

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/304677594>

DE LEJOS Y DE CERCA: MIRADAS SOBRE LA REALIDAD DE QUITO DURANTE EL PERIODO BORBÓNICO De longe e de perto: olhares sobre a realidade de Quito durante o período bourbônico From Far a...

Article · June 2016

CITATIONS

0

READS

7,612

1 author:



[Juan Martínez Borrero](#)

University of Cuenca

27 PUBLICATIONS 23 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

DE LEJOS Y DE CERCA: MIRADAS SOBRE LA REALIDAD DE QUITO DURANTE EL PERIODO BORBÓNICO

De longe e de perto: olhares
sobre a realidade de Quito
durante o período borbônico

From Far and Near: Views About
Quito's Reality During the
Bourbon Period

Juan Martínez Borrero*

Recibido: 31/01/2016

Aceptado: 25/02/2016

Disponible en línea: 30/06/2016

Resumen

Este artículo se aproxima a las distintas formas de visualización de la realidad presentes en el siglo XVIII quiteño en el marco del redescubrimiento del mundo americano impulsado por las reformas borbónicas en su afán de modernizar la administración y la recaudación. Propone que es posible identificar una mirada lejana, propia de las misiones científicas, cuyo afán clasificatorio lleva a *herborizar* la realidad con la pretensión de abarcar el conocimiento de manera universal, una de las características de la Ilustración. Identifica una mirada en el intersticio de la realidad en las acuarelas de *Trujillo del Perú*, afines a la mirada ilustrada, pero en las que también se impone la sensibilidad de los dibujantes que trabajaron bajo las órdenes del obispo Martínez Compañón. Las imágenes locales están mucho más cerca de la compleja realidad, como se observa en los retratos de Vicente Albán y en las pinturas murales del Carmen de la Asunción de Cuenca, cuya complejidad posibilita situarlas en el marco de los imaginarios que se han construido hacia el final de la colonia española.

Palabras clave: visualización, pintura mural, retrato, Vicente Albán, Audiencia de Quito

Revista Kaypunku / Volumen 3 / Número 2 / Junio 2016, pp. 117-150

Documento disponible en línea desde: www.kaypunku.com

Esta es una publicación de acceso abierto, distribuida bajo los términos de la Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-Sin ObraDerivada 4.0 Internacional (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), que permite el uso no comercial, compartir, descargar y reproducir en cualquier medio, siempre que se reconozca su autoría. Para uso comercial póngase en contacto con revista@kaypunku.com



* Universidad de Cuenca, Ecuador. juan.martinezb@ucuenca.edu.ec

Resumo

Este artigo aborda as diferentes formas de ver a realidade presente no século XVIII em Quito e no contexto da redescoberta do mundo americano, impulsionada pelas reformas Bourbonônicas em um esforço para modernizar a administração e cobrança. Ele sugere que é possível identificar um olhar distante, próprio de missões científicas, cujo esforço de qualificação herboriza a realidade com o objetivo de cobrir o conhecimento universalmente, uma característica do Iluminismo. Identifica um olhar para a lacuna de realidade aquarelas *Trujillo do Peru*, semelhante ao olhar ilustrado, mas onde também é imposta a sensibilidade dos artistas que trabalharam sob as ordens do bispo Martínez Compañón. Imagens locais são muito mais próximas da realidade complexa, como visto nos retratos de Vicente Albán e em pinturas de parede de Carmen de la Asuncion de Cuenca, cuja complexidade torna possível para colocá-los no contexto do imaginário que foram incorporadas ao fim da colônia espanhola.

Palabras-chave: visualização, pintura mural, retrato, Vicente Albán, Audiência de Quito

Abstract

This paper approaches to the different ways of viewing the reality in eighteenth-century Quito and in the context of the rediscovery of the Americans promoted by the Bourbon Reforms in an effort to modernize the administration and tax collecting. It suggests that it is possible to identify a distant point of view, proper of the scientific missions, whose qualifying effort tries to botanize the reality with the aim of covering a universal knowledge, a peculiarity of the Enlightenment. This paper recognizes the intersection gap in the *Trujillo del Perú's* watercolors, similar to the Enlightenment's view, but where the artists' sensitiveness, who worked under the orders of the Bishop Martínez Compañón, is also manifested. Local images are much closer to the complex reality, as it seen in the portraits of Vicente Albán and wall paintings of Carmen de la Asuncion de Cuenca, whose complexity makes it possible to establish in the context of the stereotypical which is built in the end of the Spanish colony.

Keywords: visualization, mural painting, portrait, Vicente Albán, Audiencia de Quito

Introducción: las formas de mirar

Representa el siglo XVIII un momento importante en el desarrollo de las miradas sobre América, refiriéndonos con ellas tanto a los textos escritos como a la iconografía, que alcanzarán niveles de detalle inéditos. También la mirada administrativa, es decir la necesidad de la corona borbónica de reimaginar las Indias en el proceso de *modernización* que emprende, influenciada por los principios de la Ilustración, será notable. Además, estos territorios dejan de ser campo de estudio restringido a los escritores y ensayistas hispánicos para volverse un tema universal, o al menos europeo, al que se suman, muchas veces en forma de polémica, autores ingleses, holandeses, franceses y alemanes (Gerbi, 1993).

La construcción de la imagen de América en ese momento de la historia, el que resultará ser tanto auge como crisis de los sistemas monárquicos europeos, y que anticipa la independencia política de Hispanoamérica, es vista como un segundo descubrimiento que arroja una mirada crítica sobre ese distante universo, para entonces despojado de la grandeza cultural que significó la presencia de las grandes civilizaciones indígenas, en particular de los Mexicas y los Incas, hace tiempo desaparecidas.

A los esfuerzos descriptivos y analíticos de los grandes cronistas de los siglos XV, XVI y XVII, para entonces en gran medida olvidados, sigue en el XVIII un intento de aprehender esa nueva realidad en la que el dominio español ha consolidado un sistema administrativo y político que establece una clara diferencia social y económica, colocando en los márgenes a los antiguos señores de la tierra, o desarrollando mecanismos que propiciaron la incorporación de sus descendientes en los procesos de blanqueamiento de la gente. La construcción de una *sociedad disciplinaria* (Iglesias, 2006) se orienta a garantizar una base productiva sustentada en un sistema clasificador, como microcosmos de obligaciones aliadas con la calidad étnica, el género y la calidad jurídica.

En este contexto se proyectan también miradas concretas sobre el territorio, la población y el paisaje de la enormemente diversa Real Audiencia de Quito. Acerca de estos temas varias de las misiones científicas del siglo XVIII dejan textos escritos e imágenes, desde que la Primera Misión Geodésica Francesa recorriera parte de la Audiencia y sus gobiernos

entre 1736 y 1743, en un periplo no exento de problemas y tragedias, aunque también de logros, y se publicaran prontamente las obras de Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1748, 1772, 1826), Charles Marie de la Condamine (1745, 1751) Pierre Bouguer (1749) entre otras que se difunden inmediatamente, y que constituyen fuentes fundamentales para la planificación de las posteriores misiones científicas de Hipólito Ruiz y José Antonio Pavón de 1777 a 1788 (Ruiz, 1995; Steele, 1982), de Juan Tafalla (Tafalla y Estrella, 1989) segregada de esta en 1793 y de Andrés de Malaspina de 1789 a 1794 (Galera, 2010) que realizaron investigaciones y registros en la Audiencia de Quito. Sus pasos serán seguidos más tarde por Alejandro de Humboldt y Aimée Bonpland y posteriormente por Antonio José de Caldas.

Otros textos se generan desde América misma, y aunque muchos de ellos permanecen inéditos por años, o conocen una difusión muy escasa, se imaginan como escritos alternativos a la visión de los investigadores europeos, y pretenden plantear una aproximación mucho más cercana y experimentada de la realidad. Algunos acontecimientos políticos impulsan la creación de estos textos, en especial la expulsión de los jesuitas de territorios españoles, decretada por Carlos III en 1767, que motiva a Francisco Xavier Clavijero S.J. a escribir su *Historia Antigua de México* (1853), a Juan Ignacio Molina su *Historia de Chile* (1788), a Juan de Velasco (1844a, 1844b, 1844c) su *Historia del Reino de Quito* de 1789, y a Mario Cicala su *Descripción Histórico Física de la Provincia de Quito* publicada entre 1994 y 2004.

Las imágenes que se crean sobre Quito también se sustentan en las fuentes gráficas creadas por artistas y artesanos locales ¿Hay algunas que más allá de la temática religiosa pueden reflejar esa mirada de cercanía? Si bien en la obra de artistas como Miguel de Santiago (¿1620? – 1705) se pueden observar detalles en los márgenes que reflejan la vida local, como en *Los Milagros de la Virgen de Guápulo*, será en las pinturas de Vicente Albán y en la serie de murales del Carmen de la Asunción de Cuenca, Ecuador, en donde la vida cotidiana será captada con mayor detalle. Estas pinturas deben ser discutidas en el marco de la mirada de cercanía propuesta por Juan de Velasco y asociadas con los contextos del Trujillo del Perú de Martínez Compañón (1998) y las misiones naturalistas, fundamentalmente las de Malaspina y Mutis, con las que guardan relación.

Miradas desde fuera: herborizar la realidad

La necesidad de visualizar a Quito y clasificar su realidad para volverla comprensible a lectores europeos ávidos de novedades, aun fuera del ámbito propiamente español, impulsa obras de carácter descriptivo de amplio alcance en las que se usa una aproximación muy cercana a la herborización, ya que se recogen muestras, se las clasifica en un esquema pre definido y luego se procede a describirlas. Aun las reflexiones sobre lo que en ese momento se llama «historia moral», se hacen desde la misma perspectiva.

Quizá una de las publicaciones de mayor difusión e importancia, a la vez que ejemplo de la mirada clasificatoria, que también emprendió Juan Domingo Coletti, y que tiene la pretensión general de abarcar la América toda, es el *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América: es a saber: de los Reynos del Peru, Nueva España, Tierra Firme, Chile y Nuevo Reyno de Granada. Con la descripción de sus Provincias, Naciones, Ciudades, Villas, Pueblos, Ríos, Montes, Costas, Puertos, Islas, Arzobispados, Obispados, Audiencias, Virreynatos, Gobiernos, Corregimientos, y Fortalezas, frutos y producciones; con expresión de sus Descubrimientos, Conquistadores y Fundadores: Conventos y Religiones; erección de sus Catedrales y Obispos que ha habido en ellas: Y noticia de los sucesos más notables de varios lugares: incendios, terremotos, sitios, é invasiones que han experimentado: y hombres ilustres que han producido* de Antonio de Alcedo y Bejarano publicado entre 1786 y 1789 en cinco grandes volúmenes que abarcan alrededor de cuatro mil páginas.

El *Diccionario*, organizado en orden alfabético, describe cada pueblo, lugar, río, montaña, selva o ciudad de las Indias Occidentales y hace uso de fuentes múltiples que, de acuerdo a la práctica de la época, apenas son mencionadas y que quizá alcanzan a trescientas. La experiencia americana de Alcedo, criollo quiteño, es la que le permite abarcar, en forma tan extensa, esta compleja temática. Aunque viajó joven a España y nunca retornó a Quito, esos primeros años parecen haber marcado su relación con este territorio.

El quinto volumen incluye el *Vocabulario de la voces provinciales de la América* como un intento de aclarar los vocablos usados, pero también de sistematizar «los nombres propios de plantas y animales» (Alcedo, 1789, p. 1) ya que parece imposible no mencionar su diversidad y



Figura 1. Paisaje doméstico del Corregimiento de Quito [Calcografía]. En Juan y Ulloa (1748, I. XIII).

riqueza. El *Diccionario* se convierte así en el más extenso retrato de estas tierras. Los errores en los que Alcedo incurre, debido a su propia malinterpretación de los hechos o al empleo de fuentes sesgadas, son prontamente denunciados,¹ pero no dan lugar a una revisión del texto, que en su versión original es traducido al inglés por George Thompson y publicado en 1812 bajo el título de *The geographical and historical dictionary of America and the West Indies*, lo que contribuye grandemente a su difusión; se complementa con un *Atlas* (Thompson, 1819) que no hemos podido consultar.

¹ Véase, por ejemplo: Cicala (1994, 2004).

La «visualización de la realidad» (Bleichmar, 2012), a través de la que se pretende volver evidente la diversidad local ilustrándola, es uno de los objetivos de las expediciones científicas. Sin embargo, hay también otra visualización, la de carácter etnográfico, cercanamente vinculada con la certeza de la especificidad de las manifestaciones locales. En la *Relación del Viaje a la América Meridional* de Juan y Ulloa (1748) se incluyen grabados de Quito. En la lámina XIII (p. 378) se muestran los diversos tipos humanos locales, «india rústica», «indio rústico», «mestiza quiteña», «indio barbero», «india palla», «española quiteña», en el marco de un paisaje montañoso en donde también se identifican la «tarabita para pasar bestias» y la «tarabita de hombres» [Figura 1]. Esta ilustración no solo complementa los textos que detallan la diversidad humana y el paisaje de Quito descritos con asombro y admiración aunque también con disgusto y superioridad moral, sino que crea por sí misma una imagen de la realidad, que pretende ser mucho más cercana a ella que los arbitrarios grabados de Bry (2004) publicados dos siglos antes.

Usar imágenes para hacer visible la realidad fue un recurso largamente utilizado, sin embargo su difusión es muy limitada ya que resulta imprescindible hacerse de ese libro ilustrado para miraras. Como señaló Juan Antonio Ramírez (1976), la «densificación iconográfica» es un proceso que se amplía en forma paulatina hasta que en la época contemporánea alcanza límites impensados. Los procesos avanzados de impresión y reproducción de libros en el siglo XIX permiten su masificación, no es este el caso del siglo XVIII en que, a través de los procesos técnicos de grabado, reproducción e impresión, se alcanzan niveles muy superiores a los de épocas pasadas, pero continúa la imagen atada a libros de tirajes reducidos y alto costo.

Intersticios en la mirada: Trujillo del Perú

En el intersticio de esta mirada clasificatoria se encuentra la obra monumental del obispo de Trujillo del Perú, Baltasar Jaime Martínez Compañón. Si bien Martínez pretende impulsar una tarea reformista, en el marco de las propuestas borbónicas (Reverte, 2011), la recopilación de imágenes que constituyen este *Codex Trujillo*, que no son de su mano, permite una mirada cercana a lo local, en cuanto está mediada por los anónimos acuarelistas y dibujantes locales



Figura 2. Baile de las Pallas [Acuarela]. En Martínez (1988, p. 149).

que observan detalles que quizá pasan desapercibidos para el obispo. Aunque la orientación, los motivos y aun el estilo y la composición, fueron guiados por Martínez Compañón, en la ejecución se deslizan miradas locales, gestos sin censura, posiciones y relaciones que contribuyen a definir las imágenes. Por lo tanto, la atribución a estos dibujos de una mirada *europaea* es solo parcialmente correcta; se trata, en realidad, de una mira intersticial, híbrida [Figura 2].

El descubrimiento de esta obra (Domínguez, 1936) permitió el acceso de los investigadores a un amplísimo corpus de ilustraciones realizadas en acuarela por anónimos dibujantes, posiblemente con la intención de acompañar una relación detallada de la diócesis que recorrió enteramente entre 1782 y 1785. Sorprende la presencia en este recuento detallado de la diversidad humana, ambiental, ritual, ecológica y técnica de Trujillo, pero es una obra con antecedentes en los Andes; bástenos recordar la *Carta al Rey Felipe IV*, cuyo extenso texto fue ilustrado detalladamente por Guamán Poma de Ayala, y que se conoce como *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. La relación de las ilustraciones de Guamán Poma con las que se encuentran en la *Historia General del Piru* de Martín de Murúa (2008), escrita en 1616, es evidente. El tema ha sido estudiado en detalle y se han abordado los contextos que definieron su elaboración, a más de la complejidad de sus sentidos, estableciéndose muchas similitudes formales, y aun expresivas y simbólicas, con ilustraciones europeas, pero su contexto de producción y la forma particular de tratar la realidad los vuelven un producto cultural andino de carácter específico.

Las expediciones científicas que recorrieron América a finales del siglo XVIII (Bleichmar, 2012; Puig-Samper, 2012) podrían ser un obvio antecedente de la obra de Martínez Compañón, sin embargo la presencia de las pinturas murales del Carmen de la Asunción de Cuenca, Ecuador, terminadas en 1801, obligan a plantear una hipótesis distinta. Presente en el refectorio y ante refectorio de un monasterio de clausura, en una ciudad de tercer orden de la Audiencia de Quito, este conjunto de pinturas murales posee un carácter cercano al de la obra del obispo de Trujillo, pero, al mismo tiempo, es resultado de un proceso que puede trazarse localmente en otros murales de Cuenca, como los del vecino Monasterio de la Inmaculada Concepción, también de clausura, y cuyas pinturas, por igual en el refectorio y ante refectorio, datan de la segunda mitad del siglo XVIII (Martínez, 1983).

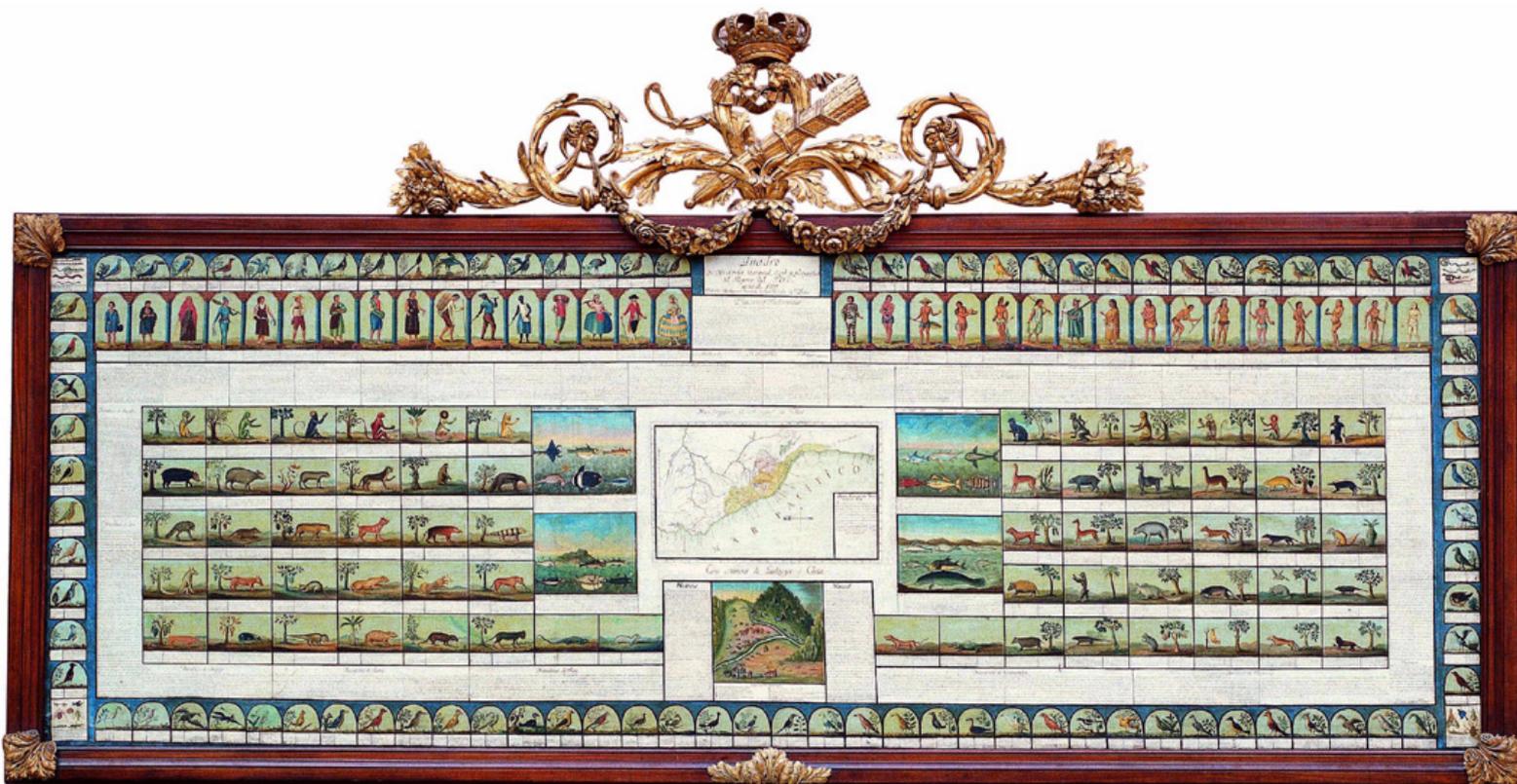


Figura 3. Louis Thiebaud. (1799). Detalle del *Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú* [Óleo sobre lienzo].
© Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

Otra obra de importancia, y muy poco conocida, que se vincula directamente, tanto en su dimensión temporal como temática, con el tema que desarrollamos es el *Quadro de historia natural, civil y geográfica del reyno del Perú*, fechado en 1799 y que se conserva en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid (Del Pino, 2014; Rivera, 2013; Peralta, 2013) y cuyas dimensiones son de 325 cm. x 115 cm. [Figura 3]. En este, las imágenes atribuidas a Louis Thiebaut, y que se acompañan de textos de José Ignacio de Lecuanda, muestran elementos naturales, una carta geográfica y tipos humanos variados. La relación iconográfica con la obra de Martínez Compañón es evidente si además conocemos que Lecuanda acompañó al obispo en su visita pastoral, cuando se realizaron las anónimas acuarelas del *Codex Trujillo*, y porque Lecuanda publicó en *El Mercurio Peruano* extensas descripciones de la diócesis trujillana (Peralta, 2013). La experiencia peruana de Lecuanda, en donde permaneció por años y a donde pretendía retornar antes de que le sorprendiera la muerte en 1800, es evidente, y, como señala Peralta Ruiz (2013), el dibujante, del que casi nada se sabe, debió usar los dibujos ordenados por Martínez Compañón, a más de las imágenes naturalistas de la expedición de Malaspina, en particular las de Tadeo Haenke.

Nos encontramos así ante la compleja situación de un conjunto de ilustraciones que solamente de manera parcial responden a las intenciones de los textos y que se deben a un artista, al parecer, sin experiencia americana. Sin embargo la guía de Lecuanda parece haber orientado la representación hacia formas bastante convincentes, en especial en lo que se refiere a los tipos humanos, acercándose así a las imágenes originadas en América.

Miradas directas, cercanía al detalle en Vicente Albán

Si bien la tendencia general es la de considerar que los modelos plásticos, gráficos y literarios, procedentes de la España peninsular son la fuente expresiva dominante durante el siglo XVIII, en este trabajo se plantea que desde la España americana también se expresan miradas que pueden, quizá, responder a los modelos europeos impuestos pero que se acercan en forma distinta, no diagonal sino inmediata, a la realidad vivida a través de lo que el historiador quitense Juan de Velasco (1844a) denominó directa y «ocular experiencia» (p. 187).

Hay, por tanto, otras miradas, no solamente las de las misiones científicas ilustradas (Puig-Samper, 2012; Vos, 2007) que abundan en la construcción del exotismo, o las de propuestas de reorganización administrativa. Se trata de las respuestas de escritores americanos criollos que conocen de cerca la realidad, han convivido con la naturaleza y las personas e intentan demostrar, en el marco del diálogo polemista, el valor de América, su naturaleza, y, en particular, de la gente india, mestiza, mulata, criolla y negra. Pero también la obra de pintores, artesanos e ilustradores que en forma directa muestran su interpretación y conocimiento de la tierra.

En México, el extraordinario alcance de las llamadas «pinturas de castas» es una muestra excepcional de esta visualización de la realidad, su diversidad, colorido, sentido de la ironía, variedad y atención al detalle constituyen testimonios etnográficos de excepción, sin parangón en la pintura del siglo XVIII (Katzew, 2004).

En la Audiencia de Quito los artistas y artesanos, pintores, escultores, alarifes, doradores, joyeros y plateros, son casi siempre indígenas y mestizos. Pretender que la mirada que proyectan, es decir la manera en que visualizan su mundo, refleja la mirada europea, o aun criolla, es un concepto que simplifica la realidad. Por ello Cicala (1994) expresa que:

En la ciudad de Quito se ven florecer casi todas las artes [...]. Pero las artes que florecen a maravilla mucho más que en otras partes son la estatuaria, la pintura, la escultura en madera, pues no hay mármoles. Estas tres son características de aquella ciudad, y son verdaderamente de lo más perfectas, de manera que no tienen por qué envidiar en nada a los europeos. (pp. 227-229)

¿Pero quiénes son los artistas? salvo excepciones, se trata de indios y mestizos que son capaces de trabajar en condiciones técnicas limitadas, por la ausencia de apropiadas herramientas, pues:

Los instrumentos para esculpir las estatuas y esculturas mueven más bien a risa (sin embargo al mismo tiempo causan admiración) aquel par de escalpelos, cuatro fierros viejos, formados de cuchillos viejísimos, realmente que da pena ver esa miseria tan grande de sus instrumentos. (Cicala, 2004, p. 39)

La precariedad, sin embargo, no impide la maestría; y aunque la mayoría de obras reproducen modelos vistos en estampas y grabados, en ocasiones «añaden alguna cosa de su propia fantasía [y] se las arreglan a su modo y capricho» (Cicala, 2004, p. 40).

Las imágenes de la diversidad social aparecen, de una u otra forma, sin alcanzar la complejidad de las pinturas mexicanas, también en Quito, y aunque su expansión y florecimiento se darán en el siglo XIX (Ortiz, 2005; Hallo, 1981; Castro, 1990), los ejemplos de finales del siglo XVIII permiten identificar una preocupación constante por volver visible la realidad a través de las imágenes.

Vicente Albán (1725 ca., Quito – ¿?) aunque ha sido considerado uno de los ilustradores de la *Flora de la Nueva Granada* de Mutis, no aparece en la lista de dibujantes, en la que sí están los quiteños Barrionuevo, Escobar, los Cortés Francisco, Manuel Antonio y Nicolás, Hinojosa, Martínez, Roales, Sánchez y Silva (Real Jardín Botánico, s/f.). Siendo relativamente corta su obra pictórica, consta que realizó el retrato del obispo Blas de Sobrino y Minayo en conjunto con su hermano Francisco, y los murales con motivos naturalistas, que se encuentran en el interior de la bóveda de la Iglesia del Sagrario en Quito. Pero su obra más destacada es, sin duda, el conjunto de retratos de tipos de Quito, en los que también ilustra la flora y la fauna y hace referencia a ciertas prácticas culturales características del territorio. Se considera que las pinturas fueron remitidas a José Celestino Mutis, quien dirigirá el gran proyecto de la *Flora*, para que este evaluara su capacidad como ilustrador. Las pinturas que se conservan en el Museo de América en Madrid, las cuales están datadas en 1783, y cuyas dimensiones son de 80 cm. de alto por 109 cm. de ancho, son *Indio principal de Quito*, *India en traje de gala*, *Señora principal con su negra esclava*, *Yapanga de Quito*, *Indio yumbo 1* e *Indio yumbo 2*.

A pesar de afirmaciones en contrario (Ramírez, 1999), estas imágenes, semejantes a la serie de pinturas de castas (Katzew, 2004) son visiones locales sobre la realidad y reflejan una diversidad que se aleja de la mirada «científica» de ilustraciones como las de los tipos de Quito de Juan y Ulloa. Una atenta observación muestra cómo la imagen publicada en el libro de los viajeros españoles, hace uso de esquemas de representación poco detallados, coloca a los personajes en un escenario ampliado y usa los fondos como anecdótico locus de imágenes complementarias (Ulloa y Juan, 1748). En el caso de las pinturas de Vicente Albán,



Figura 4. Vicente Albán. (Siglo XVIII). *India en traje de gala* [Óleo sobre lienzo]. © Museo de América. Madrid.

algunos de estos elementos se repiten, mas los detalles de la indumentaria, representada en colores vivos, se alejan del modelo presentado en el grabado. Por otra parte, los detalles del fondo, como en el caso de la pintura de la *India Principal*, no son meramente anecdóticos sino que muestran con claridad relaciones de dependencia y sumisión al interior de la sociedad indígena, no de otra forma puede interpretarse la imagen de la *India del campo con su Pava Real*, signada con la letra «B» en la cartela informativa en dicha pintura [Figura 4].

¿Puede considerarse resultado de una mirada europea la presencia en esa misma obra del «árbol de chilguacanes con su fruta entera y abierta», «árbol de aguacates con su fruta», «árbol de chamburos con su fruta entera y abierta», «mamey con sus hojas y fruta abierta»? ¿O en la de *Señora principal con su negra esclava* del «árbol de naranjilla», de «níspero», de



Figura 5. Vicente Albán. (Siglo XVIII). Señora principal con su negra esclava [Óleo sobre lienzo].
 © Museo de América. Madrid.

«coquitos de Chile», de «cocos grandes»? [Figura 5]. Autores locales, como Juan de Velasco, o de larga residencia en el territorio de Quito, como Mario Cicala (2004), describen estos frutos y sus particulares usos —asunto que en gran medida se escapa a Alcedo en su *Diccionario Geográfico* (1786)—, señalan su extenso consumo local, y destacan, además, que no son conocidos fuera de Quito, o de América.

Si bien el modelo general de representación podría responder a esquemas foráneos, hay una mirada de cercanía desde los márgenes andinos en donde se intersectan los sentidos, que siendo exóticos e incomprensibles para el europeo, reflejan la práctica de la vida diaria (Certeau, 2011) en la pintura de Vicente Albán.



Figura 6. Vicente Albán. (Siglo XVIII). *Yapanga de Quito* [Óleo sobre lienzo]. © Museo de América. Madrid.

La imagen que pinta Albán de la *yapanga* de Quito va acompañada de la frase «[...] con el traje que usan estas mujeres que tratan de agradar» y sin duda la ropa que usa, las joyas, la posición de sus manos y su mirada apuntan hacia su capacidad seductora, los pies desnudos, que es lo que significa *llapanga* (Torres, 2002), añaden un detalle de erotismo. Pero al mismo tiempo se construye la imagen de una mujer poderosa, segura de sí misma, con éxito económico y capaz de compartir la representación con otros tipos destacados de Quito [Figura 6].

El dibujo de la *Llapanga de Quito*, cuyo autor es el pintor de la expedición de Malaspina, Felipe Bauzá, repite varios de los elementos que encontramos en Vicente Albán, entre ellos la posición de las manos, la riqueza del traje, el sombrero con el que se toca, la desafiante

mirada y, por supuesto, los pies desnudos. Algunas de las descripciones de este dibujo, y del retrato de Albán, consideran que el capulí que la mujer lleva en su mano alude a su capacidad de seducción (Sotos, 1982), pero no se conoce la relación que pueda existir entre estos dos elementos [Figura 6]. Así, por ejemplo, Juan de Velasco (1844a) describe el capulí como «[...] semejante al cerezo, y también el fruto de piel sumamente delicada como también la médula» (p. 57), algo que copia Alcedo (1789) literalmente, mientras Cicala (2004) en su detallada descripción no hace alusión alguna a un vínculo con la sensualidad, algo que difícilmente les sería desconocido de ser verdadero.

Un dibujo de Bauzá fechado en 1790, realizado en la expedición de Malaspina, puede considerarse como una imitación del retrato ejecutado por Albán de 1783. Esto muestra que no puede sostenerse, que los modelos de representación tengan solo origen europeo (Villegas, 2011). No obstante, lo anterior no equivale a ignorar que la presencia desde la década de 1730 de las expediciones científicas en Quito habría sido un factor importante para impulsar nuevas técnicas, estilos y modos de representación y que, quizá, fuera el interés que los viajeros foráneos mostraban sobre la realidad, su deseo de descubrirla y sus descripciones, los que motivarían a criollos y mestizos.



Figura 7. Felipe Bauzá. (Siglo XVIII).
Llapanga [Dibujo].
© Museo de América. Madrid.

Otro dibujo de Bauzá, la *India cacique de Quito*, repite, así mismo, el retrato de Albán de *India en traje de gala*. Mientras el dibujante español está interesado en una composición simple, capaz de definir eficazmente un tipo modélico, la del quiteño se detiene en texturas y colores, define diferencias y materiales, al extremo de mostrar las *maquihualcarinas* de coral rojo que la india lleva en ambas muñecas, el *tupo* de plata que sujeta la *lliclla* y el *chumbi* o faja que rodea su cintura. Solamente un conocimiento cercano de la realidad posibilita esta observación de detalle y dicha construcción de imagen. Hay que señalar, sin embargo, que algunos de los dibujos realizados en la expedición de Malaspina sirven luego de base a ejecuciones más acabadas, algo que no conocemos para la *llapanga* o la «india cacique», en las que se añade precisión y color, pero en estas imágenes abocetadas de Bauzá hay muchos elementos que quedan fuera, lo que simplifica la comunicación visual que en Albán es mucho más compleja [Figura 7].

En un juicio que la mestiza cuencana Pascuala Bravo inicia en contra del criollo quiteño Pedro de Vera Pizarro (2 de julio de 1752) se detallan sus bienes al terminar sus relaciones; la mujer indica que:

me ha quitado cinco polleras muy costosas por los guisos y por los géneros nobles y sus colores, tres rebozos de castilla, dos camisas bien guisadas, dos enaguas, un paño del manos de rengo, una cinta buena y un pañuelito de seda, con lo cual he quedado desnuda, sin decencia con lo que el pronóstico no ha faltado con la observancia, y no todo dudo quedará muy verificado esto si justificado celo de vuestra merced no estuviera de por medio para mandarle que luego luego me entregue todo, afeándole muy mucho acción tan fea, indigna de una persona que se tiene por de obligaciones. (Archivo Nacional de Historia/Cuenca, 98340)

Estos detalles solo son accesibles, y tienen sentido, en la mirada cercana. La otra, más distante, apenas podrá distinguir los matices.

La mirada desde fuera, fruto de días o meses de convivencia con las realidades locales, contrasta con la que demanda Juan de Velasco (1844a): «Es indispensable larga experiencia, penetración del idioma, mucho conocimiento y trato confidencial [...] de otra suerte nunca podrá formar el debido juicio y será su conocimiento superficial, muchas veces errado [...]» (p. 187).

A la «mirada desde fuera», Albán contrapone una «mirada desde dentro» en la que la visualización de la realidad no responde a los esquemas clasificatorios en uso en Europa, y mucho menos a la opinión despreciativa de los Ilustrados como De Pauw, Robertson, Raynal y otros (Gerbi, 1993) y que fuera discutida por Juan de Velasco en especial en su *Historia Moral*, incluida en su *Historia del Reino de Quito* (1844a, pp. 186-206), sino a la experiencia vital sustentada en el diario convivir. Esto permite afirmar que existía una mirada local, muy cercana a un creciente sentido de identidad, que fuera observado por Alejandro de Humboldt, y que poca relación tiene con los esquemas clasificatorios en uso entre los europeos (Martínez, 1983). Esta es la visualización de la realidad en Albán y en otras de las obras locales, en las que no se intenta la mirada objetiva, como sobre un espécimen exótico sometido a la clasificación linneana, y que si bien al exhibirse, por ejemplo en Madrid, se convierten en un avatar de la realidad, crean una visualización que contradice la mirada que ignora su trasfondo real (Bleichmar 2003).

Miradas ocultas: los murales del Carmen de la Asunción de Cuenca

Algunos de estos elementos se aplican a otras fuentes documentales del siglo XVIII que son menos conocidas, entre ellas «las paredes pintadas» en iglesias y monasterios de la América Colonial, que constituyen una oportunidad excepcional de acercarnos a los imaginarios morales y a las lecciones de la vida en uso. Sometidas a «persecución», y por lo tanto repintadas y destruidas ante el cambio de paradigmas, los murales monásticos deben con frecuencia volver a encontrarse levantando delicadamente las capas y capas de pintura blanca que los ocultan, descubrirse detrás de dorados altares de madera, posibles cuando la economía y el gusto permitían su ejecución, o, inferirse de viejos relatos e imágenes que pueden ser los únicos testimonios de muestras destruidas.

El mural no se limitaba en la colonia hispanoamericana a los edificios religiosos, resultaba también común en viviendas privadas en donde prestaba viveza a los ambientes, reiterando sus usos, en particular en comedores en los que figuraban comida y fruta, por ejemplo; en los salones

de las casas cuyos dueños no disponían de dinero suficiente para tapizarlos de damasco, terciopelo o raso de brillante color rojo; en las fachadas, que se «embadurnaban de groseras pinturas al fresco»; o en los corredores del primero o segundo piso, si se trataba de una casa con altos.

Estudiados en detalle, por su complejidad y relativa abundancia, los murales mexicanos del siglo XVI representan un primer ejemplo de la construcción de sentidos locales en los que se vinculan elementos de la tradición europea, sea culta o popular, con formas de representación y símbolos aborígenes, y, en forma creciente, híbridos (Gruzinski, 1995).

Las casas de los nobles y ricos del siglo decimoctavo, que en ciudades como Quito podían ser bellamente diseñadas por los arquitectos de las órdenes religiosas (Cicala, 1994) eran escenario menos frecuente de estas pinturas, aunque algunas mantenían un estilo afín al de las villas pompeyanas. En estas casas se preferían adornos de mayor costo y prestigio, y habitualmente eran mucho más comunes las pinturas al óleo, sobre lienzo o tabla, que tenían, además, la ventaja de poder trasladarse, donarse o venderse en caso necesario, algo apropiado para la vivienda de administradores y funcionarios que debían trasladarse a otros destinos.

Si consideramos que la sociedad colonial andina construyó paulatinamente sistemas propios de regulación y equilibrio, aunque frecuentemente alterados por las reacciones ante la opresión económica y social y los abusos del poder particularmente notables en la segunda mitad del siglo XVIII y que se manifiestan en levantamientos sociales de distinta escala, y originados en motivaciones diversas (McFarlane, 1994), nos preguntamos acerca del papel que en la consolidación de su visión del mundo tuvieron las imágenes que mostraban la realidad.

Ocultas en las paredes del refectorio y ante refectorio del Monasterio del Carmen de la Asunción de Cuenca, y largamente ignorada, se encuentra otra excepcional muestra de esta mirada local. No solamente, como cabría esperar en un monasterio de clausura situado en una remota ciudad de los Andes, las imágenes pintadas recogen los temas obligatorios en un comedor, como la *Última Cena*, sino que incorporan el concepto único de situar en el propio locus del monasterio pinturas como la *Comunión Mística de Santa Teresa*. Esta imagen, que recoge el momento en que Cristo toma de su plato un bocado para obligar a la santa en ayuno extremo a comer, se localiza, mediante recursos visuales y referencias a la propia composición

de la comunidad, en el mismo refectorio en que está pintada (Martínez, 1983). Está muy lejana, entonces, de la idea de mostrar lo «exótico», y ella carece de sentido clasificatorio, para insistir en la presencia real de la enseñanza teresiana entre las monjas de Cuenca. Tal como en las pinturas de V. Albán, la experiencia local se impone en la visualización de la realidad prestándole viveza y ampliando su presencia. Se usa, entre otros recursos expresivos, el propio refectorio del monasterio de Cuenca como escenario de la milagrosa aparición, se replica en la escena a las monjas profesas y novicias y sobre la mesa se colocan frutas locales como aguacates y chirimoyas, algunas enteras y otras cortadas a la mitad.

Concebido como un espacio complejo, este recinto en que las monjas toman sus alimentos y escuchan lecturas sagradas, rodea completamente a sus ocupantes en un intento primigenio de realidad virtual. Las paredes de los muros recogen pinturas religiosas, algunas con detalles locales como la comunión teresiana, otras son «esculturas» figuradas mediante técnicas de trampantojo, y alguna se convierte en una bisagra hacia las imágenes de la cenefa y el techo. Una banda continua, de más de 100 metros, forma la cenefa que rodea completamente el refectorio y el ante refectorio y en ella se despliega una sucesión variada de escenas cotidianas, frutos, flores, animales y paisajes. El techo, pintado con nubes, ángeles músicos y cartelas, es el cielo (Martínez, 1983; García, 1986).

Este conjunto mural se ha mantenido inaccesible a los observadores externos y, en gran medida, a pesar de los retoques actuales aplicados a unas pocas pinturas, su estado de conservación es excepcional. Se lamenta el no conocer la identidad del pintor que ejecutó la obra bajo la dirección del capellán del monasterio Casimiro Astudillo y Herrera en asociación con la madre Rosalía de San Luis Gonzaga, la priora, y bajo la protección del obispo José de Carrión y Marfil, quien más tarde sustituirá a Martínez Compañón en la diócesis de Trujillo.

Nunca se identificó el programa visual implícito en las pinturas del Carmen de la Asunción, hoy, luego de que algunas de las imágenes han sido empíricamente retocadas, es posible acceder a figuras que fueron censuradas durante décadas y que estuvieron cubiertas por pintura blanca. En los retratos de Albán las escenas estáticas, que se vuelven aún más rígidas por la pose «de estudio» utilizada, introducen un elemento dinámico con el uso de los personajes al fondo, así la ya señalada «india con su pava» y el «indio del campo» que cruza



Figura 8. *El baile del costillar* [Mural]. (Siglo XVIII).
Ante refectorio del Monasterio Carmen de la Asunción de Cuenca, Ecuador.
© 2012 Juan Martínez Borrero.



Figura 9. *Fandango* [Mural]. (Siglo XVIII).
Ante refectorio del Monasterio Carmen de la Asunción de Cuenca. Ecuador.
© 2012 Juan Martínez Borrero.

por un selvático paisaje en el retrato del *Indio principal*. El retrato doble de la *Señora principal con su negra esclava*, es un caso excepcional en que el equilibrio en la composición se logra por el contraste entre las dos mujeres vestidas con extrema elegancia, mientras que la *Yapanga de Quito* centra toda la atención del observador con su elaborado traje y su pose seductora. Las pinturas del Carmen de la Asunción, por el contrario, desarrollan una narrativa expresada no solamente en cada escena individual, sino que puede leerse en la secuencia de varias.

En la cenefa del ante refectorio del Carmen se muestran los riesgos de la inmoralidad de una forma bastante convincente a través de la representación de los fandangos, bailes desordenados y momentos de desorden social, que son denunciados en forma repetida por muchos autores. Aparece aquí el contraste entre los comportamientos que son moralmente aceptables por parte del observador y el disfrute del baile, la bebida, la música, la compañía de los amigos y la atracción sexual. Estas pinturas murales nos ofrecen una descripción detallada de algunos de estos bailes desenfrenados tal como debieran haberse efectuado en Cuenca; así, por ejemplo, en una escena puede verse a un hombre interpretando el arpa (acompañado de dos asistentes, uno de los cuales parece ofrecerle una bebida), a cuyo ritmo baila una pareja. La mujer, está elegantemente vestida con blusa y pollera (falda), esta terciada de cintas, y que sujeta con las dos manos, como en ademán de bailar. El hombre, tocado con sombrero de paño (quizá un sombrero de vicuña según la descripción de la época), se acerca a la mujer con un pañuelo a la mano. La pintura parece representar claramente el baile del costillar, descrito así en la novela *Entre dos tías y un tío: costumbres y sucesos de antaño en nuestra tierra* (Mera, 1999):

El arpista, entre tanto, se había sentado en una piedra al pie del tronco del famoso capulí, y tocaba el costillar. [...] menudeaban las copas de Mallorca y de la exquisita mistela [...] El efecto de las frecuentes libaciones se manifestaba ya en una tumultuosa alegría y comenzó el baile. Zapatearon hasta las viejas, y no se diga más. (p. 65) [Figura 8]

En otra de las imágenes del Carmen de la Asunción, la bebida se vincula con la tentación erótica cuando un caballero brinda una copa a una dama, también esta vestida con elegante y adornado traje, con evidente gesto de lascivia, mientras dos embozados esperan su oportunidad para seducirla. Baile y bebida se representan también en otras imágenes. El baile es entonces motivo para tentaciones pecaminosas y la mujer está expuesta a la seducción



Figura 10. Juan Ravenet. (Siglo XVIII). *Mujer de Panamá en hamaca* [Dibujo]. © Museo de América. Madrid.

erótica del fandango [Figura 9]. Al tratarse de pinturas murales en un monasterio carmelita de estricta clausura, podemos suponer que se trata de ejemplos morales en los que se muestra como las mujeres están expuestas a la perdición en contraste con la residencia en el hortus conclusus, que previene la mala vida, cambiándola por la oportunidad de la salvación eterna.

En las pinturas murales del Carmen, así como en muchas de las acuarelas ejecutadas para Martínez Compañón, existe también esta visualización de cercanía, algo que es más bien una pretensión, casi nunca alcanzada, en los visitantes ilustrados. Esta superficialidad de representación, en los dibujantes de la expedición de Malaspina, está claramente definida en la imagen de la *Señorita de Panamá en la hamaca*, del italiano Juan Ravenet, que corresponde a un tipo de *femme fatal* europea muy distante de los reales rasgos de las mujeres criollas o mestizas. Es evidente la relajada y sensual posición de la mujer en la hamaca, pero los

detalles de su ropa, y en especial de su rostro y cuerpo, aparecen bajo los paradigmas de la representación académica [Figura 10]. ¡El espíritu de De Bry está presente al repetirse los esquemas de representación del grabador flamenco! pero además asistimos a un discurso sobre el cuerpo, definido por su representación y que constituye un ejercicio de poder, evidente aquí en la languidez de la joven y su pose.

Conclusiones

Este recorrido por las miradas sobre la realidad permite entender la complejidad de los nuevos mundos que se habían configurado en Quito, luego de más de dos siglos de colonización y a partir de las reformas borbónicas.

Con frecuencia se ha considerado que los pobladores de América, criollos, mestizos, indios, mulatos o negros, fueron meros testigos de las decisiones tomadas en la España peninsular y que fueron incapaces de entender su propia realidad. Como muchas de las obras creadas en la Audiencia de Quito durante los siglos XVII y XVIII, repiten esquemas formales y tipos iconográficos difundidos a través de grabados europeos, en particular flamencos. Se dice que los artistas quiteños no fueron capaces de mirarse a sí mismos, ocupados como estaban de replicar, modificando la escala y añadiendo color, los referentes canónicos que se les facilitaba. Por otra parte el descubrir la realidad, con la aplicación de los métodos sistemáticos de registro, y la utilización de modernos equipos de observación, estos fabricados en Francia y Alemania, se ha atribuido en forma exclusiva a las misiones científicas ilustradas. Es como si no hubiese habido ninguna capacidad local de comprender las realidades propias y de describir su diversidad, o como si la colonización hubiese embotado la sensibilidad.

Sin duda las miradas desde fuera, con la pretensión de objetividad científica, aportaron matices a la visualización, y de hecho son las que popularizan la idea de América en Europa. El evidente sesgo presente en muchos de los textos y las imágenes es denunciado, pero sin trascendencia, ya desde el mismo siglo XVIII, en el caso de Quito por ejemplo por Juan de Velasco.

Mas la visualización de la realidad de Quito se manifestó también en las formas locales de mirarla, la atención al detalle supera con mucho lo que puede encontrarse en otras muestras, y permite que la conozcamos de manera más precisa y humana.

Insistir en la mirada directa de Vicente Albán, o en cómo las pinturas del Carmen de la Asunción representan una realidad compleja, permite al mismo tiempo situar en contexto americano al *Codex Trujillo* y las obras relacionadas con este. Posibilita también plantear el que ciertos modelos locales fueron copiados por los dibujantes ilustrados como en el caso de Bauzá, dibujante de la expedición de Malaspina, algo que se ha considerado imposible.

Por otra parte, cada texto local permite también comprender el contraste agudo entre los mundos separados que representan los visitantes ocasionales, sean estos viajeros o funcionarios, y los pobladores de Quito, señalándose con frecuencia el que los imaginarios se superponen, y que los «foráneos», «chapelones» y «gabachos», insisten en trasladar a estas tierras una posición de superioridad frente a lo local, que muchas veces trastabilla ante la evidencia de otras formas de vida.

Hay, entonces, varias posibilidades de visualizar Quito, una de las miradas pretende establecer distancias, y frecuentemente se aplica desde arriba, como en las misiones naturalistas que «herborizan» la realidad; otra que se coloca en el intersticio de lo local y lo ilustrado europeo; otra más que recoge la cercanía de detalle y la sensibilidad sustentados en la experiencia vital de la vida diaria. Juntas construyen la imagen de una América redescubierta.

Archivo

Archivo Nacional de Historia, Cuenca.

Referencias

- Alcedo y Bejarano, A. (1786). *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América: Es á saber: de los reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile, y Nuevo reyno de Granada* (Tomo I). Madrid: Imprenta de Benito Cano.
- Alcedo y Bejarano, A. (1787). *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América: Es á saber: de los reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile, y Nuevo reyno de Granada* (Tomo II). Madrid: Imprenta de Manuel González.
- Alcedo y Bejarano, A. (1788a). *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América: Es á saber: de los reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile, y Nuevo reyno de Granada* (Tomo III). Madrid: Imprenta de Blas Román.
- Alcedo y Bejarano, A. (1788b). *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América: Es á saber: de los reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile, y Nuevo reyno de Granada* (Tomo IV). Madrid: Imprenta de Manuel González.
- Alcedo y Bejarano, A. (1789). *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América: Es á saber: de los reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile, y Nuevo reyno de Granada* (Tomo V). Madrid: Imprenta de Manuel González.

- Bleichmar, D. (2003, September). Viewing as possessing: the visual culture of natural history and the locality of colonial science. Artículo presentado en el *Visual Knowledges Conference, University of Edinburgh*.
- Bouguer, P. (1749). *La figure de la terre: Déterminée par les observations des messieurs Bouguer et De la Condamine, de l'Académie Royale des Sciences, envoyés par ordre du roy au Pérou, pour observer aux environs de l'Equateur*. Paris: chez Charles-Antoine Jombert.
- Bry, J. T. de. (2004). *América*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Castro, V. J. (1990). *Pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX: De la colección Castro y Velázquez*. Quito, Ecuador: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.
- Certeau, M. de. (2011). *The practice of everyday life*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Cicala, M. (1994). *Descripción histórico-topográfica de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana «Aurelio Espinosa Pólit».
- Cicala, M. (2004). *Descripción histórico-topográfica de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana «Aurelio Espinosa Pólit».
- Clavigero, F. S. (1853). *Historia antigua de Mejico: Sacada de los mejores historiadores españoles, y de manuscritos y pinturas antiguas de los Indios; dividida en diez libros; adornada de cartas geograficas y litografias; con disertaciones sobre la tierra, animales y habitantes de Méjico*. México: Imprenta de Juan R. Navarro.
- Condamine, C. M. de la. (1745). *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale: Depuis la côte de la Mer du Sud, jufqu'aux côtes du Bréfil & de la Guiane, en defcendant la rivière des Amazones; lûe à l'affemblée publique de l'Académie des sciences, le 28. avril 1745*. Paris: Chez la Veuve Pissot.

- Condamine, C. M. de la. (1751). *Journal du voyage fait par ordre du roi, a l'équateur: Servant d'introduction historique à la mesure des trois premiers degrés du méridien*. Paris: De l'Imprimerie Royale.
- Galera, G. A. (2010). *Las corbetas del rey: El viaje alrededor del mundo de Alejandro Malaspina (1789-1794)*. Bilbao: Fundación BBVA.
- García, L. (1986). *El Monasterio del Carmen de la Asunción*. Cuenca: Banco Central del Ecuador, Centro de Investigación y Cultura.
- Gerbi, A. (1993). *La disputa del nuevo mundo. Historia de una polémica 1750-1900*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (1995). *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hallo, W. (Ed.). (1981). *Imágenes del Ecuador del siglo XIX: Juan Agustín Guerrero, 1818-1880*. Quito: Ediciones del Sol.
- Domínguez, B. J. (1936). *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII: Dibujos y acuarelas que mandó hacer el obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón*. Madrid: Patrimonio de la República. Biblioteca de Palacio.
- Iglesias Saldaña, M. (2006, noviembre). La conquista de los espacios y el ordenamiento de los cuerpos en la diferencia sexual y étnica. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de: <https://nuevomundo.revues.org/2875?lang=es>
- Juan, J. y Ulloa, A. de. (1748). *Relacion historica del viage hecho de orden de S. Mag. a la America Meridional (Primera Parte, Tomo Primero)*. Madrid: Antonio Marin.
- Katzew, I. (2004). *La pintura de castas: Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner.

- Martínez Borrero, J. (1983). *La pintura popular del Carmen: Identidad y cultura en el siglo XVIII*. Cuenca, Ecuador: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.
- Martínez Compañón, B. J. (1998). *Trujillo del Perú* (Volumen II). Madrid: Cultura Hispánica.
- McFarlane, A. (1994). *La "Rebelión de los Barrios": una insurrección urbana en el Quito borbónico*. Quito: Banco Central.
- Mera, J. L. (1999). *Novelitas ecuatorianas*. Quito: Libresa.
- Molina, J. I. (1788). *Compendio de la historia geografica, natural y civil del Reyno de Chile*. Madrid: Don Antonio de Sancha.
- Murúa, M. (2008). *Historia general del Piru* [Facsimile]. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Ortiz, C. A. (2005). *Imágenes de identidad: Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito: FONSAI.
- Peralta Ruiz, Víctor (2013). El Virreinato Peruano y los textos de José Ignacio de Lecuanda en una pintura ilustrada de 1799. *Fronteras de La Historia*, 18(1), 45-68.
- Pino, F. del. (2014). *El Quadro de historia del Perú (1799): Un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*. Lima: Universidad Nacional La Agraria «La Molina».
- Puig-Samper, M.A. (2012). Illustrators of the New World. The Image in the Spanish Scientific Expeditions of the Enlightenment. *Culture & History Digital Journal*, 1(2), s/p. Recuperado de: <http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/12/56>
- Ramírez Alvarado, M. (1999). El poder de la imagen: las primeras representaciones del indígena americano. *Siglo Que Viene: Revista de Cultura*, 38, 7-12

- Ramírez, J. A. (1976). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- Real Jardín Botánico. (s/f.). Acerca de los dibujos. En *Mutis*. Recuperado de: <http://www.rjb.csic.es/icones/mutis/paginas/acercadelosdibujos.php>
- Reverte Bernal, C. (2011). En vísperas de la independencia, dos ilustrados ligados al Virreinato del Perú: Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1738-1797) y Juan Francisco de la Bodega y Quadra (1744-1794). *Philologia Hispalensis*, 25, 147-162.
- Rivera Andía, J. J. (2013). Un documento etnográfico como obra de arte. Reflexiones acerca de la organización interna del “Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú” de Ignacio Lecuanda. *Anales Del Museo de América*, XXI, 28-41.
- Ruiz, H. y Pavón, J. (1995). *Flora Peruviana et Chilensis* (Tomo 1). Madrid: Fundación de Ciencias de la Salud.
- Sotos, S. C. (1982). *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Steele, A. R. (1982). *Flores para el rey: La expedición de Ruiz y Pavón y la Flora del Perú, 1777-1788*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Tafalla, J. y Estrella, E. (1989). *Flora Huayaquilensis sive Descriptiones et icones plantarum Huayaquilensium secundum systema Linnaeanum digestae* (Tomo 2). Matritii: Inst. ad Conservandam Naturam (ICONA, MAPA) u.a.
- Thompson, G. A. (1812). *The geographical and historical dictionary of America and the West Indies: Containing an entire translation of the Spanish work of Colonel Don Antonio de Alcedo, Captain of the Royal Spanish Guards, and member of the Royal Academy of History: with large additions and compilations from modern voyages and travels, and from original and authentic information*. London: Printed for J. Carpenter.

- Thompson, G. A. (1819). *Atlas to Thompson's Alcedo, or, Dictionary of America & West Indies: Collated with all the most recent authorities, and composed chiefly from scarce and original documents, for that work*. London: Printed by George Smeeton.
- Torres, F. C. G. (2002). *Lexicón etnolectológico del quichua andino: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador y Perú*. Ecuador: Tumipanpa.
- Ulloa, A. de. (1772). *Noticias americanas: Entretenimientos phisicos-historicos, sobre la América Meridional, y la Septentrional [sic.] oriental: comparacion general de los territorios, climas, y producciones en las tres especies, vegetales, animales, y minerales: con relacion particular de las petrificaciones de cuerpos marinos de los Indios naturales de aquellos paises, sus costumbres, y usos: de las antigüedades, discurso sobre la lengua, y sobre el modo en que pasaron los primeros pobladores*. Madrid: Impr. de F. Manuel de Mena.
- Ulloa, A. de, y Juan J. de. (1748). *Relación histórica del viaje a la América Meridional hecho por orden de Su Majestad*. Madrid: Imprenta de Marín.
- Ulloa, A. de, y Juan, J. de. (1826). *Noticias secretas de America: Sobre el estado naval, militar, y politico de los reynos del Perú y provincias de Quito, costas de Nueva Granada y Chile, gobierno y regimen particular de los pueblos de Indios, cruel opresión y extorsiones de sus corregidores y curas, abusos escandalosos introducidos entre estos habitantes por los misioneros, causas de su origen y motivos de su continuación por el espacio de tres siglos*. Londres: Impr. de R. Taylor.
- Velasco, J. (1844a). *Historia del Reino de Quito* (Tomo I, Parte I). Quito: Imprenta del Gobierno.
- Velasco, J. (1844b). *Historia del Reino de Quito* (Tomo II, Parte II). Quito: Imprenta del Gobierno.
- Velasco, J. (1844c). *Historia del Reino de Quito* (Tomo III, Parte III). Quito: Imprenta del Gobierno.

- Villegas, Fernando (2011). El Costumbrismo Americano Ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica. *Anales Del Museo de América*, 19, 7-67.
- Vos, P. de. (2007). Natural History and the Pursuit of Empire in Eighteenth-Century Spain. *Eighteenth-Century Studies*, 40(2), 209-239.

Juan Martínez Borrero

Master en Historia de América por la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla y Doctor en Ciencias de la Educación en Historia y Geografía por la Universidad de Cuenca, Ecuador. Profesor Principal de la Universidad de Cuenca y miembro de la Cátedra Abierta de Historia de Cuenca y su Región. Autor de *La Pintura Popular del Carmen, identidad y cultura en el siglo XVIII* (1983) y de *Detrás de la Imagen* (1992), entre otras publicaciones. Ha escrito capítulos de libros sobre arte, historia, antropología y educación y artículos en revistas especializadas.