobre uno de espesor. Las puertas se parecen á las de los templos egipcios. Los nichos, de los cuales hay diez y ocho en cada habitacion, están dispuestos con la mayor simetria, y asimismo los cilindros que servian para colgar las armas. Las piedras, cuya superficie exterior es convexa, están cortadas á bisel.

Nada vió Humboldt en el Callo que manifieste lo que Ulloa llama suntuosidad ó majestad y grandeza; pero lo que sí le pareció digno de llamar la atencion, es la uniformidad de construcción que se observa en todos los monumentos peruanos. No es posible examinar un solo edificio del tiempo de los Incas sin reconocer el mismo tipo de todos los demas que se hallan á la espalda de los Andes, sobre una extensión de mas de cuatrocientas cincuenta leguas, y desde mil á cuatro mil metros de elevación sobre el nivel del Océano. Nadie diria sino que aquella multitud de edificios fueron construidos por un mismo arquitecto: tal era la



Arriba: **Ruinas en Callo**, en Adrian R. Terry, *Travels in the Equatorial Regions of South America in 1832*, Hartford, Cooke & Co., 1834. Abajo: **El Cotopaxi con las ruinas del palacio inca en Callo (según Villavicencio)**, en Joseph Kolberg, *Nach Ecuador*.



*afición y apego con que aquel pueblo agreste y montañés miraba sus costumbres domésticas, sus instituciones civiles y religiosas, y la forma y distribución de sus edificios.*

*La piedra con que se edificó la casa de Huaina Capac, descrita por Cieza con el nombre de los aposentos de Mulahalo, es una roca de origen volcánico, un pórfido cuya base es basáltica, esponjosa y abrasada, que probablemente sería arrojada por la boca del volcán de Cotopaxi, porque es idéntica á las enormes masas que se hallan en gran número en los llanos del Callo y de Mulahalo. Como aquel edificio parece haber sido construido en los primeros años del siglo XVI, los materiales empleados en él prueban que no hay motivo para creer que la primer erupción del Cotopaxi, la de 1533, cuando Sebastian de Balalcazar conquistó el reino de Quito, fuese la primera. Las piedras del Callo están cortadas en paralelepípedos; y aunque no son iguales entre sí, forman un asiento tan regular como las de las de fabricación romana [...]*

*Durante su larga mansión en la cordillera de los Andes, no vió Humboldt ninguna construcción que fuese por el estilo de la que se llama Ciclopiana. En todos los edificios del tiempo de los Incas la superficie exterior de las piedras está cortada con un cuidado admirable, mientras que la posterior es desigual y aun á veces angulosa. Un excelente observador, D. Juan Larrea, ha notado que en las paredes del Callo el intersticio que hay entre las piedras exteriores y las interiores está lleno de menudos guijarros unidos con una argamasa gredosa. No se ve el menor vestigio de techo, y es de suponer que el que hubo fue de madera. Se ignora asimismo si el edificio no tuvo en sus principios mas que un solo piso, pues se halla muy deteriorado tanto por la codicia de los colonos vecinos que han sacado piedras de él para emplearlas en otra parte, como por los temblores de tierra á que aquel desgraciado país está continuamente espuesto.*

*[...] La arquitectura americana no nos debe pues sorprender ni por el grandor de las masas empleadas en ella, ni por la elegancia de sus formas; pero debe considerarse con tanto mayor interés, cuanto nos da grandes luces sobre la historia de la primera cultura de los pueblos agrestes del nuevo continente”.*<sup>5</sup>

<sup>5</sup> M. y E., *El nuevo viajero universal en América, ó sea Historia de viajes al Perú moderno*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Co., 1832.



## 8. Erupción del Cotopaxi. Stbre. 24 de 1854

[Letra manuscrita, tinta]

Una sola imagen hemos encontrado parecida a la acuarela analizada. Se trata del cuadro pintado por Juan Agustín Guerrero y que capta la escena nocturna de la erupción del mismo cerro, producida el 23 de agosto de 1878, acompañada esta vez por una tormenta de rayos. El historiador Pedro Fermín Cevallos ilustra con su pluma este fenómeno:

*“Una elevadísima, y gruesa columna de nubes negra, asentada todo el día 23 de agosto de 1878 sobre la cúspide de la montaña, nos metió en curiosidad para volver á verla el siguiente [...]. Felizmente se despejó el cielo por la tarde, y á eso de las siete ú ocho de la noche vimos de nuevo tan espesa y colosal como en el día anterior y alumbrada, para su mayor realce, por las llamas de fuego del volcán que subían hasta la base de la columna, sin pasar de allí seguramente por lo compacto de las nubes. Crúzanse en seguida, entre las llamas y la negra columna, rayos, y más rayos de mayor ó menor intensidad, y tenemos a la vista la grandiosa imagen de esas refulgentes é irregulares zetas de una desencadenada tempestad de las eléctricas. Las zetas que invadían la columna eran de un rojo muy encendido y amarillentas unas ó casi blanciscas las que cruzaban entre las llamas. De cuando en cuando, aunque no muchos, bajaban desde la cumbre del monte gruesos chorros de fuego que, de seguro, serían corrientes de materias volcánicas despedidas desde el fondo de la caldera; y ese conjunto de rayos y centellas de diversos colores y de su cruzamiento sin tregua, ese concurso de culebras de fuego, presentado á nuestra vista por la naturaleza, cual los pirotécnicos nos presentan los fuegos artificiales, nos tuvo embelezados á vuelta de dos horas. El espectáculo fue majestuoso, imponente, sublime”.*<sup>6</sup>

**El Cotopaxi. Visto de Quito el 23 de agosto de 1878 por la noche**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



<sup>6</sup> Pedro Fermín Cevallos, *Resumen de la historia del Ecuador*, t.II, Guayaquil, Imprenta de La Nación, 1886, p. 310.



## 9. *Sincholagua*

[Letra manuscrita, tinta]

El **Sincholagua** (4.988 m.) desde **Hornoloma** (3.784 m.) vista desde el sur este, en Rudolf Reschreiter, *In den Hoch-Anden von Ecuador* [...].







## *10. Iliniza y el Corazón-Aloasí*

[Letra manuscrita, tinta]





## 11. Tungurahua

[Letra manuscrita, tinta]



Arriba: **Tungurahua**. El cerro mas lindo del Mundo: se levanta majestuoso del ceno de un imenso valle, como el genio de su ruina. Sus erupciones han destruido varios pueblos, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Abajo: **Tungurahua**, Joaquín Pinto, 1891, Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.





## 12. Chimborazo y Carihuairazo

[Letra manuscrita, tinta]



Arriba izquierda: **Vista del Chimborazo (6.540 m.) y el Carguairazo (4.775 m.) visto desde la planicie de Tapia**, en Alexander de Humboldt, *Vólkans des cordillères de Quito et du Méxique* [...]. Derecha: **Una vista del Tschimborafzo**, en Wilhem Harnisch, *Land und gerreifen*, Leipzig, 1831.

Abajo izquierda: **Chimborazo**, en M. M. Lisboa, *Realção de uma viagem a Venezuela, Nova Granada e Ecuador* [...]. Derecha: **Chimborazo**. *Album del Paisaje*, Álvaro Enríquez (atribuido), colección Iván Cruz Cevallos.







### 13. Sangay

[Letra manuscrita, tinta]

*“E*l 24 caminamos todo el día; y cerca de las cinco de la tarde estuvimos junto al río que corre a las faldas del volcán. Hasta esta hora habíamos tenido lloviznas casi continuas, y la niebla nos había impedido la vista del Sangay; pero desde entonces nos hizo buen tiempo, y descubrimos el volcán a dos leguas (10 km.) de nosotros en toda su terrible majestad. A cada momento se levantaba una columna de humo más o menos negro, y poco segundos después se oía la detonación que acompañaba siempre a las erupciones. Hicimos construir una choza con la puerta al frente del Sangay, para poder observar durante la noche; y estábamos en un sitio desconocido para el guía y mucho más avanzado que el punto a donde llegó el capitán Sháwer. En la noche del 24 gozamos del magnífico espectáculo del volcán en erupción: fueron éstas tan repetidas, que durante una hora en que fui apuntando los minutos y segundos de cada una de ellas, al paso que el señor Wisse observaba el reloj, llegaron al número casi increíble de 240, es decir, cuatro erupciones por minuto. Casi siempre la erupción se presentaba como el cuadro del infierno en la cúspide del volcán: desprendíase del centro de las llamas muchas piedras encendidas que se levantaban a grande altura, y en seguida caían rodando en los lados del monte hasta perderse en la oscuridad. En la erupción más fuerte que vimos en aquella noche memorable, el cerro quedó cubierto hasta la mitad de piedras encendidas y el bramido fue espantoso”.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Gabriel García Moreno, “Al señor Don Roberto de Ascásubi sobre la exploración del volcán Sangay, Riobamba, diciembre 29 de 1849”, en *El Ecuador visto por los extranjeros viajeros de los siglos XVIII y XIX*, Humberto Toscano (estudio y selecciones), Biblioteca Ecuatoriana Clásica n° 13, Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, 1989, p. 578.

Izquierda: **Sangay. Volcan inflamado que hace sus detonaciones día y noche. Visto de la falda del Chimborazo presenta la imagen de un castillo encendido. Sus erupciones no hacen mal porque se dirigen hacia en Oriente,** de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Derecha: **El Sangay**, en Joseph Kolberg, *Nach Ecuador*.









## 14. Lo que aconteció el 13 de Abril de 1852 cuando se trataba de asaltar el cuartel.

### Vista de ‘El Placer’

[Letra manuscrita, tinta]

Se trata de un evento no registrado por la historiografía que ilustra el asalto al cuartel de La Chilena, organizado por una confabulación floreana. Esta buscaba derrocar a Urvina, apenas posesionado de su cargo presidencial.<sup>8</sup> El cuartel se hallaba en el tradicional barrio de La Chilena, de ahí su nombre, en la vereda occidental de la actual calle Imbabura –llamada antiguamente Yerovi– donde termina la calle Manabí, al pie de la loma de San Juan.<sup>9</sup>

Los cambios sociales en tiempos republicanos dependían bien de los avatares políticos, bien de las sublevaciones de los indios, entre otros. Los primeros eventos amenazaban contra el poder de las familias patrimoniales, ya que permitían formas disimuladas de acceso al poder político por parte de sectores sociales que, tradicionalmente, no estuvieron inmersos en el juego social de las castas. En cierto sentido entonces, estos eventos amenazaban la relativa estabilidad del sistema de castas. Los ajusticiamientos por estas causas fueron hechos comunes. El acontecimiento registrado en la acuarela es una sedición, generalmente castigada con el fusilamiento, según lo muestra la ilustración 104 del álbum de Madrid: *El ajusticiado*.

<sup>8</sup> Ver Camilo Destruge, *Urvina el Presidente*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1992, p. 184.

<sup>9</sup> Plano de Quito por Gualberto Pérez, *Plano de Quito con los planos de todas sus casas*, París, Erkard Hnos., edits., París, 1888.



## 15. Teresa Piringuilao–giganta de Cangahua

[Letra manuscrita, tinta]

Sobre esta mujer tenemos referencias proporcionadas por el doctor Abel Victorino Brandín, quien en un artículo de 1841 en *La Balanza*<sup>10</sup> habla de una “muger gigante en el Ecuador”. Dice al respecto que “en la cercanía de Cayambe, y de Guachalá, en una hacienda de la parroquia de Cangahua existe una mujer que, por su jigan-testa estatura” merece discusión. Brandín señala que su nombre es Teresa Pilca, casada desde los 13 años, sin hijos, y de cerca de 50 años de edad. Es muy probable que “Teresa Piringuilao–giganta de Cangahua” sea Teresa Pilca.

Más tarde, ya en 1864, el español Francisco Paula Martínez, miembro de la Comisión Científica del Pacífico, nos remite al mismo personaje. En efecto, después de visitar la histórica pirámide de Caraburo, llegó a la hacienda Cangahua del señor Donoso, donde cuenta que vio “un retrato de dimensiones naturales de una india de la hacienda de Carrera, llamada Teresa Paringuilago, de 50 años de edad, de más de 15 arrobas de peso, 2 metros y 33 centímetros de alto”.<sup>11</sup>

¿La acuarela es copia del retrato que se conservaba en la hacienda?. ¿qué elementos cambiaron del retrato a la acuarela?, ¿cómo vivía la giganta en el recuerdo de los moradores del sector, para que después de muerta, su historia haya sido transmitida al científico de la Comisión del Pacífico?

<sup>10</sup> Artículo firmado como “Dor. A.V.B.”, atribuido a Abel Victorino Brandín, artículo comunicado “Mujer Gigante en el Ecuador”, en *La Balanza*, n° 21, Quito, 20 de febrero de 1841, p.8.

<sup>11</sup> Miguel Ángel Cabodevilla (selección y notas), *El Gran Viaje*, Quito, Abya–Yala / AECI, 1998, p. 100. Desgraciadamente, la edición tiene errores, por lo que cabe la duda sobre el apellido real de esta persona; Piringuilao aparece al pie de la acuarela y Piringuilago dice Martínez. Los expedicionarios españoles también equivocaban con frecuencia en sus escritos los registros toponímicos del territorio visitado, pues los escribían ‘de oidas’, es decir, según su fonética.





## 16. Juanchos que desfilaban con el Concejo Municipal

[Máquina de escribir, tinta negra]

Por referencias documentales de mediados del siglo XIX, colegimos que los juanchos eran una suerte de pregoneros. Al sonido de tambores y pífanos, eran los encargados de convocar a los vecinos en calles y plazas, a los actos académicos públicos de la universidad, al claustro universitario a sus reuniones, y –en el caso de la municipalidad– para las sesiones del cabildo. Sus característicos trajes, con tiras o cuadros de colores, y sombrero de igual estilo, captarían la atención de los transeúntes.

“[...] Acordaron que del dinero existente en poder del s[eñ]or Rector consignados p[or] los grados de Bachilleres en filosofía, se sacase el necesario pa[ra] q[u]e se manden hacer quatro Balandranes de paño de diversos colores y quatro sombreros iguales pa[ra] q[u]e sirvan a los tamboneros y Pifaneros, q[u]e combocan los Claustros general y asisten á las funciones de la Universidad”.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Ordenanza de la Universidad del Angélico Doctor Santo Tomás, conforme a lo prevenido por sus constituciones. Archivo General de la Universidad Central, *Libro de Acuerdos y Claustros*, Quito, 20 de diciembre de 1811, folio 291 v.





## 17. *Juancho de la Universidad*

[Letra manuscrita, lápiz]

**Tamborielero de la Universidad**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.





## 18. El que lleva la insignia del Concejo Municipal

[Máquina de escribir, tinta negra]

Personaje perteneciente a la esfera del 'poder invisible'. Como todas las autoridades, fue inaccesible para los sectores subordinados o subalternos. Formaba, en cambio, parte de las redes parentales proyectadas al ámbito político. Ocupaban estos personajes edificaciones que, junto con los templos, constituía el círculo de poder en medio del espacio sagrado. De acuerdo a los usos de la corte española estos, mientras fueron funcionarios coloniales, portaban trajes distintivos de su función y categoría. Al parecer, esta vestimenta se conservó en los tiempos republicanos. Incluso formaba parte de la vida citadina finisecular. En la misma época, en ciertas ciudades europeas, estos altos funcionarios judiciales integraban parte del despliegue en los espacios públicos de personajes vinculados al ejercicio del derecho.

**Pertiguero de Cabildo**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.







## *19. Consejero Municipal*

[Letra manuscrita, tinta]





## 20. *Ministro de la Corte Suprema*

[Letra manuscrita, tinta]

Izquierda: **Ministro de la Corte de Justicia**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Derecha: **Ministro de Justicia**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.





## 21. *Estudiante de San Luis de OPA y BECA*

[Máquina de escribir, tinta negra]

“**E**n la ciudad se fundaron dos universidades: la una en el Colegio Real de San Fernando, siendo su Titular Santo Tomás [...]. Bajo el gobierno de la Compañía está también el Colegio de San Luis Rey de Francia, que es Real, Pontificio y Obispal, habiéndosele unido el Seminario de los Clérigos: el número de pensionistas llega de ordinario a setenta, que concurren de toda la provincia. Su vestuario es de color canela oscuro, que llega hasta la tierra, y tiene amplitud grande, sin mangas; pero por las aberturas salen los brazos con mangas de color negro, una gran faja de color rojo, ancha de dos palmos sobre uno y otro hombro cae detrás de la espalda y alcanza con sus dos extremos hasta el suelo, pasando primero cruzada delante del pecho, sobre cuyo lado izquierdo lleva un gran bordado de oro y plata en forma oval que representa las armas de la corona de España. Todos llevan sombreros como clérigos y un birrete pequeño al uso de ellos, con cuatro puntas, y en la mitad una borla de seda negra; también llevan una gorguera;<sup>13</sup> la vestimenta llámase opa, la delantera llámase beca. El vestido de los colegiales de San Fernando es el mismo y sólo se diferencia en el color; porque la opa es negra y la beca blanca”.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Nota al pie original: “adorno del cuello que se hacía de lienzo plegado y alechugado”.

<sup>14</sup> Juan Domingo Coleti, “Relación inédita de la ciudad de Quito” [1757], en *Quito a través de los siglos*, t. II, Eliécer Enríquez B. (prólogo y notas), Quito, Imprenta del Ministerio de Gobierno, 1941, pp. 57-58.





## 22. Estudiante de San Fernando de OPA y BECA

[Máquina de escribir, tinta negra]

“**E**l colegio de San Luis tiene el título de Colegio Mayor, otorgado por Felipe V, siendo el único que ostenta tal designación en América del sur; también es un colegio real y un seminario eclesiástico. El hábito consiste en una opa color café claro, en una beca color carmesí parecida a la de Santo Toribio de Lima; también una capa negra, con una mitra de cuatro puntas en forma de esquinas; el escudo real está forjado en plata y se lo lleva en el lado izquierdo del pecho, sujetado a la beca. El colegio de San Fernando tiene el título de colegio real; el hábito consiste en una opa negra y una beca blanca, con el escudo real trabajado en oro y una capa cuadrada de cardenal. [...]. El colegio San Luis ha producido algunos personajes literarios eminentes, y algunos arzobispos y obispos; Mejía, que en las últimas cortes en España fue llamado el Cicerón americano, se educó en este colegio”.<sup>15</sup>

**Colegiales de San Luis y San Fernando el uno con el uniforme antiguo y el otro con el Moderno**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



<sup>15</sup> William Bennet Stevenson, “Quito y su historia” [1808-1810], en *Narración histórica y descriptiva de veinte años de residencia en Sudamérica*, Colección Tierra Incógnita n° 14, Quito, 1994, p. 412.





Un despliegue de la diversidad étnica que, en términos generales, se ha mantenido hasta la actualidad. Los prototipos de indios son identificados por su lugar de origen y lo distintivo de sus trajes, y no por las adscripciones étnicas en sí. En la ciudad de Quito, no era una escena común ver a estos personajes, excepto como indios forasteros que se desempeñaban como comerciantes de sus productos o buscaban insertarse en la ciudad como artesanos ligados a oficios diversos. Sin embargo, cabe resaltar que no se trata de identidades étnicas, sino de identificaciones que asumen como referente la circunscripción provincial, citadina o local.

### *23. Navegación en el río Napo*

[Letra manuscrita, tinta]

Durante la segunda mitad del siglo XIX, pese a que las misiones de Maynas habían pasado al obispado limeño (1812), la ruta fluvial del Napo fue intensamente recorrida por viajeros, hacendados, comerciantes y autoridades civiles. Un clima de violencia reinaba en el tramo del río comprendido entre la desembocadura del Aguarico y la del Curaray. Fueron comunes los ataques de los denominados 'encuelados': guerreros pertenecientes a las tribus tukano de los guajoya. Estos mantenían guerras permanentes contra las tribus de los abijira, gente zápara del Curaray, así como contra las tribus huaorani, sorprendentemente establecidas en el espacio interfluvial delimitado por el Tiputini y Yasuní.



## ETNIAS

La inserción en el orden colonial de los miembros de las castas subordinadas, había preservado las diferenciaciones internas, anteriores a dicho orden. La nobleza india figuraba a la cabeza. En esencia, la formaban los descendientes de los incas y los indios de los linajes quiteños que conservaron su identidad. Una posición similar ocuparon los miembros de los linajes de los caciques tribales quienes, ya en tiempos del dominio incaico, estaban asimilados a su círculo; y, en cierta medida, los mestizos descendientes de españoles e indias nobles.

Pese a que diversas leyendas, y a veces testimonios, relataban que algunos ayllus incaicos se habían desplazado hacia la Amazonía, entre los miembros de la nobleza se mantuvo la costumbre de ocupar el espacio urbano. La centralidad política colonial tenía como referencia principal a este segmento, así como a los miembros de las aldeas de indios quiteños, quienes tenían ascendiente sobre el resto de poblaciones del ámbito de la Real Audiencia. Compartieron este privilegio los hatunruna o gente grande. Era el segmento poblacional que desempeñaba los oficios relacionados con la construcción y mantenimiento de la ciudad.

Seguía un amplio segmento de indios comunes, que formaron luego el peonaje de las haciendas o las comunidades agrarias de soporte local. A continuación, en el último círculo de la jerarquía subsumida, figuraban los indios tribales de las formaciones tropicales o yumbos, más bien a causa de su incierta ubicación respecto de los círculos nobles de su jerarquía, que por una definición precisa de su estatuto.

En la casta india subordinada, las distinciones estaban enunciadas desde lo político (nobles, caciques), y también desde lo social. Se distinguían, por ejemplo, los jatunruna, yanacunas y campesinos. Además, por la situación de sus territorios étnicos, a éstos se los diferenció entre los jahuallecta (indios de la sierra) y los yumbos (habitantes de las formaciones boscosas tropicales del este y oeste).

Por otra parte, en la sociedad india hubo una diferencia entre los llactayuc o nativos y los mitmac, poblamiento originado en migraciones forzadas. En este ámbito se mantuvo



activo el principio de diversificación étnica, así como lo esencial de sus estructuras de representación política, encarnada en torno al poder de los caciques o curacas. Estas autoridades, aunque de antiguo origen, fueron asimiladas al sistema de ordenamiento del poder jerárquico y, plenamente subsumidas a este, se mantuvieron como tales durante el periodo colonial.

Estos cambios perceptibles en los territorios étnicos, debidos al reordenamiento inca y las movilizaciones de mitmac y yanaconas, fueron fenómenos aún más intensos en el periodo subsiguiente, principalmente a causa de la reasignación de efectivos indios para el servicio de las ciudades, las encomiendas y las mitas. Uno de estos grupos de antiguos yanaconas, que totalizó alrededor de tres mil efectivos, fue destinado al servicio de la ciudad de Quito desde 1595. Ocuparon la loma del Itchimbía, la llanura de Ñaquito y Luluncoto. Estos, pillajos y collaguazos, contribuyeron a la construcción de la ciudad; templos y casas fueron levantados con su concurso, lo que constituyó la base del futuro desarrollo del oficio de albañilería indígena.

La desaparición paulatina de la nobleza incaica del ámbito urbano, su debilitamiento tras las fallidas sublevaciones de finales del siglo XVIII, y la pérdida del poder representativo de los caciques en razón de la hegemonía del sistema de haciendas y del fortalecimiento de la administración estatal, modificó profundamente el arreglo de dominación colonial.

Por el replanteamiento del esquema de dominación, el orden republicano aparece como una ruptura con el ordenamiento étnico colonial. Los indios, a veces sin abandonar sus antiguas identidades comunitarias, fueron organizados según las demarcaciones provinciales. En esta lógica, la figura del cacique –sustituída ya en la Colonia por otras como la de alcalde mayor– fue definitivamente suplantada por la de gobernador de indios, autoridad administrativa impuesta por el poder estatal.

Otros procesos contribuirían a acentuar estos cambios. La transformación paulatina de los perfiles étnicos fue la culminación de un proceso, que remontó sus orígenes a los cambios propiciados por el adoctrinamiento religioso. Así, la búsqueda de una nueva identidad que resolviera la fragmentación étnica existente resultó en el fortalecimiento del horizonte lingüístico y cultural kichwa. Este, probable lengua franca preincaica, ampliamente expandido en el espacio andino y amazónico, fue reimplantado con éxito durante la colonia por los misioneros.

Para los tiempos republicanos había alcanzado tal nivel expansivo, que se convirtió en la lengua común de la jerarquía subordinada entre las poblaciones interandinas y entre ciertos segmentos tribales amazónicos. En efecto, la implantación general del kichwa contribuyó a restar protagonismo a las etnias y sus diferentes lenguas, y a sustituir sus perfiles culturales con una nueva identidad que comprendía tanto rudimentos ladinos como cristianos.

Los indios con una filiación étnica definida se mantuvieron al margen de la dominación de las haciendas. Y entre aquellos que, en cambio, habían perdido esta referencia territorial e identitaria, se contaban las comunidades de indios libres y de los gañanes o peones de las haciendas.

Aún a pesar de la eficacia de estas innovaciones subsistió la memoria de las antiguas identidades. Una borrosa memoria de los pastos en la provincia de Carchi. Una nítida identidad de caranquis en la de Imbabura; de cayampis en la de Pichincha; de panzaleos en la de León; salasacas y pilahuines en Tungurahua; puruháes en Chimborazo; de cañaris en Cañar y Azuay; y de saraguros en Loja.

En ciertas regiones de la costa era reconocible la huella de las poblaciones que experimentaban el cambio hacia campesinos o pescadores, conocidos luego como montubios. Y aún más perceptible era la presencia tribal en las vertientes andinas noroccidentales, espacios habitados por los yumbos, entre los que se distinguían nihuas, bolaniguas, tsáchilas y chachis. En el segmento noroeste de la cuenca amazónica, las incursiones de hacendados y comerciantes caucheros hicieron mella en el complejo entramado étnico en el que eran discernibles las tribus cofán, quijos, tukano, zápara, huaorani y jíbaros, además de la presencia de los muntún runa, incipientes comunidades de identidad kichwa.

La producción artesanal de textiles de lana y algodón contribuyó a la construcción de identidades a partir del uso étnico exclusivo de trajes distintivos. De esta manera, unos

podían distinguirse de otros en los espacios públicos a causa de sus trajes. Algunos de éstos, notables, han permanecido hasta la actualidad: saraguros, salasacas, cañaris, pilahui-nes, caranquis.

Por otra parte, entre los indios que residían en la zona de Quito, estaban los hatunruna. Ellos pertenecían a las aldeas divididas desde los tiempos incásicos en las de hanan y hurin.<sup>16</sup> La división incaica se refiere a las mitades norte y sur de los espacios habitados. Estos tuvieron a su cargo el abastecimiento a los habitantes de la ciudad de bienes y servicios. Eran una especie de productores directos y abastecedores de servicios diversos, lo que les permitía mantener ámbitos activos, libres de las ataduras del régimen hacendatario.

Estos indios quiteños de la partición de hanan tuvieron como iglesia referencial a la de San Blas. En épocas posteriores, cada aldea tuvo su propia iglesia. Fueron los de la comuna de Santa Clara de San Millán a los que se sumaban los de Cotocollao, Carapungo, Llano Chico y Grande, Cocotog, Nayón, Zámbsa, El Inca<sup>17</sup> y El Batán. En cambio los hurin Quito tuvieron como su iglesia referencial a la de San Sebastián. Luego cada aldea contó igualmente con su propia iglesia. Comprendían a los indios de Machangarilla, Toctiucu, La Magdalena y Chillogallo,<sup>18</sup> entre otros. Hacia el oriente se encontraban Lumbisí, Pisucullá y Cumbayá.

Finalmente, cabe señalar que la presencia de negros fue temprana en la ciudad. En 1534, año de la fundación española, se asientan los nombres de “Antón de color negro” y “Pedro Salinas color negro” como parte de los 205 vecinos de la ciudad. Un siglo después, en 1635, al parecer hay evidencias de la presencia de servidumbre de negros y negras en condición de esclavos.<sup>19</sup> Según el censo de 1797, habría en Quito 59 negros de los cuales 38 eran puros, y 21 pardos y mulatos; 31 esclavos y 28 libres. En 1833, habría 49 negros libres de un total de 118.<sup>20</sup>

**[Jorge Trujillo]<sup>21</sup>**

<sup>16</sup> La adscripción de las mitades anotadas por Jorge Trujillo difiere de la planteada por Salomon, quien señala que “[una] peculiaridad evidente del sistema de mitades de Quito, comparada con el del Cusco, es que está invertida geográficamente: si el Anan Cusco se asienta al norte del centro, Anan Quito se asienta hacia el sur”, en Frank Salomon, *Los señores étnicos de Quito en la época de los Incas*, Colección Pendonerros, Otavalo, IOA / Gallo capitán, 1980, p. 262.

<sup>17</sup> ¿Lincán?

<sup>18</sup> En su *Relación* de 1650, Rodríguez Docampo menciona que en las tres poblaciones inmediatas al sur de Quito, entre ellas Chillogallo.

<sup>19</sup> Fernando Jurado Noboa, *Las Quiteñas*, Quito, Dinediciones, pp. 43-45.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 184.

<sup>21</sup> En adelante JT.



## 24. Yndio Gobernador

[Letra manuscrita, tinta]

La gobernación de los yumbos tuvo su centro referencial en Archidona. Durante el período de la Provincia Misionera de Maynas, el curato fue cedido a los jesuitas que lo convirtieron en centro de la Escuela de Lenguas. Allí fueron llevados los hijos de los curacas para el aprendizaje del kichwa que, de esta manera, se implantó paulatinamente como lengua franca de la provincia. Esta gobernación extendió sus dominios hasta los territorios étnicos Quijos, cabeceras del Coca, Cofán, cabeceras del Aguarico y con gente de las tribus tukano, omagua y zápara, quienes habían establecido contactos en las inmediaciones del Napo. Una de las funciones básicas de esta gobernación fue el cobro de los tributos. Tributaban los indios libres: unos en oro y otros en volúmenes de fibra natural o pita (*Carludovica palmata*). Los exentos del pago de tributos fueron los peones de las haciendas sujetos al concertaje.



## 25. Yndia Gobernadora

[Letra manuscrita, tinta]

La imagen identifica a una indígena del área Imbaya, que bien podría ser de la población de Cotacachi. En efecto, acuarelas similares la señalan como india novia de Cotacachi. La similitud en la vestimenta que se observa, hace posible una equiparación entre los personajes y su lugar de procedencia.

De izquierda a derecha: **Vestidos de Quito** (detalle), en Alcide d'Orbigny. *Voyage pittoresque* [...]; **India en vestido de novia**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca; **Traje Yndiano de Novia**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*; **India novia de Cotacachi**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.







## 26. Yndio del Napo

[Letra manuscrita, tinta]

“**A**ntes de dejar el asunto de los indios del Ecuador, debo mencionar otra clase de Indígenas que se ven por las calles de Quito. Hablo de los indios del Napo, que desde las márgenes de ese caudaloso tributario del Amazonas vienen a pie, con más de quince días de jornada, a vender en la capital de la república los frutos de su pequeño trabajo. Van casi desnudos, llevando una pequeña tanga o calzoncillos y un poncho muy angosto; y así desabrigados, arrostran las lluvias y atraviesan los páramos helados de la cordillera oriental, ayudándose en la marcha con dos varas que llevan, una en cada mano, y cargando en las espaldas los frutos que vienen a vender. Estos frutos son hilo de pita de quince palmos de largo, bananas, plumajes de pájaros, etc. Hablan poco el castellano y con lo quiteños conversan en quechua”.<sup>22</sup>

Izquierda: **Yumbo americano y yumbo Colorado** (detalle), en William Bennett Stevenson, *Relation historique et descriptive d'un séjour de vingt ans dans l'Amérique du Sud* [...]. Derecha: **Trajes de Quito** (detalle: **Indio de Quijos**), en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...].



<sup>22</sup> Miguel M. Lisboa, “Quito, su aspecto material, población, costumbres, literatura, artes y ciencias” [1866], en *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1984, p. 310.



Izquierda: **Indio de Archidona llevando frutas a Quito**, Ernest Charton (atribuido), colección privada. Centro: **Peón del Napo**, en James Orton, *The Andes and the Amazon*. Derecha: **Trajes de Quito** (detalle: **Indio del Napo**), en M. M. Lisboa, *Realção de uma viagem [...]*.



*“Por ancho y antiguo ‘camino de los reyes’ interminables comitivas de indios se encaminan a la ciudad, trayendo de las comarcas circunvecinas comestibles para el consumo. Vestidos con sus tambas o bayetas de lana parda rayada sujetas al talle con un cinturón amarillo bordado, llevan la carga en las espaldas dentro de canastos cilíndricos boquianchos, que sostienen con los hombros y la frente por medio de la correa llamada cargadera, apoyando ambas manos en dos grandes bastones, recorren de esta suerte inmensas distancias y trepan con sus enormes pesos a cuestras por los terrenos más escabrosos desde los valles de Lloa, Nanegal, Mindo, y demás puntos de la cordillera que producen frutos de la tierra caliente tales como plátanos, batatas, chirimoyas, naranjas, ananás, etc., etc.; y habiendo desaparecido los bosques de los alrededores de Quito, traen leña para combustible, desde la cúspide de las montañas. Da pena ver a esas pobres criaturas, y especialmente a las mujeres, reducidas a la triste condición de bestias de carga [...]”.*<sup>23</sup>

Como se colige de las citas transcritas, en Quito se conocía indistintamente con el nombre de yumbos, tanto a los habitantes de la zona boscosa subtropical del occidente, como a los del oriente. Estos últimos eran los habitantes kichwa hablantes de Tena, Archidona y sus áreas de influencia. Conformados por los antiguos quijos, a los que se sumaron posiblemente gente de tribus omagua, zápara y tukano, en la época a la que remite la acuarela. En ciertas ocasiones eran referidos como Muntun Runa, una suerte de mercenarios que prestaban sus servicios como porteadores, bogas, guías o simplemente gente armada; servicios prestados no tanto a misioneros, sino más bien a autoridades civiles, hacendados y aventureros que buscaban oro de aluvión en las playas del Napo. Muchos mantuvieron una vida nómada aunque, además del núcleo del Napo, hubo otro importante segmento que ocupó la zona de Loreto (en las cabeceras del Payamino). Solían salir a la ciudad con carga y llevando las sillas en las que viajaban las autoridades civiles y eclesiásticas.

<sup>23</sup> Édouard André, “América Equinoccial. Ecuador”, en *Quito a través de los siglos*, t. I, p. 190.



*27. Yndia del Napo*

[Letra manuscrita, tinta]



## 28. Yndio Zaparo

[Letra manuscrita, tinta]

Los zápara ocuparon el extenso espacio interfluvial delimitado al norte por el Napo, y al sur y al este por el Pastaza, incluyendo el Marañón. Numerosas tribus que se constituyeron en una antigua migración guaraníca que provino desde el alto Paraná. Pueblo guerrero que mantuvo en el Napo un espacio de confrontaciones con las tribus tukano, originadas en una migración tardía, proveniente del alto Orinoco, y otra del Pastaza, en donde convergían las tribus jíbaras.

Las acuarelas coinciden con las referencias de los viajeros de la época. Un ejemplo de correspondencia puede observarse en la descripción de sus vestimentas (confeccionadas de un textil obtenido de la corteza de un árbol llanchama) y el dibujo de las mismas que las acuarelas ofrecen. Parece que los zápara tuvieron acceso a la ciudad desde tiempos antiguos cuando, al mando de Lucas de la Cuevas, misionero de Maynas, salieron en un viaje exploratorio por las cabeceras del Curaray hasta Quito. Ahí fueron recibidos con todos los honores por el clero.

<sup>24</sup> Alcides d'Orbigny, *Voyage dans les deux Amériques*, París, Furne et Cia., 1841, p. 96. Traducción libre del francés.

Izquierda: **Indio [Zápara]**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Derecha: **Zápara. Indio infiel del Oriente**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.

En una descripción de 1841, leemos:

*“Además de los de Quito que tienen muchísimas analogías con los de Bogotá, se ven en esta ciudad otros tipos de indios, como los de Maynas, en los valles de Amazonas [...] Su vestido, muy pintoresco, consiste para ambos sexos, en una especie de tejido a cuadros que cubre el cuerpo desde el cuello a las rodillas y deja libres brazos y piernas. La cabeza la llevan al descubierto y los cabellos, algunas veces cortos, pero [casi] siempre largos y lisos. Un reducido número de estos indios sostienen una azagaya, aunque el arma más común es una cerbatana de seis o siete pies de longitud con la que lanzan hasta una distancia de sesenta pasos, pequeñas flechas de madera dura cuya punta está envenenada. Estos indios vienen a cambiar en los mercados de Quito, los mejores productos de sus valles por objetos de la industria americana o europea”.*<sup>24</sup>







## 29. Yndia Zapara

[Letra manuscrita, tinta]

Izquierda: **India [Zápara]**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Derecha: **Zapara. India infiel del Oriente**, anónimo, Ca.1879, colección privada.





### *30. Yndia de Cuenca*

[Letra manuscrita, tinta]

**S**e trata de la chola cuencana. Es probable que sea una cañari originaria de la zona, aunque su antiguo territorio fue poblado por mitmacuna, es decir, por segmentos étnicos diversos traídos por los incas y luego por los españoles. Los cañaris obtuvieron el privilegio de insertarse tempranamente en el contexto urbano, en razón de la alianza estratégica con los españoles en el proceso de la conquista y, de manera especial, en las sucesivas derrotas infringidas a los incas, que culminaron con la toma de Cusco. En esta ciudad, los cañaris ocupan, como en Cuenca, tanto espacios urbanos como rurales: el barrio de Santa Ana y los valles del Urubamba.





*31. Yndia de Tarqui*

[Letra manuscrita, tinta]



### 32. Yndia de Tigsán

[Letra manuscrita, lápiz]

“*E*l pueblo de Tigsan, último de la jurisdicción de este partido, está fundado al Noroeste de Alausí, tan inmediato a Riobamba que sólo dista de 12 leguas. Su temperamento es frío y fértil la tierra para los frutos que pertenecen al clima. Las casas son como las demás, cubiertas de paja. Tiene 1.500 indios de ambos sexos, y más de 100 mestizos ventajosamente más ociosos que los que quedan expresados. Los cerros de su distrito son de frágil terreno, y descubren fácilmente sus entrañas a la diligencia de continuados derrumbos que se experimentan con los temblores. Hay varios minerales de azufre, y atribuyo a este fuego sus terremotos”.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Joaquín Merisalde y Santiesteban, “Relación histórica, política y moral de la ciudad de Cuenca. Población y hermosura de su provincia” [1765], en *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito (siglo XVI–XIX)*, t. II, Pilar Ponce Leiva (estudio introductorio y transcripción), Quito, MARKA / Abya-Yala, 1994, pp. 397-398.





### 33. Yndia de San Miguel 'Latacunga'

[Letra manuscrita, tinta]

Figura en la acuarela con una llama o vicuña. Al parecer, su lana formó parte en las ocupaciones prehispánicas que se mantuvieron durante el período colonial y republicano. En la antigua provincia de León, hoy Cotopaxi, los rebaños de ovejas no sustituyeron del todo a los de camélidos. Se podría afirmar que coexistió el pastoreo de una y otra especie en los terrenos de gramíneos de los páramos. El traje figura como un distintivo étnico; aunque la inscripción del álbum únicamente nos indica que es *india de San Miguel*, es probable que se trate de San Miguel de Molleambato, población a la que se le cambió de nombre por el de Salcedo.

Izquierda: **¿India viajera?**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Centro: **Yndia viajera de la Provincia de Riobamba**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Derecha: **India de Riobamba**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.





### *34. Yndia de Saraguro*

[Máquina de escribir, tinta azul-violeta]

**L**os saraguro forman una sociedad étnicamente diferenciada del entorno kichwa andino. Al parecer, su territorio fue ocupado por las tribus de los paltas, quienes posteriormente habrían sometido a la población a migraciones forzadas en tiempo del incario. De manera que, para los tiempos republicanos, los personajes que figuran en las acuarelas son probablemente los descendientes de paltas y mitmacuna.

Tempranamente, dirigieron su producción a las especies agropecuarias de los españoles, lo que les permitió mantener un activo comercio, vinculado inclusive al desarrollo de centros mineros como Zaruma en la vertiente occidental de los Andes y Zamora hacia la Amazonía.

Nótese que sus trajes, aunque de diseño similar, son diferentes de los actuales.





### *35. Yndio de Saraguro*

[Letra manuscrita, tinta]



### 36. *Misa del Niño*

[Máquina de escribir, tinta negra]

Pese al carácter religioso de la ideología predominante, la ciudad era un espacio que admitía o toleraba algunos excesos por parte de sus habitantes. De manera que el prolongado calendario festivo podía fácilmente convertirse en ocasión para otros festejos menos 'edificantes'. Este fue el caso de las misas de Niño que, en la época, terminaban en jaranas a puerta cerrada. En la magnífica escena de la acuarela, seguramente se trata de la habitación de las cholos, a quienes se presumía de enamoradas de personajes de la nobleza, a causa de su hermosura o la liviandad de sus costumbres. Para comprender de mejor manera la escena, recuérdese la acuarela *Misa del Niño* (115) y la de *Chola pinganilla* (101). En el ambiente cabe destacar los útiles para elaborar encajes, con lo que se identifica la ocupación de las damas, y la presencia de un religioso camilo o Padre de la Buena Muerte.





### *37. Yndia de Cuenca*

[Letra manuscrita, tinta]



### 38. India de Zambiza

[Máquina de escribir, tinta azul-violeta]

Zámiza fue un centro periférico que concentraba varias actividades relacionadas con el abastecimiento de la ciudad. Al menos ciertas ocupaciones parecen haberse asignado a los miembros de la etnia residentes en ese territorio. Entre otras, la limpieza de la ciudad como *capariches* (83), la producción y venta de carrizos (75 y 76), y la distribución de frutas tropicales como la venta de plátanos (40). Apreciables ingresos debieron producir, pues la mujer de la acuarela conduce una mula y usa un traje distintivo que aparece en otras representaciones. Durante el período incaico, probablemente sus actividades también estuvieron relacionadas con Quito, obedeciendo en este caso a las diferentes necesidades del sistema ocupacional inca en ese espacio.

Para el acuarelista, forma parte de una identidad étnica cuya presencia en la ciudad fue parte de escenas diarias.

Izquierda: **Trajes de Quito** (detalle: **India a caballo**), en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Derecha: **India del pueblo en viaje**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca.







### 39. *Vendedor de Manteca*

[Letra manuscrita, tinta]

**E**l consumo de grasas de origen animal fue una innovación muy apreciada por las poblaciones indias. Hasta el punto que los cerdos fueron amplia y tempranamente adaptados a sus entornos productivos, tanto en los medios citadinos como en los rurales. De manera que la venta de la carne y manteca de cerdo, así como el consumo de sus vísceras se convirtió en un elemento cultural arraigado entre ciertos segmentos de la sociedad urbana. La grasa de cerdo sólo fue desplazada del consumo con las importaciones de aceites y mantecas vegetales hacia mediados del siglo pasado. Hasta tanto su demanda fue un rubro importante de adquisiciones domésticas debido a la importancia de este ingrediente en la culinaria de origen hispano (71, 72 y 73).

Izquierda: **Vendedor de Manteca**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Derecha: **Vendedor de Manteca**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.





#### 40. Vendedora de plátanos Sambiseña

[Letra manuscrita, tinta]

Frutas andinas, nativas y adaptadas, como aguacates, guabas, capulíes, claudias, peras, manzanas, duraznos, moras, frambuesas y cítricos, eran producidas en los valles que rodeaban al espacio urbano. Valles como Los Chillos, Cumbayá, Tumbaco, y sobre todo, Guayllabamba, constituían sistemas controlados por las redes de comercio que involucraban a indios. El caso de la zambiseña vendedora de plátanos, muestra que, además, las zonas tropicales fueron abastecedoras de la ciudad, en cuanto a frutas se refiere. De manera que, al listado inicial podemos añadir otras especies como las musáceas, anonas, caricáceas, tomates, cucurbitáceas, etc., en su mayoría provenientes de las zonas occidentales, y que pasaban de Calacalí a Cotocollao y Zámiza. Un origen oriental de estos productos no parece cierto, debido a la mayor distancia a la que se encontraban los espacios aluviales cultivados.

<sup>26</sup> Luciano Andrade Marín, *La lagartija que abrió la calle Mejía*, Quito, FONSA, 2003, p. 139.

**India que trae plátanos**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.



*“Desde los tiempos más remotos de Quito, hasta cuando se empezó a tener aquí las plazas de mercado múltiple, decir antes San Blas, era un sinónimo de decir ‘fruterías’, porque allí frente a su plazuela estaban reunidas todas las consignaciones de las frutas que producían Perucho, Puéllaro y Guayllabamba, de donde venían diariamente cargamentos de frutas e incontables recuas de acémilas, todas a descargarse en San Blas. De estos lugares venían principalmente naranjas, limas, aguacates, chirimoyas y guabas; de Papallacta venían, la exquisita naranjilla de Baeza, patria original de esta linda fruta quitense; de Gualea, Nanegal y Mindo traían los indios de Zámiza, como una ocupación prehistórica de ellos, y en grandes caravanas de familia, los únicos plátanos que entonces aquí se consumían, que eran los verdaderos guineos antiguos, cortos y blandos; los maqueños, los dominicos, los oritos, los otaitis y limeños. Rara vez traían los plátanos de seda que hoy sirven para la exportación al exterior con el impropio nombre de guineos. De estos mismos lugares selváticos de media altura, los indios zámizas solían traer también la piña amarilla de Castilla, papayas, guayabas y yuca, todo lo cual solían vender ambulante por las calles y plazas.*

*A las frutas ambateñas de origen europeo, como los duraznos, guaytambos, albaricoques, peladillos, mirabeles, peras, manzanas y membrillos solamente se las vendía siempre en sitios especializados de una sola calle de Quito, es decir, la que por eso se llamaba “La calle de la Perería”, que es la última cuadra de la actual calle Bolívar, al desembocar ésta en la plaza de Santo Domingo”.*<sup>26</sup>





## 41. Carga del Rey – Patate

[Letra manuscrita, tinta]

Holinski, viajero de mediados del siglo XIX, al hablar de las mascaradas de los indios dice:

*“Estas últimas son vestigios de la vida social del tiempo de los Incas. En ciertas ocasiones, que coinciden con las fiestas del calendario católico, llegan de las aldeas vecinas hasta el centro de la ciudad bandas de semisalvajes que conducen llamas adornadas de banderolas chillonas y vestidos ellos mismos de manera singular [...]. Una música primitiva y nada melodiosa, de tambores y pífanos, acompaña estas farsas burlescas”.*<sup>27</sup>

La llama vestida para la entrada de chamisa, anónimo, Ca. 1879, colección privada.



<sup>27</sup> Alejandro Holinski, “Algo más acerca de la vida de Quito” [1851], en *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*, p. 333.



## 42. Baile de los santos Reyes – Guápulo

[Letra manuscrita, tinta]

Una secuencia interminable de celebraciones menores comprendía el calendario ritual católico, como respuesta a la creciente inserción de las poblaciones indias a su ámbito de influencia. Entre otras estaban las misas o pases del Niño, posteriores a la Navidad; seguidamente, los Santos Inocentes que preludiaban las mascaradas carnavalescas, al igual que la conmemoración de la Epifanía o visita al Niño de los Reyes Magos.

En la comparsa de esta acuarela, los personajes figuran disfrazados de negros; exactamente la misma representación de los nacimientos y que, además, formaba parte de las mascaradas de Inocentes (111). Se podría considerar que los solsticios –el de verano del hemisferio norte (del 21 al 22 de junio), y el de invierno (del 21 al 22 de diciembre)– eran los momentos que marcaban el ciclo de vida y muerte del Dios católico. Por otra parte, los equinoccios precedentes o subsecuentes (del 21 o 22 de marzo, y el 22 o 23 de septiembre), habrían sido considerados como los anuncios o tiempos preparatorios de estos eventos transcendentales.

<sup>28</sup> Édouard André, “América Equinoccial. Ecuador” [1876], en *Quito a través de los siglos*, t. I, Eliécer Enríquez B. (recopilación y notas bio-bibliográficas), Quito, Imprenta Municipal, 1938, p. 202.

**Danza de Yndios disfrazados en día Reyes**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



*“Nada más pintoresco que la diversidad de trajes de los oficiantes y acompañantes, pues si los ornamentos de los sacerdotes difieren poco de los empleados por el clero español, no puede darse una idea de los caprichosos y complicados adornos que ostentan algunos acompañantes del cortejo. En este punto el dibujo suplirá a la pluma con ventaja. La historia de esos trajes extraordinarios, se remonta sin duda a los antiguos incas. Así como en los primeros tiempos del cristianismo, conservaba la iglesia reminiscencias externas del culto pagano, del propio modo las costumbres del paganismo americano han sobrevivido, dentro de ciertos límites, a la conquista europea y a la introducción de la religión católica”.*<sup>28</sup>





## LA SEMANA MAYOR

**E**n la tradición católica, los ciclos litúrgicos fueron establecidos en una secuencia anual en la que se determinó la conmemoración de los sucesos cruciales relacionados con la encarnación humana de la divinidad: nacimiento, muerte y resurrección. En éste, la Pascua de Resurrección adquirió una posición de privilegio.

Solemnizó un hecho que marcaba substanciales diferencias con los ciclos de los mortales: el triunfo del Dios y la derrota de la muerte. De origen judío, la fiesta fue instituida por el Concilio de Nicea en el año 325 como celebración cardinal, útil para organizar el ciclo conmemorativo.

Desde entonces se celebra el domingo, luego de la luna llena que se sucede al primer equinoccio del año. Este se cumple entre el 21 de marzo y el 26 de abril. Siete días antes se recuerda el Domingo de Ramos. En el lapso tiene lugar, la Semana Mayor o Semana Santa, cuando se evoca el sacrificio de Jesús en la cruz.

En el mundo hispano, la liturgia adquirió dimensiones de solemne grandeza como elemento convocador de la identidad de los caballeros, quienes plegaron a reyes cristianos en la prolongada ofensiva contra los moros y luego judíos, y otros que batallaron en numerosos episodios de la conquista ultramarina contra los imperios americanos y sus entornos tribales.

En el escenario europeo fue un factor que catalizó la reafirmación de la lealtad incondicional otorgada a los Papas de la Iglesia Católica Apostólica y Romana, por parte de los reinos ibéricos de Portugal y España. Esto en el momento histórico crucial en el que se debatía la unidad de los cristianos, a causa de la crisis provocada por los seguidores de la Reforma.

Consecuentemente, en el escenario colonial americano, además de reafirmar los límites rigurosos del ámbito católico y excluir la presencia de los seguidores de los cultos reformados, se convirtió en un poderoso factor de identidad de los españoles, de cohesión del orden jerárquico, y de soporte del equilibrio sistémico e ideológico de la sociedad subordinada.

En las procesiones que tenían lugar en los diferentes días de la Semana Santa, y que eran consideradas actos centrales de la celebración, la casta dominada, los indios, no participaban como tales; aunque debido a la labor de los misioneros fue creciente el número de prosélitos. Excluida la casta dominada fueron las cofradías, los gremios y las congregaciones los pretextos institucionalizados que permitieron su presencia como artesanos o devotos.

En el ámbito culinario la prohibición de consumo de carne durante la cuaresma, el ayuno y la comida ritual de la fanesca fueron prerrogativas de los miembros de la casta hispana. Esta última se reafirmó en su uso exclusivo de casta, al no tener equivalencias posibles en el repertorio ritual incaico o más antiguo. Y aunque en su elaboración es patente el recurso a ingredientes de innegable origen andino (ciertas especies de cucurbitáceas, gramíneas, tubérculos y leguminosas, cosechadas a la época), el hecho no menoscaba el carácter exclusivo y excluyente de esta costumbre. [T]

### 43. *Pertigero de la Catedral*

[Letra manuscrita, tinta]

Izquierda: **Pertigero de la Catedral**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Derecha: **Pertigero de la Catedral**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.







#### 44. Cucurucho de Viernes Santo

[Letra manuscrita, tinta]

"[...] el alma santa, con su birrete más alto que el segundo piso de las casas, es figurante de las procesiones de semana santa: finalmente, el cucurucho o encapuchado es un cargador de andas en las mismas procesiones, que luego se dirige a pedir limosna de casa en casa, descalzo, sin proferir ni una palabra ni un sonido, y que tiene el privilegio de entrar sin permiso. Es una imitación de lo que en semana santa practican en Roma incluso personas de la nobleza".<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Miguel M. Lisboa, "Quito, su aspecto material [...]", p. 312.

Izquierda: **Penitente mendigante en Quito**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Centro: **Penitente en Semana Santa**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Derecha: **Cucurucho. Disfraz de Semana Santa**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.





***45. Canónigo abanderado en la Reseña  
de la Catedral – Quito***

[Letra manuscrita, tinta]

**Canonigo en Semana Santa**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.







*46. La túnica del Sor. procesión de Viernes Santo*

[Letra manuscrita, tinta]



*47. Centurión en la procesión de Viernes Santo*

[Letra manuscrita, tinta]





## 48. *Alcalde Municipal*

[Letra manuscrita, tinta]

**Abanderado en la procesión de Viernes Santo**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.





*49. Cholo de Cuenca en la procesión de Viernes Santo*

[Letra manuscrita, tinta]





## *50. Judio en Cuenca*

[Letra manuscrita, tinta]

**E**n los cortejos que acompañaban a las procesiones de la Semana Santa, no faltaban comparsas integradas por personajes ataviados como se suponía acostumbraban los judíos, a quienes de manera simplificada se atribuía la muerte de Jesús.



## 51. Chacatalca de la procesión del Viernes Santo en Latacunga

[Letra manuscrita, tinta]

“**E**n las diferentes solemnidades, especialmente en la del Viernes Santo y de la Ascensión del Redentor, se observan indios semidesnudos que, cumpliendo la penitencia impuesta por sus confesores, se hacen atar con cuerdas a una gruesa viga los brazos extendidos, y con ese peso siguen la procesión; además de estos, hay otros que llevan haces de las hojas cortantes de sigse, sujetos a modo de delantal, que al caminar hierren varias partes del cuerpo, haciendo correr ríos de sangre. Esos penitentes se llaman chacataska”.<sup>30</sup>

Izquierda: **Indio mortificándose la carne el Viernes Santo**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Derecha: **Penitente en Semana Santa**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



<sup>30</sup> Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regione equatoriali, lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni. Frammento di un Viaggio fatto nelle due Americhe. Negli anni 1846-47-48*, Milano, Fratelli Centenari e comp., 1854, p. 56. Traducción libre del italiano.





## ***52. Alma Santa – Cuenca***

[Letra manuscrita, tinta]

Una vez al año, en la Semana Santa, toda la sociedad giraba en torno al hecho religioso. Sus personajes cotidianos se transfiguraban en otros, acorde con la escena representada: el pesar y el luto.

La ritualidad alcanzó dimensiones inconcebibles. Efectivamente, toleró y a veces auspicó la incorporación de nuevos signos indígenas que enriquecieron al discurso religioso hegemónico. Las capitales de provincia, y aún las ciudades menores, se habían convertido en escenarios-réplica del acto principal que se representaba en la ciudad capital (55).



### 53. Yndio Gobernador sacando el Guión

[Letra manuscrita, tinta]

Los indios y mestizos asumían también cargos rituales, pero la nobleza india tuvo un estatuto de privilegio en la sociedad de castas. Así, en tiempos republicanos, estuvieron presentes como dignatarios asimilados a los círculos del poder civil, y en los actos litúrgicos de Semana Santa, su rol de representación también estaba asegurado. Los actos no fueron sino una forma simbólica de las tendencias perceptibles en la sociedad.

Izquierda: **Un indio prioste acompañado de dos turbantes, el día Martes Santo**, Ernest Charton (atribuido), colección privada. Centro: **Yndio Guionero**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Derecha: **Indio guionero**, firmado: "Por R. Salas", Museo Municipal Mena Caamaño.







## 54. Turbante – Procesión de Martes Santo – Chimbacalle

[Letra manuscrita, tinta]

“Las llamadas *almas santas*, con sus desmesurados y puntiagudos *cucurucho*s de cartón adornados con telas y cintas de varios colores, cubiertos de una larga túnica blanca y con el rostro velado, forman el cortejo de esas procesiones”.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regione equatoriali*, p. 56.

Izquierda: **Trajes de Quito** (detalle: **Cuchurucho. El que pide limosna en la iglesia**), en Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali* [...]. Centro: **Cucarracha [cucurucho] porta-campanilla en las procesiones**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Derecha: **Yndios vestidos de Penitentes en Semana Santa**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.





## 55. *Alma Santa – Martes Santo – Patate*

[Letra manuscrita, tinta]

Izquierda: **Alma Santa penitente Quito**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca.  
 Derecha: **Alma Santa. Disfraz para las procesiones de Cuaresma**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.







**56. Alcalde con el guión y turbantes Latacunga**  
(Detrás: *Indio alcalde llevando el guión en la procesión de Lunes Santo*).

[Letra manuscrita, tinta]

**Ecuador, el S. Sacramento encabeza las procesiones**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca.





## 57. Demandero

[Letra manuscrita, tinta]

Este personaje fue común en el escenario público de Quito. Según lo reseñan algunos viajeros, este aparecía durante los períodos de festividades religiosas para recibir una suerte de limosna a cambio de una vela para el culto o la procesión.

Izquierda: **Demandero**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Derecha: **Demandero de San Antonio**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.







*58. Apóstol de Jueves Santo Catedral de Quito*

[Letra manuscrita, tinta]



<sup>32</sup> Alcides Charles Victor Marie Dessalines d'Orbigny (1802-1857), naturalista y viajero francés, nació en Coveron (Baja Loira) en el seno de una familia de médicos naturalistas y viajeros. Las reseñas que de él se han hecho mencionan su importancia en el conocimiento científico moderno: por ejemplo, su invención de la primera escala geológica, su colección de más de 100.000 especies vegetales y animales, sus investigaciones estratigráficas con notable contribución a la prospección petrolera moderna y los trabajos de construcción del túnel bajo de La Mancha... Sus facetas se multiplican. Sin embargo, en esta nota nos ocuparemos de su cara viajera por América.

Apasionado por el estudio de los animales microscópicos, publica su primera obra científica, que pone los fundamentos de una nueva ciencia, la micropaleontología. Esta publicación llama la atención de Georges Cuvier y de otros científicos de la época. En efecto, en 1825, el Museo de Historia Natural de París, le comisiona recorrer, explorar y estudiar la fauna y la flora de las regiones australes de América del Sur, recibiendo el asesoramiento del mismo Cuvier, y de otros famosos naturalistas de la época, entre ellos, Humboldt. Llega en enero de 1827 a Buenos Aires. Permanece en la región hasta 1833, explorando cerca de 3.100 kilómetros de norte a sur y 3.600 kilómetros de este a oeste, a través de Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Perú y Bolivia.

Regresa a Francia en 1834, y con los resultados de sus viajes y estudios, publica una obra monumental (1834-1847) titulada *Viaje a la América Meridional*: nueve tomos dedicados al origen, historia y costumbres de los indígenas americanos, y al estudio de más de 1.300 vertebrados, cerca de 900 moluscos, 5.000 insectos y crustáceos y 3.000 plantas. Información invaluable en cuanto a conocimientos de geología, paleontología y etnografía de la zona.

En el año 1841, realiza un nuevo viaje a América, esta vez a las regiones septentrionales de América del Sur. En su relato, d'Orbigny anota que parte de Bordeaux el 15 de abril de 1841. Sale de Bogotá hacia el sur el 20 de agosto, y de Quito, el 6 de octubre. Los resultados de su viaje los publica bajo el título *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*, en el mismo año de 1841 en París. Por lo tanto, se podría afirmar que es en este año que está en Quito y sus alrededores.

Los estudiosos aseguran que la obra de d'Orbigny, con relación a América Meridional, es un digno complemento de la de Humboldt (1769-1859) y Bonpland (1773-1858) en cuanto a la zona ecuatorial, y a la de Azara (1746-1821) en la zona que este estudió.

D'Orbigny, además de su obra americana, escribe *Galería ornitológica de las aves de Europa* y *Paleontología Francesa*, colabora con el *Diccionario Universal de Historia Natural* (1829-1849), con la *Historia Física, Política y Natural de Cuba* de Ramón de la Sagra. Por otra parte, es nombrado Caballero de la Orden Real de la Legión de Honor, Presidente de la Sociedad Geológica de Francia (1843), Gran Premio de la Sociedad Geográfica Francesa, Oficial

## LA SEMANA SANTA EN QUITO SEGÚN UN VIAJERO FRANCÉS

En el año 1841, Alcide d'Orbigny,<sup>32</sup> naturalista y viajero francés, realizó un viaje a las regiones septentrionales de América del Sur. Se encontró en Quito hacia septiembre de ese año, y no pudo participar de las procesiones de Semana Santa. Curioso como era, consiguió de otro viajero, el señor de Raigeccourt, una precisa y detallada descripción de la festividad. La transcribió en su obra, recreando así una época de gran fervor religioso en la cual *“las calles vibran con extraordinaria animación bajo la pompa de la Iglesia”*:<sup>33</sup>

*“Este relato inédito tiene demasiado interés para que nos privemos del placer de enriquecer nuestro itinerario.*

*Las solemnidades de la semana santa se acercaban, dice M. de Raigeccourt. Resolvimos hacer las excursiones en los alrededores después del día de Pascuas; porque si la semana santa es imponente en Roma por el brillo y la pompa de sus fiestas, no puede ser menos curiosa en Quito su originalidad. Pascuas correspondía este año al 11 de abril y, ocho días antes de la víspera del domingo de Ramos, comenzaron las ceremonias que debían sucederse sin interrupción durante toda la semana santa. La noche de ese día, vimos pasar bajo nuestras ventanas a cinco maniqués<sup>34</sup> o figuras extrañas vestidas de blanco, y precedidas de una tropa de niños, entonando cánticos. Cada una de ellas tenía la cabeza cubierta con un enorme bonete de pan de azúcar<sup>35</sup> de cinco o seis pies de altura, del que pendían por detrás dos pedazos de tela o cintas largas y estrechas, que en algunas ocasiones flotaban hasta el suelo. Una falda blanca, ceñida por un cinturón, y cayendo hasta los talones, cubría el resto del cuerpo. Todas llevaban en la mano una campanilla que agitaban repetidamente. Llamaban a esas figuras almas santas,<sup>36</sup> no sé porqué razón.*

*Al día siguiente, domingo, me di cita en la catedral para asistir a la bendición de los ramos. La iglesia estaba llena de gente que llevaba, en el extremo de largas varas, enormes paquetes de verdura, compuestos por ramas de palma, pedazos de caña o platanales.<sup>37</sup> A veces, las hojas de estos últimos estaban trenzadas de forma muy ingeniosa. La ceremonia se hacía esperar demasiado, salí y me dirigí del lado de San Francisco, en donde entraba en ese momento la procesión de los religiosos de esa orden, cantando y llevando una palma*

en la mano. Precedían un Cristo, que primero pensé llevado en brazos; pero los movimientos singulares que veía me llevaron a examinar más de cerca, en un momento en el que la procesión se había detenido bajo los arcos del convento. Descubrí entonces, no sin sorpresa, que el portador del maniquí era un asno que incomodado por su carga, infaliblemente la hubiera echado a tierra, si dos hombres, situados de cada lado, no hubieran estado incesantemente ocupados en mantener el equilibrio, por temor de un accidente.

Un espectáculo aún más extraño se me ofreció en la iglesia de Santa Clara, dependiente de un convento de religiosas enclaustradas, en donde entré en el transcurrir del día. Percibí, a través de las rejas, a todas las religiosas rodeando a un asno y solícitas a su rededor, después arrodillándose y pronunciando plegarias, aunque no se celebrara, en ese momento, ninguna ceremonia en la iglesia. No pude explicarme lo que veía, salvo suponiendo al animal destinado a figurar en alguna procesión del género que venía de presenciar.

Una segunda procesión, más considerable que la primera, salió de San Francisco y pasó bajo nuestras ventanas, de donde la pude examinar sin perder un solo detalle. A la cabeza, marchaba primero un cierto número de hombres, llevando faroles en el extremo de largas varas, de los cuales dos que precedían a los otros tenían forma de estrellas. Venían enseguida dos maniqués, representando, según me dijeron, el uno a San Juan Evangelista, el otro a Santa Magdalena;<sup>38</sup> después tres almas santas, iguales a las que ya describí, exceptuando que la del medio sobrepasaba a sus compañeras con toda la cabeza, y llevaba una larga cola blanca, sostenida por un niño vestido de ángel y proveído de dos grandes alas. Estas tres figuras agitaban repetitivamente sus campanillas, de manera que el ruido era continuo. Una cantidad de mujeres, entre las cuales reconocí a varias de la alta sociedad, las seguían, ordenadas en dos filas, y llevando cada una un cirio en la mano. Entre las filas, se distinguían algunos frailes de San Francisco, ocupados del mantenimiento del orden. Les seguían tres almas santas, la del medio sobrepasando, como la primera, a sus vecinas que estaban vestidas de negro y armadas de una larga espada al costado. Detrás de ellas, caminaban de dos en dos, los barberos de la ciudad, con las cabezas descubiertas, y vestidos con su traje pintoresco de grandes ceremonias, consistiendo en una suerte de poncho estrecho, plegado a lo largo, y en un pantalón corto sin mallas ni zapatos.

Llevaban dos a dos un gran incensario, o más bien un escalfador de plata, suspendido por dos cadenas del mismo metal. Los barberos estaban seguidos por una inmensa anda de madera dorada, cubierta de un dosel y guarnecida por lámparas, espejos e imágenes de santos, sobre la cual aparecía el Salvador, vestido de pies a cabeza con un vestido enteramente

de la Legión de Honor de la República de Bolivia, Caballero de la Orden de S. Wladimir de Rusia y miembro de varias academias francesas y extranjeras.

<sup>33</sup> Entre la edición de 1841 y la de 1853, realizada por la misma editorial, la descripción de las procesiones cambia significativamente. En efecto, en la primera, se extiende a toda la Semana Santa, iniciándose en el Domingo de Ramos, mientras que en la segunda, solamente se transcribe la parte final, desde el Viernes Santo hasta la Pascua. Se ha tomado la edición de 1841 para la traducción. Remitirse a Alcide d'Orbigny, *Voyage dans les deux Amériques*, París, Furme et Cia, 1841.

<sup>34</sup> Nota de la traductora en adelante NT: figura movable que puede ser colocada en diversas actitudes.

<sup>35</sup> NT: se refiere a la forma de capirote o "cucurucho de cartón, cubierto de tela blanca o de color, que traían en la cabeza los disciplinantes en las procesiones de cuaresma", según el Diccionario de la Real Academia Española, en adelante RAE.

<sup>36</sup> En español en el texto con traducción al francés.

<sup>37</sup> NT: La poca familiaridad del narrador pudo haberle llevado a pensar que la tradicional palma de ramos era una hoja de plátano.

<sup>38</sup> NT: Santa María Magdalena.



bordado en oro y llevando su cruz. Detrás de él, estaba don Simón el Cirineo, así lo llamaban los asistentes, quien en lugar de llevar la cruz conjuntamente con el Salvador, siguiendo [94] la costumbre, se contentaba con sostenerla en una mano. Este último personaje era de un corte esbelto, encorbatado<sup>39</sup> hasta las orejas, con la cabeza cubierta por un sombrero dispuesto insolentemente de lado, y portador de dos espesos y formidables bigotes. Mujeres, con cirio en mano, seguían a las andas; los veinte que la portaban se doblaban bajo el peso; después, el prefecto de policía, llevando un gran fanal y escoltado por dos franciscanos; después Nuestra Señora de los Siete Dolores, la misma que había visto en el convento de San Francisco, vestida con un bello vestido de terciopelo azul, esparcido de estrellas de oro. Finalmente, las dos Magdalenas cerraban la procesión.

Cada cierta distancia, estaban dispuestos grupos de músicos quienes, por intervalos, dejaban escuchar sonidos discordantes que no pude sino comparar con aquellos que produce, donde nosotros, el instrumento del pequeño saboyano que hace bailar a las marionetas. Esta procesión desfilaba lentamente por una larga calle, ligeramente en pendiente, y el efecto que producía era imponente.

Al día siguiente, una segunda procesión tuvo lugar, pero menos brillante que la de víspera; estaba conformada íntegramente por indios, sin que ningún sacerdote asista, y no ofrecía nada notable. Durante el día, se presentó en mi casa un personaje enteramente vestido de violeta de pies a cabeza, el rostro cubierto por una máscara, y llevando una cincha de cuero a manera de cinturón. Esperé en silencio que me explicara el motivo de su visita; pero se plantó modestamente sobre el umbral de la puerta sin proferir una sola palabra, y después de haber golpeado tres veces con una moneda en un platillo de plata que tenía en la mano, se retiró sin decir nada. Un segundo le sucedió y repitió el mismo ardid. Supe que eran penitentes haciendo colecta de limosnas, y que las personas más distinguidas de la ciudad se encargan con frecuencia de este papel.

Una lluvia continua que cayó el martes hizo que se postergue para el día siguiente la procesión, que debía llevarse a cabo ese día. El miércoles, a las diez de la mañana, salió de la catedral en el orden siguiente: primero, apareció un número considerable de penitentes, descalzos, llevando, la mayoría, una cuerda al cuello y una corona de espinas en la cabeza; enseguida un alma santa con una cruz en sus brazos; dos santos de los que he olvidado los nombres; un Huerto de los Olivos, con un ángel consolando a Nuestro Señor; un Ecce Homo, al cual san Pedro arrodillado parecía pedir perdón; un enorme crucifijo, un descendimiento de la cruz, y finalmente la Santa Virgen,<sup>40</sup> vestida con un magnífico vestido de terciopelo violeta, bordado en plata, cuya cola llevaba un ángel. Todas las figuras no caminaban juntas, así como

<sup>39</sup> En la versión francesa, la palabra es *encravaté*. Seguramente hace referencia al "trozo de seda, de lienzo fino u otra materia adecuada, generalmente en forma de tira, que como adorno o como abrigo se pone alrededor del cuello, dejando caer las puntas hacia el pecho, o haciendo con ella lazos de varias formas", según una de las acepciones de corbata del RAE.

<sup>40</sup> NT: a lo largo del texto, esta expresión se repite, designando, sin duda, a la Virgen María.

*acabo de enumerarlas. Entre ellas, estaban dispuestas las diferentes órdenes religiosas que, todas sin excepción, asistían a la ceremonia; los alumnos del colegio San Fernando y San Luis, los primeros vestidos con trajes negros ribeteados de blanco, los segundos con vestidos de mitades amarilla y roja; después un número de funcionarios y oficiales de todos los grados, provistos con cirios. Detrás de la figura de la Santa Virgen, caminaban siete canónigos, con la cabeza cubierta de un capuchón de tafetán negro y vestidos con sotanas de la misma calidad, cuya cola tenía algunas aunes<sup>41</sup> de largo; cuatro grandes banderas negras, con cruces rojas superpuestas, precedían al obispo, que llevaba el Santo Sacramento velado y cerraba la procesión. El gentío que acompañaba la procesión se precipitaba sin cesar a su paso a medida que desfilaba y, más de una vez, estuve a punto de ser derribado por este piadoso ardor.*

*En el jueves santo, ninguna procesión salió; no se celebró más que una misa en cada iglesia, después de la cual se erigió un sepulcro, emblema de aquel donde, en el mismo día, había sido enterrado el Salvador. Todos estos sepulcros eran de gran riqueza y decorados con profusión de espejos y maniqués, que son una suerte de ornamento que el desafortunado gusto de los quiteños prodiga para todo propósito. Recuerdo, entre otros, haber visto en la iglesia de los agustinos, a Jesús-Cristo tomando la cena con sus apóstoles, todos vestidos con casullas.*

*La procesión del viernes santo sobrepasó en esplendor a todas las de los días precedentes, y me prometí no perdérmela. Comencé la mañana asistiendo al oficio de la iglesia de Santo Domingo, en donde fui obligado a recibir un estandarte, y a ir procesionalmente al sepulcro a buscar la hostia consagrada para la comunión, entregada por un sacerdote. La manera torpe en la que me desenvolvía en este nuevo ejercicio, me afligió; pero me consolé, enterándome, más adelante, que el coronel Young, inglés y protestante, había sido obligado, la víspera, a participar en una ceremonia de este tipo con cirio en mano. En la noche, volví a la misma iglesia, de donde debía salir la procesión; entré en el momento en el que se predicaba la Pasión. Vi detrás del altar mayor tres enormes cruces; la del medio estaba vacía; en las dos restantes estaban suspendidos los dos ladrones [95], el uno blanco, el otro indio, en consideración sin duda de las diferentes castas. Un profundo silencio reinaba en la iglesia; pero cuando el predicador bosquejaba la llegada de Jesús al Calvario, se escuchó un martilleo, y se vio atar a nuestro Salvador a la cruz. Cuando llegó el momento del relato de su sepultura, dos sacerdotes subieron por una escalera, y desclavaron las manos del maniquí, mientras otros dos desataban los pies y sostenían el cuerpo; los cuatro bajaron lentamente y lo presentaron a la asamblea que se puso a sollozar; lo regresaron, y a los sollozos, se unieron las exhalaciones a las que las mujeres se entregaron, quien más, mejor.*

<sup>41</sup> NT: antigua medida suprimida en 1840 en Francia, equivalente a 1,18 m.

*Cuando terminó esta doble exposición, el cuerpo se depositó en un sarcófago de plata que fue dispuesto en unas andas, y la procesión se encaminó muy ordenadamente.*

*A la cabeza caminaban mil almas santas, algunas de las cuales tenían bonetes tan altos (Pl. XII\_1)<sup>42</sup> que llegaban hasta las ventanas del primer piso de las casas, y se enganchaban de tiempo en tiempo. De este extraño cobertor de cabeza salían cintas de diferentes colores que caían sobre los hombros del maniquí. El vestido de algunas terminaba en una larga cola que portaba un ángel. Sobre unas andas, que venían inmediatamente después, estaba otro ángel a los pies del cual un horroroso esqueleto representando a la muerte derrotada por el Salvador (Pl. XII\_2). Una fila de sacerdotes seguía, revestidos de sus ornamentos, llevando diversos emblemas de la Pasión (Pl. XII\_3). Uno sostenía gravemente a la altura de su mentón un gran cuchillo, en cuya punta estaba pegada una oreja, figurando a la de Malco cortada por san Pedro; un gallo al extremo de una vara venía enseguida; después, los treinta denarios de Judas, pintados sobre un estandarte de madera, los dados sobre una fuente de plata, en otro los clavos, el martillo y las tenazas; se veían igualmente los azotes que sirvieron para la flagelación, la caña, y finalmente la túnica llevada en el extremo de una larga vara a manera de bandera. Este singular grupo estaba seguido de un cortejo de músicos vestidos con traje violeta y enmascarados, con sus instrumentos cubiertos por crespones en señal de duelo, y tocando aires lúgubres acordes a la circunstancia. Después de ellos venía nuestro Salvador (Pl. XII\_7) llevando su cruz y acompañado, como antes, por don Simón el Cireneo; después el primer alcalde de la ciudad de traje completamente negro, con sombrero de plumas y llevando sobre su espalda una bandera negra invertida (sobre la cual estaba pintada una cruz roja) que se arrastraba por la tierra (Pl. XII\_8). Una multitud de negros caminaban detrás, vestidos uniformemente con un traje azul rey, con cuello y bocamangas amarillo intenso, pantalones azul cielo con un galón amarillo y una bufanda del mismo color. Todos debían formar parte de su servicio. Dos largas filas de frailes, cada uno llevando un crucifijo en la mano, aparecían enseguida y precedían a los estudiantes de dos colegios (Pl. XII\_9 y 10) de los que hablé, vestidos con sus uniformes. Estos estaban seguidos del segundo alcalde de la ciudad llevando su bandera invertida como la del primero (Pl. XII\_11). Detrás de él venía el sarcófago conteniendo el cuerpo de Jesucristo, rodeado de una multitud de individuos vestidos con trajes de todos los colores, armados de palos, sables, espadas, lanzas y con farol en mano (Pl. XII\_12 y 13). Estos últimos representaban a los judíos que fueron al Huerto de los Olivos para prender a Nuestro Señor. Se me aseguró que ese papel era tan odioso, que no se encontraba a persona alguna en la ciudad que, de buena voluntad, quisiera hacerse cargo, y que se obligaba a desempeñarlo a los especieros y a otros comerciantes de comestibles. A los judíos, les seguían los oficiales de guarnición, cirio en mano; después las tropas dispuestas por pelotones, y con*

<sup>42</sup> Se conserva en el texto la referencia original al grabado que acompaña a la descripción literaria.

una vestimenta bastante uniforme (Pl. XII-14). Llevaban el fusil en bandolera, lo que es señal de duelo en Quito, como para nosotros lo es el arma invertida. Los oficiales comandando cada pelotón estaban vestidos menos uniformemente que sus soldados: unos llevaban un bonete de policía o casco, otros un sombrero con cuernos o el shako.<sup>43</sup> Finalmente, la procesión terminaba con los religiosos de la Merced, los canónigos, el obispo; la santa Virgen, envuelta con un vestido de terciopelo bordado en oro y plata, cuya cola portaba un ángel; una multitud de mujeres provistas de cirios, y un pelotón de gendarmería (Pl. XII\_16, 17, 18 y 19).

Un silencio solemne, interrumpido solamente por los cantos religiosos y la música, volvía a esta ceremonia algo verdaderamente imponente, y hacía olvidar el espectáculo a veces grotesco que ésta presentaba aquí y allá. Tan lejos como llegaba la mirada, se percibía una doble fila de luces moviéndose lentamente, y cuyo brillo disipaba la oscuridad de la noche. Un solo incidente ocurrió en medio de la procesión, y rompió por un instante el decoro de los que fueron testigos. En medio de la calle se encontraba una alcantarilla, cuya abertura estaba oculta por el gentío [96]. Cuando los judíos, que seguían desordenadamente el sarcófago de Nuestro Señor, llegaron a este lugar, muchos de ellos desaparecieron súbitamente en este sumidero, para gran contento de algunos, que, en su ilusión, los asumían como verdaderos judíos; consideraron este accidente como justo castigo del cielo. Se sacó a los actores de la alcantarilla, y su caída afortunadamente no tuvo ninguna consecuencia desagradable.

Para dar una idea más exacta del número de personas que asistían a esta procesión, basta con decir que no se vendieron ese día menos de cinco mil cirios en la ciudad. El general Farfán (un indio nativo del Cusco, y descendiente de una antigua familia de caciques) me dijo que, por su parte, él había comprado doscientas piastras, y añadió que le hubiera gustado más dar ese dinero a los pobres soldados que estaban en el hospital, en donde carecían de todo.

Una última procesión, llamada procesión de la Resurrección, tuvo lugar el domingo de Pascuas; pero, como inició a las cuatro de la mañana, no pude ser testigo; esta debió ser más o menos semejante a las que acabo de describir.

Observé estas ceremonias con vivo interés, sin criticar y sin tomar partido. Todo ha sido dicho a favor o en contra de la pompa extraña y de los extraños espectáculos que les acompañan, y que distan tanto de las costumbres actuales. Empero, quisiera anotar que si esta forma teatral dada al culto externo, tiende a perder de vista los dogmas y la moral de una

<sup>43</sup> NT: vocablo de origen húngaro, para designar al 'tocado' militar rígido, en forma de visera.





Procesión de Viernes Santo en Quito, en Alcide d'Orbigny. *Voyage pittoresque* [...].

*religión, lo uno y lo otro debieron, en sus inicios, favorecer poderosamente a la conversión de los indios, cuyo espíritu ordinario necesita de imágenes sensibles. En Colombia, se la encuentra [esta forma teatral] no solamente en las fiestas solemnes, sino también en las ceremonias de días ordinarios. Cada misa tiene su pequeña dosis de teatro, que consiste en la repentina aparición de una santa Virgen, en un crucifijo o en una custodia, rodeados de cirios prendidos hasta que el sacerdote sube al altar. La mayoría de veces, esto se realiza por medio de un velo que se levanta súbitamente; pero algunas veces es el tabernáculo el que se abre en dos o que, girando sobre sí, presenta otra faz.*

*Los indios son quienes fabrican los numerosos maniqués que aparecen en todas estas ceremonias, y el talento del que hacen prueba a este respecto no merece ningún elogio; pero no se puede decir lo mismo de todos los objetos creados por sus manos. Ellos tallan con mucha destreza, en una suerte de nuez de coco cuya almendra<sup>44</sup> es muy blanca, pequeñas figuras de santos y animales, y hacen pequeñas muñecas que después peinan, y que representan perfectamente los trajes del país".<sup>45</sup>*

<sup>44</sup> NT: el autor seguramente se refiere al corozo, tagua o marfil vegetal.

<sup>45</sup> Traducido del francés por Sofía Luzuriaga Jaramillo.

## 59. Sátira a la república en tiempo de Urbina

[Máquina de escribir, tinta negra]

*“Urbina consolidó la alianza entre la oligarquía comercial costeña y las Fuerzas Armadas, y llevó adelante un programa de corte liberal, que incluyó la abolición de la esclavitud, la supresión del tributo indígena y la implementación de medidas a favor de los campesinos serranos. Todo esto generó una feroz reacción del latifundismo tradicional que declaró la guerra al urvinismo”.*<sup>46</sup>

En la estampa, la patria enferma aparece cubierta por la bandera marcista, emblema de la revolución antifloreana del 6 de marzo de 1845, rodeada de una serie de personajes políticos, tal vez, que la auscultan y discuten sobre su salud...

La sátira fue un género que, tanto en el siglo XIX como hoy, permitió poner en evidencia costumbres o momentos de la vida del país que eran reprensibles o que caían en el ridículo. Al parecer, el pueblo quiteño tenía apego a este tipo de discurso, que no sólo se manifestó en imágenes, sino mediante pasquines. Efectivamente, ya en 1743, el jesuita Cicala nos refiere a esta agudeza y concisión de los quiteños para las sátiras y pasquinadas:

*“Son formidables en esta materia y famosísimos en toda América Meridional. Las usan en pinturas con sus lacónicos motes; también en carteles meramente satíricos. Tiemblan los Ministros Regios, Obispos, Presidentes y demás personas públicas, constituidas en alguna dignidad civil con las pasquinadas de los quiteños; no se crea que solo las hacen los hombres doctos y eruditos, sino frecuentísimamente algunos llamados allá capirotos, (es decir, que tienen su capa o manteo roto, viejo y andrajoso) y son los mestizos. El Sr. Presidente Montúfar, Marqués de Selva Alegre muchas veces me dijo: ‘Amigo, temo y tiemblo las pasquinadas tan terribles de los mestizos (y yo muy bien lo sabía y aún mejor que él) sepa que los mestizos quiteños son endiablados para las pasquinadas mordaces y picantes; es necesario admitir que estos tienen relaciones con el diablo, ya que con dos palabras definen a cualquiera con la más exacta propiedad’. Acompañando un día a un Padre muy conocedor de toda aquella ciudad y pasando por la calle del Comercio, había un mestizo parado en la esquina de la calle, descalzo y envuelto en un su ferraiolo o como dicen capa vieja que no valía toda ella cuatro bayocos [en nota al pie: moneda siciliana de insignificante valor]. Con su sombrero blanco calado hasta las cejas, que apenas si se le reconocía apariencia y forma de sombrero, por lo roto y sucio, así estaba, con las espaldas en la pared. El padre me dijo: ¿Ve aquel sucio y descalzo mestizo? Pues sepa que es uno de los que hacen las pasquinadas más satíricas y picantes, y es uno de los poetas más despiertos e ingeniosos. Qué aturdiendo al oír todo esto, y luego con el tiempo experimenté por mí mismo la verdad de la cosa”.*<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Enrique Ayala Mora, *Resumen de la Historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2004, p. 76.

<sup>47</sup> Mario Cicala S.I., *Descripción histórico-topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús*, [1743-1748], Quito, Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, 1994, p. 213.







## *60. Yndio reclutado para cargar las andas de la Virgen del Rosario – Quito*

[Letra manuscrita, tinta]

**A**l igual que en la Colonia, los oficios religiosos eran una carga onerosa para las poblaciones indias. Sin embargo, formaban parte de su movilidad social, y significaban un factor de prestigio que suponía erogaciones de parte del pasante del cargo. Esto le permitía nuevas formas de inserción en la sociedad: bien al interior de la casta (en cuanto adquisición del estatuto de reconocimiento), bien en el contexto social más amplio, en el que su capacidad económica le otorgaba incluso la opción de convertirse en cholo; es decir, que podía optar por el desarraigo de su medio indio, y transformarse en un componente anónimo de ciudad.

La escena muestra uno de los recursos que los párrocos o sacerdotes del clero secular ponían en acción para mantener activo el culto católico entre los indios.



## 61. La mesa con figuritas en la fiesta del Patriarca

[Letra manuscrita, tinta]

Según Alejandro Mateus, citado en el diccionario de Carvalho–Neto:

“[...] en las fiestas patronales de las iglesias de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, y La Merced,<sup>48</sup> muy por la mañana se ve a varias mujeres del pueblo que acomodan mesas, en la plaza contigua. Luego despliegan sobre cada una de ellas un mantel bien aplanchado, que lo cubren de figuritas [...] aves, animales, indios, monjas, frailes, clérigos de blanco azúcar unos y de pintada masa de harina otros; chozas de flor de sigse, casas, iglesias, palacios de cartón con los respectivos habitantes; empanadas de dulce y diminutos platos de barro o sean tiestos llenos de manjar prieto o dulce de zambo [...]”<sup>49</sup>

Vendedora de juguetes, anónimo, Ca. 1897, colección privada.



<sup>48</sup> San Francisco de Asís, 4 de octubre. Santo Domingo de Guzmán, 4 de agosto. San Agustín de Hipona, 28 de agosto. San Pedro Nolasco, originalmente 31 de enero, en la actualidad 13 de mayo.

<sup>49</sup> Paulo de Carvalho–Neto, *Diccionario del folklore ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2001, p. 175.





## 62. *La antigua cajonera Quito*

[Letra manuscrita, tinta]

Dentro de la actividad comercial urbana, la quincalla, y ciertos artículos de bazar necesitaban de un personaje que se ocupara de su venta: la cajonera. Aún a inicios del siglo XXI, se las puede encontrar en el portal del colegio de los Sagrados Corazones, en la plaza de Santo Domingo... Hasta finales de la década de 1950, con la demolición de las casas de la cuadra del Palacio Municipal, las cajoneras se encontraban en el portal de Salinas (o Municipal), y en el portal Arzobispal.

Las cajoneras podían diversificar sus ventas de acuerdo a la demanda y a su aprovisionamiento. Durante algún tiempo fueron una fuente de expendio de hierbas medicinales, traídas por los yumbos de las selvas orientales u occidentales. Es probable que los alrededores del convento de Santo Domingo hayan sido lugares de intercambio con los yumbos quienes, por diversos motivos, llegaban hasta el convento con los misioneros. El personaje que figura en la acuarela como comprador es del estrato señorial.



### 63. Yndio Gobernador – Ambato

[Letra manuscrita, tinta]

Las Gobernaciones de Indios fueron una institución ampliamente desarrollada en la fase inicial de la república. Esto muestra que ciertos privilegios propios del ordenamiento colonial se mantuvieron e inclusive se incrementaron, como la autonomía en el gobierno étnico. En un contexto de progresivo endurecimiento de sus condiciones de vida, los indígenas se vieron privados de esta autonomía relativa, y subsumidos al poder central. Las cargas impositivas, diezmos y primicias, y trabajo obligatorio en las obras públicas, entre otros, fueron causas de motines y rebeliones. A finales del siglo XIX, estas eran muy patentes, como el caso de la sublevación encabezada por Daquilema. En las revueltas liberales, ciertos grupos indígenas, encontraron en esa militancia política un sentido liberador del peso de la dominación identificada con la ideología conservadora.

*“Esta Asamblea [Cabildo] nombra además al Alcalde Mayor de los Indios, quien debe ser un Gobernador de una de las ciudades indianas que se hallan dentro de las cinco leguas de la ciudad. Una vez elegido éste, preside a todos los alcaldes indios, pero es poco menos que un Alguacil o sea Oficial de Corregidor, o un Alcalde ordinario de la ciudad, aunque originariamente investido de una autoridad mucho mayor”.*<sup>50</sup>

**Alcalde de Quito, en día de fiesta**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca.



<sup>50</sup> “Il Gazzetiere Americano” [1763], en *Quito a través de los siglos*, t. I, p. 112.





**64. Yndia Gobernadora – Ambato**

[Letra manuscrita, tinta]

**India mujer del alcalde**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.





## LA FIESTA DE DIOS

De acuerdo con el calendario del ritual católico, sesenta y cuatro días después de la Pascua (entre el 24 de mayo y 30 de junio), se celebraría la Fiesta de Dios o Corpus Christi, coincidente con el solsticio. Evento solar significativo para las tradiciones religiosas precristianas europeas, y que para varias etnias debió tomar un lugar preeminente en el orden de las festividades. El calendario místico celta bien podría ser un ejemplo, ya que posteriormente la Fiesta de Dios se convirtió en uno de los momentos insignes del ciclo.

<sup>51</sup> Para información más detallada, se sugiere la consulta de *Géants, dragons et animaux fantastiques en Europe*, Tradition Wallone n° 20, Jean Pierre Ducastelle, edit., Brucellas, Ministère de la Communauté Française de Belgique, 2003.

<sup>52</sup> Ernesto Veiga de Oliveira, "Figures gigantesques processionnelles au Portugal", en *Géants, dragons et animaux fantastiques en Europe*, pp. 329- 339.

**San Cristóbal**, dos pinturas murales anónimas, de diferente época, que por efectos de la restauración reciente, coexisten. Convento de San Francisco de Quito.



Su creación se atribuye al Papa Urbano IV. Este, mediante la bula *Trasiturus ad Patrem* instituyó la ceremonia festiva. Expedida en el año 1264, no fue puesta en práctica de inmediato, sino medio siglo después, cuando en otra bula, emitida por Juan XXII en 1316, se expidió un conjunto de disposiciones inherentes a la secuencia del rito y su orden procesional.

Al desfile —que tiene como elemento básico el Arca del Nuevo Testamento, símbolo del misterio de la eucaristía—, y junto a la sociedad eclesiástica, se incorporaron deidades y ritos de antiguas religiones así como personajes míticos o de leyendas de diversas etnias europeas. Figuraron primordiales los gigantes; además, enanos o espíritus de los bosques, dragones y un abundante y variado registro de fauna dotada de virtudes simbólicas y un fabuloso bestiario.<sup>51</sup>

Un destacado gigante primordial fue San Cristóbal.<sup>52</sup> Representado atravesando las aguas y llevando en sus hombros al Niño Dios, fue protector de los viajeros, y, en los tiempos del descubrimiento del continente americano, de marinos y navegantes. De manera que, para muchos, fue un milagro atribuido al Santo o una profecía cumplida el hecho de que Colón llevara su nombre y condujera al cristianismo a tierras ultramarinas. Exactamente como sugiere la iconografía.

Aproximadamente dos siglos transcurrieron desde su establecimiento entre diversas poblaciones europeas, latinas y sajonas, cuando debió pasar

a América. Como es de suponer, sin sus componentes libertinos. Pues para esos años, el Concilio de Trento (1545-1563) despojó a la fiesta de todos aquellos elementos que consideró influencia del paganismo. Prohibió que en esta estuvieran presentes objetos y ritos profanos, así como representaciones obscenas que para entonces, al parecer, habrían desvirtuado su esencia cristiana.

Para estos años, en la ciudad de Quito, las procesiones de Semana Santa y las de Corpus ya formaban parte de las celebraciones del ciclo religioso. Aunque, mientras eran levantados los templos, fueron más comunes las misas campales organizadas en escenarios prehispánicos, características de algunas fundaciones españolas, así como los ostentosos desfiles conmemorativos de diversos episodios de la conquista en los que participaban los miembros de la nobleza india.

Es probable que algunos elementos profanos pasaran a América con los emigrantes. También es posible que, en ciertos ámbitos coloniales, la prohibición modificara su sentido, desde sus inicios, al tenor del purismo decidido en Trento. Y aún es factible que estas disposiciones hayan caído en desuso al considerar que no era aconsejable aplicarlas con rigor; allí donde la fiesta debía desempeñar su función convocatoria para las religiones nativas. Así, para los siglos subsiguientes (XVIII y XIX) estas celebraciones eran ya rutinas inveteradas, y notoria su continuidad hasta el siglo pasado.

En este apreciable lapso cuatrisecular, y desde los primeros tiempos a partir de su creación, la Fiesta del Dios adquirió matices de tolerancia respecto de la religiosidad prehispánica. Coexistió, al igual que en Europa, con el culto solar. Si en su origen europeo, según la influencia celta, fue vital su coincidencia con el paso del solsticio, en el espacio colonial se implantó en fecha concurrente con los cruciales festejos del Inti Raymi, celebración incaica vinculada al mismo prodigio cósmico. Para el culto heliolátrico, fue el rito propicio para el encuentro entre el Dios invisible y su deidad visible.

Hecho forjador de alegorías. La principal expresa el homenaje al Dios cristiano por parte de la casta sometida. Se encarna en la danza del sumo sacerdote del culto solar. Junto al willac huma o cabeza que habla, se despliega su séquito histórico: el rucu o viejo que representa a los personajes ancianos de las panacas del inca que danzaban, con notoria solemnidad, en estas fiestas.<sup>53</sup>

Aparte de estas figuras históricas, el cortejo aparecía conformado por algunas personificaciones de antiguas deidades cósmicas, como la constelación del chuqui chinchay o

<sup>53</sup> Glauco Torres E., *Diccionario Kichua-Castellano*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana – Núcleo del Azuay, 1982.



jaguar danzante. Idéntica interpretación podríamos suponer admiten el atuc, lobo o zorro y, por supuesto, el machi o mono. Estas tres representaciones zoomorfas, en tanto el danzante encarna al sol, sugieren inevitables referencias a las constelaciones visibles al observador equinoccial en el lapso del solsticio. El cuarto miembro animal de la comparsa es el allcu o perro que, si bien figura en rango similar a los citados, en la tradición aludía además al yanamaki o mano negra, deidad maligna que encarnaba además apariciones de negros gigantes. Hasta aquí el texto de la alegoría.

Otra interpretación insinúa una parodia: el séquito zoomorfo pudo también originarse en un ocurrente y elaborado montaje de los aranway; fueron éstos fábulas o composiciones poéticas humorísticas incaicas que eran representadas en la ocasión de eventos de trabajo colectivo entre llactayuc y mitayuc; y entre soldados en las campañas militares. En el aranwa o teatro de tarima interactuaba el hombre con animales como el zorro, el lobo, el oso, el jaguar, la vicuña, la perdiz y el mono.

El cortejo estaba acompañado, además, de un segundo rango de representaciones que exaltaba su carácter paródico. Fueron los personajes carnalescos integrados en la simbólica de la sociedad colonial. El más destacado, el pukllay: antigua deidad de lo festivo, asumida como el payaso. En un plano secundario estaban el negro o la negra que encarnaban la nueva casta sometida, y además figuraban como correlato humano de los gigantes yanamaki. Finalmente el policía o militar.<sup>54</sup>

Si se considera que se trata de una celebración sistémica, podemos observar que las réplicas provincianas del Corpus indio compusieron otras alegorías. Una básica que desplegaba un entorno de arcángeles y ángeles que, representados en danzantes, asumieron los roles procesionales de los antiguos hombres pájaro.<sup>55</sup> Formaban parte de la celebración del culto lunar. Este cortejo de ángeles rendía homenaje a la pareja primordial de las deidades vinculadas a la vida agraria y sus ciclos: la Pachamama y el Wayratata, prosopopeyas de la tierra y el viento.

Alternaba con una tercera disposición de los textos alegóricos que correspondió a las escenas que inspiraba el poder político. Incas y curacas o caciques asumían sus roles de prestigio social y religioso, y encarnaban en otros danzantes, al igual que sus autoridades o guerreros incaicos o españoles. Expresiones rituales invariablemente acompañadas por el séquito, ya descrito, de personajes históricos, festivos y deidades.

<sup>54</sup> Glauco Torres F., *Diccionario Kichua-Castellano*.

<sup>55</sup> Sobre el tema es imprescindible la consulta del ilustrado artículo de Susan Verdi Webster, "La presencia indígena en las celebraciones y días festivos", en *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVIII-XIX*, Alexandra Kennedy-Troya, edit., España, NEREA, 2002, pp. 129-144.

Este empeño simbólico impulsaba en los espacios sacros, en Quito y en las ciudades menores provincianas, una soberbia y magnífica alegoría según la cual los órdenes cósmico y social aparecían rindiendo homenaje a la divinidad. Simultáneo registro alegórico en el que figuraban, retratados en la religiosidad, los eventos históricos fundadores del orden jerárquico: el cristianismo triunfal en coexistencia tolerante con los antiguos cultos y rituales de la casta dominada.

En suma, al igual que en su forma originaria europea, la Fiesta del Dios incluyó los elementos religiosos y profanos sobre los que consolidó y expandió el culto católico. Por el paroxismo que parece alcanzó esta forma de celebración entre los indios, debemos concluir que poco pudo hacer la prohibición de Trento. Y ni la Santa Inquisición, que inició sus funciones con el inquisidor Juan de Mañosca en 1624, pudo entonces descubrir que la tolerancia de los ritos prehispánicos embozaba en la parodia la inmunidad de algunas de las idolatrías indias.

Desde el punto de vista de la eficacia simbólica la sociedad jerárquica, el despliegue de sus castas, fue el personaje central. Expresaba el estado de las relaciones entre el poder religioso y la sociedad. Las comparsas estaban dotadas de poder mediador. Las mediaciones simbolizadas en los cortejos de danzantes eran también expresiones del señoría y riqueza de la casta india, plasmadas en los atavíos y en el despliegue de oropel. Simbolizaban el ideal inca de la magia del oro, y aludía sin ambages al antiguo culto solar.

La inserción de la yumbada a la procesión suscitaba en el escenario litúrgico otro rango de connotaciones alegóricas. Si los danzantes encarnaban alegorías alusivas al Chinchay, los yumbos en cambio asumían las del Anti. Espacio habitado por las sociedades indias marginales a la religión y a los círculos civilizados; o autoexcluidas. Su presencia desplegaba así un código de significados ambivalentes: manifestaba su voluntad de incorporarse a la sociedad secular; y al mismo tiempo era su punto de fuga. Encarnaba la renuencia a insertarse en un orden de exclusiones como radical oposición a la voluntad de sometimiento.

Acompañaban al yumbo en el desempeño de su danza ritual el oso y el sacharuna (105) o gente del bosque. El primero, componente esencial de la fauna de las formaciones boscosas tropicales y montañosas. Suponemos simbolizaba alguna constelación del Anti, o encarna la ruta de conexión posible entre la geografía selvática y andina.



Procesión de la Fiesta de Dios en Quito, en Édouard André, "L'Amérique Équinoxiale".

El segundo, en cambio, es un sátiro o duende de la selva; bordura de las borduras: actor inmerso en el orden de la naturaleza.

Así, en el escenario santificado de la ciudad la casta dominada encuentra trazada su movilidad posible entre el paso acompasado del danzante, que media su inserción en los círculos jerárquicos, y entre los variados e imprevisibles desplazamientos del yumbo, que anulaba toda mediación posible. Concomitante, la fiesta era un acto reiterado de rendición al poder o la invitación a una sedición sin tregua posible, que encontraba sus motivos más allá de los confines de la ciudad, más allá de los vínculos reticulares de las aldeas y haciendas, atravesando las montañas. [T]



## 65. Vailarín de Corpus

[Letra manuscrita, tinta]

La composición de las comparsas tolera variaciones, de acuerdo con la evolución de ciertos acontecimientos que les otorgan sentido. La época que nos ocupa presenta varias sublevaciones indígenas, lo que causa conmoción; al mismo tiempo, un afán civilizatorio de la etnia se hace patente. Así, se podrían explicar las actividades emprendidas por las misiones religiosas entre las poblaciones de yumbos, tanto hacia el oeste como hacia el este. Entre otros elementos de integración social de la etnia, se puede mencionar la figuración del yumbo en la celebración de Corpus, que en las acuarelas aparece con la misma actitud hierática adoptada por los demás danzantes.

El personaje del yumbo es el componente crucial en las comparsas de las yumbadas. Estas acompañaban a los danzantes, quienes simbolizaron mediaciones ceremoniales con el poder jerárquico en el ámbito religioso. El yumbo es la encarnación de la rebelión de la casta subordinada, y despliega en su entorno la comparsa de sacharunas y osos, simbolizaciones del mundo boscoso.

*“Las fiestas que se celebraban con más pompa son las del Corpus, y la Concepción... Lo más particular de esta procesión eran las danzas de Indios, para lo cual los curas, así de Quito como de toda la sierra, nombraban un mes antes de la fiesta el número de Indios que habían de formarlas [...]. Algunos días antes se vestían con un ropaje a modo de tonelete, y una camisa y un jubón de mujer, más o menos rico, poniéndose sobre las medias unos botines picados y sembrados de muchos cascabeles gruesos. Una especie de máscara de cintas de varios colores les cubría la cara y la cabeza. Con este traje se dan el nombre de ángeles, y juntándose en cuadrillas de ocho o diez, andaban todo el día por las calles con el ruido de los cascabeles y luciendo en sus poco agradables bailes desde quince días antes de la fiesta hasta un mes después de pasada sin ser pagados ni acordarse del trabajo. El mismo traje se ponen en otras procesiones y en las fiestas de toros”.<sup>56</sup>*

<sup>56</sup> M.E y L.C., “Quito según una geografía de 1833”, (en *El Nuevo Viajero Universal en América*), en *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*, p. 263.



## 66. Yndio con boladores

[Letra manuscrita, tinta]

Tempranamente, los indios incorporaron a sus celebraciones la costumbre de los fuegos artificiales. Más aún, muchos indios aprendieron de los españoles el oficio que incluía la fabricación de la pólvora, material que se elaboraba especialmente en Latacunga, por la presencia de los componentes en esa zona.

Al hablar de los séquitos de indígenas en la ciudad de Quito, el viajero Joseph Kolberg relata que, con oportunidad de la fiesta religiosa,

*“no deben faltar los cohetes y voladores disparados por los indígenas. [...] La Capilla de la Catedral que está situada en frente de mi habitación, al lado opuesto de la calle, ejerce una especial fuerza atractiva a estos pirotécnicos, y desde que han roto todos los vidrios de mis ventanas, tuve que tener cerrados los póstigos para evitar mayores desgracias de esta manera”.*<sup>57</sup>

**Indio ('Bolador') que hace partir cohetes para anunciar que se acerca un santo,** Ernest Charton (atribuido), colección privada.



<sup>57</sup> Joseph Kolberg, “Quito”, (en *Nach Ecuador* [1871]), en *Quito a través de los siglos*, t. I, pp. 176-177.





## 67. Tipo de Cholo

[Letra manuscrita, tinta]

**E**l cholo corresponde a los personajes descastados. Se trata del indio que ha abandonado su entorno social, y que busca insertarse en los círculos populares anónimos de los pueblos y de la ciudad. Personaje urbano por excelencia, aunque en este nuevo medio carece de un espacio social definido. Desarraigado de su casta de origen, así como de su medio social y residencial, muchas veces aparece en la ciudad como un personaje fantasmal y anónimo. Por su traje, se confunde entre los personajes de terno, poncho y sombrero. Sus ocupaciones varían desde el desempeño de oficios artesanales hasta la administración de chinganas. Su identidad ubicua en los espacios públicos es percibida por otros personajes del entorno urbano. La mujer, en cambio, ha cambiado su traje distintivo de origen por la blusa bordada y las polleras. Es parecido el aspecto a la chola pinganilla (101) y a los personajes de la escena de la misa del Niño (36).

**Cholo. Hombre del pueblo**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.





## 68. Chola dando mistela para la jocha

(Detrás: *India combidando*)

[Letra manuscrita, tinta]

El diccionario señala, de acuerdo con Julio Tobar Donoso, que la jocha es

*“La contribución que voluntariamente dan amigos y parientes del prioste en nuestras fiestas rurales, pero que debe ser retribuida por éste en ocasión igual. No es, pues, regalo, sino anticipo que ha de ser pagado oportunamente. Constituye deuda y se exige en juicio.”* También se menciona lo que el Instituto Ecuatoriano de Folklore registró en Licán, población vecina a Riobamba, en un Domingo de Ramos: *“La jocha es un regalo que se hace al prioste, ya porque se quiera hacerlo, ya porque se la hayan pedido o ya porque la deban por haberla recibido anteriormente. Pude consistir en la donación de un toro, un chanco, gallinas, papas, trago, según el deseo o el convenido entre el prioste y el donante de la jocha [...] son algo muy serio. Negarse a darlas ocasiona que se caiga en desgracia con el prioste o con la comunidad. Igualmente, ofrecer una jocha de menor precio al de la que recibió, determina que el prioste perjudicado demande al incumplido por la diferencia o por el precio de su donación. Por tal razón, y por estima general, quien recibe una jocha procura pagarla con otra de igual o mayor valor que aquella”.*<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Paulo de Carvalho–Neto, *Diccionario del folklore ecuatoriano*, pp. 214-215.

Izquierda: **Sirviente de Quito**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Centro: **Indias de Quito ofreciendo a los indios un pequeño pastel o un vaso de licor para comprometerlos a asistir a la procesión**, Ernest Charton (atribuido), colección privada. Derecha: **India que anda convidando para la fiesta**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.

Esta arraigada costumbre, probablemente proviene de ancestrales sistemas sociales y organizacionales de reciprocidad y redistribución.







## DANZANTES

Los ritos esenciales de las mediaciones entre las castas blanca e india tuvieron como escenario la conmemoración del Corpus Christi. El derroche de magnificencia de la procesión religiosa, acompañada por las autoridades civiles, fue la ocasión para que las poblaciones indias desplegaran el suyo. Un montaje simbólico contrastante con la solemnidad de la procesión eclesiástica. Un baile ritual acompañado de música en el que se encarna el deseo de mediación con la divinidad cristiana. El conjunto es una escena que provoca la convergencia del mundo ‘civilizado’ y el ‘salvaje’. El resultado es invariablemente un equilibrio precario en que se posiciona la casta subordinada. El danzante, de antiguas reminiscencias, fue parte de rituales en los que se expresó la voluntad de optar por la civilización. En el contexto colonial y republicano el danzante encarna al blanco, y en él a la posibilidad de inserción en su ámbito de influencias en oficios. También supone una posibilidad de acceso a bienes de prestigio como el hierro, o a la riqueza sacralizada, que se materializa en lo áureo, reflejo, a su vez, de los cultos solares como su origen remoto y sagrado.

Basada en testimonios escritos, Susan V. Webster sugiere que los danzantes encarnan a los arcángeles. En la iconografía colonial, estos figuran con similares atuendos y armados de espadas, y en la procesión de Semana Santa, triunfantes sobre la muerte. La extraordinaria similitud con las representaciones de aves como el curiquingue sugieren la emergencia de una simbología simbiótica. Ya fueran ángeles, guerreros o clérigos, la interpretación del hecho como una forma de participación india en los rituales católicos fundamenta la otra: la ritualización de las mediaciones con el poder de la casta dominante.

“[...] se visten con un ropage á modo de tonelete, una camisa y un jubón de muger más o menos rico, según lo puede conseguir cada uno, y sobre las medias ponen unos botincillos picados y sembrados de muchos cascabeles gruesos; cubren la cara y la cabeza con una especie de máscara hecha de cintas de varios colores”.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación histórica del viaje a la América meridional* [...] [1748], Madrid, citado por Susan Verdi Webster, en “La presencia indígena en las celebraciones y días festivos”, p. 139.

*“En las ciudades que hacen cabeza de provincia, para el día de Corpus concurren de cada pueblo circunvecino doce indios vestidos de danzantes y matachines, y otro con su flauta y tamboril. Se visten sobre camisa fina un tonelito a modo de estafeta, y una chupa franjeada. Las piernas vestidas de borzaquín sembradas de cascabeles; la cara con mascarilla, y la cabeza adornada de una montera con varios espejitos ensartados entre cintas y encajes fruncidos. Y detrás de la melena, colgadas hasta la pantorrilla, varias cintas labradas y de tela de a tres o cuatro dedos de ancho, y en esto echan el mayor rumbo, y cada cual en la mano lleva un palo de a tres cuartas con una buena porra, todo labrado y sobredorado, de panes de plata y oro entre diversos colores”.*<sup>60</sup>

Webster añade: *“Aunque existe alguna diversidad en los atavíos de los danzantes de la serranía, tal como podemos observar en las imágenes decimonónicas, éstas corresponden a las descripciones coloniales y ciertos elementos aparecen con relativa constancia en las mismas. Los danzantes iban usualmente enmascarados, usaban tocados, vestidos y adornos muy elaborados, muy diferentes de la moda española; de sus ropajes colgaban campanas pequeñas y objetos brillantes y llevaban espadas o armas diversas. Este último elemento llama la atención, debido al estricto control que los españoles ejercían sobre quien podía o no portar armas. Poco importaba que éstas fuesen reales o burdas imitaciones pintadas; de todas formas simbolizaban hombres armados que caracterizaban a los danzantes como guerreros”.*<sup>61</sup>

Y el viajero Lisboa: *“[...] en las clases media y baja hay una ciega sumisión a la dirección de un clero que no siempre es ejemplar o ilustrado, y una tendencia a considerar el ceremonial de la iglesia más como un espectáculo que como un rito simbólico. Tal vez se haya considerado útil dar esta dirección a un pueblo simple y de poco alcance, y tal vez por medio de ella, hablando a la imaginación en un lenguaje inteligible, se obtengan los mismos fines de continencia y moral que en otros países se obtienen de un modo más digno de una religión pura y sublime; pero no hay duda de quien compare el catolicismo de Francia con el de la América Española, se formará una idea menos lisonjera de este último. Mire el lector en la estampa adjunta las grotescas figuras que se muestran en espectáculo en las procesiones de Quito y se convencerá de que no es exagerado lo que acabo de decir. El ángel danzante, enmascarado y con su espada de fuego, sale en la procesión del Corpus Christi [...]”.*<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Fray Juan de Santa Gertrudis, *Maravillas de la Naturaleza*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1970, citado por Susan Verdi Webster, en “La presencia indígena en la celebraciones y días festivos”, p. 139.

<sup>61</sup> *Ibíd.*

<sup>62</sup> Miguel M. Lisboa, “Quito, su aspecto material [...]”, p. 312.

## 69. Dansante

[Letra manuscrita, tinta]

“**D**etrás de éstos vienen los llamados danzantes, pintados con muchos colores y adornados con plumas de guacamayos, con conchillas, semillas y otras cuentas imitando a los salvajes yumbos, saltando y bailando continuamente sin detenerse, manejando sus lanzas de madera y otras armas, uso antiquísimo que los sacerdotes no han podido de ninguna manera hacer olvidar a los indios. Los bailarines de Latacunga y de Quito van también ataviados con trajes elegantísimos y de mucho valor, de los que cuelgan cantidades de monedas de plata (pesos) mediante pequeños agujeros hechos expresamente en ellas. Estos fanáticos, para lucir uno de tales trajes, que por lo general están recamados de oro y plata, gastan en un día todos los ahorros acumulados en un año, y aun se vuelven voluntariamente esclavos durante un tiempo determinado, hasta pagar lo convenido, y todo eso por la singular gloria de haber sido danzantes. Pero el danzante goza de varios privilegios, entre los cuales el mayor es poder entrar en las casas sin ser invitado, sentarse a la mesa y partir sin tener que dar las gracias, y así otras groseras licencias [...]”.<sup>63</sup>

**Trajes de Quito** (detalle: **Danzante de Tacunga**), en Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali* [...].



<sup>63</sup> Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali* [...], pp. 56-57.





## 70. Dansante – Baños

[Letra manuscrita, tinta]



Arriba izquierda: **Trajes de Quito** (detalle: **Danzante de Quito**), en Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali* [...]. Arriba derecha: **Danzante**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca.  
 Abajo izquierda: **Indio disfrazado para asistir a la procesión**, Ernest Charton (atribuido), colección privada. Abajo derecha: **Danzante**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.





## TROCANTES Y MERCADERES

En tiempos prehispánicos, la sociedad agraria india mantuvo activo un sistema de trueque o intercambio que se efectuaba en sitios especializados, conocidos en kichwa como *catu*. En el área de influencia azteca, similar concepción de concurrencia de productores fue conocida con el término hispanizado *tianguis*. Esta modalidad mercantil era distinta del comercio a larga distancia que, en tiempos incaicos, asumió la forma estatal. Los *mindalaes* fueron los encargados de esa forma de intercambio.

El abastecimiento de las fundaciones coloniales ocasionó algunos cambios en los mencionados sistemas. Las estancias y encomiendas se transformaron en las haciendas que, a su vez, se convirtieron en unidades productivas agropecuarias que sostuvieron a la sociedad colonial. Su gestión, substancialmente orientada a la producción de especies botánicas y animales de origen europeo, instituyó y alimentó a los mercados a los que concurrían productores y consumidores regidos por un sistema monetario.

La adaptación de estos productos sucedió en el transcurso de los primeros años de organización de las colonias. El trigo fue una de las primeras especies adaptadas, no solo por necesidad alimenticia de los españoles, sino también por la urgencia de disponer de su harina para elaborar las hostias, indispensables para la Eucaristía. Lo mismo ocurrió con la cebada, imprescindible para la elaboración de cerveza. Estas especies fueron sembradas por primera vez en la planada de San Francisco en el año 1536, por el franciscano Fr. Jodoco Rique. En los años subsiguientes, a la vez que se expandían las áreas cultivadas de estos cereales, fueron exitosamente adaptados los cultivos de huerta y frutales. Más temprana fue la presencia de la fauna domesticada europea: gansos, gallinas y cerdos, ganado ovino, bovino y caballo. Un repertorio estimable de fauna a la que se añadieron perros y gatos.

Con un soporte progresivo de producción agrícola debido a la roturación de zonas boscosas, los mercados como espacios de concurrencia de productores con fines de trueque, se convirtieron en sitios de encuentro periódico de productores y consumidores. En estos dominaban las transacciones monetarias como medio o signo de cambio. Tal importancia alcanzó su institucionalización que los municipios se encargaron de velar por su buen funcionamiento.

Para el siglo XIX una importante red de mercados funcionaba en la región interandina con ciertas proyecciones hacia la costa. Estas se ampliaron a medida que fue habilitada la carretera hasta Babahoyo, antigua Bodegas, en tiempos garcianos. Además, se convirtieron en un rubro apreciable del tráfico interregional para la época en que fue habilitado el ferrocarril.

Los productos de origen europeo fueron la línea de producción básica de las haciendas, y los elementos principales en el movimiento del sistema de mercados. Aunque ciertos productos como la cebada alcanzaron notable difusión entre ciertos sectores de las poblaciones indígenas a causa de su adaptación a las tierras altas, una gran mayoría mantuvo la tradición productiva de especies andinas. Por esta razón, muchas comunidades se mantuvieron fuera de los circuitos de mercado y, entre algunas, perduró el antiguo sistema de trueque.

Bien por la producción de las haciendas que incorporó el cultivo a gran escala de productos andinos como el maíz y las papas, bien por el aporte de la producción indígena que pasaba a los circuitos de mercado, en el calendario agrícola resultante estuvo disponible para los habitantes de la ciudad un vasto repertorio de productos agropecuarios que integraron su dieta.

Complementaron el variado abastecimiento la producción de frutas, proveniente de los valles cálidos cercanos a la ciudad, como el de Los Chillos, Cumbayá, Tumbaco, Guayllabamba. La carga era transportada por los yumbos desde las formaciones tropicales costaneras y amazónicas. La concurrencia de estos productos, costumbre antigua, permitió diversificar la oferta de frutas frescas a lo largo del ciclo anual.

La producción agraria hizo posible el abastecimiento de productos frescos a lo largo del año, con etapas de marcada sobreabundancia. La más conocida fue la coincidente con el equinoccio de verano o la conmemoración de la Semana Santa. Leguminosas, gramíneas y cucurbitáceas nativas, y de origen europeo, concurrieron a la composición del plato de consumo ceremonial, la fanesca.

La mayor producción de frutas americanas y especies exóticas es, en cambio, coincidente con la época de la celebración de Todos los Santos y dura hasta el inicio de la cuaresma. De manera que las primeras cosechas aportan a la elaboración de la comida ceremonial del día de difuntos: la colada morada acompañada del infaltable pan antropomorfo. [17]



## 71. Antiguo conductor de carne

[Letra manuscrita, tinta]

*“E*l mercado de Quito está bien abastecido de carne de res, carne de carnero, carne de puerco, aves de corral, y los precios son bajos. La carne de cerdo proviene de los hacendados principales, que están obligados a matar un número estipulado de reses gordas diariamente durante el año, y vender la carne a un precio también señalado de antemano; con este fin existe una carnicería pública, a donde un funcionario del cabildo asiste para ver que el acuerdo sea cumplido apropiadamente”.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> William Bennet Stevenson, “Quito y su historia”, p. 423.

<sup>65</sup> Luciano Andrade Marín, *La lagartija que abrió la calle Mejía*, p. 136.

**Vendedora de Carne**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



*“[...] cuando los españoles ya introdujeron toros y vacas e incrementaron su crianza a mano de ellos en el campo raso inmediato del ejido público de Añaquito, nuevamente hicieron un tercer y final traslado de la carnicería, situándola en el sitio del puente de Otavalo y formando un gran corral, tanto para encerrar el ganado para el desposte, cuanto para que allí sea el primer mercado o tiánguez, palabra azteca que trajeron de México los españoles. Esta ha sido desde entonces, por siglos, la carnicería de Quito y también la principal plaza de toros de Quito hasta el año 1867, en que el congreso de aquél año prohibió las corridas de toros en ese lugar, y en que la carnicería o matadero de ganado fue retirado una cuadra al SE (donde hoy está el regimiento de policía) para emprender en el proyecto de construir un teatro donde antes se despostaba y descuartizaba las reses”.<sup>65</sup>*

El desarrollo de la crianza de animales domésticos europeos entre las poblaciones indias, dio como resultado el surgimiento de un rentable negocio asociado al faenamiento y venta al detal de productos cárnicos. Aunque en otros casos se trata de ganado, sobre todo vacuno, proveniente de las haciendas particulares o de la Iglesia. El camal, matadero o despostadero estuvo ubicado en el costado sur de la actual Plaza del Teatro. De manera que los personajes vinculados, de una u otra manera a este, negocio tenían a ésta como punto de referencia (39).



## 72. Comerciante en 'menudos'

[Letra manuscrita, tinta]

Izquierda: **Trajes de Quito** (detalle: **India vendedora de carne**), en Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali* [...]. Derecha: **Vendedora de carnes**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.







*73. Vendedora de carne de cordero*

[Letra manuscrita, tinta]

**Carnicera**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.





Trajes de Quito (detalle: **Vendedor de nieve**), en Gaetano  
Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali* [...].



*“En compañía de los franceses René y Houël, me deleitaba cada mañana recorriendo los barrios, los mercados, las plazas, donde las extrañas costumbres, los variados gritos de revendedores y verduleras, los grupos de ociosos, formaban para mí un nuevo y siempre variable espectáculo. En las plazas se veía indios aguateros ocupados en llenar sus tinajas, que después cargaban de modo singular, y más allá otros vendedores de pundos y de esteras. Unos pasos más allá venía gritando un vendedor de chaguarqueros (madera de ágave), vendedores de velas, las carniceras o vendedoras de carne: otras mujeres llevaban al mercado enormes haces de leña, sobre los cuales llevaban encaramados a sus niños, y finalmente los neveros o porteadores de nieve que bajan del vecino volcán Pichincha con su carga envuelta en capas de paja, provisionando diariamente y en toda época del año a la ciudad de Quito.*

*Si se dirige al mercado, ahí está el ciudadano envuelto en su gran capa de paño, bien vestido, con sombrero blanco, pero descalzo, galanteando, y rodeando a las verduleras y fruterías.*

*[...] Más allá, indias lecheras, vendedores de pollos llevando sus fardos sujetos a la cabeza, carniceros en traje de fiesta con sus mujeres, indias de Otavalo y de sus alrededores, campesinos que llevan al mercado atados de hierba para los caballos. En otro lado, se ve a un grupo de salvajes yumbos y colorados semidesnudos, pintados de rojo, adornados con plumas, recién llegados de sus bosques, trayendo a vender sus productos o para cambiarlos por lo que necesitan; barberos o sangradores, que circulan con su gran manto negro y sus instrumentos, listos para servir a los que pasan; barrenderos, conductores de asnos que arrear a sus bestias y las hacen galopar cargadas, atropellando a quien no les deja al instante el paso libre”.*<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali*, pp. 54-55.



## 74. Vendedor de esteras y abentadores de Tanicuchí

[Letra manuscrita, tinta]

Al igual que el vendedor de suecos y riendas (84), se trata de artesanos que llegaban hasta la ciudad para ofrecer sus productos. Las esteras y aventadores fueron artículos de gran demanda, a causa de la rusticidad de los espacios habitacionales en las casas residenciales y a la carencia de cierto tipo de mobiliario. Los artesanos utilizaban la totora como materia prima, especie ampliamente difundida alrededor de las formaciones lacustres y palustres de los valles andinos, como probablemente fue la zona de Tanicuchí, en la antigua provincia de León (hoy Cotopaxi).

Izquierda: **Vestidos de Quito** (detalle), en Alcide d'Orbigny, *Voyage pittoresque* [...]. Centro: **Trajes de Quito** (detalle: **Vendedor de esteras**), en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Derecha: **Vendedor de esteras**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca.





### 75. *Vendedor de carrizos Nayón*

[Letra manuscrita, tinta]

**E**l carrizo es una gramínea europea que fue exitosamente adaptada en ciertas zonas americanas. La imagen nos muestra a un personaje perteneciente a Nayón, lugar donde posiblemente se desarrolló su cultivo. Este permaneció en manos de los indios quienes además lo comercializaban en la ciudad, abasteciendo la demanda de este material utilizado en las casas residenciales y otras edificaciones para el tendido de los tumbados y la confección de la chaglla, para asentar las tejas con barro.

**Indio de Nayón que vende magueyes**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.







## 76. Vendedor de mantequeros Sambisa

[Letra manuscrita, tinta]

Los mantequeros, fueron junto con los carrizos y los chaguarqueros, materiales intensamente empleados en las construcciones, sobre todo residenciales. Al igual que en la acuarela anterior, probablemente en la zona de Zámiza se desarrolló su cultivo. Los indios de la zona comercializaron el producto para el tendido de los tumbados y otros elementos constructivos, como la fabricación de tabiques de bahareque. Posiblemente, el término *mantequero* proviene de la unión de la palabra *manta* (por tejido) y *quero* (madera, en kichwa), es decir, aquella vara resistente que se coloca en los extremos de la urdimbre para tensar el tejido y proceder con el huso a tejer la trama.

Izquierda: **Vestidos de Quito** (detalle), en Alcide d'Orbigny, *Voyage pittoresque* [...]. Derecha: **Yndio de Nayon vendiendo magueyes**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.





*“Allí [en la plaza del mercado] se ven indios de los pueblos de la Magdalena, Sembiza [Zámbiza], 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; buhoneros de cajas, sillas y guitarras; expendedoras de tortas de maíz cubiertas con sus chales rojos, titiriteros y en fin un abigarrado conjunto que se agita y bulle, produciendo una impresión de color que no se cansa de admirar el viajero”.<sup>67</sup>*

### 77. Vendedora de leche y natas

[Letra manuscrita, tinta]

El proceso de adopción de la crianza doméstica de las especies animales traídas por los españoles, parece mostrarse en esta representación de las vendedoras de derivados lácteos. Por su vestimenta podrían provenir de Zámbiza, donde se había

Izquierda: **Lechera**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Derecha: **Comerciante de leche**, Ernest Charton (atribuido), colección privada.



<sup>67</sup> Édouard André, “América Equinoccial. Ecuador”, en *Quito a través de los siglos*, t. I, p. 191.





Izquierda: **Vendedora de leche**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.  
Derecha: **Vendedora de leche**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.



adoptado mulares y probablemente ganado vacuno. La leche y la nata o mantequilla formaban parte, y muy importante, de la dieta de las familias que ocupaban los espacios exclusivos destinados a sus residencias. De manera que, más que en los mercados, deambulaban por las calles en razón de las ventas seguras en algunos domicilios, y la eventual demanda de estos productos en otras casas del vecindario.

*“El tipo más común de las indias que llevan comestibles a Quito lo forman unas mujeres de regular estatura, algo gordinflonas y dotadas de extremidades pequeñas y nervudas y fuertes músculos; tienen corto del talle, los hombros anchos y cuadrados y las tetas largas y deprimidas: su color es moreno tirando a rojo ahollinado: su cabeza redonda y ancha presenta rasgos duros y groseros y su nariz aplastada con finas ventanas, su boca grande con labios gruesos, sus ojos adelantados hacia las comisuras externas, su frente baja y angosta y sus cabellos negros, lisos, espesos y en desorden completan sus rasgos predominantes. Visten generalmente una holgada túnica de tosca bayeta cenicienta con rayas negras, llamada anaco y un cinturón amarillo con bordados encarnados sobre fondo gris”*.<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Édouard André, “América Equinoccial. Ecuador”, en *Quito a través de los siglos*, t. I, pp. 191-192.

## 78. Vendedora de alfalfa El Batán

[Letra manuscrita, tinta]

Para la época, el medio de transporte generalizado dependía de la fuerza animal. Las casas residenciales y los conventos debían contar con espacios para establos o caballerizas, por la necesidad de disponer, de manera permanente, de animales de servicio y ciertos animales domésticos como los cuyes, muy abundantes en estos espacios. El abastecimiento de alfalfa fue, por tanto, una actividad cuya presencia en la ciudad se explica por esta costumbre. Los alfalfares requieren terrenos pantanosos o de alta humedad. Estos humedales, de acuerdo con la leyenda manuscrita que acompaña a la acuarela, provenían del Batán. ¿Se cultivaba alfalfa en el Batán? Posiblemente. Pues la laguna que entonces llegaba hasta cerca de la actual avenida Orellana formaba humedales que daban hacia el Batán. Estos debieron alimentar a la industria que dio nombre al barrio.

<sup>69</sup> Miguel M. Lisboa, "Quito, su aspecto material [...]", p. 308.

De izquierda a derecha: **Hombre y mujer de Quito** (detalle), en William Bennett Stevenson, *Relation historique et descriptive* [...]; **Vendedora de hierbas, Quito**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca; **Yndia vendedora de Yerva**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*; **Yervatera**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.

"Es extremadamente repugnante ver cómo en Quito la soldadesca maltrata a los indios, [...]. En frente a mi residencia se reunía todas las mañanas un grupo de mujeres vendiendo alfalfa; y frecuentemente tuve que retirarme de la ventana ofendido por la violencia con que los soldados tauras golpeaban a esas desgraciadas porque se resistían a llevarles la alfalfa al cuartel, o a vendérsela al precio que se les antojaba pagar. [en nota de pie, el autor señala: *Supongo que con el nuevo gobierno estos abusos habrán cesado*]" <sup>69</sup>







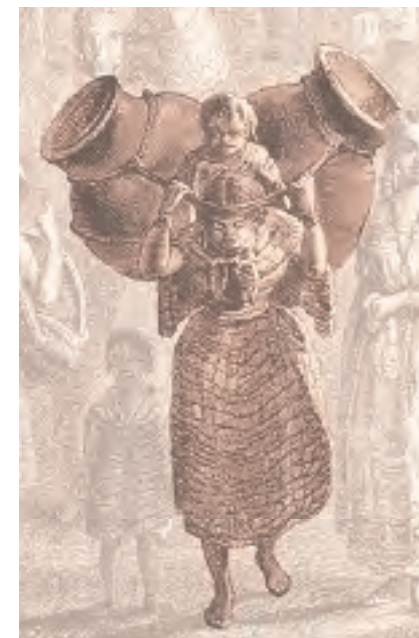
### 79. Vendedora de pundos de Sta. Clara de Samillan

[Letra manuscrita, tinta]

La alfarería prehispánica coexistió con las innovaciones de la práctica hispana. Una muestra de este arte, para la época, es la fabricación de los *pondos* o recipientes utilizados para la transportación del agua y para su conservación al interior de las casas residenciales, conventos y monasterios. En las aldeas y en las comunidades de indios libres y de huasipungueros, era un artículo indispensable utilizado, además, para elaborar y conservar la chicha de maíz.

Lo que se podría deducir de la acuarela es que las mujeres alfareras eran, al mismo tiempo, las vendedoras de sus productos. La cercanía de la comuna de Santa Clara de San Millán, inmediatamente al norte de Quito, habría permitido este comercio. Cabe recordar que la comuna aún subsiste, aunque desplazada de su lugar original (zona baja del valle donde se construyó la iglesia del mismo nombre); ahora se encuentra al otro lado de la avenida occidental, al pie del Pichincha.

Izquierda: **Trajes de Quito** (detalle: **Vendedor de pundos**), en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Derecha: **Calle y habitantes de Quito** (detalle), en Ernest Charton, "Quito, República del Ecuador".



## ARTESANOS Y OFICIOS

El abastecimiento de bienes y servicios en la ciudad tuvo su soporte en una amplia y diversificada base de artesanos. Estos ofertaban una vasta gama de bienes y servicios extremadamente especializados. La disposición de sus talleres imprimió nuevos usos de los espacios, en la medida en que el abastecimiento de materias primas, su procesamiento y la comercialización de los productos alcanzaron niveles apreciables de desarrollo. Por ejemplo, la Calle de los Plateros o la Calle del Comercio Bajo.

Otro sistema de intercambio de bienes y servicios de origen artesanal llegaba a plazas y calles de la ciudad. Conocido es el sitio de las cuatro esquinas, al que concurrían desde finales de la Colonia varios grupos de artesanos y artistas a vender sus productos.

Aunque el comercio de importación de productos europeos abasteció a las poblaciones de las colonias, fue apreciable una tendencia a sustituirlas con producción textil semi-industrial americana. A estas plantas denominadas obrajes, se sumó un amplio soporte de productores artesanales que en metales, cueros y maderas lograron satisfacer la demanda de las ciudades.

En Santa Bárbara, se encontraba la casa de estancos y en sus inmediaciones funcionaron varias chicherías y tiendas de estanco: cuatro en la calle del Chorro, actual Manabí;

cuatro más en la Venezuela, hacia la actual Olmedo. En los alrededores se contaban hasta veinte chicherías y tiendas de estanco, incluido el negocio de los indios neveros, que expendían hielo del Pichincha. Ellos fueron los protagonistas de la revuelta de 1765.

Asimismo, bateas y cucharas de madera de aliso eran fabricadas por los indios de Oyacachi, ocupación que permanece como característica local.

Por otro lado, el origen de las cajoneras de Santo Domingo, San Francisco y la Plaza Mayor se remonta a finales del siglo XVIII, cuando se estructuró la planta básica de la ciudad en términos de templos y plazas. Para el año 1689, una mujer, Luciana Esparza Díaz heredó el negocio de su esposo que consistía en la venta de confites debajo de la casa del Cabildo. Veinticuatro años después, para el año 1713, declaraba poseer cinco cajones de colación en el mismo sitio.

Otros negocios prosperaron en los mismos sitios. Por ejemplo, se puede anotar a las tiendas de cerería en el Palacio de la Audiencia de propiedad de María Josefa Luna y Góngora, según documento de 1742. Y, para la misma época, Francisca Ponce Irón, mulata, ayudaba a su marido a administrar cinco tiendas que tenía en la Plaza Mayor.

## 80. El antiguo aguador

[Letra manuscrita, tinta]

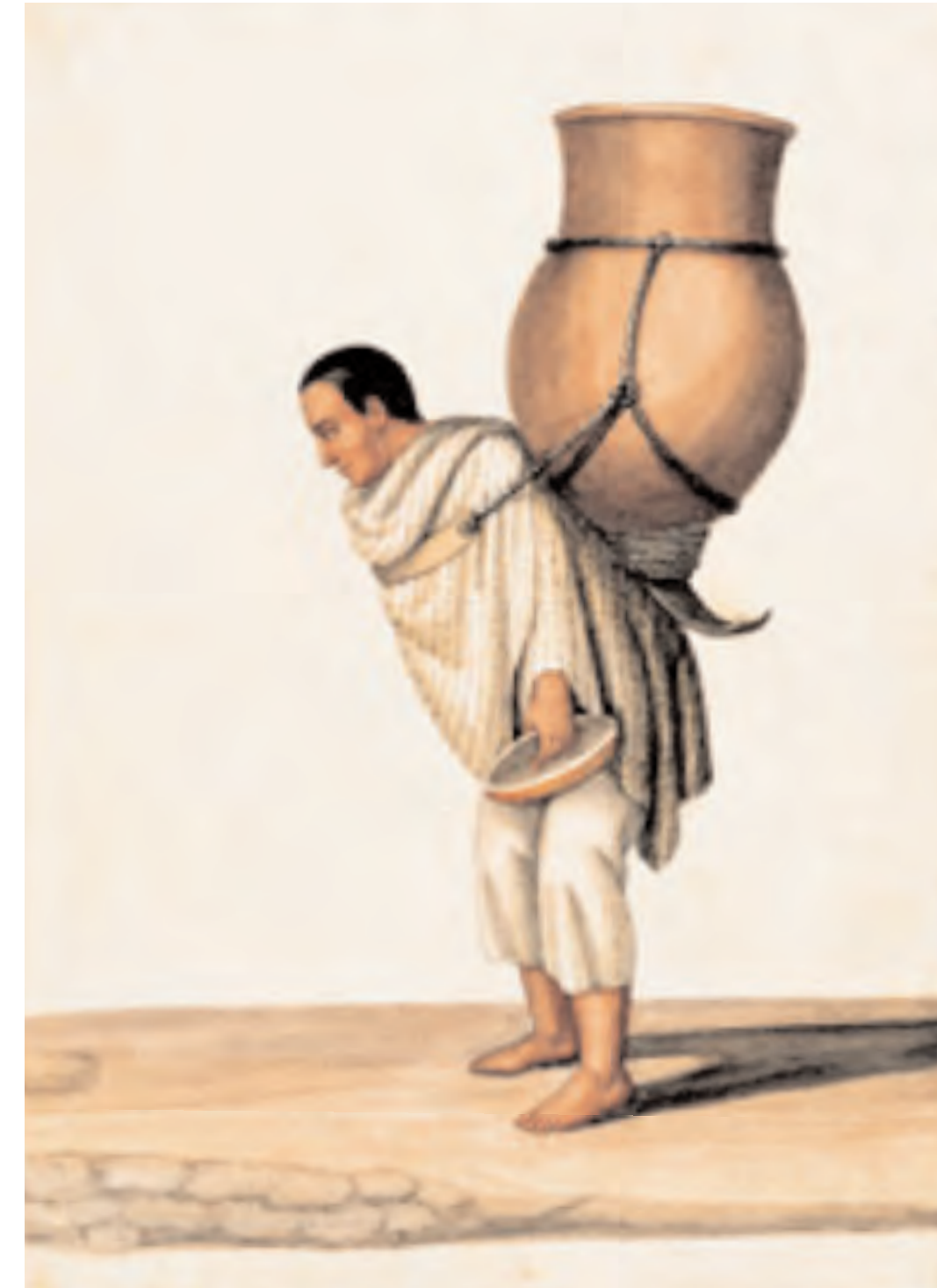
*“Las gentes del pueblo, aunque vigorosas y bien formadas, tienen sin embargo algo de desgraciado en el porte de la cabeza: el hábito de sujetar a la frente las más pesadas cargas, por medio de una correa, es causa de que los músculos del cuello adquieren un desarrollo desmesurado, que choca singularmente a la vista. Los cargadores de agua son los únicos que han adoptado un método diferente, pero con ello ha ganado poco la nobleza de la actitud. Una tira de cuero que pasa por el pecho retiene la enorme jarra, cuyo equilibrio sobre la espalda fuertemente encorvada aseguran mediante un pequeño cojín de paja. El peso que cargan así no es inferior a ochenta o cien kilogramos, y por la módica suma de un cuartillo (15 céntimos) es por lo que estas pobres gentes van, con frecuencia, a muy grandes distancias, con tan pesadas cargas”.*<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Ernest Charton, “Quito” [1862], en *Quito a través de los siglos*, t. II, Eliécer Enríquez B. (prólogo y notas), Quito, Imprenta del Ministerio de Gobierno, 1941, p. 130.

**Aguateros** alrededor de la pila de la plaza de San Francisco, con la cúpulas y torre de la Compañía de Jesús al fondo, fotografía anterior a 1868.



La asistencia del pongo para el abastecimiento de agua pudo haber sido una ocupación antigua, al menos de los tiempos incaicos, cuando probablemente este servicio tuvo un significado simbólico, debido a las concepciones de contaminación y pureza de la sociedad urbana, vinculadas a los ritos de purificación referentes al agua. Las conocidas obras hidráulicas que datan de aquel tiempo y mantenidas en el diseño de la arquitectura urbana, fueron habilitadas con fuentes en diversas plazas, en las que se abastecían los aguadores o aguateros. Posiblemente, algunos tenían una rutina diaria que incluía un recorrido por las calles, abasteciendo a las casas residenciales, aunque la servidumbre particular (huasícamas) era la que se ocupaba del suministro. Los claustros, por el contrario, disponían de agua propia, generalmente entregada gratuitamente por el Cabildo a perpetuidad, por largos períodos, y con ciertas condicionantes que luego causarían frecuentes desencuentros entre el Consejo, los vecinos y las diferentes órdenes religiosas.





### 81. Alquilador de paila para hacer chicha

[Letra manuscrita, tinta]

La chicha, especie de cerveza de maíz, fue y es en la actualidad la bebida por excelencia en las comunidades indígenas. Se conocieron diversas formas de prepararla. La que mayor fama y renombre alcanzó fue la *chicha de jora*. Coincidente con las cosechas del maíz, su elaboración hace parte de las celebraciones del Inti Raymi o Fiestas del Sol. A esta bebida, por su preparación y gusto exquisito, se la servía como un homenaje a la Pachamama y al poder fecundante del Inti. Los granos frescos de la gramínea americana eran eclosionados en una habitación oscura, y extendidos sobre hojas de atsera. Se molía a las semillas brotadas, y la papilla resultante era puesta a madurar en las pailas, semejante a la que se observa en la acuarela.





## 82. Vendedor de uzos

[Máquina de escribir, tinta negra]

La actividad del hilado de la lana de auquénidos como supervivencia prehispánica, que luego se adaptó al procesamiento de la lana de oveja, estuvo ampliamente extendida entre las poblaciones indígenas. La demanda de lana hilada para uso de la confección textil fue un rubro apreciable en el espacio de la Real Audiencia. Por lo tanto, la venta de husos para el hilado se convirtió en una actividad de mucha importancia. Entre la población indígena, 'para no andar en vano' hilaban mientras se trasladaban de un lugar a otro y fue generalizada la elaboración personal de sus prendas de vestir:

*"Es muy probable que el hilado fuese realizado por los propios tejedores u otros artífices, incluso parece más viable que este proceso en los trabajos textiles se encargase a indios e indias de la región, que lo llevaban a cabo con ruecas y, sobre todo, con husos como sigue siendo una tradición hasta los momentos actuales. Esto permitía un abaratamiento de la producción de hilos para el tejido, a la vez que solventaba algunos problemas de la débil economía doméstica de los indios minifundistas de la región, que, como ya dijimos anteriormente, a lo largo del periodo colonial encontraron en la actividad textil un complemento a sus actividades agropecuarias, sobre todo en lo que a las mujeres se refiere. El hilado externalizado a la población indígena femenina comienza a manifestarse de forma patente sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII y así, avanzando el siglo XVIII, nos dice Merisalde respecto de las mujeres indias: 'hilan todo el año con tesón infatigable, y no logran más fruto que la ocupación del tiempo que gastan. Ganancia al fin de infelices, que alimentan con mentiras la esperanza' [en nota al pie: ]. de Merisalde y Santiesteban, Relación..., p. 26]"<sup>71</sup>*



<sup>71</sup> Jesús Paniagua y Deborah L. Truhan, *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730). El Corregimiento de Cuenca*, León (España), Universidad de León, 2003, p. 328.

### 83. Antigo barredor de calles

[Máquina de escribir, tinta negra]

Como se mencionó en el texto de Jorge Trujillo, *capariche* se relaciona con el término kichwa Cápac richic, o sea el que va con el personaje importante; o bien Caparina, grito, y el atributivo que resulta en el que grita. Al parecer, se trata de una antigua ocupación asignada a los habitantes de los ayllus quiteños del nororiente

Izquierda: **Trajes de Quito** (detalle: **barredor de calles de Quito**), en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Derecha: **Yndio de Sambisa á quien la Policia hace barer las calles**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



Izquierda: **Indio de policía que barre las calles**, anónimo, Ca. 1879, colección privada. Centro: **Capariche**, Víctor Mideros, Museo Municipal Mena Caamaño. Derecho: **Capariche**, en Anselmo Fiorio, *Vida de García Moreno*, Banco Central del Ecuador, 1921.



de la urbe, coincidentes ahora con Nayón, Zábiza, Llano Chico, Llano Grande y Cocotog. El servicio consistió en el acompañamiento de las andas en las que era transportado el inca, o de los que ingresaban a la ciudad anunciando su presencia con gritos y barriendo las calles. Una versión coincidente con su ocupación, registrada en las acuarelas de limpieza de los espacios públicos urbanos.

Las herramientas que utilizaba el capariche eran una sencilla escoba de retama, en el mejor de los casos una carretilla de madera, en la que recogían las basuras para llevarla a la quebrada más cercana, como establecían las ordenanzas municipales de la época.

Ya en el ámbito privado, un viajero nos refiere que:

*“Se interesan [las mujeres quiteñas] más en asuntos políticos que domésticos, por lo que la presencia de polvo y telarañas en sus casas son síntomas inequívocos de esta indiferencia. Las escobas constituyen rarezas, lo que existen son escobones hechos de ramas. De regreso del Ecuador, hemos enviado a un caballero quiteño, a pedido suyo, un paquete de semillas de millo o maíz de escoba, que confiamos, serán las precursoras de una cosecha de escobas para asear los pisos de esta alta ciudad”*.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> James Orton, “La población blanca”, (en *The Andes and the Amazon* [1867]), en *Quito según los extranjeros. La ciudad, su paisaje gentes y costumbres, observadas por los visitantes extranjeros. Siglo XVI–XX*, Manuel Espinosa Apolo (introducción, compilación y notas), Quito, Centro de Estudios Felipe Guamán Poma de Ayala, 1996, p. 161.



#### *84. Domingo M. Vendedor de suecos y riendas de Amaguaña*

[Máquina de escribir, tinta negra]

La demanda de calzado y la necesidad de artículos relacionados con el transporte caballar; hizo que la artesanía de cuero adquiriera gran importancia. Aunque en ocasiones hubo españoles dedicados a los oficios artesanales relacionados con la rama, lo más probable es que se hayan especializado sectores de mestizos o indios que los fabricaban fuera del entorno urbano, debido a los efectos contaminantes del tratamiento de las pieles. El personaje de la acuarela así lo confirma. Dedicado a las confecciones en cuero, seguramente tenía su lugar de residencia en Amaguaña, y llegaba a la ciudad para vender sus productos. La leyenda de la acuarela sugiere que se trata de un personaje conocido.





### 85. Vendedora de pan de ocho

[Máquina de escribir, tinta negra]

El proceso de adaptación del trigo se inició muy tempranamente (siglo XVI) por Fr. Jodoco Rique. Sin embargo, las variedades obtenidas nunca alcanzaron la blancura deseada de la harina. De manera que, para el siglo XIX, fue un rubro de importaciones que se mantuvo en el siglo posterior. El trigo importado era utilizado principalmente en la pastelería y la elaboración de pan selecto. En cambio, el trigo local abasteció al consumo popular representado en las acuarelas por la el portador del pan para abastecimiento de las tiendas y la vendedora callejera.

Panadera, anónimo, Ca. 1879, colección privada.



### 86. Dejador de pan en las tiendas

[Máquina de escribir, tinta negra]

“**A**lgunas clases de pan se traen al mercado a ciertas horas del día con el propósito de ser llevados frescos a la mesa; siempre se parte el pan en rodajas. Después de las doce de la mañana el precio del pan empieza, y a las cinco o seis de la tarde se pueden comprar seis rodajas con el mismo dinero con el que compraba apenas tres en la mañana; todo esto se debe a la costumbre de nunca comer pan guardado. Muchas variedades de pasteles se venden en el mercado, algunos de los cuales son exquisitos”.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> William Benner Stevenson, “Quito y su historia”, p. 423.

Izquierda: **Panadero**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Centro: **Dejador de pan**, Juan Agustín Guerrero (atribuido), colección privada. Derecha: **Panadero**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.



*“Las velas y cirios eran productos de primera necesidad en los tiempos que nos ocupan y el abastecimiento solía garantizar unos importantes beneficios a los intermediarios que comerciaban con ellos. [...] Pero la cera, además de ser un producto que no podía faltar en la vida diaria [...], cumplía otras funciones esenciales, sobre todo en el aspecto religioso. Era imprescindible en el boato litúrgico y de culto a las imágenes, convirtiéndose en unos de los gastos más importantes en iglesias, conventos y monasterios, ya que no se concebía ningún acto religioso de relieve si en él no había un cierto consumo de cirios y velas, que a veces se alquilaban para determinadas festividades. Todo ello contribuía a poner de manifiesto todo el efectismo óptico de que hizo gala el barroco”.*<sup>74</sup>

### 87. Friendo el cebo para las velas

[Máquina de escribir, tinta negra]

Una cantidad apreciable de productos derivados del ganado vacuno tuvieron diversas aplicaciones, y gran demanda. Entre otros, se pueden anotar los cueros, los huesos, las astas, las patas... La grasa sirvió para fabricar las velas de sebo. Su proceso está representado en las acuarelas, tanto en lo concerniente a su fabricación como a su expendio. Podríamos suponer que se trató de una ocupación que se desarrolló en un apéndice del sitio referencial del desposte de ganado.

La materia prima debía desleirse en una paila, removiéndola permanentemente con una pala de madera hasta su fundición.

<sup>74</sup> Jesús Paniagua y Deborah L. Truhan, *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito*, p. 587.





*88. Arreglando el pavilo*

[Máquina de escribir, tinta negra]





### 89. Sacando las velas

[Máquina de escribir, tinta negra]

“*E*obrero sacude las varetas para separar las mechas que pueden haberse pegado una a otra, las introduce verticalmente en el sebo y sacude ligeramente las varetas para separar las mechas que pueden haberse tocado, y es lo que se llama bañar. Esta operación es delicada, y exige destreza y práctica, porque si dos mechas llegan a pegarse una contra otra mientras se enfría el sebo, se perdería más tiempo que lo que valía el trabajo para darle la dirección conveniente, y las velas tendrían siempre una forma irregular. Después de esta inmersión se colocan las varetas en la división más baja del destilador, para que las gotas de sebo que pueden caer en el tiempo que este se fija, no vengán sobre otra vela más adelantada, lo que la perjudicaría y mucho más a las que se hallan ya casi perfectas”.<sup>75</sup>



<sup>75</sup> L. Seb. Le Normand, *Manual del fabricante de velas de cera y del de velas de sebo*, Madrid, Imprenta de Fuentenebro, 1843, p. 69.

### 90. Vendedor de velas

[Máquina de escribir, tinta negra]

Lo que se dice con respecto a Lima en el siglo XIX, es también válido para la ciudad de Quito:

*"Buena profesión en un país de devoción exagerada, donde las iglesias y los conventos son numerosos, donde casa día tienen su santo que festejar, cada mes su novena, o casi cada tarde el Viático es llevado con gran pompa de luces, tan vanidosas como religiosas."*<sup>76</sup>

*"En estas condiciones el comercio de los productos de cera debía producir unos interesantes ingresos a quienes actuaban de intermediarios entre los fabricantes o artesanos y los clientes, especialmente de la cera de Castilla, que era mucho más escasa y cara, por lo que su uso estaba muy restringido al ámbito eclesiástico y a los sectores más pudientes de la sociedad, ya que su consumo no producía ni los humos ni los malos olores que eran frecuentes con las velas y los cirios de sebo, [...]".*<sup>77</sup>

**Vendedor de Velas. Indio de Quito**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.



<sup>76</sup> Citando a Letelier, Jesús Paniagua y Deborah L. Truhan, *Oficios y actividad paragrerial en la Real Audiencia de Quito*, p. 213.

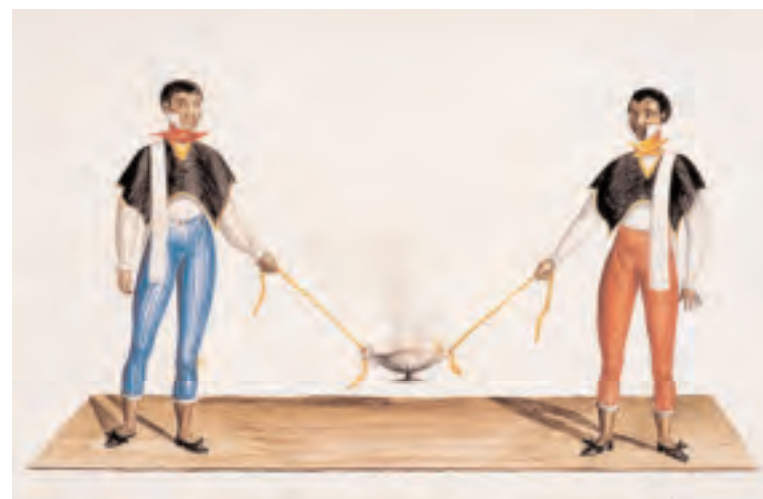
<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 591.



### 91. Saumeriantes en las fiestas

[Máquina de escribir, tinta negra]

Izquierda: **Saumeriantes en las procesiones**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Centro: **Indios asistentes a la procesión**, Ernest Charton (atribuido), colección privada. Derecha: **Saumadores en las procesiones de indios**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.





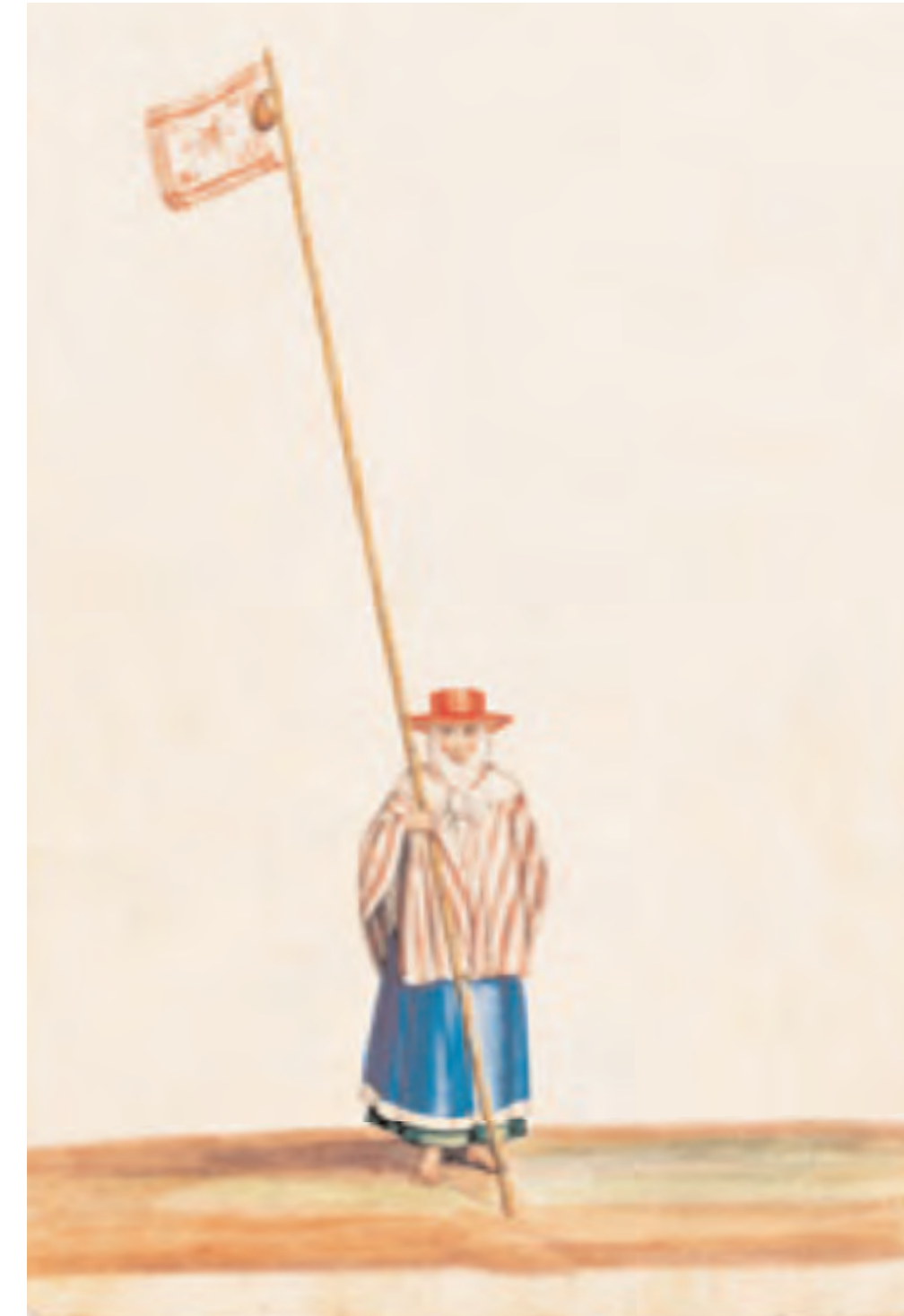
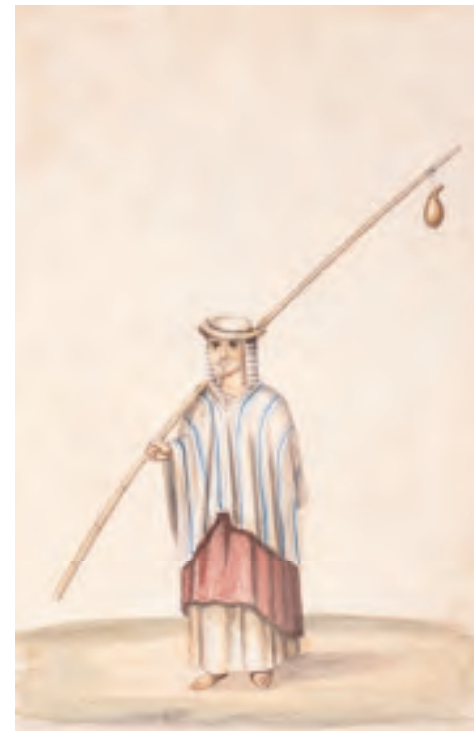
## 92. Romeriante al Quinche

(Detrás: *Del Quinche cuando traen a la Virgen de su pueblo*)

[Máquina de escribir, tinta negra]

Después de tres siglos, ya se había consolidado esta tradición inveterada de hiperdulía relacionada con el santuario de la Virgen del Quinche. En realidad, el lugar donde se erigió el primitivo templo estuvo identificado como huaca o adoratorio indio. Con la extirpación de idolatrías pasó a ser lugar de la Virgen que es, en realidad, la de Oyacachi. Al tiempo de la festividad, los habitantes de Quito mantuvieron activa una gran movilización hasta el santuario, hecho que duraba algunos días, y que se conserva aún en la actualidad. Para la época estas romerías formaron parte del *folklore*, que exigía inclusive una vestimenta distintiva de la mujer, quien participaba portando una banderola y afianzándose en otra identidad.

Izquierda: **Mujer en peregrinación**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Centro: **Vestuario que usan las mujeres cuando vienen conduciendo a la Capital a la Virgen del Quinche**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Derecha: **Una peregrina al Quinche**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.





### 93. Comerciante Guaneño

[Máquina de escribir, tinta negra]

“*E*l comercio de Quito puede dividirse apropiadamente en dos clases, el comercio de manufacturas del país y el de las manufacturas extranjeras. En realidad, así los dividen los comerciantes y los mercaderes, ya que las tiendas y los almacenes por lo general tienen solo un tipo de artículos. Las manufacturas del país consisten en telas de algodón y lana, bayetas, franelas, ponchos, medias, lazos, tintes, hilos, cintas, agujas, y otros artículos menores. Las mercancías extranjeras están conformadas por todo tipo de bienes manufacturados en Europa, así como acero, hierro y algunas materias primas”.<sup>78</sup>

La sociedad decimonónica, esencialmente agraria, tuvo como soporte a artesanos de distintas ramas. Sus productos no sólo abastecieron a la demanda interna, a través de

Izquierda: **Comerciante de telas en los alrededores de Quito**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Centro: **Fabricante de bayeta de Guano**, Ernest Charton (atribuido), colección privada. Derecha: **Fabricante de bayetas en el Cantón de Guano que las lleva a vender a Quito**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.

<sup>78</sup> William Bennet Stevenson, “Quito y su historia”, pp. 425-426.



la compleja red de mercados existente, sino que fueron objeto de comercio hasta el sur colombiano y el norte peruano. El personaje de la acuarela es probablemente un manufacturero de tejidos o confecciones, quien se encargaba de vender su propio producto. Debió ser parte de una escena común en las ciudades por su presencia en los mercados, así como en las rutas entonces habilitadas hacia el norte, sur y oeste que recorrían el medio agrario. Hasta la fecha, Guano, en la provincia de Chimborazo, es uno de los centros de producción de alfombras artesanales más activo del país.

#### 94. *Pardocero*

[Máquina de escribir; tinta negra]

<sup>79</sup> Miguel M. Lisboa, "Quito, su aspecto material [...]", p. 307.

**Pardiosero**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



Hasta su abolición a inicios del siglo XX, la prisión por deudas fue un factor de presión sobre las poblaciones indias. Los cargos en las fiestas, el pago de tributos, entre otros factores, se convirtieron en una suerte de mecanismos que amenazaban contra su posición y su calidad de vida. Esto a pesar de que las condiciones de su inserción en las redes productivas y mercantiles les permitieran cierto beneficio. El abandono de las comunidades de origen se perfiló como una estrategia de resistencia a factores de sometimiento. Así, durante la Colonia, se dio la emergencia de los llamados indios forasteros. En la República, muchas veces se vincularon a la servidumbre urbana y, eventualmente, a la mendicidad.

La impresión que produjo la 'mendicidad' en la ciudad en un viajero de mediados del siglo XIX es elocuente:

*"El número de mendigos en Quito es espantoso; no de pardioseros que piden limosna por las calles, sino de acreedores a quienes sus deudores no pagan, de hijos que la semana anterior perdieron a sus padres, de viudas abandonadas por los amigos de sus esposos difuntos; todos los cuales creen que los extranjeros tienen la obligación de socorrerlos, y que vienen a Quito trayendo el Potosí en sus maletas".*<sup>79</sup>



### 95. *Tocador de la Bocina*

[Máquina de escribir, tinta negra]

La música fue un componente inseparable de las numerosas y variadas celebraciones que conformaban el calendario ritual. En las acuarelas figuran dos instrumentos: la bocina, a la que se puede relacionar con tradiciones indígenas, pero que por el uso de la cornamenta del toro en su fabricación muestra una integración del elemento hispánico. El otro instrumento, en cambio, es de claro origen ibérico pues se trata de una caja o tambor (119).





### 96. *Petímètre de poncho*

[Dos escrituras: letra manuscrita, lápiz; máquina de escribir, tinta negra]

La influencia francesa fue notoria en la vida urbana del siglo XIX. El petímètre (petit maître: pequeño señor, señorito) figura ya como un personaje en los espacios públicos. El vestir elegante y la moda de la chaqueta, corbata y sombrero se ocultan bajo el poncho, típica prenda americana. Este lechuguino podría corresponder a los estratos modestos de la clase noble o del sector mestizo. El uso de la vestimenta parece tener un claro propósito: al ser un muchacho que se las echa de hombre, el atraer la atención de las muchachas quiteñas debió ser un incentivo para su actuar.

El uso del poncho fue, por cierto, una costumbre inveterada de los habitantes de la ciudad. Los jovenzuelos pretendían mostrar no sólo su condición de hombres sino además su buen gusto y encubrir su verdadera condición social. Nótese que se encuentra descalzo.

¿No sería, por como lo define la Real Academia de la Lengua, una “*persona que cuida demasiado de su compostura y de seguir las modas*”, un antecesor de lo que más tarde conoceremos como chulla quiteño?





## ALEGORÍAS DE LA IDENTIDAD

La pertenencia jerárquica estuvo objetivamente determinada por la filiación y la descendencia. Fue tal su valor ideológico para las familias e individuos, que la vida social se basaba en la revelación de un extenso y variado muestrario de sus signos. De esta manera, los espacios públicos de la ciudad eran escenarios caracterizados por la presencia de una profusa diversidad de arquetipos figurada por apariencias físicas, vestimentas, usanzas, actitudes, asignación de oficios y, ante todo, desempeño de ocupaciones vinculadas con el ejercicio del poder civil y eclesiástico.

La abigarrada concurrencia cotidiana de estos personajes a los enclaves ciudadanos acentuaba su atmósfera barroca. Signos desbordados desde enigmáticos espacios interiores provocaban evocaciones insólitas en la mirada de los viajeros, quienes registraban un contexto social pintoresco y colorido. En realidad, eran fachadas de múltiples identidades que, en conjunto, trazaban la trayectoria diversa del registro jerárquico.

Del español podríamos decir que no era únicamente el que ha nacido en España, sino el que hablaba esa lengua. Señalamiento oportuno, pues, entre los fundadores y primeros habitantes de la ciudad de Quito se contaba castellanos y andaluces.<sup>80</sup> De manera que hablaban castellano, y lo hicieron con apreciable influencia del árabe. En efecto, Sevilla, la capital de Andalucía no fue liberada de la dominación morisca sino en el año 1248 por Fernando III, El Santo y Granada en el mismo año del descubrimiento de América, por los Reyes Católicos. De todas maneras, otras influencias diversas modificaron este esquema inicial: provenientes de los más de diez mil inmigrantes registrados para siglos posteriores.<sup>81</sup>

Además del lenguaje común forjado, en gran parte en el espacio circunvecinal, otros signos formaron parte de su identidad en el contexto de las sociedades coloniales. Aunque en materia religiosa todos los españoles fueron cristianos militantes y católicos activos, entre los quiteños, la celebración de la Semana Santa adquirió dimensiones de solemnidad y grandeza, comparable a la conmemoración andaluza.

La generación subsiguiente de este grupo de fundadores y primeros habitantes de la ciudad fue mestiza. Jurado afirma, no sin razón, que las mujeres estuvieron ausentes al tiempo de la fundación de la ciudad, y que las primeras vinieron de Guatemala, a instancias del Cabildo, entre 1548 y 1560. Pocos años después, terminadas las guerras civiles, algunos españoles viajaron en 1569 a España para traer a sus esposas y familias. Para ese entonces se había emitido la orden de la prohibición matrimonial entre españoles e indias.<sup>82</sup>

La organización administrativa colonial, la inmigración de artesanos y comerciantes, y la estructura clerical fueron procesos que hicieron posible la emergencia de un segundo grupo de españoles que adoptaron con rigor sumo las disposiciones relativas a las prohibiciones matrimoniales. En los siglos subsiguientes, a este núcleo de chapetones y de sus descendientes, se sumaron miembros de la nobleza europea y peninsular:

A causa de estas diferencias de origen de los linajes, la casta dominante presentaba una evidente escisión. Esta, sin embargo, fue uno de los elementos vitales que permitió preservar, *longue durée*, el régimen de los intercambios matrimoniales. En muchos sentidos, la ablución del mestizaje originario dependería de este componente de inmigrantes españoles entre los que no siempre se encontraban representantes de la nobleza. Socialmente fue considerada como una opción de prestigio para las familias afortunadas, en su mayoría formadas por descendientes de conquistadores.

Entre quienes integraban la jerarquía dominante existieron serias diferencias. La más substancial, ya mencionada, consistió en el mestizaje de unos condenado por los otros. Otras procedieron de esta, pues hubo contrastes notables entre los linajes puros e impuros por su posición respecto de los cargos de la administración colonial y las prerrogativas eclesiásticas. Los criollos fueron excluidos del acceso a los círculos de prebendados. Y no pocos fueron los episodios perturbadores que se suscitaron entre unos y otros por el control de los cargos de la jerarquía eclesiástica, las dignidades monacales, y priorazgos conventuales.

Como un medio para amortiguar las contradicciones entre europeos y americanos, la Corona instauró en las comunidades religiosas el sistema de 'alternativa', es decir, la

<sup>82</sup> "En lo de las indias no se permita se den indias mozas y sospechosas a hombres solteros (españoles) de ninguna edad y calidad que sean", en "Carta del Obispo Pedro de la Peña al Rey", recogida por Carlos Freile, en *Los Obispos de Quito y la Situación Colonial*, Quito, Boletín del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana n° 11, 1991 pp. 131-135; a su vez citado por Fernando Jurado Noboa, *Las Quiteñas*, p. 47.

<sup>80</sup> Fernando Jurado Noboa, *Las Quiteñas*, pp. 47-50.

<sup>81</sup> El autor estima que unos diez mil españoles inmigraron a Quito entre 1534 y 1934, en *Ibid.*, pp. 14-15.



Arriba: Trajes de Quito: Clase media, clase alta, clase baja, en M. M. Lisboa, *Realção de uma viagem* [...]. Abajo: Trajes de Quito: 4. Indios de Mainas, 5. India de Quito, 6. Sámbo de Quito y 7. Habitante del campo a caballo, en Alcide d'Orbigny. *Voyage pittoresque* [...]



alternabilidad de los oficios y prelacías entre los dos grupos: peninsulares y americanos. Este conflicto de nacionalidades aparecerá más evidentemente en el siglo XVIII.<sup>83</sup>

Esta disputa, inveterada en la sociedad colonial, finalmente asumió la forma de antagonismos y confrontaciones entre linajes nobiliarios, que desembocaron en diversos episodios de la independencia. Para el período subsiguiente, excluidos los chapetones de los círculos del poder jerárquico, la casta dominante estuvo bajo el control de los linajes nobles que, a su estatuto nobiliario, añadieron la tenencia de la tierra como signo de poder. De manera que este segmento, a la vez que se convirtió en el eje referencial de la dominación, fue soporte de una nueva estrategia destinada a preservar la secuencia generacional de alianzas matrimoniales.

En la cúspide, la convergencia de títulos nobiliarios y propiedades patrimoniales otorgaba privilegios. Estos disminuían hacia la base de la jerarquía, en dirección de los pequeños productores, propietarios de modestos bienes rústicos y artesanos, oficios de gran importancia en los contextos preindustriales, y que se distribuían en las ciudades menores lo mismo que en las redes aldeanas que servían a las haciendas. Todos, cualquiera que fuese su posición al interior de la jerarquía, tenían como identidad común la de blancos. Por simple oposición a la casta de los indios. [T]

<sup>83</sup> Alexandra Kennedy-Troya y Alfonso Ortiz Crespo, *Convento de San Diego de Quito, Historia y Restauración*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1982, pp. 135 y ss.

### 97. Señora yendo a misa

[Máquina de escribir; tinta negra]

“**L**as damas se visten casi completamente al estilo inglés, a excepción de algunas ancianas que llevan un corsé grande: cuando van a la iglesia todas llevan una falda de terciopelo negro, cosida en pequeños pliegues, y una pieza ancha de franela inglesa sobre la cabeza, por lo general de color café, doblada sobre el rostro para que les cubra. Las joyas son muy usadas por las damas, las mismas que tienen una gran cantidad de joyería, en especial de aretes, collares, rosarios, amuletos, y brazaletes de diamantes, esmeraldas, topacios y otras piedras preciosas, en conjuntos completos ya que una mezcla se considera signo de pobreza. En ocasiones especiales no faltan las damas que están adornadas con estas joyas cuya suma total se puede calcular en veinte o treinta mil dólares”.<sup>84</sup>

Izquierda: **Dama de Quito yendo a misa**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Derecha: **Dama de Quito yendo a misa con una pequeña india que lleva un tapiz para sentarse**, Ernest Charton (atribuido), colección privada.



<sup>84</sup> William Bennet Stevenson, “Quito y su historia”, p. 417. Cabe anotar que en la recopilación de Humberto Toscano, la suma de las joyas está anotada de “20 o 30 mil pesos”. Véase *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*, p. 227.



Izquierda: **Mujer de clase media**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Derecha: **Trajes de Quito** (detalle: **Mujer de clase alta**), en M. M. Lisboa, *Realção de uma viagem* [...].



No estaba aceptado que las mujeres de la clase alta accedieran a los espacios públicos urbanos, y menos solas. Para asistir a los servicios religiosos, que eran para gran parte de la población una actividad cotidiana, las señoras debían ir acompañadas. En su séquito era infaltable una criadita, quien portaba los artículos requeridos para desplegar su porte señorial al interior del espacio sagrado. En efecto, la señora necesitaba especialmente del reclinatorio, o al menos de la alfombra para arrodillarse, cubriéndose así de las frías y desgastadas baldosas de ladrillo de los templos, que tampoco contaban con bancas.

Representación curiosa, pero escena común en las calles de Quito, que atrajo la mirada del extranjero. Las ocupaciones de las señoras en el entorno residencial eran comparables a las de los conventos. Parte del aprendizaje de las mujeres en la familia era el bordado, la pasamanería, la lectura religiosa y la música (representación coherente con la acuarela 130). Las compras en los mercados las hacía la servidumbre. Obsérvese el criado negro que compra la carne de oveja (73).



### 98. *Negra del Guayas*

[Máquina de escribir; tinta negra]

En la sociedad decimonónica, los negros experimentaron una transformación en su estatuto social a causa del decreto que abolió la esclavitud, o prescribió su manumisión en tiempos de Urvína. Los jesuitas mantuvieron, hasta la expulsión del año 1767, a un grupo de esclavos en sus propiedades del valle del Chota. Manumitidos, pasaron a ocupar posiciones como peones de las haciendas de ese valle; otros, progresivamente, lograron una ubicación en el entorno urbano. Adquirirían un estatuto de casta hacia finales del siglo XIX, cuando sus actuaciones junto a los ejércitos liberales, les permitieron ocupar cargos militares y ampliar sus espacios urbanos. La acuarela 73 muestra a uno de ellos en la plaza pública. En Quito, figuraron algunos esclavos como parte de la servidumbre doméstica.

La acuarela representa a un personaje de la ciudad de Guayaquil, donde los esclavos formaron parte de la fuerza de trabajo de las haciendas así como de la servidumbre urbana.

Un mulato negro del puerto de Guayaquil, firmado: "Ramón Salas", Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.



### 99. Los follones

[Máquina de escribir, tinta negra]

“**L**a población quiteña es un tema de estudio interesante. La nobleza de los tipos, la variedad en el vestido, el buen gusto innato que, aun en las clases inferiores, preside en el corte de los trajes y en el arreglo de los colores, forman un conjunto pintoresco y armonioso a la vez; en ninguna parte, aun entre las razas mejor dotadas, he encontrado el sentido artístico en un grado igual.”<sup>85</sup>

Izquierda: **Mujer de Quito, vestido antiguo**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca.  
Derecha: **Pollera de bayeta presada á la Antigua**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



<sup>85</sup> Ernest Charton, “Quito”, en *Quito a través de los siglos*, t. II, p. 148.

### 100. Los follones

[Máquina de escribir, tinta negra]

“ **T**ambién las pinganillas o damitas del país no faltan en estos lugares concurridos, donde igualmente confluyen las bolsiconas (mestizas), mas ellas llevan el extraño vestido llamado el aro, cuyos colores no se diferencian de aquellos de las españolas [...]”<sup>86</sup>

Izquierda: **Trajes de Quito** (detalle: **Mestiza con el vestido de aro**), en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Derecha: **India vieja llevanda una falda plisada llamada faldellín**, Ernest Charton (atribuido), colección privada.



<sup>86</sup> Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali*, p. 55.

### 101. Chola pinganilla

[Máquina de escribir, tinta negra]

El término pinganilla que trae inscrito la acuarela, se refiere a lo futre de la mujer, es decir que aparenta más de lo que es. Entre otras acepciones, dice el Diccionario de la Real Academia se relaciona con el “*andar, estar, o ir de pingo con que se moteja a las mujeres más aficionadas a visitas y paseos que al recogimiento y a las albores de su casa*”. En Quito, también se las llamaba bolsiconas, por el uso de un gran bolsillo de tela que llevaban bajo uno de los refajos, o llapangas tal como las describe Holinski:

**Bolsicona, modistilla de Quito**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca.





“Con todos sus defectos, las bolsiconas o modistillas de Quito, son excitantes criaturas. Incultas flores de los Andes, tienen una suavidad particular. Dan color y animación a la población que es marco de su curiosa existencia.

Este nombre español de bolsiconas viene de bolsa, a causa de los bolsillos que estas señoras llevan en sus faldas. Los indios las llaman, a causa de su costumbre de no llevar zapatos ni medias, llapangas, que quiere decir en lengua quichua descalzas. Con estos dos títulos, el uno más fino y el otro más expresivo, se conoce una democracia femenina compuesta de diversos tonos de color, pero que comprende muchos rostros blancos y sonrosados.

**Bolsicona cholos, modistilla, mitad india y de sangre blanca**, Ernest Charton (atribuido), colección privada.



La clase de las llapangas o bolsiconas comprende a todas las hijas de Eva condenadas a trabajar para vivir; las diferentes clases no se distinguen unas de otras por trajes diferentes; todas se confunden en la misma librea.

¡Librea sencilla pero coqueta! Sobre la falda de tela fuerte, un largo chal de seda o de algodón que cubre la camisa sin tajarla del todo, y sobre el chal un pedazo de tela velluda llamado rebozo, que cubre la cabeza si el tiempo o las circunstancias lo exigen. La variedad de sus colores da originalidad a este traje. Así, por ejemplo, sobre una falda azul está terciado un chal rojo, y el rebozo será amarillo para contraste. Los papagayos, en asamblea deliberante, no podrían presentar un plumaje más alegre en su abigarramiento que un grupo de bolsiconas cuando siguen una procesión o asisten a una fiesta. Su afluencia, en todas partes y con toda ocasión da vida a una ciudad que parecería muerta sin ellas, y le imprime un sello de originalidad. Quitad las bolsiconas que, a fuerza de mostrarse parecen constituir la mayoría de la población, y Quito será la sede privilegiada del aburrimento”.<sup>87</sup>

Pero este no es el único viajero que celebra y sucumbe ante la belleza de las mestizas quiteñas, costureras de oficio, coquetas de naturaleza:

“Las mujeres del pueblo, las frescas y graciosas bolsiconas, llevan con gracia particular su modesto vestido, el cual frecuentemente, no se compone sino de tres piezas: la camisa, cuyos bordes están bordados de algodón rojo o azul; la falda de bayeta, o bolsicón, tela de lana grosera, y una especie de chal de felpa que anudan alrededor de los hombros. La falda es muy corta, la pierna bien torneada, y los pies desnudos son tan rosados y tan delicadamente modelados, que causarían la admiración de un escultor o de un pintor. Por tal razón la bolsicona pone un particular cuidado en frotarlos todos los días con arena fina, y aún en el caso de que haya lodo, lo que sucede frecuentemente en las calles sucias y mal cuidadas de Quito, anda con tal ligereza que no permite que se empañe la tersa superficie con la menor mancha.

La Bolsicona es, por lo general, costurera o bordadora, y su gusto, su habilidad, hacen que las obras salidas de sus manos sean muy buscadas en toda la América Meridional. Aunque no sepa dibujar, posee, de manera maravillosa, la memoria de las formas y el arte de imitar a la Naturaleza”.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Alejandro Holinski, “Viñetas del Ecuador” [1851], *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*, pp. 329-330.

<sup>88</sup> Ernest Charton, “Quito”, en *Quito a través de los siglos*, t. II, p. 148.

### 102. Pastuso

[Máquina de escribir, tinta negra]

La *nobleza criolla* se diferenciaba por su residencia en la capital o en las provincias, con variaciones de estatus dentro de los dos espacios. En la provincia del norte, junto a las grandes propiedades, subsistieron numerosas de mediano tamaño que obtuvieron apreciables rentas del comercio de sus productos con las zonas limítrofes colombianas.

El personaje de la acuarela es oriundo del norte andino. Para la época, personaje típico del espacio geográfico que estuvo en disputa con Colombia, y que después pasó a convertirse en el sur colombiano (zonas de Pasto e Ipiales). Sin embargo, el mismo apelativo se ha utilizado para designar al poblador del norte ecuatoriano, de la provincia del Carchi.

La disputa limítrofe adquirió gran relevancia, hasta el punto de involucrar al gobierno garciano. Los límites actuales de la frontera se fijaron luego de la derrota de Cuaspuud.



### 103. *Hilander*

[Máquina de escribir, tinta negra]

“*E*n la choza antes citada vi una joven sentada en el suelo, hilando algodón. Para ello se valía de un aparato compuesto de un soporte (tulur), que no es más que un tronco de arrayán, cuyos cuatro pies forman las raíces. En su parte superior el tronco se bifurca sosteniendo un copo de algodón. En cuanto al huso, de unos cincuenta centímetros, se compone de una canilla (sicse) de ginerio y un parara que hace las veces de disco”.<sup>89</sup>

Imagen común en los medios urbanos y rurales hasta finales del siglo XIX. Como sabemos, la producción artesanal de textiles habría alcanzado en la época colonial un auge inusitado, a causa de la demanda interna y la de mercados del Perú, Alto Perú y sur neogranadino. Aunque cabe anotar que la producción mediante obraje fue la que suplió de manera amplia las necesidades de la demanda inter-regional.

La hilandería fue una actividad conexas que abastecía de materia prima a los telares y que cubría la demanda doméstica. El oficio del hilado se extendió principalmente entre las mujeres.

<sup>89</sup> Édouard André, “América Equinoccial”, en *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*, p. 387.

Izquierda: **Trajes de Quito** (detalle: **India hilander**), en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Centro: **La hiladora**, en Édouard André, “L’Amérique Équinoxiale”. Derecha: **Hilander**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.





### 104. *El ajusticiado*

[Máquina de escribir, tinta negra]

La práctica de eliminar a la oposición mediante el fusilamiento sistemático de los adversarios, se institucionalizó durante los gobiernos decimonónicos. Sin embargo, la representación gráfica de este mecanismo no se conocía.

La estampa del álbum permite un acercamiento diferente al acontecimiento, así como también 'hace aparecer' a los asistentes de una manera explícita, elocuente de la 'administración de justicia' y de sus ejecutores: los frailes de las cinco órdenes presentes en Quito y el Alcalde Municipal, regentes de la 'fuerza de ley'.





### 105. El Sacharruna

[Máquina de escribir, tinta negra]

“[...] todavía hay parcialidades de indios en el alto Ecuador, en cuyas fiestas aparecen entre los típicos danzantes otras extrañas caracterizaciones de indios llamados sacharunas, que quiere decir hombres selváticos, salvajes, primitivos, bárbaros, sin duda alguna, vestigios y recuerdos que se han transmitido desde la más remota antigüedad, y los cuales llevan trajes de haces de paja que les cubren desde la cabeza hasta los pies, dejando unos un mero espacio entre los haces para sacar la cara, y otros con los haces desde el cuello, dejando libre la cabeza, ni más ni menos que un poncho”.<sup>90</sup>

En otro documento, Andrade Marín precisa:

“[...] ciertas parcialidades indígenas actuales todavía tienen el vestigio tradicional, presentándose en sus fiestas con un disfraz llamado sacha—runa como personificando a los pueblos chiris [fríos], danzante que baila al ritmo de la expresión india ‘achachay’, entremezclándose entre otros danzantes semidesnudos, yumbos, de los pueblos yungas, cálidos”.<sup>91</sup>

La persistencia de los rituales, también en los yumbos de los sectores de Cotocollao, Zámbez y La Magdalena, podría leerse como un elemento de resistencia. En los momentos rituales, se desvanecería o cuestionaría el sometimiento de los sectores indígenas a la estructura jerárquica establecida.

<sup>90</sup> Luciano Andrade Marín, *La lagartija que abrió la calle Mejía*, p. 290.

<sup>91</sup> Luciano Andrade Marín, “La arquitectura residencial quiteña. La climatología de Quito. Geografía humana de los quiteños: su traje y su habitación”, en *Quito a través de los siglos*, t. I, pp. 211-212.

Izquierda: **Trajes de Quito** (detalle: **Sacharuna**), en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Centro: **Indio cubierto de hierbas los días de fiestas** [sacharuna], Ernest Charton (atribuido), Museo del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Derecha: **Yndio que Preside las entradas de Chamisa en los juegos de Toros**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



### 106. Yumbo de los Colorados

[Máquina de escribir, tinta azul-violeta]

Aunque la leyenda refiere de manera inequívoca que se trata de un yumbo de los Colorados, el personaje no es un tsáchila, como nosotros los conocemos. Se supone que en la zona de los colorados, formaciones boscosas neotropicales del noroccidente de la provincia de Pichincha, convivían tanto tsáchilas como yumbos, niguas y bolaniguas, que bien podríamos identificarlos como yumbos occidentales. En gran parte, fueron ellos quienes que abastecieron a los mercados quiteños de productos provenientes de las formaciones de selva y que, como el plátano, fueron comercializados en los mercados por las mujeres de Zámbara.

Izquierda: **Trajes de Quito** (detalle: **Indio de Otavalo**), en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali* [...]. Centro: **Indio de Guala**, anónimo, Ca. 1879, colección privada. Derecha: **Yndio salvaje de Guala**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



## LAS HACIENDAS

En la posición equinoccial el imaginario tránsito solar hacia los espacios hemisféricos, delimitados por los trópicos de Cáncer y Capricornio, marcaba la sucesión de las dos estaciones. Marcaba también los diferentes ciclos agrarios. Coincidentes, las celebraciones profanas pudieron integrarse, traspuestas, a las del calendario católico. En cierta medida cercanas a la Fiesta del Dios estuvieron, en primer lugar, la celebración de San Juan Bautista el 24 de junio. Por otra parte, las festividades de San Pedro y San Pablo, los días 29 y 30 del mismo mes. Y finalmente, culminaba la época de cosechas y preparación del suelo en el verano, con los días dedicados al culto de San Ramón y Santa Rosa en el mes de agosto.

La sociedad agraria tenía dos sectores activos que la constituían, incluido el trabajo indígena que la sustentaba. El primero y más importante era el sistema de unidades hacendatarias o grandes propiedades. El otro, un amplio repertorio de comunidades indias que laboraban sus propias tierras. Entre las haciendas era posible distinguir las propiedades patrimoniales de las pertenecientes a la Iglesia. Y entre estas últimas era posible diferenciar entre las de los órdenes regulares y las del clero secular.

Desde el punto de vista de su posicionamiento productivo, las grandes propiedades podían clasificarse en tres categorías: las que controlaban las tierras de los valles andinos; aquellas que accedían al pie de monte andino o vertientes cordilleranas; y las ubicadas en las zonas paramales. Por cierto, había propiedades que comprendían tanto las zonas de valles como las montañosas. De igual forma, varias propiedades, mantenidas como patrimonio de cierto linaje, daban como resultado el mismo efecto.

Una hacienda tenía dentro de sus propiedades a una comunidad local de huasipungueños, o peones conciertos. En ellos radicaba la fuerza de trabajo necesaria para mantener activa la producción. Además, podía contar con fuerza de trabajo adicional que aportaban los comuneros o indios libres, quienes tenían sus propias tierras en zonas intersticiales a las grandes propiedades o en los páramos. Estos trabajadores eran asalariados, o retribuidos en especie o por el derecho de acceso a ciertos recursos de la hacienda (uso de caminos, pastos, madera, leña y agua).

Las haciendas y comunidades tenían como eje referencial al repertorio de aldeas en las que se ofertaban bienes y servicios artesanales. Estos servían de soporte a las actividades productivas agropecuarias, administración política y asistencia religiosa. Formaban también parte de la red de mercados que abastecía a las ciudades.

Un complejo sistema de transporte de mulas o muleterías llegaba diariamente hasta la ciudad de Quito con diversos productos agrícolas y hatos de ganado, para abastecer el consumo de sus habitantes. Las rutas de llegada eran las del norte y sur, y un sistema vial menor que enlazaba con los valles de Los Chillos y de Cumbayá, Tumbaco, Puembo, El Quinche y Pifo.

La ruta del norte era básicamente la de los productos agrícolas. La del sur, se especializaba en la producción ganadera y abastecimiento de madera de construcción y leña. Las aldeas cercanas a la ciudad abastecían de derivados lácteos, carrizos, alfalfa, ladrillos, tejas, artefactos de cerámica. Muchos de los productos pasaban a manos de comerciantes mayoristas y minoristas. Luego llegaban a las plazas que a veces funcionaban como mercados, y conformaban los espacios hasta donde concurrían los consumidores. Aunque la venta a domicilio parece alcanzó notable éxito.

### 107. *Administrador*

[Máquina de escribir, tinta negra]

Los mestizos de la ciudad —o de los pueblos o aldeas rurales— solían emplearse en las haciendas como administradores o mayordomos. El caporal era quien se encargaba de distribuir las tareas productivas y servicios en las haciendas. Asimismo atendía otros aspectos como el ensilaje o transporte de los productos, el abastecimiento de las bodegas, el manejo de huasipungueros o peonaje propio de las haciendas, el trabajo eventual para siembra o cosechas, y las relaciones con los indios comuneros o libres (que mantenían ciertos vínculos con los hacendados, en las festividades por ejemplo).

**Campesino**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.





### 108. *Mayordomo*

[Máquina de escribir; tinta negra]

Mayordomo, anónimo, Ca. 1879, colección privada.



### 109. Guasicama o chasqui con carta

[Máquina de escribir, tinta azul-violeta]

Resulta complejo entender por qué el autor de la leyenda al pie de la acuarela, establece una similitud entre el guasicama y el chasqui, cuando se las conciben como dos actividades diferentes. El personaje representado corresponde al correo del período colonial y decimonónico, que no es más que la pervivencia de la tradición incaica, en donde para garantizar la transmisión de noticias o de ciertos objetos importantes, se instituyó el sistema de chasquis. Efectivamente, cada 2.5 Km. aproximadamente y dependiendo de la naturaleza del camino, se edificó una chasqui huasi (casa del correo). El sistema era tan eficiente y rápido, que le permitía al Inca servirse pescado fresco, llevado desde el Pacífico hasta el Cusco en unos cinco días. Se han realizado cálculos que anotan la velocidad promedio de los chasquis en cerca de 20 km. por hora.<sup>92</sup>

Izquierda: **Coreon. Hatunchasqui**, en Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Derecha: **Chasqui ó Correo de á pie**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



<sup>92</sup> Santiago Agurto Calvo, *Estudios acerca de la construcción, arquitectura y planeamiento incas*, Lima, Cámara Peruana de la Construcción (CAPECO), 1987, pp. 47-49.

Huasicama o mujer del pueblo de Quito, en Édouard André, "L'Amérique Équinoxiale".



Además del correo oficial, se crearon sistemas particulares de comunicación de noticias, especialmente con las haciendas, pues eran un factor vital que aseguraba la gestión adecuada de los aspectos de organización de la producción agropecuaria. El personaje a cargo, al igual que ciertos servicios de pongaje de agua, leña, pastos y otros, tenía libre acceso al espacio urbano. En las haciendas era el huasipunguero.

El guasicama era un personaje ubicuo, del que disponían los patrones para las tareas más humildes. Las descripciones que se transcriben a continuación, coetáneas a las acuarelas, realizan un retrato fiel y completo de él:

*"De esta clase [baja] y de lo ínfimo de ella, sale una especie de sirviente, particular de Quito, que hace recordar el concierge de París. Se llama guacicama, y su oficio principal es el de guardaportón; pero también carga agua, limpia inmundicias y es una especie de factotum que sirve a los otros criados y es despreciado por todos. De ordinario el guacicama es casado, y sus hijos o los guacicamitas lo ayudan en lo que pueden, y participan de su carácter degradado."*<sup>93</sup>

*"Pero una cocinera se negará a prestar sus servicios sin la ayuda de un asistente cuyo trabajo es avivar el fuego, lavar los platos y los vegetales, pelar las papas, llevar agua, etc. Por lo general este trabajo es realizado por el huasicama. [...] muy importante en el hogar es el huasicama, un indio que está siempre con su esposa, sus hijos y un perro, además de algunos cuyes, animales que conforman una especie intermedia entre el conejillo de indias y el conejo. Huasicama es una palabra quichua que significa mayordomo o, literalmente, 'el que cuida la casa'. Su cuarto está cerca de la puerta que tiene que cerrar por la noche y abrir por la mañana. Tiene que hacer todo el trabajo pesado y sucio, barrer los jardines y la calle, traer agua y cuidar los caballos, lavar los platos y ayudar al cocinero. En todo lo que él haga, está asistido por su mujer, literalmente su ayudante. El amor de las indias por sus maridos es realmente grande, pese a que estos continuamente las maltratan. La india siempre lleva a su hijo en la espalda, envuelto en un chal o poncho atado a su pecho o cuello. Ella es por lo general más activa y hábil que su ocioso marido. El salario que gana el huasicama va desde un dólar a dos dólares por mes, además de lo cual se le da su alimento, principalmente loco, y una covacha en la puerta de la calles. Si no tiene cuarto, duerme en la entrada. Su cobija es una piel de oveja, y sus ropas y ponchos constituyen sus sábanas. Tiene la costumbre de comer agachado en el suelo, costumbre que no es propia de los indios".*<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Miguel M. Lisboa, "Quito, su aspecto material [...]", p. 307.

<sup>94</sup> Friedrich Hassaurek, "La servidumbre doméstica" [1861-1865], en *Quito según los extranjeros*, p. 156.



### 110. La Cerenata

[Máquina de escribir, tinta negra]

“Cuando la muchedumbre empieza a dispersarse, uno se encuentra en una esquina con un caballero bien envuelto en su larga capa, entonces nos lo imaginamos deslizándose sigiloso con su guitarra, listo para pasar una mala noche abajo del balcón de su amada [...]”.<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Adrian Terry, “Vida y fiestas nocturnas” [1832], en *Quito según los extranjeros*, p. 141.

Izquierda: **La cerenata**, firmado: “inventado Pr. JA Guerrero”, colección privada. Derecha: **Ingratitud**, Edward Whymper, *Travel amongst the great Andes of the Equator*.





<sup>96</sup> Se refiere a los sacharunas.

<sup>97</sup> Alejandro Holinski, "Algo más acerca de la vida de Quito" [1851], en *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*, p. 333.

Arriba: **Indio gigante en días de fiesta**. Abajo: **Indio gigante en días de procesión**. Ambas ilustraciones de Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca.



### 111. La Mima gigante (inocentes)

[Máquina de escribir, tinta negra]

Representación de una negra en las mascaradas de Inocentes que comenzaba el 28 de diciembre, y terminaba con la celebración de los Santos Reyes. Se trata de la temporada que recuerda el episodio de la muerte de los niños de Belén, ordenada por Herodes, para terminar con la vida del Rey de los Judíos, según narra la historia sagrada; era festejada con mascaradas o comparsas de disfrazados que visitaban las casas residenciales o invadían los espacios públicos. Estamos frente a una secuencia de festividades que arrancaban con la Epifanía, seguían con la Noche Buena, continuaban con los Santos Inocentes, se prolongaban aún con los Santos Reyes, y terminaban en los carnavales. Sin duda todas de origen europeo.

Cuando Alejandro Holinski habla a mediados del siglo XIX de las mascaradas de indios dice que son vestigios del tiempo de los incas, y que llegan de los pueblos vecinos en grandes grupos

"[...] y vestidos ellos mismos de manera singular. Unos están completamente cubiertos de tallos de plantas reunidos y recortados a modo de piel;<sup>96</sup> otros representan lo que llaman gigantes y gigantas. Para ello se revisten de un maniquí del doble del tamaño natural y cubierto de un largo traje; cuando ese maniquí simula una negra, hay dos cabezas, una sobre los hombros, y otra, la única viva, asoma, con pícara bufonería, por donde se supone que termina el tronco y comienzan las piernas. Una música primitiva y nada melodiosa, de tambores y pífanos, acompaña estas farsas burlescas".<sup>97</sup>



### 112. La Vaca Loca

[Máquina de escribir, tinta negra]

En este juego festivo de la vaca loca, el armatoste movido por un individuo simula las corridas de toros que tenían lugar en los pueblos o aldeas agrarias andinas. Los animales cimarrones eran los protagonistas del espectáculo, que marcaba un momento crucial en los ciclos agrícolas. En la acuarela se evoca una versión del juego en la que, en el lomo del animal replicado, se ha atado diversas frutas. En otra versión, el animal lleva atados fuegos artificiales que estallan al igual que los de la cornamenta. El juego figura tanto en las fiestas indias como en la del mestizaje pueblerino. Acompaña a fiestas mayores como un entretenimiento para los asistentes



### 113. *Yumbo de Macas*

[Máquina de escribir, tinta negra]

Desde la destrucción de Sevilla de Oro, las tribus jíbaras mantuvieron un territorio al que no llegaron los jesuitas. Tampoco lograron avances importantes los dominicos, durante el siglo XIX, desde Baños y Canelos. La guerra interna de venganzas y la expansión en sus fronteras étnicas, sobre todo al norte, en el Pastaza, fueron factores que impidieron toda labor misionera. Más pudo el poblamiento temprano de ciudades como Macas que luego se convirtieron en elementos que permitieron el contacto, y posteriormente un paulatino proceso de asimilación a las redes de intercambios comerciales como medio de acceso a los bienes de los blancos. De esta época data la adopción de la crianza de cerdos, el uso de armas de fuego, y aún las colecciones de cabezas reducidas o tzantzas que figuran en ciertos museos europeos.





### 114. Mira de la corona\*

[Máquina de escribir, tinta negra]

Podría tratarse de un error tipográfico, y en la leyenda debería leerse *Misa de la Corona*, en alusión a la corona de espinas de Jesucristo, siendo probable que en época de Cuaresma se dijeran estas misas. Lamentablemente, no hemos encontrado referencia alguna a esta costumbre. Sin embargo, se puede destacar en la imagen las vestimentas del personaje mestizo:

*"Las mestizas sólo se diferencian en la calidad de las telas, y en que las más pobres andan descalzas; lo que se notaba también en muchos hombres de esta casta. Las Indias usan dos trajes: las de mayores conveniencias y las que llaman Chinas, que son las criadas, usan una especie de enaguas muy cortas y un rebozo, todo de bayeta de la tierra".*<sup>98</sup>



<sup>98</sup> M.E. y L.C., fragmento de *El Nuevo Viajero Universal*, en *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*, pp. 266-267.

\* ¿Misa de la corona?



## LA NATIVIDAD

La liturgia católica encontró un tercer motivo para organizar entre las identidades jerárquicas conmemoraciones festivas: la celebración del nacimiento del Dios. Como en el caso de Corpus, coincidió con el solsticio (de invierno en el hemisferio norte). En el calendario lunar incásico el ciclo terminaba en noviembre con la celebración de las *cápacraymi* o fiestas mayores, y comenzaba en diciembre. De manera que en algo se ajustaba al calendario solar y los nuevos ritos, que comenzaban el 15 de diciembre con las novenas que anunciaban la navidad y se prolongaban hasta el 6 de enero.

Comprendía un prolongado período festivo que estaba precedido del novenario y otros motivos navideños y, a la vez, precedía a otros festejos menores. Entre estos se pueden anotar los Santos Inocentes y los Reyes Magos; todos ellos expresiones diversas en torno a un mismo tema de la historia sagrada: el nacimiento y la niñez del Dios, tan vital para el cristianismo como Corpus y Semana Santa. La trilogía replicaba el ciclo litúrgico de su nacimiento, muerte y glorificación.

En esta secuencia ritual, la casta hispana encontraba un elemento de convocatoria en el recordatorio de las escenas de la historia sagrada relacionadas con el nacimiento de Jesús. Esta convocatoria pasaba de los templos a las casas señoriales. Ahí reinaba, arcaica, la costumbre de crear y mantener, como parte esencial del rito, réplicas miniaturizadas del escenario histórico-religioso de la aldea de Belén, y de las escenas relacionadas con el acontecimiento allí sucedido.

Adicionales a estos actos, estaban las Misas o Pases del Niño. A diferencia de los Pesebres, tenían lugar en los templos y recorrían los espacios públicos. Terminaban en las casas de los sacerdotes quienes, en su mayoría, eran indios conversos que adoptaban, en acto público, al Dios cristiano. Las Misas o Pases del Niño fueron escenas comunes en los barrios indios de la ciudad e incluso en el campo.

Tenían el propósito de permitir y aún incentivar la adopción del culto como un medio para adquirir un estatuto, distinto al que identificaba al común de los miembros de la casta india. Por ello, figuraban entre los personajes ciudadanos cholos y cholitas; entre estas se encontraban las *pinganillas* o elegantes, que alcanzaron notoriedad por la amplia difusión de este rito en la época.

En actos personales o familiares esta demostración de fe permitía al padrino, seguramente un neófito, figurar entre los grupos privilegiados de los círculos religiosos. De esta manera, consumada la celebración, se producía la renovación de los individuos de las castas dominadas: en el ámbito religioso, nuevas generaciones de neófitos asumían otros roles en el culto, en tanto que multitud de recién conversos buscaban incorporarse a los misterios de la divinidad.

Como extensión de este ciclo se efectuaba el festejo los Santos Inocentes. Mascarada que se iniciaba el 28 de diciembre, pasaba por la clausura del año y el inicio del nuevo, y se prolongaba hasta el 6 de enero. Así, el tercero de los ciclos religiosos, el nacimiento del Dios, estaba seguido de un período en el que, recordando el sacrificio de los niños de Belén, se representaba la agonía burlesca de la sociedad ciudadana y sus exclusiones. Finalmente, la mascarada culminaba en su muerte carnavalesca y purificadora o, lo que es lo mismo, transcurría una tregua impuesta al orden jerárquico, que era efímeramente suplantado por su emulación satírica.

Las comparsas y cortejos profanos, pletóricos de histriones de fábula y fantasía, invadían los espacios sagrados presididos por los payasos. En la actuación, la sátira aludía a los roles del poder social. En efecto, las comparsas no buscaban mediaciones entre las jerarquías y los linajes sino rupturas. La sociedad en muchos sentidos era purificada por la broma entronizada como norma única del poder: Los espacios públicos se transformaban en escenarios por los que transcurría una gran representación teatral burlesca, que satirizaba o ridiculizaba a la civilización.

Se cerraba este ciclo con el festejo de Reyes. Esta última era conmemorada en un desfile: síntesis de las mascaradas de los Santos Inocentes y las profanas de los carnavales. Los cortejos, numerosos en las aldeas indias quiteñas, y en ciertos pueblos rurales, estaban presididos por el rey mago negro acompañado de monos. [T]

### 115. Misa del Niño

[Máquina de escribir, tinta negra]

La Navidad o Natividad —coincidente para los pobladores de la franja equinoccial con el invierno boreal y el verano austral— comprende un largo período de celebraciones relacionadas con la adoración del Niño Dios. En muchos sentidos es coincidente con la terminación y el inicio del ciclo anual solar de raíces incaicas y europeas. No fue difícil canalizar las coincidencias del calendario hacia la institución de un largo período ceremonial, que se inicia nueve días antes de la Noche Buena, continúa con la conmemoración de los Santos Inocentes y concluye con la Epifanía. Después de la Semana Santa, en el mundo colonial americano, fue este el período festivo de mayor importancia. Al contrario de aquella, toleró diversas manifestaciones de participación de la casta india. Al igual que la hiperdulía, encuentra adiciones de elementos prehispánicos.

**Devotas en la Fiesta del niño en la Navidad**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



### 116. Rondín cuidador de los almacenes

[Máquina de escribir, tinta negra]

“**L**a inseguridad ciudadana fue otro problema que se trató de solucionar en esta época [finales del siglo XVIII]. Siempre hubo robos en Quito, pero a partir de 1800 aumentaron asombrosamente, sobre todo a las tiendas. Sus propietarios solicitaron el 30 de octubre de 1802 a la Junta General de Comercio de la ciudad que tomara medidas urgentes para prevenirlo. La Junta decidió reforzar la vigilancia nocturna, aumentando el sueldo del guardia mayor y el número de rondines hasta una docena. [...]”<sup>99</sup>

Entre las normas de vigilancia propuestas por Cansino figuraban algunas interesantes, como las siguientes: que desde las seis de la noche saldrían seis mozos elegidos por él para repartirse

**Guardia de noche, Quito**, Ernest Charton (atribuido),  
Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca.



<sup>99</sup> Manuel Lucena Samoral, “La ciudad de Quito hacia mil ochocientos”, en *Anuario de Estudios Americanos*, Separatas del t. LI, n.º 1, Sevilla, E.E.H.A., 1994, pp. 156-157.







Arriba izquierda: **Habitantes de Quito** (detalle), en Ernest Charton, "Quito, República del Ecuador". Arriba derecha: **Guardia de noche llamado rondín anunciando su presencia con su cañutillo**, Ernest Charton (atribuido), colección privada. Abajo izquierda: **Rondín**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Abajo derecha: **Trajes de Quito** (detalle: **Sereno de Quito**), en M. M. Lisboa, *Realção de uma viagem [...]*.



por las calles y examinar los candados por si estuviesen mal echados con llave, sin ningún costo para el dueño; que una vez oscurecido, puestos los faroles cada media cuadra, cada rondín revisaría su cuadra cada media hora, armado de lanza, haciendo que se cerrasen las puertas de la calle (y revisando su interior) para que no se ocultara nadie; que los rondines se avisarían cada cuarto de hora con un pito y se cambiaran cada hora de cuadra; que se preguntaría a cada persona que transitara por las calles de comercio por qué iba por allí y siendo sospechosa se avisaría con el pito a otros rondines y se le arrestaría, etc.<sup>100</sup>

A mediados del siglo XIX, un viajero extranjero, señalaba:

"El silencio y la soledad reinan en todas las calles muy mal alumbradas por medio de faroles lúgubres y opacos. El peatón nocturno no encuentra a nadie si no es algún sereno o guardián de la ciudad, que no canta las horas como en Santiago ni toca un silbato como en Lima para probar que está despierto. El protector de la seguridad pública se mantiene mudo en algún rincón de la calle, con su linterna encendida en el suelo; y si no duerme, su ensimismamiento se parece mucho al sueño".<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Manuel Lucena Samoral, "La ciudad de Quito hacia mil ochocientos", remitirse a la nota al pie, p. 157. La información referida viene del Archivo Nacional de Historia del Ecuador (ANHE), Gobierno, 1802-1804.

<sup>101</sup> Alejandro Holinski, "Algo más acerca de la vida de Quito", en *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*, p. 334.



### 117. Sucho Pregonero

(Cando)

[Dos escrituras: máquina de escribir, tinta azul-violeta; letra manuscrita, tinta o lápiz violeta]

Negro con las piernas imperfectas por naturaleza, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



### 118. La Duranga

[Máquina de escribir, tinta negra]

Sin leyenda, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



### 119. El Tambonero

[Máquina de escribir, tinta negra]

Simultáneamente, el músico toca el tambor o caja, y la flauta o 'pijuano', tradicionalmente fabricada con huesos de aves. La actividad corresponde a la asignación de roles en el reordenamiento comunitario, impuesto en las posesiones coloniales americanas por las reformas agrarias toledanas.

Izquierda: **Tambor indio**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Centro: **Indios músicos. Indios Sambizeños anunciando una fiesta**, Ernest Charton (atribuido), colección privada. Derecha: **Tamborilero de los Yndios Danzantes**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



## JERARQUÍAS Y DIFUNTOS

Aunque de menor importancia, la conmemoración de Todos los Santos constituye una cuarta festividad del calendario cristiano. En los primeros tiempos, se celebraba el 23 de mayo. En el año 1000, San Odilón, Abad de Cluny, comarca celta, propuso al Papa cambiar esa fecha y pasarla al otoño cuando su gente celebraba la fiesta de Samain, dedicada al culto de los muertos. Desde entonces, en el calendario cristiano se conmemora el 1 y 2 de noviembre.<sup>102</sup>

En el ciclo anual lunar incaico guarda cierta correspondencia con el mes equivalente a octubre, cuando se celebraba la memoria de los difuntos. Se visitaba las tumbas donde se efectuaba una ceremonia que consistía en la renovación de los recipientes de bebida de las tumbas, según la creencia de que las almas de los muertos inician un largo viaje hacia el ucupacha. Se entonaban entonces cantos lúgubres y recordatorios de los hechos y hazañas del difunto. En ciertos pueblos, esta costumbre se mantuvo por varios siglos. La influencia de las misiones incorporó a la ceremonia el rezo de los responsos a cargo del doctrinero.

Notorios cambios sufrieron las prácticas rituales en el mundo andino en relación con el culto a los muertos. El hallazgo de tumbas pertenecientes a nobles y jatunruna de la época del dominio incaico, en Quito, permite colegir que fueron consagrados para sus inhumaciones algunos espacios alejados de la urbe. Conocidos como ayapampa o ayamarca, estuvieron ubicados en el actual parque de la Alameda, la llanura de Ñaquito<sup>103</sup> y, sobre todo, en sitios elevados. Mas en la ciudad española estos fueron abandonados e incluso olvidados, y en su lugar emergieron cementerios anexos a las iglesias parroquiales, los camposantos.

Estos, según Luciano Andrade Marín en el espacio ciudadano colonial estuvieron localizados en la iglesia del Sagrario y luego en la Catedral. Fueron determinados para el uso

ritual distintivo de los miembros de la casta dominante. En cambio, a la bipartición india le fue asignada los sacramentales de las iglesias de San Blas para los pueblos hanan y la de San Sebastián para los hurin.<sup>104</sup> De manera que estos usos excluyentes replicaban una incontestable continuidad de las exclusiones jerárquicas en el mundo de los difuntos.

Tardíamente, en el período republicano, surgieron los panteones. Más que espacios alejados o aislados, a fin de evitar incidencias sobre la población, estos consistieron en imaginativas edificaciones emplazadas en los límites adyacentes de la ciudad y diseñadas de tal manera que la disposición arquitectónica de sepulcros y mausoleos simulaba a otra, visitada por los mortales el día de Samain.

En la ocasión, al igual que en las ceremonias fúnebres relacionadas con la muerte del Dios, en la Semana Santa, una comida especial era preparada para ser ingerida en los círculos familiares de la jerarquía hegemónica, sin duda como un recordatorio de sus antepasados europeos. La ingestión ritual, simbolizada en la carne de los frutos, de una colada de color morado que se acompañaba con figuras antropomorfas de pan de trigo. La costumbre hogareña de estos preparativos suscitaba gran revuelo en los vecindarios. Niños y adolescentes, simulando ser ángeles, recorrían las casas pidiendo de ese pan.

La virtud de este acto simbólico concretaba el tiempo de la presencia simultánea de los mundos celestial y terrenal. Las almas de los fieles difuntos, presidiendo la armonía, pasaban a ser la mediación posible entre sus descendientes y la corte celestial. Era una reconciliación con la sociedad teológica. Era el tiempo del dominio de las identidades a nivel de los linajes. Se establecían los referentes de antepasados y ancestros, y las pertenencias de sus descendientes a su entorno parental. En fin, era el punto de contacto entre la sociedad secular y la celestial. El momento en el que se materializaba la presencia del mundo de los muertos en el mundo de los vivos. [T]

<sup>102</sup> Jean Grau, "Les géants théorie sur leurs origines. De la symbolique des images de pierre gravées aux représentations théâtrales dans la fête", en *Géants, dragons et animaux fantastiques en Europe*, pp. 195-206.

<sup>103</sup> Fernando Jurado Noboa, *Las Quiteñas*, p. 25. Se retoma criterios de Max Uhle.

<sup>104</sup> Fernando Jurado Noboa, *Las Quiteñas*, pp. 187-188.



### 120. Los responsos

[Máquina de escribir, tinta negra]

La costumbre española de los cementerios o camposantos fue adoptada por las poblaciones indias, disponiéndose de espacios para inhumaciones junto a las iglesias parroquiales. Entre los indios, esta costumbre fue sustituyendo sus hábitos de enterramiento en las casas o bajo túmulos, o los incásicos de momificación y encerramiento en cavernas. La idea de un espacio sagrado dedicado a los difuntos, y diferenciado del espacio de los vivos, estuvo íntimamente relacionada con las celebraciones cristianas del día de Todos los Santos y del Día de Difuntos a inicios del mes de noviembre, sobre todo con las prácticas de oración en el espacio bendito por las ánimas, uso al que se sumó la costumbre india de llevar comida para compartir con sus difuntos. En la ciudad de Quito, el primer cementerio público ajeno a una parroquia, fue el de la recoleta mercedaria de El Tejar (138), construido a inicios de la república, creándose luego el de San Diego en 1872. En la acuarela figura la escena que se ha mantenido hasta la actualidad.



### 121. Angeles somos pan pedimos (costumbre de finados)

[Máquina de escribir, tinta negra]

Cuando el explorador y viajero italiano Gaetano Osculati, habla de “*varias solemnidades*” (Viernes Santo, Ascensión del Redentor, etc.) dice: “En varias épocas del año observé algunos sacristanes de la iglesia con campanilla al cuello e hisopos en mano, a pies descalzos y acompañados de indios con alforjas pidiendo limosna, a voz en grito: ángeles somos, del Cielo venimos, y pan pedimos”.<sup>105</sup>

<sup>105</sup> Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali*, p. 57.

Arriba: *Ángeles somos, del cielo venimos, y pan venimos*, en Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali* [...]. Abajo: *Escena Costumbrista*, Juan Manosalvas, en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador, Época Republicana II*, vol. 8, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1990.



La conmemoración de los difuntos, seguida a la conmemoración de la fiesta de Todos los Santos, marca otro momento de identidad y reafirmación de las relaciones con el poder constituido. Si se considera el sentido de las costumbres funerarias indias, pronto se descubre que predomina la imagen de un viaje hacia el otro mundo. Por ello, las tumbas muestran una variada gama de objetos y alimentos que se suponía debían servir al difunto en su viaje. Las poblaciones indias tampoco tuvieron cementerios, a no ser las tolas en las que los caciques o curacas eran enterrados acompañados por tumbas comunes. Con los incas se reitera la idea de un viaje. El inca era enterrado con sus concubinas y servidumbre. Y, aunque, la momificación incorporó nuevas dimensiones al culto de los muertos, se supone que los cementerios, en cuanto espacio urbano dedicado a la memoria y culto de los muertos, fueron una innovación española adoptada tempranamente por algunos sectores indígenas. Era un espacio sagrado donde transcurrían ceremonias de los responsos, como representa la acuarela anterior (120); o bien motivo del consumo ritual de la colada morada y los muñecos de pan de trigo, de origen marcadamente hispano y que, en la época, se había convertido en ocasión para que discurran por la ciudad grupos de niños pidiendo pan y otros alimentos.



## LA IGLESIA Y SUS PERSONAJES

El cristianismo imperó en la sociedad colonial no sólo como ideología, sino también como atributo del poder jerárquico. Las diversas formas de vinculación de los miembros de la sociedad a su esfera de influencia sancionaban la estructura de castas, a la vez que las reproducía en sus registros. Las diversas categorías de iniciados establecidas para la casta india estaban supeditadas por completo a las de los seglares de la hispana; y una y otra, a las jerarquías clericales.

Una separación radical fue establecida tempranamente entre los templos; unos dedicados a la feligresía de la casta dominante y otros a la casta india. De manera que bautizos, matrimonios, entierros y otros ceremoniales propios de los ciclos vitales se oficiaban en espacios exclusivos.

Únicamente fueron ungidos sacerdotes los miembros de la casta dominante. Entre el clero, de esta manera conformado, era posible diferenciar entre los que pertenecían a las órdenes regulares y a la secular. Esta comprendía a los clérigos destinados al servicio de las parroquias. Aquellos eran los miembros de las órdenes conventuales. Las órdenes mercedaria y franciscana, fueron las primeras que estuvieron presentes en la fundación de la ciudad. La de Santo Domingo llegaría en 1541, los agustinos hacia 1569, y la de los jesuitas en 1586.

La iglesia fue, sin embargo, un espacio propiciatorio para la movilidad social. Especialmente entre los indios. A más de los aportes económicos, pasar los cargos de priestazgos o aquellos sucedáneos significaba una conversión plena y proba al cristianismo, luego de un período de vigilancia en calidad de neófito. De manera que el lugar predilecto lo ocupaban los que habían pasado los cargos; estos se diferenciaban de los indios neófitos que no los habían asumido, pero que ya guardaban una distancia con los infieles o gentiles, quienes se mantenían en su estado de idólatras. Y los idólatras se distinguían de los caribes: renuentes en sus guerras de venganza, poligamia y cultos satánicos. Esta diferenciación otorgaría sentido preponderante a la figura de San Juan Bautista, especie de símbolo iniciático.

Los miembros del clero secular en las parroquias rurales formaban el eje del poder local, en el que intervenían los mestizos dedicados a los oficios o al comercio. A esta sociedad local, se sometían los indios de la peonada de haciendas y los comuneros. Sus vínculos con el poder y los ciclos rituales eran una réplica muy similar de lo que sucedía en la ciudad.

Este fue otro escenario en el que estallaron las rivalidades entre criollos y chapetones. Podríamos afirmar que el tema del poder en la sociedad colonial estuvo directamente relacionado con el control del aparato eclesiástico. De allí que la Iglesia estuvo sujeta a la búsqueda de hegemonía. En cierto sentido las disputas por las dignidades eclesiásticas reprodujeron aquellas que en la esfera política confrontaban a criollos y chapetones.

El poder temporal de la Iglesia se expresó en la posesión de haciendas. En efecto, algunas de ellas lograron acumular importantes propiedades. Además, tanto el clero secular como regular tenían en cada parroquia un conjunto de propiedades sujetas al pago de los censos y gozaba de las capellanías.

La Iglesia se benefició del cobro de tributos. Los diezmos y primicias, que en la Colonia pesaron sobre los indios comuneros, fueron mantenidos durante la república. Durante el período garciano se creó el tributo que contemplaba el trabajo obligatorio de este sector de indios en las obras públicas. Varias revueltas fueron protagonizadas por estos, hasta que se eliminó esta forma de tributo.

Además, fueron ellos quienes como pasadores de cargos de priestazgos sufragaron los costos del mantenimiento del culto.

En la sociedad dominaba el español como lengua de diferenciación de las castas. El kichwa, lengua franca anterior a la dominación incaica y nuevamente instituida como tal por los misioneros, fue entonces conocida como yanashimi; el español como yurakshimi. El latín como lengua del culto. Por esto, la inserción del indio en la sociedad pasaba por el aprendizaje del español. Algunos debieron acceder a la lengua ritual, el latín.

Por otra parte, se debe anotar que, lo concerniente al poder eclesiástico, la vida religiosa formaba parte preponderante del mundo ciudadano. En el espacio sagrado urbano,



Eclesiásticos, en James Orton, *The Andes and the Amazon*.

los monasterios y templos constituían el círculo esencial de los espacios del poder espiritual. Además, los sacerdotes tenían libre acceso a los espacios públicos; de allí su figuración en estos retratos de la sociedad decimonónica. El clero regular y secular estuvo conformado por los descendientes de las familias nobles que, excluidos del acceso a la propiedad rústica y en algunos casos incluso de sus beneficios, ingresaban a las órdenes religiosas como una forma alterna de mantener su prestigio, a la vez que rentas para sostener su vida monacal. En ciertos casos, las órdenes religiosas obtenían donaciones en propiedades de quienes ingresaban a sus filas, lo que contribuyó, no poco, a engrasar el número de sus propiedades.

Pero la fortuna no sólo fue institucional, sino también personal, a pesar de los votos de pobreza, tal como nos asegura un comentario autorizado de mediados del siglo XVIII:

*"[...] no sólo los canónigos sino cualquier otro clérigo usa vestidos de mucho costo y lujo, porque comúnmente los vestidos tales son de terciopelo o lizo o con flores o con alamares en la fila anterior, donde se unen y cierran en la abertura interior de la derecha y en las manga; usan anillos de mucho valor, hebillas de oro en los zapatos y en los sombreros; cuando salen, una librea que suele ser [error en el texto: falta palabra], un negro les acompaña con paraguas riquísimos de encajes y franjas de oro y plata; algunos prebendados celosos han procurado moderar este lujo, pero siempre inútilmente, [...]. Mucho se habla desde los púlpitos y en los confesionarios, pero sin fruto".*<sup>106</sup> [T]

<sup>106</sup> Juan Domingo Coletti, "Relación inédita de la ciudad de Quito", en *Quito a través de los siglos*, t. II, p. 61.



### 122. Padre hacendero

[Máquina de escribir, tinta negra]

Para la época, el clero regular y secular tenía propiedades que eran supervisadas por las mismas órdenes. En este caso, el poder espiritual mostraba una dimensión temporal. Los productos de las haciendas servían para el abastecimiento de monasterios y conventos y, además, para apoyar el sostenimiento de los sectores que vivían de la caridad de las comunidades religiosas.



### 123. Padres yendo encontrar al Arzobispo\*

[Máquina de escribir, tinta negra]

“Las celebraciones más importantes, religiosas o civiles, como la llegada de un nuevo obispo o presidente de la Audiencia, los festejos por la coronación de un rey u otro acontecimiento histórico, se vivían estruendosamente durante varios días, y en ellas no faltaban repiques de campana, disparos de artillería, música, fuegos artificiales, iluminación de la ciudad, bailes, comedias, paseo del estandarte real, la concurrencia de las clases altas luciendo espléndidas joyas, y las corridas de toros, entre otras manifestaciones”.<sup>107</sup>

Costumbre muy arraigada en la sociedad colonial, fue la de recibir con toda pompa a las nuevas autoridades civiles o eclesiásticas en los límites de la ciudad, o cuando era posible por las condiciones del camino, más lejos. Se trataba de una manifestación de respeto y sometimiento a la nueva autoridad, conformándose un séquito que al retornar a Quito, pasaba por arcos formados con palmas y flores, recibiendo el nuevo dignatario, en cada pueblo importante, manifestaciones de respeto, con discursos, loas, música, etc.

De acuerdo con la leyenda, que como sabemos es posterior a las acuarelas, se trata de la representación de religiosos yendo encontrar al Arzobispo, lo que significaría que estas estarían elaboradas en 1849 o en fecha posterior; pues por Bula de Pío IX de 24 de enero de ese año, se elevó a categoría de Arzobispado el Obispado de Quito. En imágenes individuales figuran, probablemente, las autoridades más altas de cada Orden religiosa, es decir los provinciales, pero bien pueden ser sus delegados, superiores de algún convento.

<sup>107</sup> Alfonso Ortiz Crespo, citado por Susan Verdi Webster en “La presencia indígena en las celebraciones y días festivos”, en *Arte de la Real Audiencia de Quito*, p. 129.

\* Las cinco acuarelas a continuación representan a un dominico, un mercedario, un agustino, un franciscano y un camilo, respectivamente.



124.

[Sin leyenda]



125.

[Sin leyenda]





126.

[Sin leyenda]



127.

[Sin leyenda]



### 128. Padre borreguero hechando el manto y llevarse el borrego y llevarse el borrego

[Máquina de escribir, tinta negra]

Al ser la de los franciscanos una orden mendicante, fue una reiterada costumbre que los conventos designaran a varios de sus miembros para que salieran a recorrer las ciudades y el campo, a pedir limosnas. El abuso de donativos forzados, a pagar por los indios, se ilustra en esta dramática acuarela, en donde el lego limosnero que ha lanzado su manto sobre el rebaño, se lleva, a pesar de la súplica del pastor; aquella pieza de ganado menor que alcanzó a cubrir su prenda. Esta forma de cobro fue una práctica del poder; que emerge de la simbología religiosa e insiste en la sujeción incondicional de los conversos.

"Al convento de San Diego [de Quito] estaba destinada la limosna del borregaje de San Andrés en la provincia de Chimborazo; es decir, cada año el convento recibía como limosna un número determinado de borregos, en algunos casos parte de éstos se vendía a particulares para poder utilizar el producto en otros gastos. Esta venta la denominaban 'conmutación'. Sus [...] rentas ordinarias [...] provenían básicamente de censos, limosnas, pago de misas ordinarias o cantadas, conmutación de ovejas, etc. Extraordinariamente se recibían donaciones por testamentos o las limosnas ya dichas. Por su parte, los gastos se efectuaban de manera general para el mantenimiento de la comunidad, reparos en las edificaciones, arreglo de objetos del culto, vestuario y calzado, y pago de los empleados civiles como barbero, cocinero, músicos, etc'".<sup>108</sup>

<sup>108</sup> Alexandra Kennedy-Troya y Alfonso Ortiz Crespo, *Convento de San Diego de Quito*, p. 147.

Izquierda: **Esta la quiere San Francisco**, en Gaetano Osculati, *Esplorazioni delle regioni equatoriali [...]*. Derecha: **Leggo Franciscano que pide limosna para su Convento y se apodera de todos los Carneros que cubre el Manteo**, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.





## 129. Misionero

[Máquina de escribir, tinta negra]

Figura común en la ciudad que, desde el período colonial, fue convertida en centro de las actividades misioneras. Desde aquí se abastecieron las variadas demandas de la extensa provincia misionera de Maynas hasta la expulsión de la orden de los jesuitas en el año 1767. La presencia de sacerdotes misioneros revela que para la época, aunque sus actividades habían experimentado una severa crisis a causa de la incertidumbre política, aún mantenían misiones. Efectivamente, órdenes como la de los franciscanos sustituyeron a los jesuitas en Maynas; los dominicos, cuya misión comprendía el centroriente, disputaban espacios con los hacendados caucheros; y los mercedarios y agustinos continuaron ocupándose del espacio noroccidental.

Sin embargo, también se desarrollaron misiones en las mismas ciudades y los pueblos del interior de la Audiencia, pero fueron más numerosas las del siglo XIX, en época de García Moreno, quien estaba empeñado en reformar las costumbres de los ecuatorianos. Dentro de su política, que incluía especialmente la moralización del clero, procuró la venida de religiosos extranjeros para que introdujeran la disciplina y la moral, en sus propias órdenes. En este contexto, en el año de 1863, llegó del Perú a Quito un grupo

de religiosos franciscanos, dirigidos por el P. Pedro Gual, que venía a trabajar en la reforma espiritual de sus hermanos quiteños. Su primera acción fue la de realizar ejercicios espirituales con la propia comunidad, asunto que motivó la secularización de 22 religiosos, la mayoría sacerdotes, que al no poder sujetarse a las nuevas exigencias espirituales y materiales, prefirieron abandonar la Orden. Gual estableció en la recoleta de San Diego un colegio de misiones y sus miembros iniciaron su labor espiritual con favorable respuesta de la población. En el año 1866, el P. Francisco Camps, guardián del convento, "dio mucha importancia a las 'misiones' o ejercicios espirituales en los pueblos. Inició estas actividades en Chillotallo y parece que, según su criterio y posiblemente el de la comunidad, tuvieron mucho éxito pues 'muchos fueron los instrumentos de que se abusaba para armar jaranas, bailes y borracheras, como arpas y vigüelas, etc., que se recogieron y quemaron', lo que nos da una idea de la rigurosidad con que actuaban los misioneros sea por una idea de fanatismo o porque la relajación e inmoralidad campeaban en la población. En realidad, era parte del esfuerzo concertado por García Moreno que —como el propio monseñor González Suárez habría de decirlo— intentó 'convertir al país en una casa de ejercicios espirituales' ".<sup>109</sup> El misionero representado en la acuarela lleva el hábito de franciscano.

<sup>109</sup> Alexandra Kennedy-Troya y Alfonso Ortiz Crespo, *Convento de San Diego de Quito*, pp. 152-153.

Durante los cuarenta días de cuaresma los hermanos S. Franciscanos van ofreciendo un poco de tabaco a cambio de una pieza de moneda, Ernest Charton (atribuido), colección privada.





### 130. Los pegadillos

[Máquina de escribir, tinta negra]

Salvo contadas excepciones, las monjas provenían de las familias nobles. Este privilegio fue extendido luego a la nobleza india. Debían aportar con una dote para ingresar a un convento. El hecho de que se hayan desarrollado ocupaciones entre las religiosas, no sólo tuvo relación con la rentabilidad necesaria para mantener las comunidades, sino también con la necesidad de normar el tiempo de las enclaustradas, así como con la fabricación de ciertos productos elaborados expresamente para uso religioso. Entre otros, se pueden anotar, para el abastecimiento del culto, los vinos y hostias; y, por otro lado, la dotación a los conventos con bebidas espirituosas y manjares, que también se ponían a la venta a través del torno, a los particulares. Otras ocupaciones aportaron con lo requerido para el mantenimiento del culto en los templos y de las devociones domésticas y particulares; por ejemplo, el aprovisionamiento de confecciones para la imaginería, ornamentos, velas, etc. El personaje de la acuarela, monja de la orden dominicana del convento quiteño de Santa Catalina de Siena, elabora lo que se conoció como puntilla, encaje o pasamano.

Izquierda: **Trabajadora de encajes**, anónimo, Ca. 1879, colección privada. Derecha: **Encaje ecuatoriano hecho a mano**, en Edward Whymper, *Travel amongst the great Andes of the Equator*.



### 131. Fuegos de Bengala

[Máquina de escribir, tinta negra]

Los juegos pirotécnicos no podían faltar en las fiestas civiles y religiosas, al igual que en las corridas de toros, los bailes enmascarados, etc.

Una tradición colonial tan arraigada, no terminó en el siglo XIX, sino que ha continuado en nuestros días, requiriendo especialmente de los trabajos de artificieros locales. La escena de la acuarela, muestra un castillo de grandes proporciones en plena explosión, en la amplia plaza que se abrió frente a la iglesia parroquial de San Blas, a la salida norte de Quito.

Las celebraciones, muchas veces financiadas por el erario público, eran costosas. El boato y esplendor de los festejos se manifiesta, por ejemplo, en cómo celebraron los quiteños las exequias de Fernando VI y la coronación de Carlos III, en 1760. El homenaje fúnebre se realizó en la Catedral y los cinco templos de las órdenes masculinas, con enormes monumentos funerarios, lujosa platería y derroche de ceras, con todos los habitantes de luto.

Las fiestas de jura de lealtad al nuevo soberano, se prolongaban por más de una semana.

*“En el octavo y noveno día de celebración se llevó por la noche, a la bien iluminada Plaza Mayor, un carro triunfal con la imagen del Rey bajo ricos doseles; a sus pies estaban quienes debían representar las loas, acompañados de varias óperas y niñas galanamente vestidas. La décima noche entró un navío de madera completamente equipado ‘que era capaz de echarse al agua con toda la gente que estaba adentro’ y otros de menor tamaño que sobre cuerdas gruesas, se desplazaban impulsados por cargas de pólvora. La undécima noche se quemó un castillo de fuegos artificiales que midió más de 37 varas y para concluir se representaron dos comedias en el patio de la Casa Real”.*<sup>110</sup>

<sup>110</sup> Remitirse a Susan Verdi Webster, que cita a Alfonso Ortiz Crespo, en “La presencia indígena en las celebraciones y días festivos”, p. 132.

Izquierda: **La rueda. Fuegos artificiales.** Derecha: **El cachudo. Fuegos artificiales.** Ambas ilustraciones son anónimas, Ca. 1879, colección privada.





### 132. La Compañía

[Máquina de escribir, tinta negra]

Acostumbrados como estamos a ver el magnífico frontispicio del templo de la Compañía de Jesús, trabajado en piedra a la vista, es decir, en su color natural, nos negamos a entender cómo la fachada pudo estar recubierta con un tratamiento que semejaba mármol. En algún momento incluso se explicó que el encalado (que no lo era) había sido ejecutado por montoneros alfaristas, luego de la revolución del 5 de junio de 1895, quienes con su combativo anticlericalismo e irreligiosidad profanaron el templo blanqueándolo. Pero la historia es distinta. A este impar testimonio gráfico se unen las pruebas escritas de varios científicos y viajeros.<sup>111</sup>

Como se conoce, los trabajos de la fachada se iniciaron en 1722, con la llegada a Quito del P. Leonardo Deubler (1689–1769). La obra se abandonó en 1725. Por siete lustros, al pie de la inconclusa fachada, quedaron un sinnúmero de piezas labradas y otras en proceso de tallado.

No se conoce si Deubler regresó a Quito. Para 1760 se sabe que estaba en las misiones jesuíticas en el río Ucayali. Cuando se encontraba en sus labores evangélicas sobrevino la expulsión de 1767.<sup>112</sup> Los misioneros del Marañón resolvieron abandonar el territorio bajo dominio español. Se dirigieron hacia el Brasil, y después de un durísimo viaje desembarcaron en Lisboa el 10 de mayo de 1769. Al siguiente día murió el P. Leonardo Deubler por su avanzada edad, las grandes fatigas del dilatado viaje, y el quebranto de su salud.<sup>113</sup>

Los trabajos de la fachada del templo de los jesuitas de Quito se habían reiniciado en 1760. Dirigió las obras el Hermano Venancio Gandolfi (1725-?), arquitecto de la Orden nacido en Mantua (Italia), quien llegó a la ciudad en 1754. Pocos datos se conocen de su vida, pero sabe que construyó también para particulares en la ciudad.

Por una lápida empotrada en el costado norte de la fachada, se sabe hasta donde trabajó Deubler:

“El año de 1722 el padre Leonardo Deubler empezó a labrar las columnas enteras para este frontispicio, los bustos de los apóstoles y sus jeroglíficos inferiores”. ¿Gandolfi continuó con el diseño original de Deubler o lo modificó según su criterio? Difícil contestar a esta

<sup>111</sup> Alfonso Ortiz Crespo, “La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua Audiencia de Quito”, en *Arte y sociedad en la Real Audiencia de Quito*, pp. 87 - 109. En este artículo se publicó por primera vez la acuarela y un análisis sobre lo acontecido en la fachada del templo, información que se ha utilizado también para el presente estudio.

<sup>112</sup> P. Manuel J. Uriarte, *Diario de un misionero de Maynas, Iquitos, IAP – CETA, 1994*, p. 630.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 561.



pregunta al desconocer la traza original del arquitecto alemán. Sin embargo, es de suponerse que el arquitecto mantuano llegó a Quito imbuido de la tradición artística italiana y que, al haber permanecido suspensa la obra tanto tiempo, habrá introducido algunas modificaciones para poner a la fachada en líneas renovadas. El testimonio del Padre Cicala es elocuente, por una parte asegura que Gandolfi realizó el diseño de la fachada<sup>114</sup> y por otra, que pulió y retocó los labrados y cincelados de la mayor parte de las columnas, pedestales y numerosas otras piezas trabajadas años antes, “ajustándolos a su diseño”.<sup>115</sup>

Gandolfi culminó la fachada el día 24 de julio de 1765. Junto a sus compañeros de la Orden abandonó Quito el 31 de agosto de 1767, expatriados de los territorios de la corona española, cumpliendo con la pragmática sanción de Carlos III. Desconocemos el destino del arquitecto mantuano y el año de su fallecimiento.

La fachada tiene una organización arquitectónica similar a la de un retablo. Se trabajó con piedra de la hacienda Tolóntag, perteneciente al monasterio de Santa Clara y contigua a la hacienda de Píntag de los jesuitas. Ahí, Deubler encontró el material adecuado para la obra.

Recubierta originalmente con un tratamiento especial para proporcionarle la apariencia de mármol, sus restos fueron retirados en 1945. Cicala dice que estaba labrada “con piedra de dos colores distintos”, y que no se descubre “comisura ni unión alguna entre piedra y piedra”.<sup>116</sup> Es terminante el testimonio del naturalista y patriota neogranadino Francisco José de Caldas (1771-1816) en una carta fechada en Quito el 6 de noviembre de 1801:

“También se admira con razón un barniz blanquecino de que está toda ella cubierta, y que el aire, la lluvia, ni el tiempo han podido nada sobre él: el secreto se perdió o más bien lo reservaron los jesuitas. ¿No merecen estos avaros del saber el anatema de la posteridad? Sí, y cuando manifestamos nuestro reconocimiento a Franklin, a Priestley y a tantos amigos de la humanidad, no olvidemos a estos monstruos que se sepultaron con algún secreto importante”.<sup>117</sup>

Otros testimonios del siglo XIX coinciden con la descripción de Caldas,<sup>118</sup> pero sin duda el más contundente es el del viajero Miguel María Lisboa quien, al visitar Quito en 1853, un año después de la segunda expulsión de los jesuitas, dice de la Compañía:

“[...] es talvez superior en su fachada elegante, adornada de columnas espirales de piedra, cubiertas con una capa de escayola imitando el mármol, de lo cual los jesuitas poseían el secreto [...]”.<sup>119</sup>

Tanto el testimonio gráfico, como la información proporcionada por los viajeros, nos permite reflexionar sobre el pensamiento barroco de modificar intencionalmente la expresión de los materiales nativos, otorgándoles otra apariencia, *imitando mármol*, material más rico y ostentoso del que no se disponía en Quito en esas épocas. De hecho, la piedra andesita utilizada en la Compañía, si bien es de mejor calidad que la utilizada normalmente en Quito, que provenía de la antigua cantera del Pichincha, presenta diferentes tonos. En efecto, se reconoce en la parte inferior labrada por Deubler un tono más oscuro. Por otra parte, una vez eliminado el tratamiento que oculta la piedra, se diferencian claramente cada una de las piezas e incluso varios remiendos, como el que ostenta la casulla de San Ignacio de Loyola, detalle impensable en una fachada de piedra a la vista, más todavía sobre el fundador de la Orden y a quien está dedicado el templo. Por esto, la afirmación de Cicala de que no se descubre “comisura ni unión alguna entre piedra y piedra”, se entiende si consideramos que toda la fachada estaba cubierta con este tratamiento homogéneo, simulando mármol.

En la acuarela, se observa claramente que los tercios medios de los fustes de las columnas salomónicas son celestes, así como los roleos que flanquean el nicho sobre la puerta central. Como es conocido, este color y el blanco del resto del monumento, son los colores característicos de la advocación de la Inmaculada Concepción, imagen que ocupa este sitio principal, y que conserva al pie la inscripción: “TOTA PULCHRA ES ET MACULA NON EST IN TE”, en letras doradas sobre el fondo original blanco amarillento. Este tratamiento no se retiró, pues quitarla significaba la desaparición de la leyenda.

La insistencia por retirar los tratamientos de las superficies en muchos edificios coloniales en Quito, llevó a una percepción y lectura arquitectónica equivocada de nuestros monumentos. De acuerdo con el testimonio de Luciano Andrade Marín, el retiro de lo que quedaba de este recubrimiento se ejecutó en el mes de mayo de 1945, provocado con la acción mecánica de un chorro de arena a alta presión. Con su excesiva fuerza se llevó la pátina histórica que se había conservado 180 años.<sup>120</sup> No se conoce la institución que ordenó el trabajo, ni los nombres de los responsables de la disposición y ejecución. La acción erosiva de la arena sobre la andesita es evidente y el mismo autor señala que “los tallados han perdido todo su original pulimento y nitidez, están porosos y han quedado expuestos al desmoronamiento por la sola acción del aire”.<sup>121</sup>

La aplicación indiscriminada de ideas y conceptos de una época sobre otra —especialmente con el pretendido objetivo de valorar o revalorizar la arquitectura histórica, dentro de procesos de restauración o de simple mantenimiento— tiene efectos desastrosos. Ejemplos

<sup>114</sup> Mario Cicala, *Descripción histórico-topográfica de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús*, p. 178.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 179.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p. 178.

<sup>117</sup> Francisco José Caldas, “Carta 43”, en *Cartas de Caldas*, Biblioteca de Historia Nacional, vol. XV, Bogotá, Imprenta Nacional, 1917, p. 111.

<sup>118</sup> Alcides d’Orbigny, entre otros.

<sup>119</sup> Miguel Lisboa, “Quito, su aspecto material [...]”, p. 303.

<sup>120</sup> Luciano Andrade Marín, “Arruinada la fachada de la Compañía”, en *La Defensa de Quito*, Quito, 26 de mayo de 1945, p. 3.

<sup>121</sup> Para una versión completa del artículo, remitirse a Luciano Andrade Marín, *La lagartija que abrió la calle Mejía*.



de este proceder sobran en la ciudad de Quito. Para los que consideran que la Compañía se ve *mejor* ahora, es indispensable recordar que los monumentos deben conocerse y estudiarse dentro del contexto en que fueron levantados y cómo fueron pensados y realizados originalmente. Es conveniente recordar que también las finas y nobles maderas de nuestros bosques tropicales se cubrieron con pan de oro y policromía, en retablos e imágenes. ¿A alguien se le ocurriría ahora proponer retirar estos tratamientos para admirar la belleza de los tonos y vetas del cedro o del nogal empleados? Estudios realizados en los últimos años del siglo XX, demostraron que el recubrimiento provocaba alteraciones en la composición química de la piedra y tendía a degradarla. De hecho, a nadie se le ocurriría ahora devolverle a la fachada de la Compañía ese tratamiento *marmoleado*.

### 133. San Francisco antes del terremoto de 1868

[Máquina de escribir, tinta negra]

La fachada de la iglesia de San Francisco, luce airosa las torres de dos cuerpos rematadas con chapiteles recubiertos de cerámica vidriada, coronados con las esculturas de San Francisco y San Pablo.

Vista de la Iglesia de San Francisco de Quito, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.





Arriba: **Plaza de Francisco**, Benjamín Ribadeneira, colección Alfonso Ortiz Crespo. Abajo izquierda: **Torres reconstruidas después del terremoto de 1859**, colección Alfonso Ortiz Crespo. Abajo derecha: **Torres reconstruidas en 1892**, en *Un siglo de imágenes. El Quito que se fue/1860-1960*.



En varias ocasiones se debió arreglar los campanarios, pues por su esbeltez, sufrían en temblores y terremotos. Después de la catástrofe ocurrida el 22 de marzo de 1859, quedaron tan maltratados los campanarios que hubo que demolerlos, para reconstruirlos con gran esfuerzo. Existen testimonios gráficos que ilustran el proceso sufrido por la fachada de la iglesia en estos años. Cuando se reconstruyeron las torres, testimoniando el gran esfuerzo técnico y económico realizado, se colocaron inscripciones bajo las torres, en la del norte se leía: "SE REFACCIONO DE MAYO... DE 1866" y en la del sur: "SE ACABO EL 12 DE AGOSTO DE 1867".

Nueve años, cuatro meses y veinticinco días habían transcurrido desde el último sismo, cuando vino uno más fuerte el 16 de agosto de 1868, viniéndose abajo nuevamente los cuerpos altos. Se los reconstruyó en 1892, rematados con iguales chapiteles, bajo la dirección del arquitecto quiteño Pedro Aulestia, infortunadamente con un solo cuerpo por las limitaciones económicas y el temor a su estabilidad, restándole esbeltez al templo.

Los campanarios en mampostería de ladrillo, enlucida y blanqueada, arrancan de una plataforma rematada con almenas y barbacanas que cubren todo su ancho. Este detalle, más de la arquitectura militar que de la religiosa, recuerda la disposición de Francisco Pizarro para que las iglesias que se construyeran en el Perú, sirvieran de defensa a los españoles, pues se temía revueltas de los indígenas en el reciente proceso de conquista.



### 134. El Palacio Arzobispal

[Máquina de escribir, tinta negra]

La construcción del palacio episcopal, en este solar de la Plaza Grande, puede situarse a partir de las últimas décadas del siglo XVII. Sin embargo, lo que registra la acuarela es el edificio recientemente remodelado, pues en el cuerpo bajo de la fachada se lee actualmente el año MDCCCLII, fecha que está dentro del período que calculamos para la elaboración de las acuarelas.

En términos generales el edificio representado —al menos en su fachada— es el mismo que con pequeños cambios ha llegado a inicios del siglo XXI. Su frontispicio responde a una clara organización neoclásica: una amplia logia corre al centro de la planta alta, formada con columnas pareadas, ligadas por un antepecho al parecer de hierro fundido; los cuerpos laterales se coronan con frontones triangulares con yesería en los tímpanos y a los costados de la ventana alta, bajo ellos, con símbolos y elementos que recuerdan su función como Palacio Episcopal. La planta baja tiene arcos rebajados, conformando el particular soportal de las plazas de mercado de tradición española, actividad que es evidente en el lugar, por la presencia de vendedoras sentadas en el suelo, con sus característicos toldos.

Completan el frente de la plaza, las casas realizadas también por la misma época que la acuarela. Al fondo, la loma de San Juan con la antigua recoleta agustiniana y a la izquierda, las cubiertas del templo del monasterio de la Inmaculada Concepción.



### 135. La Catedral

[Máquina de escribir, tinta negra]

Sin duda, la Catedral es uno de los templos más antiguos de Quito, y por lo tanto, del país. Ocupó el lote que el Cabildo entregó en 1535 para la iglesia parroquial de los españoles, pero una vez erigido el obispado en 1545, se lo derrocó, levantándose el nuevo edificio entre 1562 y 1565, y consagrándose en 1572.

Fue reconstruida y modificada varias veces a través de su larga vida, debido a los terremotos, por razones de mejoramiento o por caprichos estilísticos. En la imagen, la vemos tal como se encontraba a mediados del siglo XIX: cubierta de teja, pocas ventanas en el amplio y sobrio muro que mira a la plaza, el templete de Carondelet matizado como si fuera de mármol y el esbelto campanario intacto. Adicionalmente, aparece un curioso balcón en el extremo izquierdo, que pertenece a la casa del Cabildo Eclesiástico o "Casa de Casillas", sitio del que sin duda los canónigos gozaban de los diversos espectáculos que tenían lugar en la Plaza Grande, especialmente las corridas de toros.

El artista anónimo retrata diversas escenas cotidianas: las fruteras sentadas en el suelo con sus productos, una procesión (infaltable en esa época), que sale de la Catedral y va presidida por una cruz alta —sin duda de plata labrada—, un pertiguero, monaguillos, canónigos y clérigos; pinta, entre otros, a un niño que tira de una cuerda a su perro y a un 'taura' que maltrata a una niña...

Sin leyenda, de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



En el paisaje de fondo se alza el Panecillo, en donde se evidencian las ruinas del antiguo cuartel español de artillería de su cima; y al extremo derecho, la esbelta torre de la Compañía, la más alta de Quito, en ese entonces.





### 136. El Palacio de Gobierno

[Máquina de escribir, tinta negra]

La Real Audiencia de Quito, establecida en 1563, trasladó sus despachos en el año 1612, desde la plazoleta de la fundación a la Plaza Mayor, instalándose en una casa particular adquirida por la Corona. También el Palacio estaba recién concluido cuando se elaboró la acuarela, al menos en su galería exterior; pues es obra encargada por Juan José Flores al arquitecto Lavezzari, quien la terminó en 1847.<sup>122</sup>

La fisonomía exterior del palacio difiere poco con la imagen actual, pero algunos detalles podrían pasar desapercibidos, por lo que vale la pena anotarlos: al centro flamea la bandera marcionista, vigente desde el 6 de marzo de 1845 hasta el 26 de septiembre de 1860 y no el tricolor; no existe el cuerpo central con tímpano triangular que aloja el reloj, pues es obra debida a Gabriel García Moreno en 1865; no existen las rejas que cierran el intercolumnio del pórtico principal y de los arcos de los cuerpos laterales, que se colocaron en la presidencia de Antonio Flores Jijón (1888-1892); las escaleras de acceso al Palacio parten directamente desde la plaza al pórtico y no fueron retiradas sino después de 1875, pues se sabe que el presidente García Moreno fue emboscado allí el 6 de agosto de ese año, cuando fue asesinado. Las numerosas ventas al pie del palacio al parecer son de papas, por los grandes sacos en el suelo, y quien sabe si con el mismo fin se usaron algunas de las covachas.

<sup>122</sup> Jorge Salvador Lara, "La Casa de Gobierno de los presidentes", en *El Palacio de Carondelet*, Omar Ospina, edit., Quito, Academia Nacional de Historia, 1996, p. 31.

Palacio de Gobierno, *Album del Paisaje*, Álvaro Enríquez (atribuido), colección Iván Cruz Cevallos.



Por detrás del palacio se mira el imponente campanario de la basílica de la Merced. A la derecha, la esquina del templo del monasterio de la Inmaculada Concepción, aun sin su portada de pies, que debió abrirse después del trágico incendio del Jueves Santo de 1878; conserva una curiosa escalera de acceso a esa suerte de retablo esquinero y la cruz atrial original, que desapareció en algún momento, por lo que se debió colocar una réplica en 1994, cuando el FONSAL desarrolló un proyecto de recuperación de las cruces de la emblemática *Calle de las Siete Cruces*.





### 137. La Municipalidad

[Máquina de escribir, tinta negra]

El antiguo edificio municipal, en el frente oriental de la Plaza Mayor; ocupaba la esquina meridional de la cuadra desde mediados del siglo XVI. Diversas renovaciones debió sufrir a lo largo de su larga vida. En la imagen lo vemos de dos pisos, coronado con una balaustrada a manera de acroterio, con jarrones coincidiendo en las pilastras.

El edificio que más presume es el adjunto al Cabildo, por el norte. Es de tres pisos, y claramente se nota que el último nivel es una ampliación con un estilo neogótico, nada extraño en la Europa de esa época. Desde el siglo XVI, este solar había sido cárcel pública, y en el siglo XVIII pasó, por compra, al coronel Juan Salinas y Zenitagoya, prócer de la independencia, quien fuera asesinado en la prisión del cuartel el 2 de agosto de 1810. Con el cambio de propietario, el portal pasaría a llamarse 'portal de Salinas' y así se lo conoció hasta entrado el siglo XX. Esta casa ya era, a finales del siglo XIX, de Virginia y Vicente Aguirre Klinger; heredada probablemente de su padre, Carlos Aguirre Montúfar; quien seguramente fue el que había ampliado la casa a mediados de siglo, siguiendo los ejemplos de París, pues había residido en esa ciudad.<sup>123</sup>

Varios argumentos motivaron el lamentable derrocamiento de esta cuadra en el año 1961.



<sup>123</sup> Fernando Jurado Noboa, *Plazas y plazuelas de Quito*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1989, pp. 90 - 91.

### 138. Panteón del Tejar

[Máquina de escribir, tinta negra]

De acuerdo con una reciente investigación,<sup>124</sup> el 16 de enero de 1828, Fr. José Bou y Fr. José Pérez, comendadores del convento Máximo de la Merced y de la recolección de El Tejar, pidieron licencia al Intendente departamental para construir atrás de la iglesia de la recolección un panteón o cementerio público. Del informe elaborado por los peritos que se nombraron para inspeccionar el sitio para la obra, se desprenden datos que permiten establecer que este sería el primer cementerio público de Quito, no adscrito a una parroquia.

Una historia lamentable aconteció en este cementerio en el año 1867, cuando un fraile mercedario negó el paso con los brazos abiertos, al reducido cortejo fúnebre que acompañaba al cadáver del coronel Staunton, gritando: “*Aquí no se puede sepultar a perros protestantes*”. En efecto, la comitiva estaba compuesta por creyentes de esta confesión religiosa, pues provenían de los Estados Unidos de América y formaban parte de una misión científica comandada por el naturalista James Orton. Su compañero había fallecido en Quito el 8 de septiembre, a causa de una enfermedad tropical contraída en su breve paso por Guayaquil. Al no haber lugar donde dar sepultura al cadáver, debió crearse de hecho el cementerio de los protestantes por orden del Presidente García Moreno, al pie del sitio donde actualmente se levanta el Palacio Legislativo y que desaparecería décadas más tarde.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> María Antonieta Vásquez, *Estudio histórico sobre la reuleta mercedaria de El Tejar*, Quito, FONSA, 2004, inédito.

<sup>125</sup> Luciano Andrade Marín, *La lagartija que abrió la calle Mejía*, p. 189.





### 139. Casamiento en Zambiza

[Máquina de escribir, tinta negra]

La recurrencia de las representaciones de indios de Zambiza, incluso de sus ceremonias vinculadas a los ciclos vitales, muestra la importancia que adquirieron estos espacios para la vida urbana. La acuarela alcanza un gran valor etnográfico: testimonia la costumbre, el escenario de una parroquia rural aunque aledaña a la ciudad, y la composición de los asistentes al convite. La danza y los copiosos brindis con chicha complementan la escena. Resulta inusual la presencia de los personajes, a todas luces urbanos, en el escenario parroquiano. Posiblemente se trató de autoridades locales o parroquiales invitadas a la ceremonia, lo que seguramente otorgaba realce a la misma.





### 140. Panecillo

[Máquina de escribir, tinta negra]

El testimonio de Joaquín de Avendaño en 1857 es elocuente:

*“Al Mediodía de la ciudad hay una gran colina de forma cónica, llamada Panecillo y que los indios llamaban Yavirac: sobre su cima tuvo asiento un famoso templo del Sol. Los españoles levantaron allí un castillo, cuyos restos se ven todavía”.*<sup>126</sup>

**Panesillo. Cerrito que esta al Sur de Quito dominando a la Ciudad,** de Juan Agustín Guerrero, en *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*.



<sup>126</sup> Joaquín de Avendaño, *Imagen del Ecuador. Economía y sociedad vistas por un viajero del siglo XIX* [1857], Corporación Editora Nacional, Quito, 1985, pp. 254-255.



### 141. Guapulo

[Máquina de escribir, tinta negra]

En el año de 1584, el escultor Diego de Robles realizó una imagen de la Virgen de Guadalupe, a petición de la cofradía de Guápulo, pequeño pueblo ubicado al norte de la ciudad colonial, a poco más de una legua, en un pequeño y pintoresco valle sobre el cauce del río Machángara, al pie de la imponente loma de Guanguiltagua. Su fama de milagrosa trascendió inmediatamente, y ya para 1650 se construía el templo actual, que debió concluirse alrededor de 1685.

Lamentablemente un voraz incendio en el año 1839 destruyó el retablo mayor y la imagen. El terremoto de 1868 dañó gravemente al templo, y cayó la cúpula del cruce-ro más tarde, la que fue reconstruida en 1876 con la participación del arquitecto Juan Pablo Sanz.





El álbum tiene una coherencia visual muy grande hasta la acuarela 141. Hemos considerado que las imágenes que siguen a continuación son más modernas y de otra calidad. Por estas razones, contrastan y no forman parte de la unidad marcada por las anteriores, genuinas representantes de la sociedad decimonónica.

### 142. *Danzante*

[Máquina de escribir, tinta negra]



### 143 – 144. Costumbres de inocentes

[Máquina de escribir, tinta negra]

Así como el carnaval o carnestolendas marcaba un período de tolerancia, el período de los inocentes también era un tiempo de revés de la realidad, de la emergencia de sus parodias. El poder invisible, encarnado en los personajes disfrazados, se convertía en el poder burlesco. Los rigores de los sometimientos cotidianos eran objeto de mofa, y se simbolizaban por el látigo, y la recompensa en bolsas de dinero. En estos juegos de alteración de la realidad, adquieren sentido los animales devenidos humanos. Así, se podría entender la presencia del venado y de la oveja: representaciones de la fauna nativa y de la doméstica traída por los españoles, respectivamente. Parte esencial del sentido carnavalesco, en cuanto paganización del mundo, de claro origen europeo, y exacta correspondencia con los sentidos de oposición de las castas.



### 145 – 146. Mascara de guagracote

[Máquina de escribir, tinta negra]

“Las Almas empezó a llamarse la esquina de la calle Rocafuerte con la Imbabura, donde también tuvo su tienda de música y de curaciones estrafalarias el célebre Guagracote, doctor en espantos de guaguas y director de músicas de gloria para entierros de criaturas. La razón para todo esto era que con la fundación del cementerio de San Diego, los cortejos fúnebres (siempre nocturnos) pasaban por allí obligadamente, y allí hacían una estación para rezos”.<sup>127</sup>



<sup>127</sup> Luciano Andrade Marín, *La lagartija que abrió la calle Mejía*, p. 41.



**147 – 148. Máscara de guagracote**

[Máquina de escribir, tinta negra]

**149 – 150.**

[Sin leyenda]

Los personajes son un remedo del poder en sus expresiones macro, sobre el conjunto de la sociedad, y micro, sobre los entornos de la servidumbre doméstica. De allí que sean hombres y mujeres que representen a autoridades civiles y militares, así como a cholas que asumen el control de los mercados y organizan a la servidumbre señorial. Por ello figura en una de estas acuarelas el indio sumiso: es decir, sometido al mando del personaje que encarna, al poder restringido a los espacios públicos.

**151.**

[Sin leyenda]



**152. Cabra que alimentaba al niño con su leche**

[Letra manuscrita, lápiz]

**153. Cacería en el Pichincha**

[Letra manuscrita, lápiz]





### 154. La frutera

[Máquina de escribir, tinta negra]

“**E**l mercado de comestibles, inclusive del pan, tiene lugar diariamente en la plaza mayor; es abundante en carne y en legumbres comunes. Con cierto trabajo y encomendándolo con anticipación, se puede presentar en Quito una mesa rica en legumbres finas y en frutas de todos los países. Hay alcachofas delicadas. También son célebres los helados de Quito ofrecidos en casas particulares, tanto por el primor de su gusto como por la variedad de sus formas; vi servir una sandía de helado, que imitaba perfectamente la forma y los colores de esa fruta tanto en el interior como en el exterior”.<sup>128</sup>

<sup>128</sup> Miguel M. Lisboa, “Quito, su aspecto material [...]”, p. 304.

Izquierda: **Vendedora de Frutas**, Ernest Charton (atribuido), Museos del Banco Central del Ecuador, Cuenca. Centro: **Comerciante de frutas en la plaza del mercado**, Ernest Charton (atribuido), colección privada. Derecha: **Frutera**, anónimo, Ca. 1879, colección privada.



### 155. *El Sulem*

[Máquina de escribir, tinta negra]

El Sulem fue, con Juan Champús (156), un personaje entre los que entonces formaban parte del escenario finisecular urbano quiteño. Muy semejante, por cierto, a los que se popularizaron en las urbes norteamericanas y europeas hacia la misma época. El uso del traje, ya moderno, y el bombín denunciaba al ciudadano. El Sulem no es sino una réplica de estos personajes que, trasladados de su entorno familiar al escenario de la ciudad decimonónica, adquieren dimensiones inusuales, incluso grotescas o cómicas. Salta a la vista que se trata, como en el caso de Juan Champús, de un noble con alguna discapacidad que se ha convertido en un personaje público y hasta popular por fuerza de las circunstancias. Ha perdido su nombre y apellido, y ha conservado únicamente el sobrenombre, que evoca algún fonema extranjero. Fernando Jurado Noboa comenta que este personaje se lo conocía como *El Mudo Sulem*.<sup>129</sup>



<sup>129</sup> Comunicación personal a Alfonso Ortiz Crespo.



### 156. El Juan Champús

[Máquina de escribir, tinta negra]

Juan Champús es un sobrenombre para quien, seguramente, ostentó varios apellidos que provocaban confusión por la repetición de alguno y la cacofonía de otros, o tal vez por una forma de confusa expresión. Juan alude a una persona perdida en el anonimato popular. El personaje corresponde al 'pobre de solemnidad'. Es notorio su origen noble. El uso del traje distintivo de la nobleza europea, la capa española y la chistera, y aún su porte, denuncian su condición. Aunque muchos de estos personajes vivían de la caridad de la Iglesia, pertenecían a los segmentos invisibles de la sociedad. Raya más bien en la caridad pública. En consecuencia, se identifica con el rango de los pordioseros, aunque por su origen social forma, de hecho, una singular categoría que captó el autor de la tinta.

El diccionario define 'champús' como gacha o colada de harina de maíz, mote, azúcar y jugo de naranjilla, que solía comerse en la fiesta de Corpus.<sup>130</sup> Por su parte, el investigador Darío Guevara, cuando habla de los 'Bocados del Corpus Christi' dice:

*"La sangre de Cristo es figurada por el vino del altar, licor generoso de la santa cena, y en vez de vino, nuestro pueblo toma champuz y rosero de Corpus, bebidas —especie de coladas— equivalentes al tecti y al yale que, según el Dr. Arcos, eran destinadas a las ceremonias religiosas por los hijos del Sol, aspergeándose sobre las huecas y bebiéndose el sobrante".*<sup>131</sup>

Una fotografía idéntica de este personaje se encontró mientras se organizaba la exposición XIX: *Fotografía y República*,<sup>132</sup> la cual tenía anotada al reverso: *"Mendigo de Quito"*. Las autoras de la investigación y de la muestra opinan que el fotógrafo es L. Gouin, y que la toma debió hacerse alrededor del año de 1860. Si bien las dimensiones de la tinta y de la fotografía son diferentes, el dibujo se realizó basándose en ella, con pequeños ajustes. Si este fue el origen de la tinta, también puede ser el de la tinta de *El Sulem* (155) y, por qué no, también del *Chorro de Santa Catalina* (157).

<sup>130</sup> Paulo de Carvalho-Neto, *Diccionario del folklore ecuatoriano*, p. 136.

<sup>131</sup> Darío Guevara, *Expresión ritual de comidas y bebidas ecuatorianas*, Quito, Editorial Universitaria, 1960, p. 29.

<sup>132</sup> Reproducida en el libro que acompañó a la muestra, Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *El retrato iluminado*, p. 70.

Juan Champús, en Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX*, Quito, FONSAI / Museo de la Ciudad, 2005.



### 157. *El Chorro de Santa Catalina*

[Máquina de escribir; tinta azul-violeta]

Para instalar el monasterio dominicano de Santa Catalina de Siena en el barrio de San Marcos, después de abandonar su primitivo lugar en el sector del convento de San Francisco (a la muerte de su fundadora, Doña María de Siliceo), las religiosas compararon varias casas; entre ellas, una que había pertenecido a Lorenzo de Cepeda, hermano de Santa Teresa de Ávila. El Cabildo había entregado al conquistador agua corriente, del remanente de la fuente de la Plaza Grande y que a más de servirse para su casa, la había sacado a un pilón público, llamado tradicionalmente el Chorro de Santa Catalina.





**158. Doña vendiendo Natas**

[Letra manuscrita tipo imprenta, lápiz]

**159 – 160 – 161. Tres vendedores indios**

[Letra manuscrita tipo imprenta, lápiz]

