

PROCESOS

REVISTA ECUATORIANA DE HISTORIA



julio-diciembre 2018, Quito
ISSN: 1390-0099 e-ISSN: 2588-0780



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR**
Ecuador
Área de Historia



**CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL**

Índices académicos y bases de datos
en los que consta *Procesos*:



HISPANIC AMERICAN PERIODICAL INDEX,
BASE DE DATOS DE LA UNIVERSIDAD DE
CALIFORNIA, UCLA, LOS ÁNGELES



PRISMA, PUBLICACIONES
Y REVISTAS SOCIALES
Y HUMANÍSTICAS



HISTORICAL ABSTRACTS



SISTEMA DE ALERTAS DE LA
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA. ESPAÑA



CITAS LATINOAMERICANAS EN
CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES



CATÁLOGO DEL INSTITUTO
IBEROAMERICANO DE BERLÍN



SISTEMA REGIONAL DE INFORMACIÓN
EN LÍNEA PARA REVISTAS CIENTÍFICAS
DE AMÉRICA LATINA, EL CARIBE,
ESPAÑA Y PORTUGAL



ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
(ESTADOS UNIDOS)



Repositorio



BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES



CONTENIDO

DOI del número: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48>

ESTUDIOS

Dossier: Historias críticas del arte: diálogos transdisciplinarios e indagaciones sobre la estructuración del campo artístico

Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845-1859, por *Galaxis Borja González* 17

La invención del arte colonial en la era del progreso: crítica, exposiciones y esfera pública en Quito durante la segunda mitad del siglo XIX, por *Carmen Fernández-Salvador* 49

La escena artística en Quito a inicios del siglo XX. Exposiciones, prensa y público, por *Trinidad Pérez Arias* 77

El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia, por *William Alfonso López Rosas* 109

DEBATES

Fuentes para el estudio del quichua y su papel en la evangelización en el caso ecuatoriano. Una visión panorámica, por *Luis Fernando Garcés Velásquez* 151

SOLO LIBROS/reseñas

Jaime Abad Vásquez et al., <i>HISTORIA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS MÉDICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA, 1867-2017</i> , por Milagros Villarreal Rivera	179
Eduardo Cruzat Carrasco, <i>MONSEÑOR EMILIO STHELE: EL HUMANISMO AL SERVICIO DE DIOS</i> , por Fernando Lara Lara	183
Édison Macías Núñez, <i>GENERAL GUILLERMO RODRÍGUEZ LARA</i> , por Jorge Martínez Bucheli	185
Chiara Pagnotta, <i>SITUANDO LOS MÁRGENES DE LA NACIÓN. LOS ITALIANOS EN ECUADOR (SIGLO XIX-XX)</i> , por Isabel Mena	188
María Isabel Mena, <i>LA BARONESA DE WILSON Y LAS METÁFORAS SOBRE AMÉRICA Y SUS MUJERES, 1874-1890</i> , por Natasha Sandoval Vega	191
SOLO LIBROS/referencias	197
EVENTOS	205
Índice de autores	211
Árbitros de este número	213
Política editorial	215

CONTENTS

DOI's Issue: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48>

STUDIES

Dossier: Critical Histories of Art: Transdisciplinary Dialogues and Inquiries into the Organization of the Artistic Field

- Artists, craftsmen, liberalism and republican sociability in Ecuador, 1845-1859, by *Galaxis Borja González* 17
- Inventing colonial art in the era of progress: art criticism, exhibitions, and the public sphere in Quito in the second half of the nineteenth century, by *Carmen Fernández-Salvador* 49
- The art scene in Quito at the beginning of the twentieth century. Exhibitions, the press and the public, by *Trinidad Pérez Arias* 77
- The Museum of Modern Art of Bogotá between 1962 and 1967. Some notes for history of art museums in Colombia, by *William Alfonso López Rosas* 109

DEBATES

- Sources for the study of the Kichwa language and its evangelizing role in Ecuador. An overview, by *Luis Fernando Garcés Velásquez* 151

ONLY BOOKS/reviews

Jaime Abad Vásquez et al., <i>HISTORIA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS MÉDICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA, 1867-2017</i> , by Milagros Villarreal Rivera	179
Eduardo Cruzat Carrasco, <i>MONSEÑOR EMILIO STHELE: EL HUMANISMO AL SERVICIO DE DIOS</i> , by Fernando Lara Lara	183
Édison Macías Núñez, <i>GENERAL GUILLERMO RODRÍGUEZ LARA</i> , by Jorge Martínez Bucheli	185
Chiara Pagnotta, <i>SITUANDO LOS MÁRGENES DE LA NACIÓN. LOS ITALIANOS EN ECUADOR (SIGLO XIX-XX)</i> , by Isabel Mena	188
María Isabel Mena, <i>LA BARONESA DE WILSON Y LAS METÁFORAS SOBRE AMÉRICA Y SUS MUJERES, 1874-1890</i> , by Natasha Sandoval Vega	191
ONLY BOOKS/references	197
EVENTS	205
Index of authors	211
Peer reviewers for this edition	213
Editorial Policies	215

CONTEÚDO

DOI do número: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48>

ESTUDOS

Dossier: Histórias críticas da arte: diálogos transdisciplinares e pesquisas sobre a configuração do campo artístico

Artistas, artesãos, liberalismo e sociabilidades republicanas em Ecuador, 1845-1859, por *Galaxis Borja González* 17

A invenção da arte colonial na era do progresso: crítica, exposições e a esfera pública em Quito na segunda metade do século XIX, por *Carmen Fernández-Salvador* 49

A cena artística em Quito no começo do século XIX. Exposições, imprensa e público, por *Trinidad Pérez Arias*..... 77

O Museu de Arte Moderno de Bogotá entre 1962-1967. Para uma história dos museus de arte em Colômbia, por *William Alfonso López Rosas* 109

DEBATES

Fontes para estudo do quíchua e o seu papel na evangelização no caso equatoriano. Uma visão panorâmica, por *Luis Fernando Garcés Velásquez* 151

SÓ LIVROS/resenhas

Jaime Abad Vásquez et al., <i>HISTORIA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS MÉDICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA, 1867-2017</i> , por Milagros Villarreal Rivera	179
Eduardo Cruzat Carrasco, <i>MONSEÑOR EMILIO STHELE: EL HUMANISMO AL SERVICIO DE DIOS</i> , por Fernando Lara Lara.....	183
Édison Macías Núñez, <i>GENERAL GUILLERMO RODRÍGUEZ LARA</i> , por Jorge Martínez Bucheli	185
Chiara Pagnotta, <i>SITUANDO LOS MÁRGENES DE LA NACIÓN. LOS ITALIANOS EN ECUADOR (SIGLO XIX-XX)</i> , por Isabel Mena	188
María Isabel Mena, <i>LA BARONESA DE WILSON Y LAS METÁFORAS SOBRE AMÉRICA Y SUS MUJERES, 1874-1890</i> , por Natasha Sandoval Vega	191
SÓ LIVROS/referências	197
EVENTOS	205
Índice de autores	211
Ávaliadores do número	213
Política editorial	215

ESTUDIOS

Dossier

Historias críticas del arte: diálogos transdisciplinarios e indagaciones sobre la estructuración del campo artístico

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.696>

PRESENTACIÓN

Este *dossier* tiene su origen en el simposio principal del IX Congreso Ecuatoriano de Historia, que se llevó a cabo en la Universidad Andina Simón Bolívar en julio de 2015, y que estuvo dedicado a explorar las *Historias del arte moderno en América Latina*. Participaron doce expositores provenientes de México, Chile, Bolivia, Ecuador, Colombia y Cuba, con ponencias que formaron un amplio arco temporal, desde mediados del siglo XIX hasta finales del XX. Con ello se quiso mostrar la actualidad del panorama investigativo y de indagación académica sobre los procesos creativos en la región desde la historia del arte en diálogo con otras disciplinas y enfoques teóricos y metodológicos.

El eje organizador del simposio fue el pensar la noción de “arte moderno” como situada temporal y espacialmente y, por lo tanto, como integral a procesos históricos. Por lo tanto, cada una de las ponencias fue resultado de investigaciones sobre diversos aspectos en los que podemos identificar la instalación de una noción moderna de arte en América Latina. Se tomó como punto de partida la pregunta que Raymond Williams formulara en su célebre conferencia “¿Cuándo fue el modernismo?”,¹ para pensar en el modernismo no como concepto sustancialista y ahistórico, ni únicamente solo en su versión dominante, la de vanguardia, sino como una noción que da cuenta de una diversidad de procesos artísticos relacionados con la modernidad que ocurrieron en contextos espacio-temporales distintos.

1. Raymond Williams, “¿Cuándo fue el modernismo?”. En *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas* (Buenos Aires: Manantial, 1997), 51-56.

El simposio partió de la pregunta sobre los procesos de construcción de una noción moderna de arte en América Latina, así como los sentidos y usos que el arte moderno, de vanguardia o contemporáneo, pudieran tener en los contextos locales. Buscó visibilizar los derroteros que abre la nueva historia del arte o historia del arte crítico en la región, así como la historia cultural, los estudios visuales y la crítica del arte contemporáneo en los estudios actuales sobre los procesos artísticos. Es decir, pensar la historia del arte como un campo disciplinar “expandido” que difumina sus márgenes tradicionales al rozarse, dialogar o cruzarse con otras perspectivas teóricas y otros enfoques metodológicos.²

Hasta hace poco los estudios sobre el arte moderno o modernismo estaban dominados por una mirada teleológica, que sostenía que el arte evolucionaba movido por una lógica interna desde lenguajes artísticos representacionales hacia lenguajes autónomos y, por lo tanto, era una sucesión de movimientos de ruptura con tradiciones anteriores. Se entendía, también, que tenía un lugar de origen y llegada –Europa y los centros económicos más europeizados como Estados Unidos– y que el arte en otros rincones del mundo eran, simplemente, fenómenos derivativos y degradados de aquel supuesto modelo ideal. Este discurso dominante sobre el arte moderno, que estuvo liderado por curadores y críticos estadounidenses, como Alfred Bar o Clement Greenberg, o instituciones como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, oscureció los procesos históricos, las condiciones sociales y los supuestos ideológicos que hicieron posible su surgimiento porque tendió a entenderlo como un fenómeno suprahistórico.

Este paradigma ha sido cuestionado desde muchos lugares geográficos y perspectivas teóricas. Hoy en día la tendencia es mirar el arte moderno como parte de la emergencia del capitalismo global, que tiene que ver con los procesos de modernización económica, la expansión de la circulación internacional de mercancías, el desarrollo industrial y la consecuente formación de culturas modernas en distintos lugares del mundo.³ También se tiende a pensar el arte moderno en relación con una serie de condiciones institucio-

2. Aquí tomo prestado el término que Rosalind Krauss usó para referirse a los cambios que las disciplinas artísticas experimentaron en la segunda mitad del siglo XX. “Sculpture in the Expanded Field”, *October* 8 (Primavera, 1979): 30-44. También estoy aludiendo al giro epistemológico que inauguró la llamada nueva historia del arte en los años setenta, en países como Inglaterra. Véase A. L. Reese y Frances Borzello, eds., *The New Art History* (Nueva Jersey: Humanities Press International / Atlantic Highlands, 1992); Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction* (Londres: Routledge, 2001).

3. Richard R. Brettell, *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation* (Oxford: Oxford University Press, 1999): 56. También habla de este fenómeno como “mundo euroglobal”, 7.

nales ligadas al mundo del arte, el surgimiento del museo y las exposiciones que colocan al arte en el centro de la escena pública. El arte moderno no sería un fenómeno único y universal, sino el resultado de procesos mundiales que se dieron de forma interconectada, pero también enraizada localmente.⁴ Su carácter internacional estaría dado, precisamente, por las condiciones geopolíticas mundiales que permitieron esas interconexiones.⁵ Entonces, el arte moderno tendría que pensarse en plural, ocurriendo en diversos lugares y momentos en un contexto en donde se iban instalando las condiciones de la modernidad, así fuera de forma contradictoria y paradójica en relación a otros elementos premodernos.

La reflexión sobre el arte moderno producida desde América Latina también ha experimentado un giro en esta dirección. Con una tradición historio-gráfico-artística que se remonta a fines del siglo XIX⁶ y con una fuerte tradición teórica desde la crítica de arte durante la Guerra Fría,⁷ desde los años 1980 la historiografía del arte de América Latina ha ido profesionalizándose y revisando algunos de los legados de una visión modernista del arte moderno en la que, al igual que en otras regiones del mundo, las vanguardias monopolizaban la atención y se las seguía considerando como punto de llegada. Una de las consecuencias de esta visión era la invisibilización de otros procesos de modernización artística, como la formación en las academias o

4. Parul Dave Mukherji, "Whither Art History? Whither Art History in a Globalizing World", *The Art Bulletin* XCVI, n.º 2 (junio 2014): 151-155.

5. El interés por pensar el arte moderno en sentido interconectado y plural se expresa, por ejemplo, en el libro editado por Elaine O'Brien, Everlyn Nicodemus, Melissa Chiu, Benjamin Genocchio, Mary K. Coffey y Roberto Tejada, *Modern Art in Africa, Asia, and Latin America: An Introduction to Global Modernisms* (Londres: Wiley-Blackwell, 2013) o en el número de *The Art Bulletin*, dedicado a pensar geopolíticamente el arte moderno. Ver el dossier de *The Art Bulletin* XCVI, n.º 2 (junio 2014).

6. Como ejemplo de esta tradición está José Gabriel Navarro, una figura fundante de la historia del arte en Ecuador.

7. Mosquera hace un balance de los aportes de la generación crítica de las décadas de 1960 y 1970, en la que se puede contar al menos diez figuras descollantes a lo largo y ancho de América Latina (Juan Acha y Mirko Lauer, desde Perú; Aracy Amaral, Mario Pedrosa y Federico Morais, desde Brasil; Damián Bayón y Fermín Fevre, desde Argentina; Néstor García Canclini, desde Argentina y México; Marta Traba desde Colombia, entre otros). Esta generación comprometida políticamente con los problemas geopolíticos de la región, produjo una rica y compleja teoría del arte anclada en la realidad social. Gerardo Mosquera, "Introducción". En *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (Londres / Cambridge: The Institute of International Visual Arts / The MIT Press), 10. El libro *América Latina en sus artes*, ed. por Damián Bayón, recoge algunas de las contribuciones de estos autores. Damián Bayón, relator, *América Latina en sus artes* (México D. F.: Siglo XXI Editores, 1978).

la estructuración del campo en sí.⁸ En las últimas décadas, la investigación histórico-artística sobre y desde América Latina ha florecido. Es resultado de una creciente profesionalización e institucionalización de la disciplina y por lo tanto es capaz de construir sobre problemas y enfoques novedosos sin dejar de reconocer la tradición previa. El simposio *Historias del arte moderno en América Latina* buscó contribuir a este giro.

El presente *dossier* recoge cuatro artículos. El texto de Galaxis Borja González explora los espacios de sociabilidad en los que actuaron los artistas y artesanos de Quito entre 1845 y 1859, y en los que se construyeron como sujetos políticos, en el marco de la revolución de marzo de 1845 y los gobiernos liberales que le sucedieron. En el ámbito de la sociabilidad asociativa liberal se discutieron y se pusieron en práctica valores republicanos, pero también a través de la alfabetización y la enseñanza de las artes se posibilitó la construcción de una ciudadanía democrática. La indagación de Borja González se ubica disciplinariamente en la historia cultural, específicamente en la cultura política, pero su análisis aporta también al conocimiento sobre los incipientes procesos de institucionalización del campo artístico y el papel que desempeñaron en la articulación entre cultura y política los artistas y artesanos activos en las asociaciones republicanas.

Los siguientes tres artículos se enmarcan en los intereses que muestra actualmente la historia del arte por conocer las dimensiones materiales e intelectuales de la producción artística en la región. En “La invención del arte colonial en la era del progreso: crítica, exposiciones y la esfera pública en Quito durante la segunda mitad del siglo XIX”, Carmen Fernández-Salvador explora la escritura sobre arte colonial que llevan adelante letrados ecuatorianos en la segunda mitad del siglo XIX para argumentar su papel en la construcción de una narrativa nacional. Se pregunta de qué manera se apropian selectivamente del arte del pasado y argumenta que su intención era inventar una tradición ligada a la idea de progreso, que pudiera aportar a la construcción de un imaginario del Ecuador como nación moderna. En este estudio la autora continúa profundizando en su investigación y reflexión académica sobre la historiografía del arte colonial, y con ello contribuye a mirar la escritura de la historia como una construcción que responde a intereses ideológicos.

En el artículo “La escena artística en Quito a inicios del siglo XX. Exposiciones, prensa y público”, de mi autoría, exploro la articulación entre estos elementos con el fin de develar los mecanismos a través de los cuales arrancó la estructuración de un sistema artístico moderno en la ciudad entre

8. Andrea Giunta, en *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001) discute la vanguardia en la Argentina de la década de 1960 como un proyecto fallido en cuanto a la intención de internacionalizarla promovida por ciertos agentes e instituciones locales.

1904 y 1918. En ese lapso, la escena artística de Quito se dinamizó: el Estado creó instituciones de formación y exhibición artística, de gestión cultural, y redactó normativas para su funcionamiento. Las exposiciones generaron respuesta inmediata en el público gracias a la mediación de la prensa y una incipiente crítica de arte. La consecuencia fue la circulación y legitimación de la producción artística de los jóvenes. En este artículo se argumenta que este fascinante ambiente artístico habría resultado de un acuerdo implícito en el modelo de proyecto cultural que se impulsaba. No obstante, su fragilidad se evidencia cuando un nuevo elemento entra en escena en 1918. Ello señala, por un lado, un horizonte de disputas sobre el proyecto; pero también el carácter provisional de todo sistema artístico.

El artículo de William Alfonso López Rosas, "El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia", contribuye de varias formas a este *dossier*; en primer lugar, al subrayar la dimensión de diálogo internacional que originalmente tuvo el simposio. El estudio se articula alrededor de la pregunta por la función que desempeñó el Museo de Arte Moderno de Bogotá en dos procesos: la autonomización del campo cultural colombiano y la institucionalización del modernismo plástico en la escena artística. Lo hace desde un análisis pormenorizado de los procedimientos, articulaciones y luchas de poder que llevaron a instaurar un modelo artístico sobre otro. Las directrices del proyecto museológico están delineadas en un texto que el museo publicó en 1966, probablemente escrito por Marta Traba, directora del museo en aquel entonces. López Rosas deconstruye los mecanismos a través de los cuales este proyecto se instaló en la escena cultural colombiana y el papel preponderante interpretado por Traba, a partir de una aplicación rigurosa de la teoría de campos de Bourdieu.

Los artículos reunidos en este *dossier* abren algunos de los horizontes que el Simposio se propuso explorar y muestran el giro que la historia del arte crítica ha tomado en América Latina en las últimas décadas. Tratan aspectos de la historia intelectual del arte, versiones sobre los modos de estructuración del campo y sistema artístico y exploraciones acerca de los espacios de articulación entre arte y política. Nos aproximan a comprender mejor las condiciones de posibilidad de las producciones artísticas del pasado en la región.

Trinidad Pérez Arias
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Quito, octubre de 2018

Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845-1859*

*Artists, craftsmen, liberalism and republican
sociability in Ecuador, 1845-1859*

*Artistas, artesãos, liberalismo e sociabilidades
republicanas em Equador, 1845-1859*

Galaxis Borja González

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
galaxis.borja@uasb.edu.ec

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.697>

Fecha de presentación: 27 de febrero de 2018
Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2018

Artículo de investigación

* Agradezco la inestimable colaboración de Luis Vizuete, Milagros Villarreal y Sebastián Luna para la obtención de las fuentes documentales requeridas para este ensayo.

RESUMEN

El artículo estudia la sociabilidad republicana que se cultivó en las asociaciones y los espacios de formación profesional y artística de artesanos y artistas en Ecuador, entre 1845 y 1859. Con el propósito de discutir los nexos entre política y cultura, se abordan cuatro temáticas vinculadas entre sí: la relación entre asociaciones artesanales y los gobiernos liberales del período *marquista*; las asociaciones consideradas como espacios de aprendizaje y ejercicio político del artesano; las normas que reglamentaron el funcionamiento de estas entidades; y, finalmente, las reflexiones que artistas y artesanos elaboraron sobre su papel en la construcción del orden republicano.

Palabras clave: historia del arte, historia cultural, historia latinoamericana, artesanos, artes, asociaciones, sociabilidad, republicanismo, liberalismo, Ecuador, siglo XIX.

ABSTRACT

The article examines the republican sociability that was cultivated in associations and forums that were established to provide vocational and artistic training to craftsmen and artists in Ecuador from 1845 to 1859. In order to discuss the close ties between politics and culture, it addresses four interconnected themes: the relationship between associations of craftsmen and the liberal governments arising from the March 1845 Revolution; associations viewed as forums for learning and the exercise of political rights by craftsmen; the standards governing the functioning of these entities; and ultimately the thoughts that artists and craftsmen wrote down while building the republican order.

Keywords: Art history, cultural history, Latin American history, craftsmen, the arts, associations, sociability, republicanism, liberalism, Ecuador, nineteenth century.

RESUMO

Este artigo estuda a sociabilidade republicana que foi gerada nas associações e espaços de formação profissional e artística dos artesãos e artistas em Equador, entre 1845 e 1859. Com alvo em discutir os nexos entre política e cultura, consideram-se quatro temáticas relacionadas entre si: a relação entre as associações artesanais e os governos liberais no período *marquista*; as associações consideradas como lugares de aperfeiçoamento e atividade político dos artesãos; os regramentos para o seu funcionamento; e, por fim, as reflexões que artistas e artesãos elaboraram sobre o seu papel na construção da ordem republicana.

Palavras chave: História da arte, história cultural, história da América Latina, artesãos, artes, associações, sociabilidade, republicanismo, Equador, século XIX.

INTRODUCCIÓN

En septiembre de 1852 un grupo de artistas solicitó al gobernador de Chimborazo que se le extienda los pasaportes para viajar a Chile, país en donde aspiraba “ejercer [sus] artes o profesiones”.¹ Firmaban la solicitud los artistas Marcelino Sánchez, Manuel Miranda, Rafael Miranda, Mariano Pazmiño y Luis Cadena, este último pintor y socio de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago.² En su petición, los suscribientes utilizaban la fórmula “artesanos públicos en pintura y escultura” para describirse a sí mismos, indicando además que viajaban en compañía de Manuel Palacios, comerciante de Riobamba.

La manera de autodefinirse de los autores de esta solicitud nos coloca frente al problema que este artículo busca desanudar: la dimensión política (y por tanto pública) en el accionar social de artistas y artesanos durante la coyuntura marcista entre 1845 y 1859. Interesa atender a las siguientes preguntas: ¿Cuáles fueron los espacios asociativos y organizativos donde actuaron aquellos artesanos y artistas que formaban parte de la cultura letrada y urbana en Ecuador de mediados de siglo? ¿Qué tipo de prácticas artísticas y culturales trajo consigo la mencionada definición de “artesanos públicos” y ¿de qué manera estas incidieron en la arena política republicana?, ¿cómo imaginaron su papel en la construcción del edificio republicano y en qué medida sus expectativas convergieron con los intereses de las élites letradas marcistas? El presente artículo explora los ámbitos de sociabilidad asociativa en que se vincularon arte con política, especialmente aquellos espacios de formación profesional, las asociaciones de artistas y artesanos, y las actividades culturales, como fueron exposiciones y concursos públicos.³

1. “Artesanos y pasaportes”, Riobamba, 14 de septiembre de 1852, Archivo Nacional del Ecuador (ANE), fondo *Especial*, caja 345. Énfasis añadido.

2. La Escuela Democrática Miguel de Santiago fue creada en 1852, con la asistencia de 60 miembros y posiblemente como continuidad del Liceo Miguel de Santiago (1849) y de la Escuela de Pintura Miguel de Santiago (1850). Desde sus inicios, la Sociedad contó con el apoyo de las élites marcistas, entre quienes destacaban Marcos Espinel, Miguel Riofrío y Vidal Alvarado.

3. No se trata, por tanto, de ofrecer un análisis de la producción artística y literaria como tal. Al respecto, existe un grupo importante de estudios, entre los que destacan: Víctor Peralta Ruiz, “Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes: de la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos XVIII-XIX)”. En *Visión y símbolos: del Virreinato criollo a la república peruana*, ed. por Víctor Peralta (Lima: Banco de Crédito, 2006), 243-274; Trinidad Pérez, “La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo” (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, UASB-E, 2012),

El período de estudio se ubica en la coyuntura que arranca con la Revolución del 6 de marzo de 1845, emprendida contra el gobierno del general independentista Juan José Flores, y cuya duración se traza hasta la crisis política de 1859. Destaca en este período, especialmente durante los gobiernos de Vicente Ramón Roca (1845-1849), José María Urvina (1851-1856) y Francisco Robles (1856-1859), la puesta en práctica de una serie de disposiciones de corte liberal a favor de la industria y del comercio.⁴ Medidas como la supresión de los derechos de exportación, la liberación de gravámenes a los productos de primera necesidad y la restricción de los monopolios (por ejemplo, el del estanco de tabacos) impulsaron la exportación de la cascarilla, y el caucho y el desarrollo de la paja toquilla fortalecieron al sector agroexportador y dieron lugar a una reanimación del comercio, sobre todo en Guayaquil, Manabí y en el Austro.⁵ El programa liberal marcista impulsó además la educación de los sujetos subalternos, especialmente de los trabajadores urbanos; prueba de ello son los esfuerzos normativos de apoyo a la educación primaria, artística y artesanal, y de regulación de los gremios y las asociaciones, así como la creación misma de escuelas e institutos de formación profesional, de museos y bibliotecas nacionales y la designación de recursos económicos (becas y premios) para artistas y artesanos, como veremos a continuación.

La coyuntura marcista coincidió, por otra parte, con el ascenso al poder y la participación en la vida política republicana de una nueva generación de hombres de letras, que tanto en términos generacionales como ideológicos se distanció de los combatientes de finales del régimen colonial.⁶ Esta nueva ge-

logías de la creatividad: el establecimiento de la formación artística académica en Quito: 1849-1930". En *Catálogo de la exposición Academias y arte en Quito: 1849-1930*, Museo de Arte Colonial, abril-julio del 2017, curadoras Trinidad Pérez y Ximena Carcelén (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, CCE, 2017), 17-50; Rosemarie Terán Najas, "Facetas de la historia del siglo XIX, a propósito de la estampas y relaciones de viajeros". En *Imágenes de identidad: acuarelas quiteñas del siglo XIX*, ed. por Alfonso Ortiz (Quito: FONSA, 2005), 63-112; Alexandra Kennedy, "Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes". En *ibíd.*, 25-62.

4. Enrique Ayala Mora, *Lucha política y origen de los partidos en el Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, CEN, 1988), 86-112; Manuel Chiriboga, *Jornaleros, grandes propietarios y exportación cacaotera 1790-1925*, 2.^a ed. (Quito: UASB / CEN, 2013), 53-73; Carlos Espinosa, *Historia del Ecuador en contexto regional y global* (Barcelona: Lexus, 2010), 506-511; Juan Manguashca, "El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895". En *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*, ed. por Juan Manguashca (Quito: FLACSO / CERLAC / CEN, 1994), 355-420.

5. Véase Chiriboga, *Jornaleros, grandes propietarios...*, 53-73.

6. Los integrantes de esta nueva generación de hombres de letras engrosaron las filas de la alta burocracia durante los gobiernos marcistas, constituyéndose en un sector influyente no tanto por su procedencia económica y social, cuanto más por su peso político en la administración pública; un ejemplo de ello representa la aún poco estudiada figura de Marcos Espinel. Agradezco a Juan Manguashca por esta referencia.

neración elaboró una crítica a las limitaciones del republicanismo utópico de los tres primeros lustros de vida del Ecuador y planteó un proyecto político liberal que enfatizaba en los axiomas de la educación y el trabajo como los requisitos civilizatorios para alcanzar una idealizada “república de iguales”, con acceso (restringido) de los sectores subalternos a los derechos sociales y económicos. Educación que consistía en el manejo de la lectoescritura tanto para niños como adultos, así como también la formación artesanal a través de institutos profesionales de diversa índole. Por su parte, las sociedades republicanas operaron como espacios organizados desde donde artistas y maestros artesanos y de procedencia social intermedia aprendieron y ejercitaron los principios republicanos. Para ello hicieron uso de la prensa y de la opinión pública y buscaron participar e incidir en los debates sobre el tipo de comunidad política que se aspiraba edificar a raíz de la Revolución del 6 de marzo de 1845.⁷

El artículo se estructura en cuatro partes. En el primer acápite se esbozan los espacios asociativos en el paisaje republicano de mediados de siglo XIX y en cuyo interior interactuaban artistas, artesanos y hombres de letras. Se enfatiza en el apoyo por parte de los gobiernos marcistas para la creación de sociedades e institutos de formación profesional, así como su relación con los trabajadores artesanales. El segundo acápite ilustra la importancia simbólica más que económica de los trabajadores de oficio para el proyecto marcista, que veía en el sujeto artesano al ciudadano ideal para la construcción de una república liberal. El acápite tres examina los reglamentos de las asociaciones, las mismas que constituyeron espacios pioneros de formación y aprendizaje político. Se busca con ello evaluar las modalidades y normas de participación, representación y democratización de las relaciones de sociabilidad asociativa, sin desconocer, no obstante, que los documentos reglamentarios expresan sobre todo la dimensión idealizada, es decir, el *deber ser* de los socios, y no tanto las formas concretas de su accionar político. El último acápite recoge las reflexiones de artistas y artesanos en cuanto al papel que se auto-assignaron en la edificación republicana. Cabe finalmente recordar que, si bien en las siguientes páginas se hace uso del término *artistas* para referirnos a un grupo determinado de los trabajadores de oficio, los propios sujetos en cambio se pensaban y se denominaban a sí mismos como *artesanos*.⁸

7. Galaxis Borja González, “‘Sois libres, sois iguales, sois hermanos’. Sociedades democráticas en Quito de mediados del siglo XIX”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* [Anuario de Historia de América Latina] 63 (2016): 185-210.

8. Preciso es también señalar que el presente estudio no aborda las condiciones de vida de aquellos artesanos –posiblemente analfabetos en su mayoría– que laboraban tanto en la ciudad como en el campo; alternando agricultura con la manufactura, y cuyas formas de producción simbólica y organización política no estaban adscritas a la sociabilidad asociativa.

ARTESANOS Y ARTISTAS EN EL PAISAJE REPUBLICANO DECIMONÓNICO

A los ojos del investigador, el paisaje asociativo en las ciudades ecuatorianas de mediados de siglo XIX se revela como un fenómeno político-cultural a caballo entre formas corporativas de origen colonial y aquellas vinculadas a la experiencia republicana. Sus actores eran sujetos ligados a las *prácticas de lo escrito*,⁹ la producción artística y artesanal y la esfera pública, y que operaban en aquellos espacios donde el mundo de la cultura se engarzaba con el mundo de la política. Así el caso del pintor y músico Juan Agustín Guerrero, quien además de formar parte de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago, ejercía como jefe político del cantón Quito y concejal de la ciudad a inicios de la década de 1850.¹⁰ Destaca para los mismos años también la figura de Juan Pablo Sanz, compañero de Guerrero en la Escuela Democrática de Miguel de Santiago, editor del periódico *El Artesano* y teniente parroquial de San Marcos.¹¹ Esta doble condición, como trabajadores de oficio y autoridad política en el ámbito local, los facultaba como actores influyentes en la esfera pública, desde donde interactuaron e interpelaron a los gobiernos republicanos.

Un primer intento por identificar los espacios de sociabilidad en el Ecuador marquista, entre 1845 y 1859, muestra la existencia de un número importante de asociaciones de tipo cultural y con fines patrióticos en Quito y en las otras ciudades del país, sobre todo en Guayaquil, Cuenca y Riobamba; pero también en poblaciones más pequeñas como Ambato, Latacunga, Guano y Alausí. Si bien algunas de sus nomenclaturas remiten a la tradición ilustrada¹² –i.e. la Sociedad Patriótica de Alausí (1849), la Sociedad de la Ilustra-

9. Hago uso aquí de la terminología acuñada por Roger Chartier en “Las prácticas de lo escrito”. En *Historia de la vida privada*, dir. por Philippe Aries y Georg Duby (Madrid: Altea / Taurus / Alfaguara, 1991), 115-158.

10. *Ibíd.*, 194. “Nombramiento de Agustín Guerrero como jefe político y de junta protectora de esclavos”, Quito, 30 de octubre de 1851, Archivo Metropolitano Histórico de Quito (AMHQ), Actas de Consejo, 00147. Véase, además, Efrén Avilés Pino, “Juan Agustín Guerrero”, *Enciclopedia del Ecuador*, <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/juan-agustin-guerrero>; Rodolfo Pérez Pimentel, “Juan Agustín Guerrero”, *Diccionario Biográfico Ecuador*, <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo2/g5.htm>.

11. *Ibíd.*, 204. “Nombramientos de tenientes parroquiales”, Quito, 15 de octubre de 1850. 00147, AMHQ, Actas de Consejo; así como también Pérez Pimentel, “Juan Pablo Sanz”, *Diccionario Biográfico Ecuador*, <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo9/s5.htm>.

12. Sobre las formas de sociabilidad ilustrada en el espacio atlántico a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, véase, entre otros, Maurice Agulhon, *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, 1.ª ed. en español (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009); Roger

ción (Quito, 1852), la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia (Quito, 1852), la Sociedad de Amigos del País en Guayaquil (1856) y la Sociedad de Amigos del País y de Instrucción Pública (Guano, 1858)–, otras denominaciones permiten, en cambio, reconocer la presencia de las nuevas voces liberales en el espacio asociativo republicano. Así, la Sociedad Liberal del Azuay en Cuenca (1845), la Sociedad del Progreso en Guayaquil (1847), las Sociedades Democráticas en Quito y Guayaquil, la Sociedad Popular de Chimborazo en Riobamba (1849) y la Sociedad de la Comisión Médica en Cuenca (1849).¹³

La creación de estos espacios asociativos fue parte de los esfuerzos de los gobiernos marcistas por moldear un tipo de ciudadano civilizado, virtuoso y educado en las “artes útiles”. En este sentido se pronunciaba Benigno Malo, ministro del Interior en 1845, sobre la instalación de la Sociedad Patriótica de Cuenca, la misma que –según su criterio– “ha procurado reunir las opiniones y los sentimientos de todos los ciudadanos influyentes de la provincia de su mando, a favor del orden público y de las mejoras sociales”.¹⁴ De igual manera, pero desde otro ámbito del poder, se dejaba escuchar la opinión de Nicolás Vernaza, jefe de Policía en Quito, a favor de creación de la “Sociedad Académica de Música”, cuya finalidad consistía en estimular la producción de “este arte encantador y que sirve de ornato al país”.¹⁵ En algunos casos, el impulso para los proyectos asociativos provenía también de otros actores vinculados no necesariamente (al menos no de manera directa) con la maquinaria estatal, por ejemplo religiosos. De ello da cuenta la solicitud entregada “a nombre de una gran parte del Clero” al ministro de Interior, José Fernández Salvador, en septiembre de 1847, para la creación de una “sociedad eclesiástica privada con varios fines”.¹⁶ Mientras que en marzo de 1848, dos religiosos dominicos busca-

Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa* (Barcelona: Gedisa 1995); François-Xavier Guerra, Annick Lempérière et al., *Los espacios públicos en Iberoamérica: ambigüedades y problemas, siglos XVIII y XIX* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, FCE, 1998); Renán Silva, “Prácticas de lectura, ámbitos privados y formación de un espacio público moderno. Nueva Granada a finales del Antiguo Régimen”. En *ibíd.*, 82-106; Renán Silva, “La crítica ilustrada de la realidad”. En *Historia de América Andina*, vol. 3, *El sistema colonial tardío*, ed. por Margarita Garrido (Quito: Libresa / UASB-E, 2001), 361-394.

13. El tamaño de dichas asociaciones variaba. Por ejemplo, la Sociedad de Amigos del País (1856) en Guayaquil, contaba con 127 miembros, mientras que la Sociedad del Progreso (1847) registraba 13, la Sociedad Patriótica de Alausí (1848), 42; y la Sociedad Patriótica del Gremio de Sastres de Quito (1854), 27 maestros.

14. “Sociedad patriótica de Cuenca”, Quito, 24 de enero de 1845, ANE, fondo *Copiadores*, sección General, vol. 116, caja 31.

15. “Sobre la sociedad académica de música”, Quito, 22 de diciembre de 1848, *ibíd.*, fondo *Especial*, República del Ecuador, vol. 12, caja 333.

16. “Sobre el establecimiento de una sociedad eclesiástica privada”, Quito, 11 de septiembre de 1847, *ibíd.*, vol. 9, caja 329.

ron impulsar la fundación en el Convento de Santo Domingo de una “Sociedad Literaria”, acogida, a su vez, de manera positiva por el gobierno municipal.¹⁷

La política asociacionista formaba parte del esfuerzo de los gobiernos marcistas por promover la instalación de escuelas y academias de arte, en concordancia con lo prescrito por el Decreto Reglamentario de Instrucción Pública de agosto de 1838, según el cual se categorizaba a las bibliotecas, museos, observatorios astronómicos, pero también a las sociedades de amigos del país como “establecimientos auxiliares de instrucción pública”.¹⁸ Es en este contexto que se sitúan, por ejemplo, las disposiciones estatales para la instalación en la capital de un Museo Nacional (1846) y una Biblioteca Nacional (1850), así como de un Museo de Historia Natural (1854) en Cuenca.¹⁹ En Quito se registra la creación de una Escuela de Escultura en el Colegio de San Fernando (1847), una Escuela de Artes y Oficios (1848), de la Academia de Música (1848) y del Liceo de Pintura Miguel de Santiago (1849, ubicado en el colegio San Fernando y dirigido por Ernest Charton).²⁰ Destaca además

17. “Sobre la creación de una sociedad literaria en el Convento de Santo Domingo”, Quito, 16 de marzo de 1848, *ibíd.*, vol. 3, caja 331.

18. *Decreto Reglamentario de Instrucción Pública*, tít. 3, cap. 1, 10, Quito, agosto de 1838. Imprenta de la Enseñanza Primaria. Por José María Baca. En este contexto es importante indicar que en 1857 se publica un nuevo “Proyecto de ley orgánica de Instrucción Pública”, entre cuyos autores se encuentran los nombres de García Moreno, Palacio, Arévalo y Carvajal. El Capítulo 1 del Título V promueve la instalación de bibliotecas y museos de Historia Natural, adscritos estos últimos a los colegios y liceos, así como la creación de “escuelas dominicales de instrucción primaria y secundaria para la clase trabajadora” y “escuelas especiales de náutica, agricultura, minería, artes y oficios”. *Proyecto de ley orgánica de Instrucción Pública* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1857), 7.

19. Destaca el requerimiento de que “se colecten todas las cosas singulares y raras, antiguas y modernas que se encuentren de los Incas [sic]”, y que se remita una copia de todos los folletos, libros y periódicos que se imprimiesen en territorio nacional. La documentación histórica permite además suponer que el museo guardaba una colección de cuadros, los mismos que –a pesar de su mal estado– sirvieron como material de enseñanza a los estudiantes de la Escuela de Pintura en el Colegio de San Fernando y fueron colocados por su director, Rafael Salas, en la sala de reunión de docentes y alumnos de la escuela. “Recolección Piezas Incas para el Museo Nacional”, Quito, 1 de mayo de 1846, ANE, fondo *Copiadores*, caja 40; “Disposición sobre enviar una copia de todo tipo de impreso a la Biblioteca Nacional”, Quito, 20 de febrero de 1850, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Sede Quito (AHMCP-Q), fondo *Jacinto Jijón y Caamaño*, 00067; “Establecimiento de un Museo de Historia Natural en el Colegio Mixto de Cuenca”, Cuenca, 21 de junio de 1854, ANE, Ministerio del Interior, Azuay, caja 13; “Aprobación de la Solicitud de Rafael Salas para que los cuadros del Museo Nacional sean expuestos en la Galería de San Fernando”, Quito, 2 de mayo de 1856, *ibíd.*, fondo *Copiadores*, caja 51.

20. “Camilo Unda como nuevo director de la Escuela de Escultura”, Quito, 22 de febrero de 1847, *ibíd.*, caja 44; “Escuela de Escultura”, Quito, 1 de marzo de 1847, *ibíd.*, Sección General, vol. 123, caja 33; “Sobre el decreto que establece una Escuela de artes y

la fundación, en 1850, de “una Escuela de Niños en la que se enseña por sus miembros, principios de geometría práctica, dibujo, perspectiva, paisaje, colorido i caligrafía”.²¹ Por su parte, en Cuenca se funda una escuela de Obstetricia y de “idiomas vivos”,²² a la par que se promueve en la provincia de Chimborazo la enseñanza de pintura y escultura,²³ y en Guayaquil, la creación de una Escuela Náutica.²⁴ Se suman a ello los decretos emitidos por la Convención de 1851 para la instalación de la Universidad de San Gregorio en Cuenca y la de San Ignacio en Guayaquil.²⁵ Preciso es mencionar, además, el fomento de talleres de sombreros de paja toquilla en distintas ciudades del país, entre ellas Quito, Cuenca, Azogues, Riobamba e Ibarra.²⁶ El apoyo del gobierno contemplaba adicionalmente la designación y el financiamiento de los instructores en los institutos de arte y manufactura,²⁷ la entrega de los lo-

manufacturas”, Quito, 6 de diciembre de 1848, *ibíd.*, Ministerio del Interior, Pichincha, carpeta 11, caja 18; “Sobre la sociedad académica...”.

21. La iniciativa educativa se encontraba adscrita a la Escuela Democrática de Miguel de Santiago y –según lo relata Francisco Maya al gobernador de Pichincha–, esta había arrancado con la participación de 12 niños. “Sobre el establecimiento de una escuela de niños en la Escuela Miguel de Santiago”, Quito, 23 de enero de 1850, AHMCP-Q, fondo *Jacinto Jijón y Caamaño*, 00068.

22. “Creación de la enseñanza de idiomas vivos y obstetricia”, Cuenca, 27 de enero de 1857, ANE, Ministerio del Interior, Azuay, caja 14; “Cátedra de Idiomas vivos”, Cuenca, 12 de enero de 1858, *ibíd.*

23. “Sobre las enseñanzas de pintura y escultura”, Quito, 30 de junio de 1858, *ibíd.*, fondo *Copiadores*, Sección General, vol. 220.

24. “Contrato para la creación de la Escuela Náutica”, Guayaquil, 1 de abril de 1853, *ibíd.*, Ministerio de Hacienda, Ministerio de Guerra y Marina, caja 754. Se trata de una aspiración presente ya en la Ley de 1838, y que reaparece en el texto del Proyecto de Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1857.

25. “Decreto de Creación de las Universidades en Cuenca y Guayaquil”, Quito, 8 de mayo de 1851, AHMCP-Q, fondo *Jacinto Jijón y Caamaño*, 00067.

26. En la capital la escuela de tejer sombreros de paja toquilla se instaló en el Hospicio de Quito y contó con el respaldo del gobierno central, encargado a su vez del suministro y transporte de la materia proveniente, en este caso específico, del cantón Esmeraldas. “Escuela de tejer sombreros de paja toquilla”, Quito, 5 de febrero de 1847, ANE, Ministerio del Interior, Ministerio de Hacienda, caja 894; véase, además: “Sobre fábrica de paja toquilla”, Azogues, 7 de agosto de 1846, Archivo Nacional de Historia, Cuenca (ANH-C), Oficial, Administración, carpeta 4553; “Escuela de paja toquilla”, Azogues, 10 de agosto de 1846. *Ibíd.*, Gobernación, Hacienda, carpeta 50727; “Informe del Jefe Político de Cañar”, Azogues, 26 de junio de 1849, ANE, Ministerio del Interior, Cañar, carpeta 5, caja 1; “Escuela de Sombreros de Paja Toquilla”, Riobamba, 16 de marzo de 1850, *ibíd.*, Ministerio del Interior, Chimborazo, caja 5; “250 pesos para el Establecimiento de una Escuela de Sombreros en Imbabura”, Ibarra, 18 de mayo de 1847, *ibíd.*, Ministerio de Hacienda, Tesorería, caja 1070; “Sobre sombreros de paja toquilla”, 16 de febrero de 1849, ANH-C, Oficial, Copiadores, L51.

27. Por ejemplo, en marzo de 1857 el ministro del Interior nombró a Bernabé Palacios como maestro de la Escuela de Escultura, alegando la decadencia de este arte por falta

cales para la realización de las actividades asamblearias y de enseñanza,²⁸ la dotación de mobiliarios y enseres decorativos (traídos en no pocas ocasiones desde el extranjero),²⁹ la adjudicación, mediante decreto oficial, de fondos para la premiación de artistas y artesanos,³⁰ e incluso la disposición de poner la Imprenta de Gobierno al servicio de las asociaciones, tal como lo indica José Modesto Larrea en su Informe de junio de 1851.³¹

de establecimientos formativos. “Sobre maestro de la Escuela de Escultura”, Quito, 27 de marzo de 1857, ANE, fondo *Copiadores*, Sección General, vol. 218, caja 58. De igual manera, a finales de 1857, el ministro del Interior, Modesto Albuja, dispone el pago a la Escuela Democrática de Miguel de Santiago “de 400 de los 500 pesos comprometidos, conforme a lo que indicaba la ley”. “Pago a Escuela Miguel de Santiago”, Quito, 14 de noviembre de 1857, *ibíd.*, vol. 216, caja 58. Destaca también el apoyo que recibe el profesor de música, José María Coronel, para establecer una fábrica de pianos en Quito. “Sobre pedido de exclusividad para la fabricación de pianos”, Quito, 16 de abril de 1851, *ibíd.*, Ministerio del Interior, Pichincha, carpeta 1, caja 20.

28. A inicios de enero de 1850 el vicepresidente de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago (que para ese momento se autodenomina “Sociedad de Pintura”) pide a Francisco Maya, gobernador de Pichincha, se le adjudique el coliseo como local permanente de la sociedad. Esta solicitud es aprobada en mayo de 1851, a la par que se establece una Escuela Militar en los bajos de la edificación. Años más tarde se entrega una parte del local (que servía de museo) a la Escuela de Escultura en Quito para que se lo utilice como lugar de reuniones y enseñanza. Durante la estancia de Ernest Charton en Quito, a finales de la década de 1840, el coliseo había funcionado como local donde se impartían lecciones de dibujo. “Sobre el local de la Escuela Miguel de Santiago”, Quito, 9 de enero de 1850, *ibíd.*, fondo *Especial*, República del Ecuador, vol. 1, caja 337; “Sobre la adjudicación del coliseo como local de la Sociedad de Dibujo”, Quito, 23 de mayo de 1851, *ibíd.*, caja 341; “Sobre maestro de la Escuela...”; “Establecimiento de la Escuela Militar en los Bajos del Coliseo”, Quito, 3 de enero de 1850, *ibíd.*, caja 48; “Sobre local para Escuela de Pintura”, Quito, 28 de junio de 1856, *ibíd.*, fondo *Especial*, República del Ecuador, vol. 6, caja 355. Así como también Pérez, “Modos de aprender...”.

29. “Sobre requerimiento de Sociedad Patriótica de Cuenca”, Cuenca, 29 de enero de 1845, *ibíd.*, Ministerio de Hacienda, Azuay, caja 19; “Sobre dos docenas de silletas para Sociedad Patriótica de Cuenca”, Cuenca, 29 de enero de 1845, *ibíd.*

30. Una primera referencia a la entrega de premios a los artistas por parte de la autoridad marista aparece a inicios de 1850. “Premios para los que se distinguen en Artes”, Quito, 3 de enero de 1850, *ibíd.*, fondo *Copiadores*, caja 48. En enero de 1857, Antonio Mata informa a la Tesorería del gobierno central sobre la disposición de entregar 500 pesos anuales a aquellos artesanos ganadores en las exposiciones públicas. Dicho dinero debe provenir del presupuesto del Estado. “Aprobación de 500 pesos para premiar a los artesanos que sobresalgan”, Quito, 17 de enero de 1857, *ibíd.*, caja 51. Cabe señalar que las premiaciones no se limitaban solamente a la producción artística sino que incluían también la artesanal. Así, por ejemplo, en la exposición del 6 de marzo de 1854, los miembros de la Sociedad Filantrópica repartieron medallas a un inventor, platero, y a un carpintero. “El Aniversario de ‘El 6 de marzo’ en Quito”, *El Filántropo* 11, Guayaquil, 15 de marzo de 1854: 7-8.

31. “Imprenta de Gobierno al Servicio de la Sociedad Patriótica de Cuenca”, Cuenca, 13 de junio de 1851, ANE, fondo *Copiadores*, Sección General, caja 41.

EL ARTESANO COMO CIUDADANO IDEAL EN EL IMAGINARIO MARCISTA

Al fomentar la creación de espacios de sociabilidad y formación profesional en el campo de las artes y las manufacturas, las administraciones marcistas tenían en mente a la población artesanal urbana y alfabetizada, adscrita sobre todo a los gremios de pintores, escultores, carpinteros y músicos. Como veremos a continuación, en el imaginario de los letrados y políticos liberales, el sujeto artesano personificaba el cuerpo trabajador, vigoroso y laborioso, apto para las tareas manuales que se requerían para el desarrollo de las manufacturas, e idóneo para receptor positivamente las virtudes y valores republicanos. Los trabajadores de oficio figuraban por tanto como los protagonistas imprescindibles de las transformaciones sociales y culturales que demandaba la nueva comunidad política en pos del progreso y la civilidad. Durante el período de estudio, los artesanos fueron objeto de una serie de políticas estatales que perseguían educarlos como ciudadanos de una anhelada república liberal. Por su parte, los propios artesanos –especialmente aquellos que formaban parte de la cultura de lo escrito– se apropiaron de esta imagen y demandaron de los gobiernos marcistas la mejora de sus condiciones de vida, el fomento de la instrucción artesanal y su inserción en el campo de las discusiones y decisiones políticas. Nos encontramos, de esta manera, de cara a una sociedad de mediados del siglo XIX mucho más compleja que la que tradicionalmente ha dibujado la historiografía ecuatorianista, enfocada en el protagonismo de los hombres de Estado, caudillos militares e instituciones, y que ha tendido a invisibilizar a los sectores subalternos en los procesos de construcción republicana.³² Resultado de este vacío es que poco o nada conocemos sobre la situación material y demográfica de la población artesanal en las ciudades, los tejidos sociales en los que se des-

32. Con excepción de aquellos estudios que exploran la relación entre comunidad indígena y Estado marcista: Derek Williams, "Popular Liberalism and Indian Servitude: The Making and Unmaking of Ecuador's Antilandlord State, 1845-1868", *Hispanic American Historical Review* 83, n.º 4 (2003): 697-733; Juan Manguashca, "La dialéctica de la 'igualdad', 1845-1875". En *Etnicidad y poder en los países andinos*, ed. por Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Kaltmeier (Quito: UASB-E / CEN, 2007), 61-78; Aleezé Sattar, "¿Indígena o ciudadano? Republican Laws and Highland Indian Communities in Ecuador, 1820-1857". En *Highlands Indians and the State in modern Ecuador*, ed. por Kim Clark y Marck Becker (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007), 22-36; Valeria Coronel, "A Revolution in Stages: Subaltern Politics, Nation-State Formation, and the Origins of Social Rights in Ecuador, 1834-1943" (tesis de doctorado, New York University, 2011).

envolvía su existencia, sus esferas productivas y relaciones laborales, y sus espacios de construcción de sentido.³³

En contraste con la poca atención por parte de la investigación histórica, las fuentes documentales nos hablan, en cambio, de la existencia de un espacio urbano habitado por sujetos artesanos que interactuaron con el Estado en diversos ámbitos, no solo en el productivo, sino también en el cultural y en el público-político. La documentación revisada evidencia, en primer lugar, la diversidad étnica de los sujetos trabajadores. Así lo demuestra, por ejemplo, la presencia de mulatos y libertos en la maestranza del astillero de Guayaquil según el censo de 1832;³⁴ o la elección del indígena Pedro Aguilar como maestro mayor del gremio de albañiles en Loja a mediados de la década de 1850.³⁵ En

33. No así para los demás países de la región. Véase, entre otros: Joan Casanovas Codina, *¡O pan, o plomo! Los trabajadores urbanos y el colonialismo español en Cuba, 1850-1898* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2000); Íñigo García-Bryce Weinstein, *República con ciudadanos: los artesanos de Lima, 1821-1879* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP, 2008); Cristián Gazmuri, "Las revoluciones europeas de 1848 y su influencia en la historia política de Chile". En *The European Revolutions of 1848 and the Americas*, ed. por Guy Thomson (Londres: Institute of Latin American Studies, 2002), 159-190; Carmen McEvoy, "De la república utópica a la república práctica: intelectuales y artesanos en la forja de una cultura política en el área andina, 1806-1878". En *Historia de América Andina*, vol. 5, *Creación de las repúblicas y formación de la nación*, ed. por Juan Maiguashca (Quito: Libresa / UASB-E, 2003), 347-387; James E. Sanders, *Contentious Republicans: Popular Politics, Race, and Class in Nineteenth-Century Colombia* (Durham: Duke University Press, 2004); William H. Sewell Jr., *Work and Revolution in France. The Language of Labor from the Old Regime to 1848*, 4.^a ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997); David Sowell, "La sociedad democrática de artesanos de Bogotá". En *Colombia en el siglo XIX*, comp. por Germán Mejía, Michael Larosa y Mauricio Nieto (Bogotá: Planeta 1999), 189-216. En la historiografía ecuatorianista destacan los aportes de Hidalgo para el caso guayaquileño y de Kingman para Quito, los mismos que exploran los nexos entre procesos de (re)urbanización, producción artesanal y la configuración de imaginarios republicanos desde finales del siglo XIX. Ángel Emilio Hidalgo, *El artesanado en Guayaquil. Gremios, sociedades artesanales y círculos obreros (1688-1925)* (Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2011); Eduardo Kingman, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (Quito: FLACSO / FONSAL / Universitat Rovira i Virgili, 2008), 103-140. De importancia es también el estudio de Manuel Chriboga, en el que se afirma la existencia en Ecuador de mediados de siglo de una población campesina-artesanal que resiste a la hacienda y produce fuera de ese espacio. Así el caso de los productores de sombreros de paja toquilla en Jipijapa, Montecristi y parte de Portoviejo; de bayetas y lienzos, productos de cuero y madera en la Sierra centro-norte. Chiriboga, *Jornaleros, grandes propietarios...*, 36, 39-56.

34. Por ejemplo, libertos y mulatos que trabajaban en la maestranza del astillero como "carpinteros de ribera", "galafateros" y herreros, y que habitaban en los extramuros de la ciudad. Véase Hidalgo, *El artesanado en Guayaquil...*, 7-9 y 14.

35. Pedro Aguilar fue elegido como maestro mayor para los años 1853, 1854 y 1855. "Elección de Maestros Mayores", Loja, 20 de diciembre de 1852, Archivo Histórico de Loja (AHL), Libros, 0041. Véase también la documentación perteneciente a 1853 y 1854. De hecho, parece que la presencia indígena en algunos oficios representaba una competencia

segundo lugar, y según se aprecia en los reglamentos de Policía de Portoviejo (1847), Quito (1855) y Latacunga (1858), la elección y la entrega de títulos de los maestros mayores se encontraban sujetas al control de las autoridades municipales y de policía.³⁶ Una nota dirigida en enero de 1854 por parte del maestro mayor del gremio de los barberos al comisario de Policía permite incluso suponer que dicha elección venía precedida por una especie de cabildeo del artesano interesado.³⁷ Adicionalmente, el comisario debía llevar el registro de la población trabajadora en cada taller y velar por la entrega a tiempo de los productos encargados.³⁸ Desde la administración pública, en cambio, los funcionarios estatales demandaron el servicio de artesanos de diversos oficios, sea para la construcción de obras públicas, la elaboración de muebles, uniformes de guerra y objetos para el ejército, entre otros. Así mismo, se requería de los servicios de pintores y escultores para la elaboración de retratos de los próceres independentistas y de los primeros años republicanos, así como de cuadros históricos,³⁹ y como restauradores de obras de arte y arquitectónicas.⁴⁰

peligrosa para los maestros mestizos. Esto es lo que se evidencia en la nota que entrega Sebastián Pérez, maestro mayor del gremio de barberos, al comisario de Policía y en la que se menciona la existencia de talleres de barberos indígenas. “Sobre el gremio de barberos”, Quito, 27 de mayo de 1856, ANE, fondo *Especial*, República del Ecuador, vol. 5, caja 355.

36. En el caso de Cuenca las listas correspondientes a la década de 1850 refieren en su mayoría a la elección anual de dos maestros por oficio, lo que supone a su vez la existencia de entre 14 a 18 talleres en la ciudad. “Nombramiento de Maestros Mayores”, Cuenca, 7 de enero de 1854; y Cuenca, 7 de enero de 1855, Archivo Histórico del Museo Remigio Crespo Toral, Actas del Cabildo, leg. 1537; “Nombramiento de Maestros Mayores”; Cuenca, 6 de enero de 1858; y Cuenca, 6 de enero de 1859, *ibíd.*, leg. 1534; “Nombramiento de Maestros Mayores de los Gremios”, Ibarra, 20 de diciembre de 1857, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Sede Ibarra (AHMCP-I), fondo *Municipal*, código 642-168-1-M; “Nombramiento como Maestro de Taller a José Arévalo”, Ibarra, 29 de julio de 1848, *ibíd.*, código 1054-158-6-M; “Elección de Maestros...”. Para Loja véase la documentación perteneciente a los años 1853, 1854, 1855. Mientras que en Ibarra para finales de 1857 se nombran los maestros mayores de 15 talleres de oficios. “Nombramiento de Maestros Mayores de los Gremios”.

37. “Sobre el gremio...”.

38. “Reglamento de Policía”, Latacunga, 20 de agosto de 1858, ANE, Ministerio del Interior, Cotopaxi, carpeta 8, caja 5; “Reglamento de Policía del Cantón Portoviejo”, Portoviejo, 26 de abril de 1847, *ibíd.*, Manabí, carpeta 11, caja 4; *Reglamento de Policía formado para el Cantón Quito* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1855), 33. “Sobre el gremio...”.

39. “Pedido de pago por pintar los cuadros de los próceres”, Quito, 31 de enero de 1854, ANE, Ministerio de Hacienda, Solicitudes, caja 1042; “Pago al Maestro Pintor Nicolás Cabrera”, Quito, 18 de mayo de 1847, *ibíd.*, Tesorería, caja 1070; “Escultor Carlos Lianni”, Quito, 11 de mayo de 1847, *ibíd.*, fondo *Especial*, caja 326; “Petición a la Escuela de Escultura para elaborar una figura de Atahualpa para la Exhibición en Europa”, Quito, 28 de diciembre de 1850, *ibíd.*, Tierras, caja 171, exp. 21; “Petición a la Escuela de Dibujo para elaborar un Cuadro para la Exposición en Europa”, Quito, 28 de diciembre de 1850, Tierras, caja 171, exp. 21.

40. A mediados de la década de 1840 se perfila un conflicto entre el gobierno central y

Empero, quizá el espacio donde mejor se aprecia el peso simbólico y público-político de los artesanos fue en su calidad de refuerzo de las milicias auxiliares; participación que puede ser vista como una prolongación de la experiencia militar de finales del régimen colonial e independentista; pero también como la puesta en práctica del ideal del ciudadano armado, tal como se lo concebía en la Francia republicana. En más de una ocasión –pero especialmente en aquellos momentos de inestabilidad política–, los gobiernos marcistas decretaron la creación de unidades de reserva conformadas por los trabajadores de oficios. Así por ejemplo, a mediados de 1848 el gobernador del Guayas, Juan Boloña, comunicaba al ministro de Hacienda la existencia en Guayaquil de un Batallón de Milicias denominado *Reserva de Libertadores*, el mismo que –según reza el documento– “[fue] creado en la brillante transformación del Seis de Marzo, y [está] compuesto de una clase de artesanos favorecida por la naturaleza, porque allá es inherente el patriotismo, la honradez y el valor, abrigados en cuerpos robustos y endurecidos por el trabajo”.⁴¹ Durante los siguientes años, en el contexto del fraccionamiento al interior de las élites políticas y de los repetidos intentos de golpe de Estado, se creó además un “Batallón de Reserva de los Artesanos” que apoyaba al general Antonio Elizalde (1850),⁴² mientras que en abril de 1852, el periódico capitalino *La Democracia* informaba sobre el alistamiento de 240 jóvenes provenientes de sectores artesanales y letrados, a favor del presidente Urvina en su contienda contra Juan José Flores.⁴³

La participación de los gremios en las acciones de defensa del orden político dotó a sus miembros de cierta capacidad de negociación frente a las imposiciones estatales. Entre 1845 y 1859 son recurrentes las solicitudes de

los padres del convento de Santo Domingo a propósito de la restauración de los Cuadros de los Reyes del Antiguo Testamento, que se encontraban en el coro de la iglesia del convento. “Sobre los cuadros de los reyes de Judá”, Quito, 21 de abril de 1846, fondo *Copiados*, sección General, vol. 151, caja 39; “Sobre la recuperación de los cuadros de los reyes de Judá”, Quito, 24 de abril de 1846, *ibíd.*; “Sobre el contrato a Antonio Salas para reparar los cuadros de los reyes de Judá”, Quito, 1 de mayo de 1846, *ibíd.*; “Sobre la restauración de la serie de los reyes de Judea”, Quito, 31 de mayo de 1849, *ibíd.*, fondo *Especial*, República del Ecuador, vol. 5, caja 335.

41. “Encargo de uniforme para los soldados del Batallón Libertadores”, Guayaquil, 26 de julio de 1848, *ibíd.*, Ministerio de Hacienda, Guayas, caja 200. Énfasis agregado.

42. Según Aguirre Abad, el general Elizalde (quien a su vez había rechazado el golpe de Estado perpetrado por Urvina y Robles en febrero de 1850) contaba con el respaldo del batallón “Reserva” compuesto por artesanos de Guayaquil. Desde la Presidencia, Diego Noboa desarticuló a este grupo. Francisco Aguirre Abad, *Bosquejo histórico de la República del Ecuador*, t. III (Guayaquil: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1972), 370-371. Véase también *El Artesano*, n.º 18 (Quito, 3 de septiembre de 1857), 72; Pedro Moncayo, *El Ecuador de 1825 a 1875: sus hombres, sus instituciones y sus leyes*, 2.ª ed. (Quito: CCE, 1974), 209, 295, 296.

43. “Batallón Democracia”, *La Democracia* 13, Quito, 27 de abril 1852: 4.

artesanos de distintas ciudades del país para que se les libere de sus obligaciones en las milicias auxiliares,⁴⁴ arguyendo sobre todo la importancia de sus conocimientos en el ramo de los oficios y el prestigio del que gozaban en la sociedad.⁴⁵ Es en este sentido que también deben leerse las disposiciones por parte del Ejecutivo para conmutar la pena de muerte al carpintero y cantero Juan Buenaño de Quito y al indígena Pedro Guamán, cantero de Loja.⁴⁶ En el caso de artesano Guamán, el presidente Robles manifestaba incluso “que su muerte ocasionaría una pérdida irreparable, por cuanto no existiendo en Loja mas que otro individuo que profesa el espresado oficio, no podría este satisfacer por sí solo a la demanda que hai de operación de este género”.⁴⁷ Pero es quizá con el decreto de supresión de la contribución general para el sector artesanal, extendido por la Convención Nacional de Cuenca, el 7 de febrero de 1846, donde se evidencia de manera más clara el peso simbólico –antes que económico– de este segmento de la población. Dicha contribución regía por ley del 24 de abril de 1837 y reglamentaba el pago del impuesto de “empleados, comerciantes, propietarios, eclesiásticos, artesanos, jornaleros y peones”.⁴⁸ Sin embargo, la ley emitida por la Convención Nacional no solo eximía a los artesanos de esta obligación fiscal, disponía además la supresión de posibles deudas existentes, “en premio de su patriotismo y cooperación al restablecimiento de la libertad”.⁴⁹

44. “Solicitud para eximir de contribución obligatoria a gremio de Sastres de Riobamba”, Riobamba, 25 de abril de 1846, ANE, Ministerio de Hacienda, Chimborazo, caja 104; “Petición de baja para el Maestro de Sombreros de Paja Toquilla Lucio”. Quito, 27 de enero de 1853. ANE, fondo *Copiadores*, caja 48. “Sobre exención para tejedores de paja toquilla”, Quito, 22 de marzo de 1854, *ibíd.*, fondo *Copiadores*, sección General, vol. 203, caja 54; “Solicitud de dar de baja a los miembros del Gremio de Sastres y a los del Gremio de Carpinteros”, Quito, 5 de febrero de 1847, *ibíd.*, fondo *Especial*, caja 326; “Sobre reclutamiento de artesanos”, Azogues, 30 de abril de 1845. ANH-C, Oficial, Administración, carpeta 32303.

45. Otro caso similar es el de los tejedores de sombreros. En junio de 1846, Silverio Lucio del Batallón de Cazadores de la Guardia pide permiso para retornar a sus actividades como director de la elaboración de sombreros de paja toquilla en el Hospicio quiteño. “Licencia para el Director del taller de tejer sombreros del Hospicio”, Quito, 12 de junio de 1846, ANE, fondo *Copiadores*, sección General, vol. 162, caja 42.

46. “Conmutación de pena a cantero”, Quito, 8 de julio de 1857, *ibíd.*, Ministerio de Gobierno, vol. 2.

47. *Ibíd.*

48. “Ley de contribución general”. Quito, 24 de abril de 1837. En *Colección general de decretos y resoluciones dadas por el Congreso Constitucional de 1837* (Quito: Imprenta de Gobierno por Juan Campuzano, 1837), 193. Biblioteca Nacional Eugenio Espejo, FER2149.

49. “Resolución que suprime el cobro a los artesanos”, *El Nacional* 46, Quito, 27 de noviembre de 1846: 775.

ASOCIACIONES REPUBLICANAS COMO ESPACIOS DE APRENDIZAJE Y EJERCICIO POLÍTICO

Más allá del impulso que recibieron por parte de las instancias de gobierno y de las élites marcistas, la creación de las asociaciones comprendía, empero, un proceso organizativo que se encontraba sujeto a reglamentos y permisos de instauración y que implicaba una interacción de doble vía: posibilitaba, por un lado, el control de la autoridad política sobre las iniciativas asociacionistas; a la vez que daba lugar a espacios de aprendizaje político donde los miembros se ejercitaban en los valores, lenguajes y prácticas del nuevo orden republicano. Se trataba de prácticas asociativas de un nuevo tipo que apuntaban no solo a la construcción de un ciudadano virtuoso e industrioso, sino también a la politización de sus miembros,⁵⁰ y que se revelaban como espacios de acción desde donde los socios negociaron con el poder.

Reglamentar los espacios asociativos, de instrucción pública y de producción cultural constituyó uno de los esfuerzos de los gobiernos liberales por reinventar y reorganizar la arquitectura de las relaciones sociales de la comunidad política que estaban creando.⁵¹ El Decreto Reglamentario de Instrucción Pública (1838) normaba el procedimiento y requisitos para la instalación de las denominadas “Sociedades de amigos del país y de instrucción primaria”.⁵² Según el documento, eran las gobernaciones provinciales las instancias desde donde se debía impulsar la creación de asociaciones, las mismas que debían instalarse en las capitales provinciales y cantonales y recibir el apoyo de las juntas locales de “padres de familia y personas notables”. El Decreto Reglamentario establecía además un mínimo de siete miembros, y exigía de los futuros socios la presentación de un reglamento y de las denominadas “bases”, esto es, los principios de la asociación.

Para finales de la década de 1840, llama la atención la profusión de solicitudes para la creación de asociaciones enviadas desde diversas ciudades del país; situación que permite suponer un aumento de estos espacios de

50. A la politización de las asociaciones, reaccionan en cambio los miembros fundadores de la Sociedad del Progreso con la advertencia de que sus socios “Ninguna injerencia tendrán en la política”. “Sobre la creación de una sociedad de jóvenes llamada Sociedad del Progreso”, Guayaquil, 11 de agosto de 1847, ANE, Ministerio del Interior, Guayas, carpeta 2, caja 8.

51. Se trata de un esfuerzo normativo que también incluía espacios como el teatro. “Sobre la Junta de Censura”. Guayaquil, 13 de mayo de 1857. *Ibíd.*, caja 14.

52. *Decreto Reglamentario de Instrucción Pública expedido por el gobierno del Ecuador en el mes de agosto de 1838* (Quito: Imprenta de la Enseñanza Primaria, por José María Baca, 1938). Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (BAEP), FAE1935. Véanse aquí los artículos 129-134 de la Sección 2 del Reglamento, 38-40.

sociabilidad en el contexto de los cambios políticos y culturales provocados por la Revolución marcionista. Los reglamentos que acompañaban a dichas solicitudes incluían una descripción de la naturaleza de la nueva sociedad, sus objetivos y principios, las normas de funcionamiento, y las características, derechos y deberes de los socios. Dichos reglamentos constituyeron, por tanto, documentos fundacionales en los que no solo se fijaban las reglas, sino también la hoja de ruta de la asociación.⁵³ Por otra parte, y a diferencia de lo estipulado en el Decreto Reglamentario (en el que se enfatizaba en la promoción y fomento de la industria, agricultura y comercio en las respectivas localidades),⁵⁴ la normativa de las décadas de 1840 y 1850 subrayaba el papel de los asociados como agentes de opinión pública y como ciudadanos vigilantes de las instituciones republicanas, y comprometidos con la educación del sujeto artesano. Por su parte, y en concordancia con los requerimientos estatales, el reglamento de la Sociedad Liberal del Azuay (1845) se proponía “desarrollar las semillas del bien público, indicando al Gobierno, a la próxima legislatura y a toda la nación por medio de la imprenta, las necesidades del país, los medios de satisfacerlas, y todo cuanto contribuya a su bienestar y prosperidad”.⁵⁵ De igual manera, la Sociedad Popular de Chimborazo preveía “acordar los medios más expeditos para propagar entre los artesanos los sentimientos de libertad, honor y patriotismo, de igualdad, justicia y merecimiento personal por la virtud y las aptitudes individuales, de fraternidad, auxilio recíproco y mutua enseñanza”,⁵⁶ a la par que aspiraba al fomento de la industria fabril a través de:

1° la reforma de la conducta moral de los artesanos, 2° la mayor perfección posible de los artefactos adelantando los conocimientos, y mejorando los instrumentos, 3° haciendo comprender bien las ideas de aprecio y estimación, que justamente merecen los artesanos honrados, y 4° distribuyendo premios en honor de la virtud y del talento entre los artesanos que lo mereciesen por su buena conducta y destreza en su arte.⁵⁷

53. Aun cuando los reglamentos de las asociaciones exponen un *deber ser* de los socios, es importante considerar que la construcción de dicha imagen no se explica como la sola imposición *desde arriba*, es decir, desde la administración pública, de formas de actuar y organizarse políticamente, cuanto más como el resultado de una negociación entre asociados y representantes de la autoridad política. El artículo de Borja González, “ ‘Sois libres...’”, muestra el sentimiento de frustración de algunos de los artistas asociados frente al proyecto marcionista a finales de la década de 1850.

54. *Decreto Reglamentario de Instrucción Pública...*, sección 2, art. 134, 40.

55. “Sociedad Liberal del Azuay”, Cuenca, 6 de noviembre de 1845, ANE, Ministerio del Interior, Azuay, caja 8, f. 4.

56. “Sobre la aprobación de la Sociedad Popular de Chimborazo”, Riobamba, 24 de febrero de 1849, *ibíd.*, Ministerio del Interior, Chimborazo, caja 5.

57. *Ibíd.*

Los reglamentos normaban además la periodicidad de las reuniones y los requisitos para su instalación, las reglas del debate asambleario, y los criterios para los procesos de elección y representación. El reglamento de la Sociedad Democrática de Chimborazo, del 2 de febrero de 1849, estipulaba que “En las discusiones se observará las reglas de debate parlamentario y en las decisiones, el voto de la mayoría absoluta de los miembros presentes en la sesión, se tendrá como resolución de la Sociedad”.⁵⁸ Asimismo, el reglamento de la Sociedad Patriótica y de Amigos del País de Cuenca de 1851 indicaba que las reglas de discusión al interior de la asociación debían acotarse “[al] reglamento interior que ha gobernado a la Convención Nacional de 1851”.⁵⁹ De esta manera, y al menos sobre el papel, las asociaciones constituyeron espacios en donde se emularon las prácticas de elección, de representación y de debate parlamentario que regían la vida política republicana; principio que se aplicaba además a la elección de las autoridades de la asociación y que significaba la posibilidad de elección de cualquiera de sus miembros y la alternancia en estos cargos. Un ejemplo de ello ofrecen las actas de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago, publicadas en el periódico *El Liberal* y en las que se debatía a escala micro, la puesta en práctica de los grandes temas republicanos, el de la representación y la legitimidad.⁶⁰

En el ejercicio mismo de los derechos políticos, no obstante, no todo resultaba tan claro y liso como se lo estipulaba en los textos normativos. El reclamo de Manuel Morales, maestro mayor del gremio de sastres de Quito, dirigido al gobernador de Pichincha, el 22 de febrero de 1854,⁶¹ nos habla precisamente de la permanencia de formas asociativas de tipo corporativo y heredadas del régimen colonial; permanencia que dio lugar a una situación de ambigüedad en el ejercicio de la autoridad, y que provocó conflictos en cuanto a los criterios que la habilitaban.⁶²

58. *Ibíd.*

59. “Sociedad Patriótica y de Amigos del País”, Cuenca, 21 de mayo de 1851, *ibíd.*, Ministerio del Interior, Azuay, caja 11.

60. Se reproducen dos actas, del 14 y del 18 de abril. “Actas de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago”, *El Liberal* 1, Quito, 6 de mayo de 1856: 3-4.

61. “Sobre un problema con los socios del gremio de sastres”, Quito, 22 de febrero de 1854, ANE, fondo *Especial*, República del Ecuador, vol. 2, caja 349.

62. Se queja el maestro en cuestión sobre la impugnación que se le hace por parte de un grupo de nueve maestros (de un total de 27) a su desempeño como síndico de la Cofradía y presidente de la Sociedad Patriótica del Gremio de Sastres. Según alega Morales, el reglamento de la Sociedad no regula el tiempo de duración de las funciones para las cuales fue elegido; por el contrario, era el criterio de la costumbre y no el de la norma el que reglamentaba la permanencia de los directivos. Morales indica finalmente que lleva en sus funciones dos años y cuatro meses, y que –puesto que todavía no se ha producido una nueva elección– él cuenta con toda la legitimidad para recolectar los fondos necesarios

Esta yuxtaposición habitaba también en otros ámbitos del funcionamiento de las sociedades. Es el caso de los requisitos para la membresía, la misma que demandaba el manejo de valores y cualidades tanto de Antiguo Régimen como de la modernidad política, y que daba lugar a formas híbridas y porosas donde la palabra hablada se validaba con la palabra escrita, y la reputación ejemplar del individuo, con el patrocinio de uno de los socios. Por ejemplo, la Sociedad Popular de Chimborazo exigía de sus miembros la posesión de una reputación honrada, una “ocupación honesta”, así como el saber leer y escribir y “profesar principios políticos liberales”. Mientras que la incorporación de un nuevo miembro requería del tutelaje de uno de los socios fundadores y el compromiso de cumplir con el denominado “pacto de asociación”,⁶³ es decir, cumplir con la palabra de honor, cuya constancia, a su vez, quedaba registrada en actas y archivos a cargo del secretario de la asociación.

De hecho, el manejo de la lectoescritura constituía un elemento cardinal en el funcionamiento de las prácticas asociativas. En primer lugar porque –como hemos visto– constituía, en la mayoría de los casos, uno de los requerimientos para la adquisición de la membresía, al tratarse de un conocimiento imprescindible para el ejercicio de las tareas asociativas, es decir, para llevar el registro de las resoluciones y debates, y participar de la elaboración de discursos y textos de opinión. El reglamento de la Sociedad Popular de Chimborazo resulta una vez más ilustrativo en este sentido al fijar en sus páginas las funciones de una “Comisión permanente de Instrucción”, encargada de producir discursos y “escribir sobre los mismos asuntos pequeños catecismos en estilo claro y sencillo acomodado a la inteligencia menos desarrollada”.⁶⁴ En segundo lugar, la enseñanza de la lectoescritura era una de las principales tareas públicas con las que debían cumplir las asociaciones, que constituía una labor pedagógica y cívica, dirigida a niños y adultos, aunque de manera especial a los artesanos (aunque por igual a los miembros del ejército).⁶⁵ Todos los reglamentos revisados (pero también en otro tipo de textos, como los discursos pronunciados con motivo de las conmemoraciones del 6 de marzo de 1845) insisten en este propósito. Así, por ejemplo, la Escuela Democrática de

para la adquisición de cera y el pago de misas dominicales en honor de Santa Catalina, Virgen de los Reyes. “Sobre un problema con los socios...”.

63. “Reglamento de la Sociedad Popular de Chimborazo”, Riobamba, 17 de febrero de 1849, ANE, Ministerio del Interior, Chimborazo, caja 5.

64. “Sobre la aprobación de la Sociedad Popular...”.

65. Instrucción pública que supone enseñar a leer, escribir y contar según el método lancasteriano, y que se extiende también a la instrucción del sujeto militar, tal como lo estipula el decreto de diciembre de 1849. “Decreto con el que se establecen instituciones de instrucción pública en el ejército”, Quito, 21 de diciembre de 1849, AHMCP-Q, fondo *Jacinto Jijón y Caamaño*, 00066.

Guayaquil (1858) se planteaba “el importante objeto de comunicar los conocimientos en lectura y caligrafía á todos los que, sin distinción de edad, ni clase quieran adquirir tan indispensable instrucción que prepara al hombre para adquirir conocimientos de orden superior y hacerlo al fin útil á la sociedad”.⁶⁶ Las labores de enseñanza de las asociaciones eran objeto de atención de la autoridad política, tal como se evidencia en el informe de Pablo Bustamante al ministro de Instrucción Pública, desde Riobamba en mayo de 1858:

Me he hecho un deber de comunicar mensualmente al Supremo Gobierno el estado de la escuela de adultos de esta ciudad; y me es satisfactorio participar a Vuestra Señoría Honorable que *concurren a ella una vez en la semana como cuarenta artesanos*, y que la consagración de ellos y la constancia de los tres institutores que la plantearon van produciendo felices resultados, pues un individuo (Manuel Santacruz) de treinta y ocho años de edad ha aprendido a leer y va escribiendo regularmente en pizarra en tan corto tiempo.⁶⁷

De la misma manera como en otros países del continente y en Europa que atravesaban por experiencias liberales similares, existía también en Ecuador un acuerdo entre letrados y políticos marcionistas (entre los que se incluyen miembros del clero) de un lado, y los artesanos asociados, del otro, en lo concerniente al papel de la educación como pilar del orden social y dispositivo del progreso material y moral.⁶⁸ Dicho en palabras de José Mariano Borja, párroco de Riobamba y presidente de la Sociedad Popular de Chimborazo: la “educación profesional, moral y política” del sujeto artesano posibilitaría el adelanto de los oficios vinculados a la “seda, algodón, lana, madera y hierro” y al mejor aprovechamiento de los recursos naturales el país. La educación se revestía de una dimensión política, no solo porque la lectoescritura era uno de los requerimientos para la adquisición de los derechos políticos, sino porque

66. “Escuela Democrática”, Guayaquil, 13 de enero de 1858, ANE, Ministerio del Interior, Guayas, carpeta 10, caja 14. “Creación de la Escuela Democrática”, Guayaquil, 20 de enero de 1858, AHMCP-Q, fondo *Jacinto Jijón y Caamaño*, 00068.

67. “Escuela de Adultos”, Riobamba, 29 de mayo de 1858, ANE, Ministerio del Interior, Chimborazo, caja 7. Énfasis añadido.

68. En este sentido se manifestaba el gobernador de Pichincha, Antonio Gómez de la Torre, en su informe al ministro del Interior, del 23 de agosto de 1853: “Un individuo que sepa leer y escribir y tenga algunas nociones de aritmética, puede conocer mejor las instituciones y las leyes, puede participar con mas amplitud de las ideas de los demás hombres y coordinar, perpetuar y comunicar mas extensamente las suyas. La instrucción primaria es el medio mas eficaz para crear Ciudadanos que sepan hacer valer sus derechos y cumplir sus obligaciones: su general difusión es la única que puede hacer positivo y universal el programa del Cristianismo y del sistema republicano Libertad, Igualdad, Fraternidad”. “Informe del Gobernador de Pichincha al Ministro del Interior”, Quito, 23 de agosto de 1853, AHMCP-Q, fondo *Jacinto Jijón y Caamaño*, ADQ.27.1.1.

era a través de ella que se podían inculcar los preceptos y valores ilustrados y liberales. De allí que los gobiernos marcistas buscaron incidir de manera directa en la formación política de los asociados.⁶⁹ Una nota dirigida desde Ibarra a Marcos Espinel, ministro del Interior del presidente José María Urvina, permite incluso suponer la distribución de materiales sobre política, con el propósito manifiesto de que sus miembros se instruyan en tales principios:

Ha llegado a noticia de esta sociedad que el Señor Vivero, con el objeto de que se repartan entre las Sociedades, dejó en el Ministerio del cargo de Vuestra Señoría Honorable unos tantos ejemplares de un cuaderno escrito por él y rotulado “Secciones de Política”; y siendo evidente que tanto como a cualquier sociedad le es indispensable a esta el aprendizaje de tan importantes principios, ha determinado pedir al Honorable Señor Ministro del Interior los ejemplares que tenga a bien remitirlos.⁷⁰

Quizá la evidencia de que sí fue posible concretar los vínculos entre los artesanos y artistas y las élites políticas liberales es la participación de las sociedades en los momentos de movilización popular a favor de uno u otro caudillo marcista. En los primeros días de marzo de 1850, los miembros de la Escuela Miguel de Santiago se pronunciaron públicamente en contra del intento de golpe de Estado perpetrado por los generales Francisco Robles y José María Urvina contra el presidente en funciones, Manuel de Ascásubi. Suscribían la hoja volante intitulada *Protesta* 18 artistas, entre ellos Juan Pablo Sanz, Ramón Salas, José Leandro Venegas y Luis Cadena, quienes se presentaban a sí mismos como “ecuatorianos amantes del orden y de las instituciones” que rechazaban la insurrección militar, tachada de “vandálica”, a la par que caracterizaban al gobernante destituido como “justo, legal y filantrópico”.⁷¹ También la Sociedad de Historia y de Idiomas, con el apoyo del comandante general de Pichincha, se pronunció contra las asonadas caudillistas de marzo de 1850.⁷² Así mismo, en los primeros días de septiembre, la Escuela Filarmónica, siguiendo el ejemplo –según sus propias palabras– de la Sociedad de Historia e Idiomas, advertía con levantarse en armas en defensa del gobierno.⁷³ Dos años más tar-

69. Los propios contemporáneos mencionan el uso político de las asociaciones. En una nota de prensa se afirma que el gobierno ha convertido a las sociedades en clubs políticos. “Tendencias del Gobierno sobre las masas populares”, *El Quiteño Honrado* 4, Quito, 12 de agosto de 1849: 14-16.

70. Cuaderno “Secciones Políticas”, Ibarra, 11 de febrero de 1854, ANE, Ministerio del Interior, Imbabura, caja 12.

71. *Protesta de los miembros de la Escuela de Miguel de Santiago* (Quito: Impreso por M. Rivadeneira, 2 de marzo de 1850).

72. *Manifestación Popular* (Quito: Impreso por M. Rivadeneira, 6 de marzo de 1850).

73. “Los miembros de la Sociedad filarmónica ofrecen tomar las armas para pacificar el país”, Quito, 4 de septiembre de 1850, ANE, Ministerio del Interior, Pichincha, carpeta 21, caja 19.

de (1852), la misma Escuela Democrática de Miguel de Santiago, así como la Sociedad de Ilustración emitían sus respectivas *protestas* frente a una posible invasión floreana.⁷⁴ Huelga decir que, lo que para un bando marcista significaba apoyo a través de la movilización y pronunciamiento público, para el otro era sinónimo de conspiración. Las asociaciones como lugares del debate democrático, la puesta en práctica de los principios republicanos y movilización social resultaban –así lo dejan entrever las fuentes decimonónicas– espacios potencialmente peligrosos que debían además ser observados y controlados por la autoridad política, especialmente por la policía.⁷⁵

Durante las elecciones presidenciales de 1856, las sociedades republicanas se instauraron finalmente como plataformas de apoyo a la candidatura de Francisco Robles. Conforme a lo establecido por la Constitución de 1852, se trataba de un evento electoral en el que por primera vez en la historia republicana, la elección de presidente y vicepresidente no recaía en el poder legislativo sino en “asambleas populares”, compuestas a su vez de 300 electores por cada uno de los antiguos departamentos grancolombianos.⁷⁶ No obstante, mucho antes del evento electoral, las sociedades republicanas ya habían iniciado con la discusión sobre el candidato de su preferencia. Este fue el caso de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago, cuyos miembros abrazaron la candidatura del general Robles, en oposición a Gabriel García Moreno, Antonio Elizalde, Manuel Ascásubi y Manuel Bustamante.⁷⁷ Se sumó a ello la creación de nuevas sociedades, con el propósito de “Procurar y proponer la refusión de todos los partidos en un solo partido nacional” y apoyar al candidato urvinista.⁷⁸ Así, por ejemplo, a finales de mayo de 1856 se instaló en Gua-

74. “Protesta de la Sociedad de Ilustración”, Quito, 24 de mayo de 1852, ANE, fondo *Copiadores*, sección General, vol. 161, caja 42; “Protesta de la Escuela Miguel de Santiago”, Quito, 22 de marzo de 1852, *ibíd.* A fines de 1853 los miembros de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago reiteraron su disposición a tomar las armas frente a una posible invasión de Flores; en caso contrario, pedían que se les exonere del servicio en el ejército. “Sociedad de Miguel de Santiago a las armas”, Quito, 17 de octubre de 1853, *ibíd.*, vol. 210, caja 56.

75. “Oficio sobre artesanos y sociedades secretas”, Quito, 25 de abril de 1857, *ibíd.*, Ministerio del Interior, Pichincha, carpeta 14, caja 23; “Oficio sobre sociedades secretas y artesanos”, Quito, 24 de abril de 1857, *ibíd.*; “Sobre la revisión de reglamentos de la Sociedad ambateña de amigos de la Ilustración”, Quito, 31 de enero de 1848, *ibíd.*, fondo *Especial*, República del Ecuador, vol. 1, caja 330.

76. Julio Tobar Donoso, *El general José María Urvina. Monografías históricas* (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1937); José Marie Le Gouhir, *Historia de la República del Ecuador*, 2.^a ed. (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1935), 509-510; Federico Trabucco, “Constitución 1852”, arts. 58 y 162, *Constituciones de la República del Ecuador* (Quito: Editorial Universitaria, 1975).

77. “Interior”, *El Republicano* 2, Quito, 26 de abril de 1856: 1.

78. “Jrl. Francisco Robles. Candidato Popular para la Presidencia de la República”, *El Termómetro* 11, Guayaquil, 31 de mayo de 1856, 1-2. También el periódico guayaquileño y

yaquil la “Sociedad de Amigos del País” con la anuencia de más de 300 socios, según lo reporta la nota de *El Termómetro*.⁷⁹ Días más tarde se fundó en Quito la Sociedad Republicana de Quito, con un total de 70 miembros, entre los que se encontraban los artistas Bernabé Palacios, Santos Ceballos y Juan Agustín Guerrero, así como miembros de las jerarquías políticas y del ejército.⁸⁰ Al momento, no resulta posible afirmar si los asociados integraron o no el grupo de electores, que –a decir de Le Gouhir–,⁸¹ era de 100 miembros para Pichincha y 220 para Guayas. Quisiera, no obstante, insistir en la condición de laboratorio político de estos espacios asociativos republicanos, cuyos miembros llegaron incluso a presentar un programa de gobierno, causando con ello el rechazo de una parte del público al perseguir transparentar las intenciones de los candidatos y comprometerlos con las necesidades de sus electores.⁸²

LAS ARTES Y LOS OFICIOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA REPÚBLICA LIBERAL

Si para las élites marcistas el sujeto artesano personificaba el ideal del ciudadano industrioso sobre cuyos hombros habría de edificarse la república liberal, los propios artistas y artesanos se acogieron a este imaginario para deliberar sobre su papel en la construcción de la nueva comunidad política. En artículos previos⁸³ se ha afirmado que los miembros de las Sociedades Democráticas se presentaban a sí mismos como una joven élite letrada que enfatizaba en la puesta en práctica de virtudes patrióticas y valores a la vez liberales y católicos; a la par que reivindicaban la Revolución marcista como una gesta que

órgano impreso de la Sociedad Filantrópica, *El Filántropo*, se refiere al apoyo de las sociedades a la candidatura de Robles.

79. “Un socio de los amigos del país”, *El Filántropo* 63, Guayaquil, 11 de junio de 1856: 4. Se menciona, además, la creación de una asociación contraria a Robles, aunque no se da más detalles.

80. “Sociedad Republicana de Quito”, *La Discusión* 1, Quito, 17 de junio de 1856: 4. Agradezco a Luis Vizúete por las referencias a la participación política de dichos letrados en los períodos garciano y progresista.

81. Le Gouhir, *Historia de la República...*, 510.

82. Una situación similar se explora en Regina Tapia, “Competencia electoral, honor y prensa. México en 1857”. En *Prensa y elecciones. Formas de hacer política en el México del siglo XIX*, coord. por Fausta Gantús y Alicia Salmerón (México D. F.: Instituto Mora, 2014), 55-78.

83. Borja González, “‘Sois libres...’”, 188; Galaxis Borja González, “La expulsión de los jesuitas en Ecuador y la Nueva Granada: impresos, debates fundacionales y transnacionalidad a mediados del siglo XIX”. En *Minúscula y plural. Cultura escrita en Colombia*, ed. por Alfonso Rubio (Medellín: La Carreta, 2016), 153-184.

permitió retomar el espíritu emancipador de la Independencia. En este sentido, se concebían como actores protagónicos, capaces de propiciar el progreso y la civilidad entre sus contemporáneos, producir un canon literario y artístico de carácter nacional e incidir en los debates públicos sobre la relación entre sociedad y Estado, entre ciudadanía y autoridad. A partir de discursos celebrativos y notas de prensa producidos por los propios asociados, este acápite tematiza el carácter político –y por tanto público– que artistas y artesanos reconocieron en sus oficios, tal como se manifiesta en la cita al inicio de este artículo.

Las fuentes analizadas redundan en la idea de que las artes debían ser el lugar donde escenificar la ansiada igualdad entre los miembros de la nueva república y aportar, de esa manera, a la construcción de la nación como una comunidad política de nuevo tipo, distanciada del pasado colonial y comprometida con un futuro de progreso y civilización. Por ejemplo, en el discurso pronunciado el 6 de marzo de 1852 con motivo de la exposición artística realizada por los siete años de la Revolución marcionista, el entonces todavía joven poeta, socio de la Sociedad de la Ilustración y futuro redactor del periódico oficial, Juan Montalvo, convidaba a los artistas contemporáneos a imaginar la dicotomía entre *república democrática* y la *oligarquía*, representada esta última como una figura monstruosa que amenazaba la existencia de la propiedad y los principios de igualdad y libertad. Sugería Montalvo: “Aquí el pintor traslade su mente al cuadro, personifique la oligarquía: monstruo de cien cabezas, devorando á la propiedad y á la igualdad, vírgenes de la Creación; personifique también al ángel de la libertad elevándonos en sus alas á la mansión de la paz”.⁸⁴

Las exposiciones, así como otras actividades culturales y celebrativas, entre las que destacaron las ceremonias de instalación de las sociedades y de premiación de obras de arte, constituyeron los espacios de auto-escenificación por excelencia de los asociados. Eventos celebrativos que –huelga decirlo– contaron, en la mayoría de los casos, con el apoyo material y simbólico de las autoridades, además de la correspondiente difusión en la prensa oficialista y la asistencia de los representantes del gobierno central y local. Durante estos eventos se recordaban básicamente dos acontecimientos del pasado inmediato: la gesta del 10 de agosto de 1809, y la del 6 de marzo de 1845, estableciendo con ello un vínculo entre pasado y presente, entre memoria, producción artística y comunidad nacional. Según la opinión de los artistas participantes de las conmemoraciones marcionistas de los años 1852, 1853 y 1854, las artes debían recrear los paisajes de la nación, invitar al aprendizaje de las lecciones de la historia colonial e independentista, y discurrir, a partir de ello, sobre las conti-

84. *Discursos pronunciados en la sesión pública de exhibición por los miembros de las Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica, en el séptimo aniversario del seis de marzo de 1845* (Quito: BCE, 1984), 1. El texto fue publicado por primera vez en Quito por la Imprenta F. Bermeo y luego como *Discursos* (1852).

nuidades y rupturas en las tradiciones estéticas y sus connotaciones públicas y políticas. En definitiva, constituían el lugar social desde donde dilucidar sobre cuáles de los elementos del pasado debían persistir en las memorias visuales de los ciudadanos, y en qué filones hincar los nuevos símbolos de la regeneración política a la que se creía asistir. En palabras de Miguel Riofrío, presidente de la Sociedad de Amigos de la Ilustración:

Los Gobiernos americanos por su propio interés están en la necesidad de dar vigor i movimiento á las producciones literarias que empiezan á fulgurar con luz remisa. Una vez impulsado el vigor de los talentos, una vez que hayan tomado existencia los agentes de la civilización, ellos sabrán sostenerse por sí mismos i los Gobiernos que han sido sus tutores recibirán los ausilios vigorosos de sus pupilos ya robustos i emancipados.⁸⁵

Riofrío –autor de la novela *La Emancipada* (1822) y editor de los periódicos liberales *La Razón* y *La Unión*– tematiza uno de los tópicos constitutivos en la retórica de autoconstrucción de artistas y artesanos: la relación entre literatura y política, y su importancia en la configuración de las nacientes repúblicas hispanoamericanas. Tanto para él como para sus contemporáneos, existía una irrefutable correspondencia entre el adelanto de las producciones literarias y la estabilidad de los gobiernos al impulsar las artes y la transformación de “pupilos” a ciudadanos “adultos”, “vigorosos” y “emancipados”.

Las artes, y de manera especial la pintura, eran además la tarjeta de visita en el extranjero, en cuyas representaciones no solo se debía evidenciar la diversidad de paisajes del territorio republicano, sino sobre todo subrayar la existencia de un “carácter nacional” entre los ecuatorianos, demostrando con ello autonomía y progreso. En este sentido se expresaba J. Francisco Gómez de la Torre, socio de la Sociedad de Ilustración, en su discurso de marzo de 1854:

Aun hai mas; la pintura entre nosotros se ha mantenido campeando en el teatro servil de la imitación. Pero ahora, ella se lanza en pos de la invención y de la originalidad, para tomar un carácter nacional. También, la música abandonará la imitación, y se entregará á reproducir en sus preludios las pasiones u sentimientos predominantes de mi patria. La literatura, la música y la pintura representadas por las Sociedades de Ilustración, Filarmónica y la Escuela Democrática empiezan á conquistar su independencia y nacionalidad, para no mendigar la ciencia y la inspiración en las naciones que llevan la vanguardia de la civilización.⁸⁶

85. *Discurso de Miguel Riofrío en el cuarto aniversario de la Sociedad de Amigos de la Ilustración en el Convictorio de San Fernando*, 4 de noviembre de 1849 (Quito: Imprenta de Bermeo, 1849), 8.

86. “Discurso de J. Francisco Gómez de la Torre, socio de la Sociedad de Ilustración”. En *Discursos* (1852) (Quito: BCE, 1984), 27.

En la concepción de los asociados, las artes, sin embargo, no constituían una actividad separada del trabajo manual y de los oficios aplicados; por el contrario, este concepto incorporaba tanto la dimensión estética como la pragmática, y por eso mismo, estaba endosado de civilización y patriotismo, en cuanto contribuía al adelanto no solo material sino también moral del cuerpo social. Para Miguel Nicanor Espinosa, socio de la Sociedad de Amigos de la Ilustración, el dibujo –por ejemplo– era el requisito necesario para la “adquisición de los conocimientos naturales” vinculados a la química, la botánica y la arquitectura.⁸⁷ Era, a su vez, el deber del gobierno reconocer y tomar en cuenta la asistencia de los artesanos locales en las tareas de reconstrucción y restauración del patrimonio artístico y arquitectónico. Por ejemplo, en la nota “Arquitectura”, publicada en *El Artesano* de abril de 1859, se denunciaba la existencia de planes del municipio por entregar las tareas de restauración de los edificios coloniales en manos de sujetos no profesionales y/o extranjeros, en lugar de recurrir a los artesanos locales.⁸⁸

En el Ecuador de mediados del siglo XIX, los periódicos fueron precisamente el espacio desde donde artesanos y artistas vinculados a las asociaciones republicanas difundieron sus reflexiones sobre el papel de las artes como instancia civilizatoria e interpelante de la autoridad, expresaron sus expectativas sobre el tipo de comunidad política de la que aspiraban participar, y evidenciaron sus alianzas.⁸⁹ En algunos casos las asociaciones contaban además con sus propios órganos de difusión, por ejemplo el periódico *El Liberal* para el caso de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago, y *El Filántropo* de la Sociedad Filantrópica de Guayaquil, mientras que Juan Pablo Sanz tenía a su cargo la edición del periódico *El Artesano*. Adicionalmente, en la propia prensa oficialista se informaba, de manera regular,⁹⁰ sobre la instalación de las sociedades, sus convocatorias a concursos y exposiciones; sus páginas reproducían los discursos asociativos, las actas de los debates asamblearios e incluso los estatutos, como fue el caso de la Sociedad Popular

87. Nicanor Espinosa, *La Democracia* 166, Quito, 14 de diciembre de 1857: 2.

88. Periódico *El Artesano* 58, Quito, 21 de abril de 1859.

89. De hecho, para el periódico *El Quiteño Honrado*, la prensa representaba la alternativa a los clubs políticos creados por el gobierno con el propósito de incidir sobre artistas y artesanos. “Tendencias del Gobierno sobre las masas populares”, *El Quiteño Honrado* 4, Quito, 12 de agosto de 1849: 15. Véase para el caso granadino Camilo A. Páez, “El artesano publicista y la consolidación de la opinión pública artesana, 1854-1870”. En *Disfraz y pluma para todos. Opinión pública y cultura política, siglos XVIII y XIX*, ed. por Francisco Ortega y Alexander Chaparro (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012), 473-498.

90. Se encuentran en este grupo los periódicos *La Democracia*, *El Ecuatoriano*, *El Filántropo*, *La Rebusca* y *El Republicano*; además de los periódicos oficiales *El Seis de Marzo* y *El Nacional*; aunque también se escuchan opiniones escépticas en *El Quiteño Honrado*.

de Chimborazo, cuyo reglamento se publicó en el periódico capitalino *El Ecuatoriano* del 26 de febrero de 1849.⁹¹

La prensa sirvió como uno de los recursos usados por los artesanos para difundir el ideal de república de iguales, a la par que buscaban promover con ello una opinión pública favorable a la existencia de las asociaciones. En este sentido se pronunciaba *La Democracia* sobre la necesidad de contar con “un sistema de asociaciones organizadas convenientemente” en aras de “la mejora y perfección de las artes, [y] el progreso social é industrial de los artesanos”.⁹² En el periódico guayaquileño *La Rebusca* de finales de noviembre de 1852, se reproducía, en cambio, el discurso del presidente de la Sociedad Filantrópica con motivo del aniversario de dicha asociación. Además de los consabidos elogios a las instituciones republicanas y democráticas, las palabras del presidente Rendón apuntaban a la necesidad de implantar en el país una serie de adelantos materiales y económicos que se correspondían con las demandas del programa liberal.⁹³ La prensa incluía finalmente artículos informativos sobre la historia del arte romano y griego, quizá con el afán de que sus lectores se instruyan en los conocimientos de este tipo; y anuncios publicitarios sobre los servicios de artistas y artesanos.⁹⁴

A MODO DE CONCLUSIÓN

El estudio de los espacios de sociabilidad donde actuaron artistas y artesanos permite, de un lado, constatar para mediados del siglo XIX la existencia de una franja de la población urbana, que por sus vínculos con la cultura de lo escrito estaba en las condiciones de interpelar y negociar con el poder sobre los modos de su participación en la construcción del edificio republicano. Del otro, identificar las acciones de los gobiernos marcistas por reconfigurar la arquitectura de las relaciones sociales sobre cuya base se propusieron crear una nueva comunidad política, en clave liberal. En el imaginario marcista, los

91. “Sociedad Popular del Chimborazo”, *El Ecuatoriano* 57, Quito, 26 de febrero de 1849: 1-2.

92. “Invitación”, *La Democracia* 67, Quito, 25 de enero de 1854: 228-229.

93. “Sociedad Filantrópica”, *La Rebusca* 37, Guayaquil, 24 de noviembre de 1852: 2.

94. El aviso reza así: “P. J. Pablo Sanz y Compañía profesor de Pintura, Arquitectura [...] discípulo del distinguido M. E. Charton, lleno de satisfacción por la confianza que ha merecido del público en el ramo de pintura, tiene a bien ofrecerle además sus conocimientos arquitectónicos, delineando planos, fachadas, adornos [...] todo con el gusto y genio del siglo, y por precios cómodos. Las personas que quisieren honrarle con su confianza pueden verlo en su establecimiento, casa de la Señora Rosa Cevallos y Gaviño, esquina de la Compañía”. “Aviso”, *La Democracia* 67, Quito, 25 de enero de 1854: 230.

artesanos y artistas representaban el sujeto ideal del ciudadano, quien –a raíz de los valores y virtudes adquiridos por la vía de la educación y el trabajo– cumplía con los requisitos cívicos para la construcción de la anhelada sociedad liberal. De allí que los gobiernos marcistas impulsaron iniciativas estatales por crear espacios de sociabilidad y formación artesanal, y enfatizaron en la función igualadora y civilizadora de los mismos. Los artesanos y artistas, por su parte, vieron tanto en las sociedades como en el recurso del periódico, la posibilidad de acceder y poner en circulación los conocimientos, prácticas y lenguajes vinculados al ejercicio ciudadano. Dicho de otra manera: si a los gobiernos marcistas les interesaba construir ciudadanía liberal, también los artesanos y artistas pugnarón y negociaron con la autoridad política las características de dicha ciudadanía, atravesada, empero y en no pocos casos, por los remanentes de una cultura política anclada aun en lo colonial.

La alianza entre asociaciones de artistas y artesanos, prensa y proyecto liberal se hace evidente en la reseña que publica *La Democracia* sobre “una reunión fraternal de artistas” (aunque también se usa la denominación “reunión fraternal de artesanos”) a la que los editores del periódico habían sido invitados expresamente.⁹⁵ La reseña describe un festejo realizado en una casa privada, del que participaron los artesanos y sus familiares, así como también indígenas y otros invitados provenientes de sectores subalternos. El evento contó además con la presentación musical a cargo de una orquesta, e incluyó un brindis y un baile hasta el final de la noche. Lo interesante de esta nota de prensa es el doble ejercicio de escenificación que le ofrece al lector. Se trata, en primer lugar, de mostrar la puesta en práctica de los ideales de igualdad y fraternidad en un espacio de festejo y sociabilidad plebeya. En segundo lugar, los autores de la nota buscaban no solo crear una opinión pública favorable a este tipo de evento que denominaron “inauguración de la democracia”, sino también mostrarse a sí mismos como aliados de los artesanos y artistas anfitriones del “festín popular”. Con un mensaje similar al que se desprende del texto de abolición de la contribución general obligatoria para los trabajadores de oficio en 1846, también la nota de prensa citada subraya el peso simbólico del sujeto artesano en la construcción del edificio republicano liberal.



95. “Primer festín popular en Quito”, *La Democracia* 165, Quito, 5 de diciembre de 1857: 3.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Histórico de Loja (AHL).

Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Sede Ibarra (AHMCP-I).
Fondo *Municipal*.

Archivo Histórico del Museo Remigio Crespo Toral, Cuenca.

Archivo Metropolitano de Historia de Quito (AMHQ).

Archivo Nacional de Historia, Cuenca (ANH-C).

Archivo Nacional del Ecuador (ANE).

Fondo *Especial*.

Fondo *Copiadores*.

Biblioteca Nacional Eugenio Espejo.

Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit (BAEP).

Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Sede Quito (AHMCP-Q).

Fondo *Jacinto Jijón y Caamaño*.

Periódicos

El Artesano, 1857-1859.

El Ecuatoriano, 1849.

El Filántropo, 1854-1856.

El Liberal, 1856.

El Nacional, 1846.

El Quiteño Honrado, 1849.

El Republicano, 1856.

El Termómetro, 1856.

La Democracia, 1852-1857.

La Discusión, 1856.

La Rebusca, 1852.

FUENTES PRIMARIAS PUBLICADAS

Decreto Reglamentario de Instrucción Pública expedido por el gobierno del Ecuador en el mes de agosto de 1838. Quito: Imprenta de la Enseñanza Primaria, por José María Baca, 1838.

Discurso de Miguel Riofrío en el cuarto aniversario de la Sociedad de Amigos de la Ilustración en el Convictorio de San Fernando. 4 de noviembre 1849. Quito: Imprenta de Bermeo, 1849.

Discursos pronunciados en la sesión pública de exhibición por los miembros de las Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica, en el séptimo aniversario del seis de marzo de 1845. Quito: Banco Central del Ecuador (BCE), 1984.

- "Ley de contribución general". En *Colección general de decretos y resoluciones dadas por el Congreso Constitucional de 1837*, 193. Quito: Imprenta de Gobierno por Juan Campuzano, 1837.
- Manifestación Popular*. Quito, 6 de marzo de 1850. Quito: Impreso por M. Rivadeneira, 1850.
- Protesta de los miembros de la Escuela de Miguel de Santiago*. Quito: Impreso por M. Rivadeneira, 2 de marzo de 1850.
- Proyecto de Ley Orgánica de Instrucción Pública*. Quito: Imprenta del Gobierno, 1857.
- Reglamento de Policía formado para el Cantón Quito*. Quito: Imprenta del Gobierno, 1855.

FUENTES SECUNDARIAS

- Aguirre Abad, Francisco. *Bosquejo histórico de la República del Ecuador*. T. III. Guayaquil: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1972.
- Agulhon, Maurice. *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, 1ª ed. en español. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.
- Avilés Pino, Efrén. *Enciclopedia del Ecuador*. <http://www.encyclopediadelecuador.com>.
- Ayala Mora, Enrique. *Lucha política y origen de los partidos en el Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional (CEN), 1988.
- Borja González, Galaxis. "'Sois libres, sois iguales, sois hermanos'. Sociedades democráticas en Quito de mediados del siglo XIX". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas [Anuario de Historia de América Latina]* 63 (2016): 185-210.
- . "La expulsión de los jesuitas en Ecuador y la Nueva Granada: impresos, debates fundacionales y transnacionalidad a mediados del siglo XIX". En *Minúscula y plural. Cultura escrita en Colombia*, editado por Alfonso Rubio, 153-184. Medellín: La Carreta, 2016.
- Casanovas Codina, Joan. *¡O pan, o plomo! Los trabajadores urbanos y el colonialismo español en Cuba, 1850-1898*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2000.
- Chartier, Roger. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- . "Las prácticas de lo escrito". En *Historia de la vida privada*, dirigido por Philippe Aries y Georg Duby, 115-158. Madrid: Altea / Taurus / Alfaguara, 1991 [1986].
- Chiriboga, Manuel. *Jornaleros, grandes propietarios y exportación cacaofera 1790-1925*, 2.ª ed. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E) / CEN, 2013.
- Coronel, Valeria. "A Revolution in Stages: Subaltern Politics, Nation-State Formation, and the Origins of Social Rights in Ecuador, 1834-1943". Tesis de doctorado. New York University. 2011.
- Espinosa, Carlos. *Historia del Ecuador en contexto regional y global*. Barcelona: Lexus, 2010.
- García-Bryce Weinstein, Íñigo. *República con ciudadanos: los artesanos de Lima, 1821-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2008.

- Gazmuri, Cristián. "Las revoluciones europeas de 1848 y su influencia en la historia política de Chile". En *The European Revolutions of 1848 and the Americas*, editado por Guy Thomson, 159-190. Londres: Institute of Latin American Studies, 2002.
- Guerra, François-Xavier, Annick Lempérière et al. *Los espacios públicos en Iberoamérica: ambigüedades y problemas, siglos XVIII y XIX*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1998.
- Hidalgo, Ángel Emilio. *El artesanado en Guayaquil. Gremios, Sociedades Artesanales y Círculos Obreros (1688-1925)*. Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2011.
- Kennedy, Alexandra. "Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes". En *Imágenes de identidad: acuarelas quiteñas del siglo XIX*, editado por Alfonso Ortiz, 25-62. Quito: Fondo de Salvamento (FONSAL), 2005.
- Kingman, Eduardo. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede Ecuador (FLACSO Ecuador) / FONSAL / Universitat Rovira i Virgili, 2008.
- Le Gouhir, José Marie. *Historia de la República del Ecuador, 2ª ed.* Quito: Editorial Ecuatoriana, 1935.
- Maignashca, Juan. "El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895". En *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*, editado por Juan Maignashca, 355-420. Quito: FLACSO Ecuador / CERLAC / CEN, 1994.
- _____. "La dialéctica de la 'igualdad', 1845-1875". En *Etnicidad y poder en los países andinos*, editado por Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Kaltmeier, 61-78. Quito: UASB-E / CEN, 2007.
- McEvoy, Carmen. "De la república utópica a la república práctica: intelectuales y artesanos en la forja de una cultura política en el área andina, 1806-1878". En *Historia de América Andina*. Vol. 5, *Creación de las repúblicas y formación de la nación*, editado por Juan Maignashca, 347-387. Quito: Libresa / UASB-E, 2003.
- Moncayo, Pedro. *El Ecuador de 1825 a 1875: sus hombres, sus instituciones y sus leyes*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), 1979.
- Páez, Camilo A. "El artesano publicista y la consolidación de la opinión pública artesana, 1854-1870". En *Disfraz y pluma para todos. Opinión pública y cultura política, siglos XVIII y XIX*, editado por Francisco Ortega y Alexander Chaparro, 473-498. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- Peralta Ruiz, Víctor. "Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes: de la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos XVIII-XIX)". En *Visión y símbolos: del Virreinato criollo a la república peruana*, editado por Víctor Peralta, 243-274. Lima: Banco de Crédito, 2006.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com>.
- Pérez, Trinidad. "La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo". Tesis de doctorado. UASB-E. 2012. <http://hdl.handle.net/10644/3081/TD028-TECLA-Pérez>.
- _____. "Modos de aprender y tecnologías de la creatividad: el establecimiento de la formación artística académica en Quito: 1849-1930". En *Catálogo de la exposición Academias y arte en Quito: 1849-1930. Museo de Arte Colonial, abril-julio del 2017*, curadoras Trinidad Pérez y Ximena Carcelén, 17-50. Quito: CCE, 2017.

- Sanders, James E. *Contentious Republicans: Popular Politics, Race, and Class in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Sattar, Aleezé. "¿Indígena o Ciudadano? Republican Laws and Highlands Indians Communities in Ecuador, 1820-1857". En *Highlands Indians and the State in modern Ecuador*, editado por Kim Clark y Marck Becker, 22-36. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- Silva, Renán. "La crítica ilustrada de la realidad". En *Historia de América Andina*. Vol. 3, *El sistema colonial tardío*, editado por Margarita Garrido, 361-394. Quito: Libresa / UASB-E, 2001.
- _____. "Prácticas de lectura, ámbitos privados y formación de un espacio público moderno. Nueva Granada a finales del Antiguo Régimen". En *Los espacios públicos en Iberoamérica*, editado por François Xavier Guerra, 82-106. México D. F.: FCE, 1998.
- Sowell, David. "La sociedad democrática de artesanos de Bogotá". En *Colombia en el siglo XIX*, compilado por Germán Mejía, Michael Larosa y Mauricio Nieto, 189-216. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1999.
- Tapia, Regina. "Competencia electoral, honor y prensa. México en 1857". En *Prensa y elecciones. Formas de hacer política en el México del siglo XIX*, coordinado por Fausta Gantús y Alicia Salmerón, 55-78. México D. F.: Instituto Mora, 2014.
- Terán Najas, Rosemarie. "Facetas de la historia del siglo XIX, a propósito de las estampas y relaciones de viajeros". En *Imágenes de identidad: acuarelas quiteñas del siglo XIX*, editado por Alfonso Ortiz, 63-112. Quito: FONSA, 2005.
- Thomson, Guy, editor. *The European Revolutions of 1848 and the Americas*. Londres: Institute of Latin American Studies, 2002.
- Tobar Donoso, Julio. *El general José María Urvina. Monografías históricas*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1937.
- Trabucco, Federico. *Constituciones de la República del Ecuador*. Quito: Editorial Universitaria, 1975.
- Williams, Derek. "Popular Liberalism and Indian Servitude: The Making and Unmaking of Ecuador's Antilandlord State, 1845-1868". *Hispanic American Historical Review* 83, n.º 4 (2003): 697-733.

La invención del arte colonial en la era del progreso: crítica, exposiciones y esfera pública en Quito durante la segunda mitad del siglo XIX

Inventing colonial art in the era of progress: art criticism, exhibitions, and the public sphere in Quito in the second half of the nineteenth century

A invenção da arte colonial na era do progresso: Crítica, exposições e a esfera publica em Quito na segunda metade do século XIX

Carmen Fernández-Salvador

Universidad San Francisco de Quito (Ecuador)
mfernandez@usfq.edu.ec

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.698>

Fecha de presentación: 15 de enero de 2018

Fecha de aceptación: 24 de julio de 2018

Artículo de investigación

RESUMEN

Este artículo estudia el proceso de selección que opera para articular la historia del arte colonial en el Ecuador decimonónico, como el esfuerzo de una incipiente crítica artística preocupada por educar al observador moderno y, a la par, dar forma al canon artístico nacional.

Se estudia el aporte de los intelectuales de la era del progreso, liderados primero por los liberales afines a las sociedades democráticas y luego por el político conservador e intelectual cosmopolita Juan León Mera.

Palabras clave: historia del arte, historia cultural, historia latinoamericana, historiografía, arte colonial, esfera pública, Miguel de Santiago, Juan León Mera, sociedades democráticas, siglo XIX, Ecuador, crítica artística.

ABSTRACT

This research provides an account of the selection process whereby colonial art in nineteenth-century Ecuador is perceived. To this end, the appearance of a sort of budding art criticism is highlighted, one that is concerned about educating the modern observer. It also examines how the country's artistic canon was being tentatively shaped. In this framework, the liberals can be seen promoting a democratic society, whereas the views of conservatives were expressed by the contributions made by the thinker Juan León Mera.

Keywords: Art history, cultural history, Latin American history, historiography, colonial art, the public sphere, Miguel de Santiago, Juan León Mera, democratic societies, the nineteenth century, Ecuador, art criticism.

RESUMO

A pesquisa estuda o processo de seleção por meio do qual a arte colonial foi percebida no Equador do século XIX. Com esse alvo, colocasse em destaque a emergência de uma preliminar crítica artística, ocupada da educação do observador moderno. Além disso, o artigo analisa a tentativa de formar o cânone artístico nacional. Neste marco, estuda-se a contribuição dos intelectuais na era do progresso. De uma parte aparecem os liberais afins às sociedades democratas; e, de outro, aparecem os conservadores representados na contribuição intelectual de Juan Leon Mera.

Palavras chave: História da arte, história cultural, história da América Latina, historiografia, arte colonial, esfera pública, Miguel de Santiago, Juan León Mera, sociedades democratas, século XIX, Equador, crítica artística.

En el *Tesoro Americano de Bellas Artes*, el crítico chileno José Bernardo Suárez traza un mapa continental, desde Estados Unidos hasta Chile, en el que describe la notable producción artística de cada uno de los países americanos.¹ Publicado en 1878, el *Tesoro Americano* sugiere la importancia que se otorgaba a la producción artística en el siglo XIX, como soporte en la construcción de las identidades nacionales. De igual manera, este resumen histórico y diccionario de artistas elabora un argumento con respecto al grado de civilización que habían alcanzado los diferentes países, todo a partir del progreso que evidenciaban las varias manifestaciones artísticas: la pintura, la escultura, la música y las letras, principalmente.

Largas páginas se dedican al arte ecuatoriano, deteniéndose particularmente en su pintura y escultura. Varios puntos son significativos en la discusión sobre Ecuador. A pesar de que el *Tesoro Americano* reconoce la antigüedad de México y de Perú por su glorioso pasado precolombino, al hablar de artistas individuales activos en la Colonia, Ecuador es el país que posee la más temprana y numerosa tradición artística. Esta se remonta al siglo diecisiete, con los nombres de Miguel de Santiago y de Goríbar. Se señala también la amplia difusión que había alcanzado el arte quiteño por toda Hispanoamérica durante el período colonial: “En Chile, en el Perú, en Venezuela, en México, en todas partes se encuentran cuadros quiteños, crucifijos, santos de bulto, etc.”. A pesar de que Suárez reconoce el valor de artistas individuales como Miguel de Santiago, cuyos cuadros habían sido admirados aun en Italia, él también argumenta que entre los lienzos y esculturas quiteñas de exportación “son muchos los malos, de un gusto pésimo, i pocos los que reúnen algún mérito”.²

En “Las Bellas Artes en Chile”, breve artículo publicado en los *Anales de la Universidad*, en 1866, el pintor Pedro Francisco Lira lamenta el atraso de las artes en su país, el que según él se debía a la falta de modelos y maestros adecuados, al poco reconocimiento que recibían los artistas, y a la ausencia de buen gusto. Con respecto al último punto, culpa de manera enfática al arte quiteño, causante de “gravísimos males”. De esta manera, afirma que la “constante introducción de sus innumerables cuadros debía precisamente influir entre nosotros: la vista cotidiana de ellos debía acabar por hacernos perder todo sentimiento e idea artística, acostumbrando el ojo a mirar toda clase de defectos i ninguna belleza”.³ A estos autores se suman las voces de

1. José Bernardo Suárez, *Tesoro Americano de Bellas Artes* (París: Librería de Ch. Bouret, 1878).

2. *Ibíd.*, 31.

3. Pedro Francisco Lira, “Las Bellas Artes en Chile”. *Anales de la Universidad* 28: 277, doi: 10.5354/0717-8883.1866.20037.

otros, como Miguel Luis Amunátegui, quien describía a las obras quiteñas como mamarrachos, producidas por quienes desconocían de reglas y carecían de una adecuada formación artística.⁴

Tanto Suárez como Lira y Amunátegui muestran una ansiedad con respecto a la amenaza que representaba para la cultura nacional la invasión de obras extranjeras. Por otro lado, es indudable que, para la mirada crítica del siglo XIX, las piadosas y desbordantes imágenes del barroco quiteño respondían más bien a la devoción popular del pasado. En las otras naciones americanas, el arte no poseía el largo linaje de la pintura y escultura quiteñas. Sin embargo, este joven arte había nacido de la mano del academicismo; por su carácter intelectual y por su cercanía con la ciencia, este era más adecuado para una nación moderna, encaminada hacia el progreso.⁵ En Ecuador, la actitud frente al arte colonial quiteño no era muy diferente entre los intelectuales y críticos de arte, quienes muy probablemente estaban al tanto de las opiniones vertidas por sus pares chilenos.

En "Conceptos sobre las Artes", un ensayo publicado en 1894, Juan León Mera elabora una fuerte crítica a ciertas manifestaciones de la cultura popular que él considera son un atentado contra el buen gusto: "En nuestros templos, en especial en los de las parroquias rurales", escribe, "tenemos profusión de esculturas y pinturas sagradas, de las cuales son pocas las que merecen estar en los altares o colgadas de los muros: la mayor parte son abortos detestables de la brocha o del escopio".⁶ Entre las cosas que él condena se encuentran algunas imágenes milagrosas, las procesiones con estatuas que salen a pedir limosna, y las celebraciones con música estridente. Mera propone adoptar una actitud iconoclasta: "un iconoclasticismo piadoso y salvador del buen gusto artístico, y hagamos una guerra cruda a esas efigies que obligan al pueblo a formarse una erradísima idea de la belleza celestial".⁷

4. Miguel Luis Amunátegui, "Apuntes sobre lo que han sido las bellas-artes en Chile". En *Perspectivas sobre el coloniaje*, ed. por Constanza Acuña Fariña (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013), 29.

5. Como señala Constanza Acuña Fariña, a fines del siglo XIX y principios del XX "se instaló la idea de que en Chile nunca existió realmente una cultura colonial, mucho menos un arte barroco". Véase Constanza Acuña Fariña, "La fortuna crítica del arte colonial en Chile: entre la avanzada del progreso, la academia y la sobrevivencia del pasado". En *Perspectivas sobre el coloniaje*, ed. por Constanza Acuña Fariña (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013), 8.

6. Juan León Mera, "Conceptos sobre las Artes". En *Teoría del Arte en el Ecuador*, ed. por Edmundo Ribadeneira (Quito: Banco Central del Ecuador, BCE / Corporación Editora Nacional, CEN, 1987), 319. Sobre las ideas estéticas de Juan León Mera en este ensayo véase Trinidad Pérez Arias, "La construcción del campo moderno de arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo" (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, UASB-E, 2010), 91-102, <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3081/1/TD028-DECLA-Perez-La%20construccion.pdf>.

7. Mera, "Conceptos sobre las Artes", 319.

Sin embargo, Mera tampoco reniega totalmente del arte colonial. Por el contrario, para él existe una unidad cultural entre el pasado y el siglo XIX, afinidad que estaba determinada por el espacio geográfico que ocupaba la anterior Audiencia de Quito, y ahora la república ecuatoriana. La geografía y el clima incidían en las cualidades esenciales del pueblo ecuatoriano, entre las cuales se encontraba una natural disposición hacia la creación artística. Así, argumenta que “el clima, el cielo tropical, los variadísimos aspectos de la corteza terráquea y otras circunstancias son propicias en el Ecuador a la concepción artística”. Más adelante, añade que “ingenios no nos han faltado nunca; el amor a las artes y las buenas disposiciones para estudiarlas son comunes en nuestro pueblo”.⁸ Para Mera, al igual que para otros autores de la época, se debía seleccionar aquellas obras y artistas del pasado que pudieran ajustarse a las expectativas del Ecuador moderno.

La revisión historiográfica crítica ha interesado a varios académicos en años recientes. Desde esta perspectiva, se analiza a la historia del arte colonial latinoamericano que se escribe en el siglo XIX como discurso, en relación con la formación de los Estados nacionales y como una apropiación consciente de métodos dictados por el estudio del renacimiento italiano. La invención de biografías artísticas y la influencia de la tradición vasariana, particularmente en torno al caso del pintor neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, ha sido la preocupación de Olga Acosta y de Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona y Juan Camilo Rojas.⁹ Más recientemente, Ray Hernández estudia el canon del arte colonial mexicano que toma forma en el siglo XIX en diálogo con el museo, enfocándose en la narrativa que toma forma en la Academia de San Ildefonso.¹⁰ Para el caso ecuatoriano, un primer análisis crítico de mi autoría sobre la escritura de la historia del arte colonial quiteño ha encontrado una contraparte en la reflexión historiográfica de Guillermo Bustos.¹¹ Separando la institucionalidad que caracteriza a la investigación histórica realizada por los académicos autodidactas de la primera mitad del siglo XX,

8. *Ibíd.*, 320.

9. Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona y Juan Camilo Rojas Gómez, “El príncipe del arte: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX”, *Historia Crítica*, n.º 52 (2014): 205-230; Olga Acosta, “Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: reflexiones sobre la construcción de un mito”. En *América: cultura visual y relaciones artísticas*, ed. por Rafael López Guzmán et al. (Granada: Universidad de Granada, 2015), 3-11.

10. Ray D. Hernández, *The Academy of San Carlos and Mexican Art History: Politics, History and Art in Nineteenth-Century Mexico* (Nueva York / Londres: Routledge, 2017).

11. Carmen Fernández-Salvador, “Historia del arte colonial quiteño: un aporte historiográfico”. En *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos autores* (Quito: Fondo de Salvamento, FONSA, 2007), 11-122; Guillermo Bustos, *El culto a la nación: escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950* (Quito: Fondo de Cultura Económica, FCE / UASB-E, 2017).

agrupados en torno a la Academia Nacional de Historia, de las preocupaciones de los letrados autónomos o “solitarios” del siglo XIX, como Pedro Fermín Cevallos y González Suárez, Bustos estudia la invención de la memoria nacional en la intersección entre el saber histórico y el ritual cívico. Siguiendo la línea crítica de estudios anteriores, este artículo se centra en el proceso de selección que opera para articular una narrativa de la historia del arte colonial quiteño, como el esfuerzo de una incipiente crítica preocupada por educar al observador moderno y, a la par, dar forma al canon artístico nacional.

Este estudio contribuye al debate iniciado anteriormente por Alexandra Kennedy Troya en torno a la continuidad o continuismo de la tradición colonial en el siglo XIX. La autora ha comentado sobre la importancia que mantuvieron ciertos modelos coloniales como fuente de inspiración para los artistas ecuatorianos decimonónicos.¹² No obstante, una atenta lectura de diversos textos críticos que se escriben de 1850 en adelante, sugiere que el redescubrimiento del pasado estuvo marcado por la tensión; se trataba de una incómoda relación que filtraba el “continuismo” colonial. De esta manera, reconociendo el aporte de Kennedy Troya, este artículo analiza las contradictorias actitudes hacia el arte colonial quiteño en la era del progreso.

Particularmente a partir de 1850, el pasado colonial fue incorporado en una narrativa nacional, y como tal sirvió de sustento para la “ecuatorianidad”. Un momento decisivo en el reconocimiento de este pasado fue la fundación de la Sociedad Democrática Miguel de Santiago, en 1852. Nombrada en honor a uno de los más importantes representantes de la pintura colonial quiteña, esta insistía en la importancia de encontrar adecuados ejemplos locales de excelencia artística, como presumiblemente había sido el mismo Santiago. Como bien ha señalado Galaxis Borja, uno de los propósitos de esta sociedad era la formación científica e intelectual de los artesanos, de manera que estos pudieran aportar de manera eficaz al progreso material y moral del Ecuador moderno.¹³ Bajo el espíritu liberal de la Revolución marquista, se buscaba crear una sociedad igualitaria en la que los artesanos y letrados ocuparan un lugar central. La importancia que se concede a Miguel de Santiago en este contexto, y la reinención de su trabajo como artista, tiene que ver justamente con estas preocupaciones. En el seno de la Sociedad Democrática

12. Alexandra Kennedy Troya, “Formas de construir la nación: el barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos”. En *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. Memoria del II Encuentro Internacional (La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina, 2004), 49-60 y “Del Taller a la Academia: Educación Artística en el Siglo XIX en Ecuador”, *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 2 (1992): 119-134.

13. Galaxis Borja González, “‘Sois libres, sois iguales, sois hermanos’ Sociedades democráticas en Quito de mediados del siglo XIX”. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 53 (2015): 185-216. Véase también Pérez Arias, “La construcción del campo...”, 141-146.

se celebra a este pintor por su originalidad e ingenio; su supuesto genio creativo le diferenciaba de otros artistas que se habían limitado a copiar obras existentes, y le convertía en un adecuado modelo a seguir para los artesanos y artistas del presente.

Casi una década después, la crítica del conservador Juan León Mera contribuye de manera decisiva en la reinención del arte colonial. A diferencia de los artesanos y letrados que se movían alrededor de la Sociedad Democrática Miguel de Santiago, Juan León Mera no buscaba la construcción de una sociedad de iguales, sino más bien situar a la producción artística y literaria del Ecuador en una narrativa que incorpora selectivamente a la tradición colonial como parte de una cultura cosmopolita, comparable a la europea.¹⁴ El concepto de “buen gusto”, que está presente tanto en este autor como en el *Tesoro Americano de las Bellas Artes*, parte del supuesto de que tanto el arte como la crítica tenían como propósito educar a un público con capacidad de discernimiento, que pudiera apreciar la belleza. Siguiendo a Bourdieu, el “buen gusto” también era una estrategia en la legitimación de diferencias sociales, puesto que reafirma el privilegio de aquellos que encontraban deleite en la contemplación estética de un objeto, y que poseían las destrezas para reconocer a la cultura elevada y segregarla de la popular.¹⁵

Por lo expuesto, es evidente que la recuperación del arte colonial en la segunda mitad del siglo XIX obedece a preocupaciones políticas diferentes, que oscilan entre el liberalismo de la Revolución marquista y el conservadurismo cosmopolita de Juan León Mera. No obstante, existen puntos de encuentro entre las dos posturas. Por un lado, es evidente que, tanto para los liberales como para Juan León Mera, si bien la recuperación de la tradición artística colonial era vital en la construcción de la narrativa nacional, esta tenía que ser modelada (y, en buena medida, reinventada) en respuesta a las expectativas del Ecuador moderno. Esta reinención iba de la mano con el advenimiento de un nuevo espectador, para quien el arte colonial perdía su significado en relación con las prácticas devocionales y piadosas, o con la didáctica religiosa, y se convertía en un objeto de análisis estético. Esta discusión, por otro lado, se hacía posible en el espacio generado por la creciente circulación de textos impresos y por las exposiciones de arte e industrias que, aunque todavía poco frecuentes, apelaban a la opinión ciudadana.

14. Fernández-Salvador, “Historia del arte colonial...”, 16-32.

15. Pierre Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988).

EL PAPEL DE LA CRÍTICA Y DE LAS EXPOSICIONES ARTÍSTICAS: EL ARTE COLONIAL EN LA ESFERA PÚBLICA

En su artículo sobre el pintor Miguel de Santiago, publicado en la revista *El Iris* en 1861, Juan León Mera habla sobre sus frecuentes visitas a Quito, movido por su afición a la pintura. Uno de los lugares que más llamaba su atención, nos dice, era el claustro de San Agustín, en donde se detenía por varias horas para contemplar sus magníficos lienzos. La descripción del convento toma la forma de una guía turística; Mera dirige nuestra atención hacia los cuadros de mayor interés, señalando en ocasiones rasgos sobresalientes de su factura:

Aquí la graciosa escena de familia que representa el Laboratorio del niño San Agustín; allá el Milagro del peso de las ceras, en el que el diestro manejo de las tintas completa la ilusión; más allá un grupo de sacerdotes sentados en contorno de una mesa i en poltronas de antiguo gusto desempeñadas con tal maestría [...]. A pocos pasos en el descanso de la escalera principal, se mira un lienzo tan grande [...] i cubierto de tantas i tan variadas i magníficas figuras [...].¹⁶

En la segunda mitad del siglo XVIII, el jesuita Mario Cicala describía la pintura de Jesucristo que se encontraba en la portería del convento agustiniano como “imagen prodigiosa y devotísima”.¹⁷ Un siglo más tarde, para el espectador culto como Juan León Mera, los lienzos de la vida de San Agustín ya no despertaban piedad religiosa sino goce estético. Para Mera, los corredores del claustro no invitaban a la meditación espiritual; él los recorre como si fuesen las salas de un museo, espacios para la exhibición del arte colonial. A través de sus palabras, el convento pasaba de ser un edificio silencioso y encerrado, y se convertía en un espacio público, abierto a la mirada crítica del visitante.

Lo singular del texto de Mera es que nos permite pensar en la crítica del arte como manifestación de una esfera pública que empezaba a tomar forma en el Ecuador de la segunda mitad del siglo XIX. De hecho, la discusión sobre el “buen gusto” artístico que está presente tanto entre los autores chilenos arriba citados, como entre el mismo Juan León Mera y otros escritores ecuatorianos, parte del reconocimiento de un “público” –conjunto impersonal de ciudadanos y sin embargo claros interlocutores de estas ideas–, cuyo juicio estético podía ser educado a través de la circulación de textos críticos

16. Juan León Mera, “Miguel de Santiago”, *El Iris* 9 (1861): 141-142.

17. Mario Cicala, *Descripción Histórico-Topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús* (Quito: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, BEAEP, 1994), 167.

y de otras estrategias de difusión, como eran las exposiciones de arte.¹⁸ Mera lo dice claramente en su ensayo “Conceptos sobre las Artes”, cuando habla sobre la necesidad de “hacer amar las Artes, para que tengan entusiastas cultivadores; y no se las puede amar, sino comprendiendo bien sus bellezas, formando aquel sentido íntimo y espiritual que se llama buen gusto”.¹⁹ Argumenta que para el efecto se requerían dos cosas fundamentales: “presentar al público obras bellas, y ocultarle las defectuosas y deformes”.²⁰

La esfera pública se consolida en Ecuador en las últimas décadas del siglo XIX, particularmente bajo el gobierno de presidentes progresistas como Antonio Flores Jijón. Prueba de ello son las innumerables publicaciones de noticias y opinión que circulan en la época, entre ellas periódicos oficiales, revistas culturales y políticas, y aun hojas volantes financiadas por individuos o corporaciones particulares. En el diálogo intertextual se articula un debate público alrededor del cual se construye una comunidad de lectores. Es verdad que en estas publicaciones reconocemos la voz de una minoría intelectual y política, que excluye a una amplia población del país. También es cierto que los medios impresos tienen una circulación limitada; se trata de revistas que se publican con poca frecuencia y que al cabo de unos pocos números desaparecen, lo que habla del limitado número de lectores. No obstante, como veremos más adelante, en muchas de estas publicaciones comienza a sentirse la creciente presencia de la sociedad civil.

Por efecto de la escultura pública y de las conmemoraciones cívicas que se organizaban a su alrededor, el espacio urbano comienza a pensarse de una manera diferente. Como bien ha señalado Natalia Majluf para el caso de Lima, unas y otras reclaman las calles y plazas para el Estado y la nación, secularizándolas y convirtiéndolas en espacio público.²¹ Ya a partir de 1888, el Congreso ecuatoriano reconocía la importancia de rescatar lugares privilegiados en la topografía urbana, sitios sobre los que se inscribían eventos singulares de la historia republicana, y que como tal constituían el soporte de una narrativa nacional.²² Durante esta misma época, fechas significativas en la historia nacional

18. Al hablar sobre “público” como una entidad autónoma y reconocible, me refiero a la clásica discusión de Habermas sobre la esfera pública. Véase Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trad. por Thomas Burger (Cambridge: MIT Press, 1991). Con respecto a la opinión pública y la idea del arte nacional en Chile, véase Josefina de la Maza, “Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno”. En *Ciencia-mundo: orden republicano, arte y nación en América*, ed. por Rafael Sagredo (Santiago: Universitaria, 2010), 279-319.

19. Mera, “Conceptos sobre las Artes”, 317.

20. *Ibíd.*, 317.

21. Natalia Majluf, *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP, 1994), 9.

22. Citado en *El Municipio*, número extraordinario, 10 de agosto de 1889: 8.

comienzan a ser celebradas con la participación de diferentes grupos ciudadanos. El retrato histórico emerge entonces con fuerza, adquiriendo desde un inicio un carácter público. Al respecto, digno de mención es el hecho de que durante la celebración del 10 de Agosto, en 1889, los retratos de figuras heroicas, ejecutados por Joaquín Pinto y José M. Proaño, se echaron a volar entre los asistentes.²³ El momento más significativo de este esfuerzo cívico fue la colocación de la escultura de Antonio José de Sucre en la Plaza de Santo Domingo, en el año de 1892, la que generó una extraordinaria respuesta entre la ciudadanía.

Es importante señalar, sin embargo, que los profundos cambios que se evidencian en el Ecuador de fines del siglo XIX se anuncian décadas antes, particularmente con las propuestas liberales que siguieron a la destitución de Juan José Flores durante la Revolución marquista, en 1845. Es en este momento en que la producción artística entra a la esfera pública, cuando comienza a ser objeto de debate.

Como se ha señalado, un momento clave en la relación entre la crítica del arte y la esfera pública en el Ecuador del siglo XIX fue la fundación, en 1852, de la Sociedad Democrática Miguel de Santiago, la que marcó una ruptura en la forma de experimentar el arte y de discutir sobre él. En el mismo año de 1852, se llevó a cabo una velada artística que juntaba a tres sociedades democráticas diferentes: de la ilustración, dedicada al estudio de la historia y de la literatura; de la filarmónica, o de música; y de Miguel de Santiago, que se centraba en el estudio de la pintura. La alianza entre las tres sociedades nos sugiere que se comenzaba a pensar en la pintura como el ejercicio de un arte liberal, y no como un oficio servil; se trataba de un esfuerzo encaminado a la formación intelectual del artesano / artista.²⁴

Esta velada artística presentó varias innovaciones significativas. Por un lado, se trataba de una primera exposición de arte, lo que presupone la exhibición de las obras, provenientes de diferentes géneros, en un lugar seleccionado y acondicionado para el efecto. La exposición, por otro lado, reconocía la presencia de un espectador, invitado a juzgar el valor estético de las piezas seleccionadas. Uno de los aspectos significativos de este evento fue la publicación de una serie de discursos en los cuales se elabora por primera vez una apreciación crítica de las pinturas exhibidas, a partir de su análisis formal. Finalmente, reconociendo el talento artístico de Miguel de Santiago, en estos textos encontramos un temprano interés en debatir sobre el arte colonial, buscando en ese pasado ejemplos adecuados para el artista moderno.

23. *El Municipio*, 8. Véase también Alexandra Kennedy y Carmen Fernández-Salvador, "El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador". En *Ecuador: Tradición y Modernidad* (Madrid: SEACEX, 2007), 45-52.

24. Véase *Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica: discursos pronunciados en la sesión pública efectuada el 6 de marzo de 1852* (Quito: BCE, 1984).

Los discursos de quienes participaron en la velada artística organizada en 1852 circularon en forma impresa, con el fin de instruir a una comunidad de lectores en la apreciación de las artes. A estos textos siguieron otras notas en publicaciones periódicas, lo que sugiere la creciente presencia de una crítica artística, en su mayor parte autodidacta. En la primera serie de la revista *El Artesano*, que comienza a circular en la década de 1850, aparecía una sección dedicada a las *Bellas Artes*. También había espacio para la crítica artística y para la discusión sobre el arte colonial en varias revistas literarias. Entre ellas mencionamos la biografía de Miguel de Santiago, publicada por Juan León Mera en *El Iris* (1861); la historia de las bellas artes en el Ecuador, de Pablo Herrera, que aparece en la *Revista de la Universidad del Azuay* (1891); una breve reseña sobre la iglesia de la Compañía de Jesús, escrita por L. L. Sanvicente, S. J. para *Álbum Ecuatoriano* (1898); y el clásico ensayo también de Mera, "Conceptos sobre las Artes", para la *Revista Ecuatoriana* (1889).²⁵ Estas publicaciones sientan la pauta de la brevísima *Revista Quito* (1900) y de la ocasional *Revista de la Escuela de Bellas Artes* (1905).

La importancia de las exhibiciones artísticas como una estrategia en la educación del público, por otro lado, fue reconocida años más tarde por Juan León Mera, quien en "Conceptos sobre las Artes" argumentaba que estas eran "medios poderosos de adelantamiento y caminos que conducen al pueblo hacia el buen gusto". Mera, no obstante, lamenta que estas sean esporádicas. "Dos hemos tenido en la Capital, en 1852 y 1892", escribe. "¡Cuarenta años de intervalo! En la vía del progreso son una eternidad. Conviene que las exposiciones artísticas sean, cuando más, bienales".²⁶

En la segunda serie de la revista *El Artesano*, órgano de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha, fundado en 1892, se señala un número mayor de exposiciones, muchas de las cuales incluían obras de arte y objetos científicos. La primera, dice la nota, se celebró en 1851. Se exhibió ahí un cuadro ejecutado por los miembros de la Sociedad Democrática Miguel de Santiago, el que posteriormente sería enviado a la exposición universal de París. Siguieron otras, en 1853, 1857 y 1862, en Quito, y una más en Guayaquil. En ellas se mostraron obras de arte, adelantos científicos y curiosida-

25. En este artículo no discutimos el aporte de Pablo Herrera a la historiografía del arte colonial quiteño en el siglo XIX. Al igual que sus contemporáneos, también él resalta la relación entre la producción artística de una nación y su grado de civilización y progreso. Herrera encuentra una continuidad lógica entre el pasado colonial y la cultura del siglo XIX, trazando una historia lineal que atraviesa los dos períodos. Véase Pablo Herrera, "Las Bellas Artes en el Ecuador", *Revista de la Universidad del Azuay* 1, n.º 3 (1890); y 2, n.º 17 (1891).

26. Mera, "Conceptos sobre las Artes", 318

des de la naturaleza, provenientes de diferentes regiones del país.²⁷ Pasaron treinta años hasta la siguiente exposición, organizada en 1892 por el gobierno de Antonio Flores Jijón y el Municipio de Quito, en consonancia con la colocación de la estatua de Sucre en la antigua plaza de Santo Domingo. La importancia que estos eventos tuvieron para la consolidación de lo público nos los deja en claro la revista *El Artesano*, en donde se los describe como un esfuerzo en favor del “bien público”. Como se manifiesta claramente en la misma revista, la respuesta de artistas, artesanos e industriales –fundadores de la revista– a la convocatoria para participar en la exposición, es una muestra de la importancia que iba adquiriendo la sociedad civil, lo que Habermas reconoce como una característica de la esfera pública.²⁸

Las diferentes publicaciones que circulan en este contexto sugieren el gran impacto que la exposición de 1892 debía alcanzar sobre la ciudadanía. De esta manera, en los estatutos de la exposición se argumenta que esta se llevaría a cabo en “el Kiosco y los parques que se hallan dentro del paseo público de la Alameda”.²⁹ Los productos a exhibirse se dividían en diferentes categorías, entre ellas productos y obras relacionadas con las Ciencias Naturales, la Agricultura, la Ganadería y la Maquinaria. Se distinguía a las Artes y Manufacturas, como eran la sastrería, los tejidos y bordados, de las Bellas Artes, bajo la cual se encontraban la arquitectura, la pintura, la escultura y la música. Bajo este acápite también se incluía la sección “estudios didácticos para las bellas artes”.³⁰ A pesar de que estas categorías son propias de la mentalidad del progreso, una reflexión con respecto al pasado también se hacía presente en la exposición.

De acuerdo a los estatutos, se concedería mención especial a “las obras de arte y curiosidades antiguas que, por su gusto, originalidad o perfección sean dignas de exhibirse y pertenezcan a la Arqueología”.³¹ Ya en la exposición, algunas de las obras de escultura y de arquitectura premiadas hacían referencia a lo colonial. De esta manera, Alejandro Velasco y Juan Pablo Sáenz recibieron premios por sus diseños para reconstruir la torre de la iglesia de San Francisco. Aunque la pintura se aventuraba por temáticas novedosas, la mayoría de esculturas se aferraba a temas religiosos en materiales tradicionales como la madera. De hecho, por una fachada de la Compañía de Jesús en madera,

27. Julián San Martín, “Discurso pronunciado por el socio Julián San Martín en la sesión del 18 de febrero último”, *El Artesano*, 9 de abril de 1892: 13-14. Agradezco a Galaxis Borja por dirigirme en esta dirección.

28. Habermas, *The Structural Transformation...*, 23-24.

29. *Estatutos y Programa para la Exposición Nacional que tendrá lugar el 9 de diciembre de 1891* (Quito: Imprenta del Clero, 1891), 3.

30. *Estatutos y Programa...*, 13-18.

31. *Ibíd.*, 9.

Manuel Vaca recibió la mención “digno de abalanza”.³² Los organizadores de la exposición, por otro lado, promovieron la reflexión crítica sobre la relación entre el pasado y el presente. De hecho, entre los premios destacaba uno especial, que se esperaba entregar a quien “presente por escrito, hasta seis meses después de clausurada la Exposición, un juicio crítico comparativo entre las obras e industrias que subsisten desde la época de la colonia y las que se exhiban en la próxima Exposición como nuevas o reformadas”.³³

A través de las escasas exposiciones que se organizaron en la segunda mitad del siglo XIX, y de textos críticos que circulaban en medios impresos, el arte colonial entra en el debate público, convirtiéndose en un referente para la cultura nacional decimonónica. No obstante, la historia que se escribe en ese momento (y que tendrá fuertes repercusiones sobre la historiografía del arte colonial en décadas posteriores) debe reinventar el pasado con el fin de adecuarlo a las necesidades de una nación que imaginaba su futuro alineado con las nociones de progreso civilizatorio.

DEFINIENDO AL ARTE DESDE EL ESPÍRITU DEL PROGRESO

Ya en la segunda mitad del siglo encontramos una temprana preocupación con respecto a la relación entre la producción artística de un pueblo y su bienestar. No sorprende que esta temprana preocupación esté presente en *Primicias de la Cultura de Quito*, el primer periódico quiteño publicado por Eugenio Espejo en la década de 1790. En su discurso sobre la importancia de establecer una sociedad patriótica en Quito, Espejo dedica algunas líneas a la pintura y escultura quiteñas, una floreciente industria en la empobrecida república de la época.³⁴

A lo largo de esas páginas, Espejo describe a la producción artística quiteña como un todo coherente. En la pintura, a Miguel de Santiago le había sucedido José Cortés en el siglo XVIII; en la escultura, Caspicara era el heredero del arte del (mítico) padre Carlos. A pesar del aislamiento en que se encontraba Quito durante el período colonial, y a pesar de que los artistas carecían de un entrenamiento formal, la pintura y la escultura habían florecido en la Real Audiencia. Con respecto a Miguel de Santiago, escribe: “En esa era, y en esa región, adonde no se tenía siquiera la idea de lo que era la anatomía, el

32. *Cuadro sinóptico de las calificaciones hechas a las obras y productos presentados en la exposición nacional* (Quito: Imprenta del Clero, 1892), 6-7.

33. *Ibíd.*, 8-9.

34. Eugenio Espejo, *Primicias de la Cultura de Quito* (Quito: CCE, s. f.), 167-170.

diseño, las proporciones, y en una palabra los elementos de su arte, miráis, señores (con qué asombro), qué musculación, qué pasiones, qué propiedad, qué acción, y finalmente, qué semejanza o identidad del entusiasmo creador de la mano, con el impulso e invisible mecanismo de la naturaleza!”.³⁵ Espejo concluía haciendo un llamado para la creación de una academia de arte, puesto que esta aseguraría la continuidad de la larga tradición en la pintura y la escultura. El intelectual quiteño reconocía, además, la importancia de la creación artística para el progreso y bienestar de un pueblo: “Este solo pensamiento, puesto en práctica”, escribe, “pronostico, señores, que será el principio y el progreso conocido de nuestras ventajas en todas líneas”.³⁶

De manera más clara, diferentes autores ecuatorianos escriben, en la segunda mitad del siglo XIX, sobre la estrecha relación entre arte y progreso. El arte era a la vez un motor del progreso de los pueblos, y un indicativo de su grado de civilización, argumenta Juan León Mera en su ensayo “Conceptos sobre las Artes”, de 1894. “El cultivo de las Artes –afirma– contribuye a la civilización de los pueblos [...] y el desarrollo y perfección que ellas alcanzan sirven para medir el grado de cultura de un pueblo”.³⁷ Juan León Mera distingue al artefacto de una obra de arte. El primero sirve a un propósito utilitario, mientras que el segundo tiene como fin el goce estético. La inclinación de un pueblo hacia uno u otro tiene que ver con su grado de desarrollo; en un pueblo más avanzado, hay una mayor preocupación por cosas del espíritu, como es la belleza, que por lo material. Así, argumenta que “los salvajes casi no tienen artes, o las tienen rudimentarias”, mientras que el “pueblo que comienza a dejar sus condiciones primitivas empieza a sentir afición a las Artes, y mientras más disposiciones muestra para cultivarlas, mayor es la probabilidad de que alcanzará pronto la civilización”.³⁸

Un argumento similar encontramos en Juan Montalvo, quien dedica uno de los ensayos de *El Cosmopolita* a las Bellas Artes. Hablando sobre el arte clásico, Montalvo señala que “las artes van a un paso con la literatura, la filosofía, la política, la civilización, en una palabra; o más bien, son partes de la civilización y ellas el más claro indicio de la cultura o la barbarie de los pueblos. Nunca se dio un pueblo que tuviese en poco las artes, ni bárbaro que alcanzase espíritu para saberlas estimar”.³⁹

Las ideas sobre la relación entre la producción artística de un pueblo y su progreso material y espiritual nutren la formulación de un canon para el arte ecuatoriano en la segunda mitad del siglo XIX. A partir de este canon, se

35. Espejo, *Primicias de la Cultura...*, 169.

36. *Ibíd.*, 170.

37. Mera, “Conceptos sobre las Artes”, 293.

38. *Ibíd.*

39. Juan Montalvo, *El Cosmopolita* (Quito: Imbabura, 1894), 314.

podía pensar en la moderna nación en una escala de civilización comparable a la de las naciones europeas. Este también servía como una lente a través de la cual se miraba la producción artística del período colonial. Si el pasado colonial era el sustento de la cultura ecuatoriana, este debía ser filtrado y reformulado con el fin de ser incorporado a una narrativa nacional. En pocas palabras, el arte colonial debía ser reinventado.

BUSCANDO UN CANON PARA EL ARTE NACIONAL: EL PAPEL DE LA CRÍTICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Quisiera pensar en varias constantes que están presentes en distintos textos críticos de la época, que se refieren al adecuado ejercicio artístico. La primera tiene que ver con el nuevo reconocimiento que se otorga al trabajo del artista a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como un ejercicio intelectual, cercano a la ciencia. Esto podía darse únicamente por medio de la formación académica, como señala la crítica temprana. Así, por ejemplo, entre las cosas que se destaca en los discursos de la velada artística de 1852, se encuentra el tipo de conocimiento que la Sociedad Democrática Miguel de Santiago impartía tanto a los artesanos como a los arquitectos, con el fin de mejorar el ejercicio de su oficio. A los artesanos se les enseñaba a leer y escribir, a más de dibujo. Mientras tanto, se esperaba el progreso de la arquitectura por cuanto en ella se encontraban “algunos arquitectos que cursan la perspectiva y el dibujo en general”.⁴⁰ Francisco Gómez de la Torre, por otro lado, señala que en la unión de las tres sociedades se hallaba un punto de encuentro para la juventud científica y la artística.

Ideas similares están presentes en la revista *El Artesano*, a la que contribuían muchos de los líderes de la Sociedad Democrática. Un artículo sobre las artes, publicado en 1857, se encuentra bajo la sección denominada “Instrucción Pública”. En él se habla sobre la importancia de las ciencias para el adelanto de un pueblo, pero sobre todo para el progreso de las artes, de las artesanías y de la industria. El autor de la nota argumenta que el estudio de la filosofía, ayudado por el conocimiento de la geometría, de la mecánica y de la óptica, permitiría el perfeccionamiento de los diferentes oficios, que dejarían de ser únicamente manuales. Sobre el pintor, escribe que “manejando con maestría su pincel conocería el claroscuro correspondiente a los objetos de su cuadro, y engañaría a la razón con la ilusión de las distancias que hace representar a su lienzo”.⁴¹ La creación artística debía sujetarse a reglas, de proporciones y de perspectiva

40. *Sociedades Democráticas...*, 7.

41. “Instrucción Pública: Las Artes”, *El Artesano*, 4 de junio de 1857: 1.

geométrica, las que tenían precedencia sobre el ejercicio manual. En el mismo artículo de *El Artesano*, de esta manera, se afirma que el pintor no puede ejercer su oficio “si no sabe de cuántas cabezas o rostros se compone su modelo, ni a qué distancia se hallan los objetos en su cuadro. ¿Cómo podrá mover la ilusión, si no ha estudiado la perspectiva ni la variedad de las pasiones?”⁴²

Una constante en los diferentes textos críticos tiene que ver con la imitación, a la que se entiende desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, se habla de la imitación de modelos adecuados, es decir, el estudio de obras maestras como parte del proceso de formación del artista. Esto nos lo sugiere otro artículo de *El Artesano*, en el que se argumenta que los italianos “poseedores han sido siempre de los más perfectos modelos que nos ha transmitido la antigüedad”.⁴³ En ocasiones se habla también de la imitación de la naturaleza, a la que se entiende como inspiración. Para Pablo Bustamante, en un discurso pronunciado en la velada artística de la Sociedad Democrática Miguel de Santiago, buscar inspiración en la naturaleza también tenía que ver con un interés en lo local y en lo propio. Así, alienta a los pintores a mostrar al extranjero “que nuestro país es hermoso, envíadle copiadas nuestras florestas, nuestros ríos que pasan por un lecho de rica vegetación, nuestras vistas variadas [...]”.⁴⁴ Finalmente, diversos autores critican con dureza la imitación como simple copia o reproducción, la que aniquilaba la originalidad. El mismo Bustamante exhorta a los pintores con estas palabras: “Dirigíos por otro camino menos trillado, dejad de ser copistas, estudiad la naturaleza y no os entretengáis solo en reproducciones que carecen de originalidad. Que el campo raso y la historia sean vuestro estudio de noche y día; porque tienen tesoros infinitos con qué ofrendar a la imaginación del pintor y hacer su fama”.⁴⁵

Para Francisco Gómez de la Torre, socio de la Sociedad Democrática Miguel de Santiago, la imitación (o el alejarse de ella) en el arte, tenía un significado político. Al inicio de su discurso, argumenta que la “civilización moderna” de América del Sur ansiaba “un pueblo ilustrado, y una juventud de talento y corazón”. El pueblo americano, dice, “no debe imitar, sino ser original como el genio de Colón”. Con respecto a los nuevos aires que se venían para la pintura, argumenta que “la pintura entre nosotros se ha mantenido campeando en el teatro servil de la imitación. Pero ahora, ella se lanza en pos de la invención y de la originalidad, para tomar un carácter nacional”.⁴⁶ Décadas más tarde, Juan León Mera no culpa únicamente a los artistas que por comodidad se acomodaban a la copia, sino también a los mecenas y co-

42. *Ibíd.*

43. “Bellas Artes”, *El Artesano*, 21 de abril de 1859: 2.

44. *Sociedades Democráticas...*, 18.

45. *Ibíd.*

46. *Ibíd.*, 25.

leccionistas que demandaban reproducciones de obras europeas.⁴⁷ Para él, la imitación era un obstáculo para el progreso del arte, puesto que “no le hay verdadero cuando la inteligencia se limita a seguir las huellas de otros, sin empeñarse en demostrar que posee la virtud creadora propia del genio”.⁴⁸

Muchos autores cuestionan la ausencia de variedad en un arte interesado únicamente en asuntos religiosos. El discurso de Francisco Gómez de la Torre critica las imágenes “melancólicas y meditabundas” del pasado, así como el interés del pincel por “el aspecto sombrío del claustro”. Argumenta que sobre la pintura quiteña se podía decir lo mismo que un viajero había comentado sobre la española: “que todas las paredes estaban adornadas con magníficas pinturas; pero que todas incitaban a la piedad y al cilicio”.⁴⁹

Sin embargo, muchos escritores no se oponían necesariamente a la temática religiosa, sino al exceso del arte barroco. Así, por ejemplo, ya en la década de 1890, Juan León Mera escribe sobre los asuntos religiosos que “el arte los ha tratado y seguirá tratándolos mientras haya cristianismo en la tierra”. Lo que él demanda de escultores y artistas es utilizar un lenguaje sobrio, con el fin de elevar a los personajes sagrados sobre el nivel de lo terrenal. Mera escribe con respecto a la representación de Jesucristo Crucificado:

En verdad, la atrocidad de los judíos puso a Jesús por extremo llagado y desfigurado; pero si está bien que el escritor le pinte así, porque cuenta con recursos para hacernos penetrar que en ese cuerpo deforme está la grandeza del Ser increado, el artista tiene que apartar aquellos efectos del cruel martirio para hacernos entrever la belleza y majestad divinas de la víctima. El espectáculo de un hombre que padece tormentos inauditos y fiera muerte, infunde lástima y horror; mas el hijo de María debe al mismo tiempo inspirar amor y veneración.⁵⁰

Se deduce de estas líneas que Mera abogaba por la idealización de las figuras e historias sagradas; el arte religioso debía despertar sentimientos nobles en el espectador, apelando a su intelecto más que a su emoción. Esta preocupación está alineada con uno de los propósitos del arte en las últimas décadas del siglo XIX, esto es, como herramienta clave en la formación del ciudadano moderno. No olvidemos, como ya se ha señalado, la importancia que adquiere en ese momento el retrato de personajes heroicos, que tenía como propósito presentar modelos de virtud cívica a la ciudadanía.

Al igual que los autores arriba citados, el informe realizado por la comisión calificadora de las obras que se presentaron en la exhibición de 1852

47. Mera, “Conceptos sobre las Artes”, 306.

48. *Ibíd.*, 305.

49. *Sociedades Democráticas...*, 27.

50. Mera, “Conceptos sobre las Artes”, 312.

dice mucho sobre las expectativas de la época con respecto a la pintura. Los temas presentados son variados, desde la pintura de costumbres al paisaje, del retrato a la historia sagrada. Se reconoce que aún las pinturas que no habían sido premiadas evidenciaban el “genio artístico quiteño”; en ellas también se reconocía el potencial progreso de las artes. Entre las obras galardoadas, los jueces destacan cualidades formales, como son la corrección en el dibujo y en la cromática. Se celebra también la correcta imitación de la naturaleza, que se entiende como semejanza o similitud con respecto al modelo. El jurado también reconoce la importancia de la temática escogida por los artistas. Finalmente, uno de los aspectos que se subraya es la originalidad de las obras, la que también se entiende como una referencia a lo local.

Entre los premios entregados, el segundo se concede a Juan Pablo Sanz, por una lámina del templo de la Compañía, considerada “la copia más natural, correcta y exacta, por tener el mérito de ser de dibujo a lápiz y de representar un edificio natural”.⁵¹ R. Vargas recibe el cuarto premio por un cuadro que muestra a dos profesores de pintura retratándose el uno al otro, cuyo mérito yace en la adecuada representación fisonómica, el manejo del color y la temática, que resalta “la idea natural de la faternidad”.⁵² El primer premio se entrega a Luis Cadena por su obra *Hilandera Campesina*, una pintura que según el jurado era “original y correcta en dibujo y colorido, y tiene además el mérito de representar las costumbres del país”.⁵³

Las cualidades formales y temáticas valoradas por la crítica de arte de la segunda mitad del siglo XIX no solo servían para juzgar la producción artística de la época, sino que se proyectaban sobre el arte colonial. Esto significaba privilegiar unas obras sobre otras, la destrucción y el olvido de muchas de ellas y, como consecuencia de ello, la inevitable invención de ese pasado. Figura clave en este proyecto de reformulación fue el pintor Miguel de Santiago, mito fundacional del arte ecuatoriano y, como se ha señalado ya, modelo ideal para los artistas modernos.

LA INVENCION DE MIGUEL DE SANTIAGO

Ya en el siglo XVIII, primero Juan de Velasco y años más tarde Eugenio Espejo, como hemos visto, celebran el talento de Miguel de Santiago. Velasco incluso señala que sus pinturas habían sido admiradas en Roma, un argumento

51. *Ibíd.*

52. *Ibíd.*

53. *Ibíd.*

que será repetido hasta el cansancio a lo largo del siguiente siglo.⁵⁴ La crítica del siglo XIX retoma la preocupación de Velasco y de Espejo. Los diferentes discursos pronunciados en la velada artística de 1852 celebran a Miguel de Santiago como una figura ejemplar, por su ingenio, imaginación y originalidad. Francisco Gómez de la Torre, en especial, lo compara con el poeta guayaquileño José Joaquín Olmedo, describiéndolo como aquellos “colosos destinados a vivir en todas las generaciones, a inscribir sus nombres en el tiempo, y a difundir su fama por los espacios del mundo –genios [...] impulsados por el impetuoso torbellino de la inspiración”.⁵⁵ Lo que es aún más importante, se construye una compleja narrativa sobre la vida y quehacer artístico del pintor, mitificándolo y convirtiéndolo en el antecesor adecuado de los artistas modernos.

Tomando como referencia las *Vidas de los Artistas* de Giorgio Vasari, tanto Juan León Mera como Pedro Fermín Cevallos, su contemporáneo, ensalzan la genialidad artística de Miguel de Santiago.⁵⁶ Para estos autores, al igual que para Vasari, la personalidad del artista se imprimía sobre el lienzo, y como tal esta era prueba de su creatividad y originalidad. El temperamento también tenía que ver con una temprana conciencia artística, y con el reconocimiento que la nobleza de su arte encontraba entre los mecenas. Cevallos equipara a Santiago con los grandes artistas del renacimiento italiano –notablemente, con Rafael Sanzio– y compara su irritable personalidad con la de Benvenuto Cellini.⁵⁷ Por su parte, Mera celebra el carácter “altivo e iracundo” del pintor, porque este reflejaba “la conciencia que él mismo tenía de su brillante genio”. “Los artistas enojados suelen propasarse a cosas graves”, argumenta Mera. Como prueba de ello, trae a colación la anécdota de un gran pintor que “se atrevió a dar una bofetada a un Papa”, y de otro que puso en el infierno, en retrato, “a un mísero Cardenal”.⁵⁸

Juan León Mera, por otro lado, intenta definir el estilo individual de Miguel de Santiago, buscando cualidades únicas y singulares en la claridad de la composición, en la adecuada aplicación del color, pero sobre todo en el hábil manejo del pincel. Los trazos sobre el lienzo adquirirían un valor indexical, como si fuesen rastros del genio creativo del pintor:

54. Véase Juan de Velasco, *Historia del Reino de Quito en la América Meridional: Historia Moderna III* (Quito: CCE, 1979), 128.

55. *Sociedades Democráticas...*, 26.

56. Una invención similar se dio en Colombia en el siglo XIX y principios del XX en torno a la vida y obra del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Véase Chicangana-Bayona y Rojas Gómez, “El príncipe del arte...”; y Olga Acosta, “Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos...”.

57. Pedro Fermín Cevallos, *Pedro Fermín Cevallos. Estudio y Selecciones de Isaac J. Barrera* (Puebla: Cajica, 1960), 212.

58. Mera, “Miguel de Santiago”, 142.

Las obras de Miguel de Santiago se distinguen por la sencillez de la composición y la propiedad del colorido, sin que jamás se note en ellas la poco natural y repugnante vivacidad de las tintas con que el mal gusto de algunos de nuestros pintores modernos destruye muchas veces la exactitud del dibujo; y por esas vigorosas pinceladas que solo aciertan a dar los verdaderos maestros... esos rasgos son concepciones de una inteligencia excepcional, materializadas por la mano del genio.⁵⁹

La reinención de Miguel de Santiago que tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX encuentra su punto climático en 1905, en un número de la *Revista de la Escuela de Bellas Artes* de Quito.⁶⁰ La portada reproduce el retrato del pintor, ejecutado a lápiz por Joaquín Pinto (figura 1). Una versión del mismo, de mano de I. Garcés, había aparecido años antes, como introducción al artículo publicado por Juan León Mera en la revista *El Iris*. Este retrato es la copia del perfil de un hombre que aparece en el cuadro del *Milagro de las Ceras*, ejecutado por Miguel de Santiago en 1656, y que forma parte de la serie sobre la vida de San Agustín. Vestido a la usanza del siglo XVII, este personaje había sido identificado como un autorretrato del mismo Miguel de Santiago.

Después del descubrimiento realizado por el padre Valentín Iglesias en 1909, sabemos que el lienzo del *Milagro de las Ceras*, al igual que los otros cuadros de la serie, en realidad deriva de grabados del flamenco Schelte de Bolswert publicados en Amberes en 1624.⁶¹ No obstante, en la era del progreso, la idea del autorretrato de un artista colonial permitía pensar en una temprana conciencia artística, comparable con la de los pintores del renacimiento. La ornamentación misma de la página, en la que destaca un pintor vestido según la usanza renacentista, sujetando en su mano izquierda un pincel y en la otra una cartela con el nombre de la revista, provoca una inevitable comparación entre el artista local y sus antecesores europeos.

En el interior de la *Revista de la Escuela de Bellas Artes* se incluye una ilustración aún más sugerente. Se trata de la reproducción de un dibujo que

59. *Ibíd.*

60. "Miguel de Santiago", *Revista de la Escuela de Bellas Artes* 1, n.º 2 (1905): 27.

61. Valentín Iglesias, *Miguel de Santiago y sus cuadros de San Agustín* (Quito: Imprenta del Clero, 1909). A esta edición le siguió otra, publicada en 1922. Iglesias no solo identifica las fuentes grabadas de la serie pictórica, sino que cuestiona las anécdotas biográficas recogidas por autores como Pedro Fermín Cevallos y Juan León Mera, por considerar que no existe evidencia documental para corroborarlas. Afirma que muchas de ellas podrían derivar de las vidas de artistas europeos canónicos, como Van Dyck, publicadas por Louis Gabriel Michaud en su *Biographie Universelle*. Sobre la relación entre pinturas del convento de San Agustín y los grabados de Bolswert, véase también Víctor Puig, *Un Capítulo más sobre Miguel de Santiago* (Quito: Gutenberg, 1993), y Jorge Pérez Concha, "Miguel de Santiago", *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 22 (1942): 82-102.

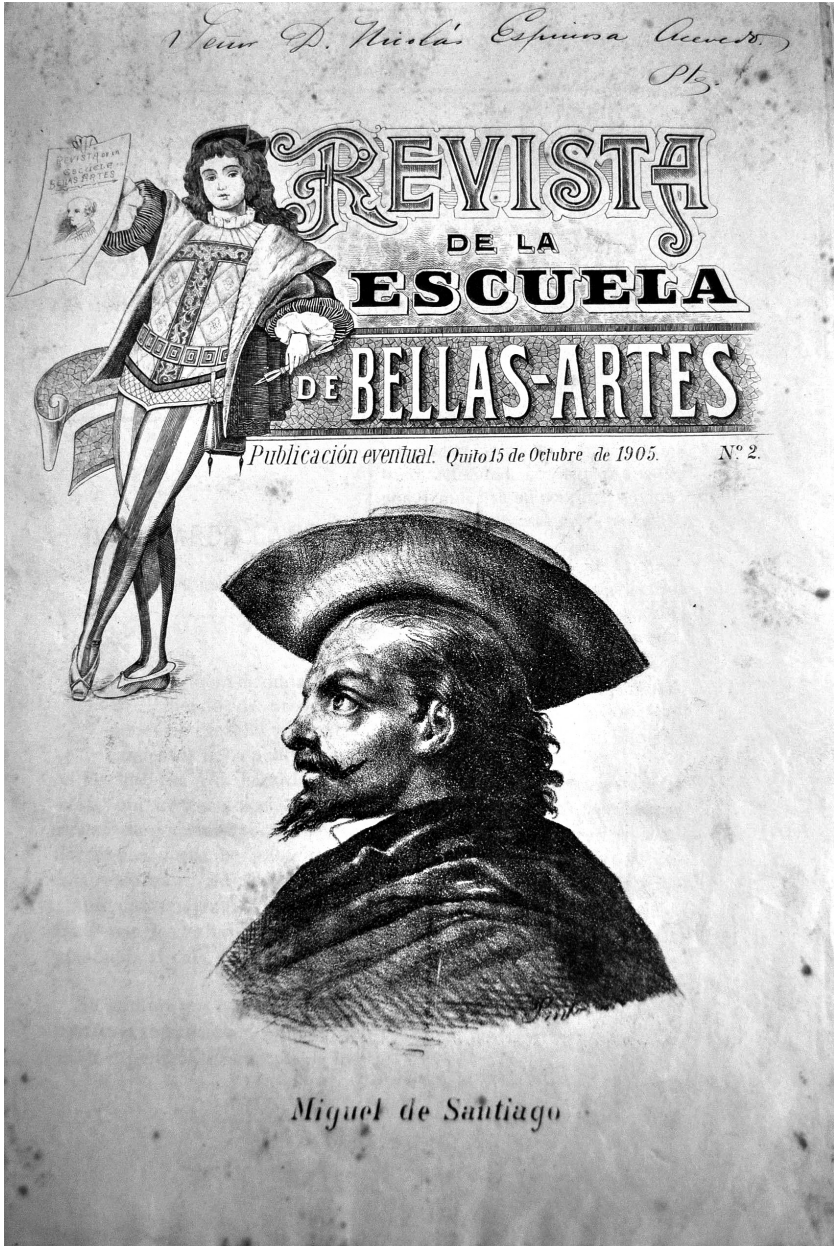


Figura 1. Joaquín Pinto, "Retrato de Miguel de Santiago", grabado que ilustra la portada de la Revista de la Escuela de Bellas Artes 1, n.º 2 (1905).

muestra una escena clásica, y que a pesar de que no lleva la firma del autor, está atribuido a Miguel de Santiago (figura 2). Para los estudiantes de una academia de arte, Miguel de Santiago se reafirmaba como un referente adecuado en el pasado. Para un público más amplio, el dibujo dialogaba con las muy recientes obras de carácter histórico, que celebraban la acción heroica como un modelo de virtud cívica.

El dibujo muestra un episodio de la historia romana republicana. En él aparece el larte Porsena, un poderoso caudillo etrusco que había sitiado la ciudad de Roma a inicios de la República. Viendo el sufrimiento de sus conciudadanos, el joven Gayo Mucio se ofreció para entrar a la tienda de Porsena y asesinarlo mientras dormía. Gayo Mucio fue tomado prisionero en el intento; posteriormente, fue llevado ante Porsena para ser juzgado. Como prueba de su valor, y del de su pueblo, Gayo Mucio colocó su mano sobre un ara de fuego, y dejó que este la consumiera sin mostrar su dolor. Sorprendido ante su coraje, y el de los romanos en general, Porsena lo liberó y levantó el sitio de Roma.

Desde el punto de vista formal, el dibujo cumple con las expectativas del arte académico. La composición se organiza de forma horizontal, en un formato que recuerda a los frisos de la arquitectura clásica o al ordenamiento espacial de la pintura neoclásica. La cuidadosa disposición de las figuras en el espacio pictórico, el esmero en la correcta representación de la anatomía y el preciso escorzo, revelan la mano de un pintor que ha sido entrenado siguiendo las reglas del arte, y que como tal encuentra una simbiosis entre creación artística y ciencia. Los cuidadosos trazos sobre el papel, por otro lado, no solo muestran la habilidad del artista, sino que se presentan como índices de su gesto creador, o de su genialidad.

La historia no solo se aleja de la trillada temática religiosa que tanto había cuestionado la crítica, sino que muestra un modelo de virtud aceptable para la sociedad moderna. Mientras que el arte religioso exaltaba la figura del mártir (quien se entregaba pasivamente a una predestinada muerte, de acuerdo a San Agustín), el héroe, como Gayo Mucio, buscaba activamente su sacrificio en beneficio de la colectividad. La escena, de hecho, recuerda el argumento que realiza Juan Montalvo con respecto a la importancia de la virtud clásica en la República, en contraste con la virtud cristiana.

En *El Cosmopolita*, Montalvo publica el ensayo titulado "La Virtud Antigua y La Virtud Moderna", centrándose en la historia de la joven Lucrecia. No es su propósito menospreciar a los modelos cristianos; sin embargo, él argumenta que una nación interesada en el progreso y en la libertad debía también mirar los valores de la Grecia y de la Roma antiguas. Escribe Montalvo:

La mujer que alcance fuerzas morales para ser una Virgen María, ignore en buena hora los nombres de Grecia y Roma: el hombre que sea capaz de seguir punto

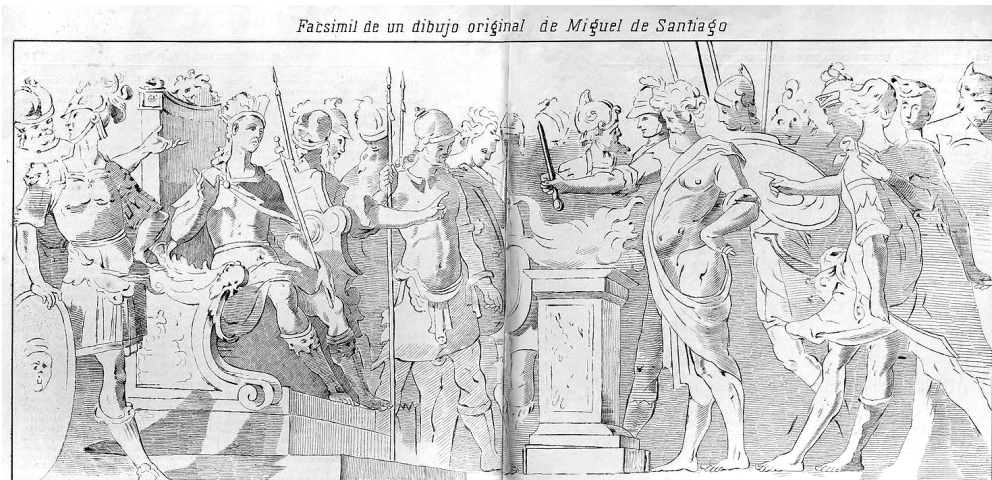


Figura 2. Atribuido a Miguel de Santiago, publicado en la *Revista de la Escuela de Bellas Artes* 1, n.º 2 (1905).

por punto la “Imitación de Jesucristo”, prescinda de la filosofía de Platón. Pero así como no podemos ser Pitágoras ni Sócrates, asimismo no podemos ser Jesuses ni Magdalenas. El hombre moderno, civilizado según las formas de las sociedades que componemos y los tiempos que alcanzamos, tiene que ser cristiano desde luego, después gentil, si tener nociones de la filosofía antigua en imitar las virtudes heroicas es profesar el gentilismo.⁶²

No solo en su estilo sino también en su temática, el dibujo respondía a las expectativas de la era del progreso. Una nueva generación de pintores, entrenados en la Escuela de Bellas Artes, podía por ello mirar a Santiago como parte de un pasado adecuado. Para estos artistas, el pintor del siglo XVII se mostraba como el fundador de un linaje artístico, del cual también ellos formaban parte.

De acuerdo al texto que acompaña a la ilustración, el dibujo había pasado de mano en mano, entregado de artista a artista, desde Miguel de Santiago a Nicolás Javier Gorívar y así, sucesivamente, hasta llegar a Joaquín Pinto. La autoría de la obra, de esta manera, encuentra validez en el legado que hace una generación a otra. Lo que es aún más importante: en el proceso de transmisión (no solo del objeto sino de las historias que se forjan alrededor) se construye un sentido de tradición. A su vez, esta justifica la existencia de

62. Montalvo, *El Cosmopolita*, 125. A pesar de que *El Cosmopolita* circuló en 1860, una segunda edición apareció en 1893, lo que demuestra su vigencia e influencia en los círculos intelectuales ecuatorianos.

una escuela artística que se extiende en el tiempo hasta fines del siglo XIX, y que sirve de puente entre el pasado colonial y la nación moderna.

LA ESCULTURA TRADICIONAL FRENTE AL CANON NACIONAL

Los críticos de la era del progreso celebran las posibilidades de la pintura; sin embargo, poco se habla sobre la escultura, la que parecería haber seguido un camino diferente. Juan León Mera se refiere al talento de escultores coloniales como Legarda y Caspicara, en el siglo XVIII. Después de ellos, escribe, la escultura había tenido una larga época de decadencia. A su parecer, dos escultores del XIX podían ser rescatados: Vélez, en Cuenca, y José Domingo Carrillo, en Quito. Esto porque su trabajo mostraba un mayor afinidad con la ciencia: se habían interesado en el “estudio anatómico y fisiológico” aplicado al arte, así como en la “encarnación que imita la naturaleza”.⁶³ La obra de Vélez, más cercana al estilo neoclásico, poseía la idealización y sobriedad que demandaba el buen gusto de la crítica decimonónica. Así, escribe Mera, en “los Cristos del artista azuayo no se ve la profusión de llagas, cardenales y sangre que sirven para tapar los defectos de dibujo y la falta de expresión”.⁶⁴ En contraste con el naturalismo de Vélez y Carrillo, los “escultores vulgares”, en sus palabras, lograban una encarnación que se parecía al “charol de una mesa”.

La crítica de Mera, sin embargo, no está dirigida únicamente a la rudimentaria técnica de los artistas, o al “mal gusto” del barroco. Para Mera, el principal problema de muchos escultores se hallaba en la ausencia de una verdadera conciencia artística. Según Mera, la gran mayoría de ellos se mantenían alejados del arte académico y del aprendizaje formal, “carentes de estudio y de quien los dirija”. A diferencia de la pintura, el oficio seguía siendo una práctica artesanal. Muchos de los escultores trabajaban “en tiendas públicas, como lo hacen los cerrajeros, zapateros, sastres o cualquiera que ejerce un oficio mecánico”.⁶⁵ Concluye Mera exhortando a los escultores a repensar su trabajo y condición: “¡Oh talladores! convenceos de que no sois menestrales sino artistas, y de que necesitáis juntar a la labor de las manos la del espíritu; solo esta combinación produce la belleza artística”.⁶⁶

63. Mera, “Conceptos sobre las Artes”, 312.

64. *Ibíd.*

65. *Ibíd.*, 313.

66. *Ibíd.*

Para Mera, el arte de la escultura podía ser redimido por medio de una adecuada formación académica que permitiera a los artistas familiarizarse con el arte europeo. De esta manera, Mera argumenta que así como Cadena, Salas y Manosalvas habían sido becados por el gobierno para estudiar pintura en Roma, la escultura en Ecuador se había beneficiado de las enseñanzas del escultor español José González Jiménez, profesor de la Academia de Bellas Artes fundada por Gabriel García Moreno.⁶⁷ Sus esfuerzos habían sido continuados más adelante por Juan Bautista Minghetti, profesor de modelado y talla en los talleres salesianos a los que Mera denomina “caminos de salvación del pueblo”.⁶⁸

Las preocupaciones de Juan León Mera encuentran eco en un artículo muy posterior, publicado en la revista *La Ilustración Ecuatoriana*, en 1910. Titled “Fábricas de Santos”, el texto del pintor y escritor catalán Santiago Rusiñol cuestiona el trabajo carente de inspiración y originalidad de los escultores. Aunque refiriéndose a Barcelona, su ansiedad frente a la contradicción entre tradición y modernismo bien podía aplicarse al Quito de la época, algo que evidentemente pensaban los editores de la revista.⁶⁹ No obstante, y a pesar de los esfuerzos de la crítica, la gran demanda de obras trabajadas en los talleres tradicionales había logrado que estos continuaran operando hasta entrado el siguiente siglo. A diferencia de la preocupación que la existencia de estos talleres había generado entre los autores cosmopolitas de la era del progreso, la continuidad de la tradición escultórica colonial será objeto de celebración por historiadores del arte activos durante las primeras décadas del siglo XX. Autores conservadores como José Gabriel Navarro, fuertemente influenciados por ideas hispanistas, encuentran en la persistencia de la cultura colonial un sentido de permanencia que se contraponen a los rápidos cambios que amenazaban al orden social imperante.⁷⁰

CONCLUSIÓN

Desde la segunda mitad del siglo XIX, el arte colonial desempeñó un papel fundamental en la construcción de la identidad ecuatoriana. No obstante, su incorporación en una narrativa nacional requirió de un proceso de selección y reinención. Los intelectuales de la era del progreso, liderados

67. *Ibíd.*, 316.

68. *Ibíd.*

69. Santiago Rusiñol, “Una Fábrica de Santos”, *La Ilustración Ecuatoriana*, 25 de junio de 1910: 389-390.

70. José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII* (Madrid: Antonio Marzo, 1929).

primero por los liberales afines a las Sociedades Democráticas y luego por el conservador Juan León Mera, propusieron nuevas maneras de mirar y apreciar al arte del pasado. Las exposiciones artísticas desnudaban a las obras coloniales de su anterior significado religioso, mientras que la incipiente crítica que empezaba a circular en medios impresos inculcaba en el lector destrezas para apreciarlas estéticamente. Los relatos y reflexiones que se escriben sobre Miguel de Santiago lo presentan como un artista comparable a sus pares europeos, y lo convierten en figura fundacional del arte ecuatoriano.



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

“Bellas Artes”. *El Artesano*, 21 de abril de 1859.

Cuadro sinóptico de las calificaciones hechas a las obras y productos presentados en la exposición nacional. Quito: Imprenta del Clero, 1892.

El Municipio, número extraordinario, 10 de agosto de 1889.

Estatutos y Programa para la Exposición Nacional que tendrá lugar el 9 de diciembre de 1891. Quito: Imprenta del Clero, 1891.

Herrera, Pablo. “Las Bellas Artes en el Ecuador”. *Revista de la Universidad del Azuay* 1, n.º 2, n.º 17 (1890).

_____. “Las Bellas Artes en el Ecuador”. *Revista de la Universidad del Azuay* 2, n.º 17 (1891).

Iglesias, Valentín. *Miguel de Santiago y sus cuadros de San Agustín*. Quito: Imprenta del Clero, 1909.

“Instrucción Pública: Las Artes”. *El Artesano*, 4 de junio de 1857.

Mera, Juan León. “Conceptos sobre las Artes”. En *Teoría del Arte en el Ecuador*, editado por Edmundo Ribadeneira, 291-321. Quito: Banco Central del Ecuador (BCE) / Corporación Editora Nacional (CEN), 1987.

_____. “Miguel de Santiago”. *El Iris* 9 (1861): 141-142.

“Miguel de Santiago”. *Revista de la Escuela de Bellas Artes* 1, n.º 2 (1905): 27.

Montalvo, Juan. *El Cosmopolita*. Quito: Imbabura, 1894.

Rusiñol, Santiago. “Una Fábrica de Santos”. *La Ilustración Ecuatoriana* (25 de junio de 1910): 389-390.

San Martín, Julián. “Discurso pronunciado por el socio Julián San Martín en la sesión del 18 de febrero último”. *El Artesano*, 9 de abril de 1892: 13-14.

Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmonía: Discursos pronunciados en la sesión pública efectuada el 6 de marzo de 1852. Quito: BCE, 1984.

Suárez, José Bernardo. *Tesoro Americano de Bellas Artes*. París: Librería de Ch. Bouret, 1878.

FUENTES SECUNDARIAS

- Acosta, Olga. "Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: reflexiones sobre la construcción de un mito". En *América: cultura visual y relaciones artísticas*, editado por Rafael López Guzmán et al., 3-11. Granada: Universidad de Granada, 2015.
- Acuña Fariña, Constanza. "La fortuna crítica del arte colonial en Chile: entre la avanzada del progreso, la academia y la sobrevivencia del pasado". En *Perspectivas sobre el coloniaje*, editado por Constanza Acuña Fariña, 7-19. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Amunátegui, Miguel Luis. "Apuntes sobre lo que han sido las bellas-artes en Chile". En *Perspectivas sobre el Coloniaje*, editado por Constanza Acuña Fariña, 23-32. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Borja, González, Galaxis. "'Sois libres, sois iguales, sois hermanos' Sociedades democráticas en Quito de mediados del siglo XIX". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 53 (2015): 185-216.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- Bustos, Guillermo. *El culto a la nación: escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Quito: Fondo de Cultura Económica (FCE) / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), 2017.
- Cevallos, Pedro Fermín. *Pedro Fermín Cevallos. Estudio y Selecciones de Isaac J. Barrera*. Puebla: Cajica, 1960.
- Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo, y Juan Camilo Rojas Gómez. "El príncipe del arte: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX". *Historia Crítica* 52 (2014): 205-230.
- Cicala, Mario. *Descripción Histórico-Topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP), 1994.
- De la Maza, Josefina. "Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno". *Ciencia-mundo: orden republicano, arte y nación en América*, editado por Rafael Sagredo, 279-319. Santiago: Universitaria, 2010.
- Eugenio Espejo. *Prinicias de la Cultura de Quito*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), s. f.
- Fernández-Salvador, Carmen. "Historia del arte colonial quiteño: un aporte historiográfico". En *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos autores*, 11-122. Quito: Fondo de Salvamento (FONSAL), 2007.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, traducido por Thomas Burger. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Hernández, Ray D. *The Academy of San Carlos and Mexican Art History: Politics, History and Art in Nineteenth-Century Mexico*. Nueva York / Londres: Routledge, 2017.
- Kennedy Troya, Alexandra. "Del taller a la academia: educación artística en el siglo XIX en Ecuador". *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 2 (1992): 119-134.
- _____. "Formas de construir la nación: el barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos". En *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. Memoria del II

- Encuentro Internacional, 49-60. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina, 2004.
- Kennedy, Alexandra, y Carmen Fernández-Salvador. "El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador". *Ecuador: Tradición y Modernidad*, 45-52. Madrid: SEACEX, 2007.
- Lira, Pedro Francisco. "Las Bellas Artes en Chile". *Anales de la Universidad* 28 (1866): 277-292. doi: 10.5354/0717-8883.1866.20037.
- Majluf, Natalia. *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 1994.
- Navarro, José Gabriel. *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid: Antonio Marzo, 1929.
- Pérez Arias, Trinidad. "La construcción del campo moderno de arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo". Tesis de doctorado. UASB-E.2010. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3081/1/TD028-DE-CLA-Perez-La%20construccion.pdf>.
- Pérez Concha, Jorge. "Miguel de Santiago". *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 22 (1942): 82-102.
- Puig, Víctor. *Un capítulo más sobre Miguel de Santiago*. Quito: Gutenberg, 1993.
- Velasco, Juan de. *Historia del Reino de Quito en la América Meridional: Historia Moderna III*. Quito: CCE, 1979.

La escena artística en Quito a inicios del siglo XX. Exposiciones, prensa y público*

*The art scene in Quito at the beginning of the twentieth century.
Exhibitions, the press and the public*

*A cena artística em Quito no começo do século XIX.
Exposições, imprensa e público*

Trinidad Pérez Arias

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
trinidad.perez@uasb.edu.ec

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.699>

Fecha de presentación: 23 de febrero de 2018
Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2018

Artículo de investigación

* Una versión muy preliminar de las ideas que se desarrollan en este artículo fue presentada en una ponencia inédita en las Jornadas Internacionales de Historia del Arte y la Arquitectura (HISTAA) en la Universidad de Cuenca, en noviembre de 2015. En un segundo momento este artículo fue elaborado gracias al fondo de investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E) en 2016 y versiones de él presentadas en el evento académico de la exposición "Academias y arte en Quito" en el Museo de Arte Colonial, en junio de 2017, y en el *Encuentro de Historia del Arte: Diálogos en torno al arte moderno ecuatoriano*, organizado por la Universidad Central del Ecuador, en julio del mismo año. Agradezco a Luis Esteban Vizúete por el apoyo en la investigación documental realizada para este proyecto y a los lectores ciegos de este *dossier*, cuyas observaciones y comentarios han contribuido a mejorar sustancialmente este artículo.

RESUMEN

Este texto explora el papel que desempeñaron las exposiciones de arte, la prensa y el público, considerados como elementos de la organización de un sistema artístico moderno y como factores de la dinamización de la escena artística en Quito, entre 1904 y 1918. Se analiza, en primer lugar, el papel de la Escuela de Bellas Artes en la expansión de la producción artística desde su refundación en 1904. Seguidamente, se considera la relación entre las artes visuales, la escena pública, la instalación del Estado liberal y su proyecto de construcción de una sociedad moderna. Finalmente, se identifican las tensiones que este proceso cultural experimenta cuando nuevos actores entran en escena hacia 1918.

Palabras clave: historia del arte, historia cultural, historia latinoamericana, modernidad, Escuela de Bellas Artes, escena artística, bellas artes, exposiciones, prensa, Quito, siglo XX.

ABSTRACT

This text explores the role that art shows, the press, and the public played in organizing a modern art system and as the driving forces behind the art scene in Quito between 1904 and 1918. First of all, it examines the role played by the Fine Arts School in expanding art production, following its reestablishment in 1904. Then it considers the relationship between the visual arts, the public stage, and the establishment of a liberal State and its plan to build a modern society. Finally, it identifies the tensions sustained by this cultural process when new stakeholders arrived on the scene around 1918.

Keywords: Art history, cultural history, Latin American history, modernity, School of Fine Arts, art scene, fine arts, exhibitions, press, Quito, twentieth century

RESUMO

Este artigo faz uma análise do papel das exposições da arte, a imprensa e o público vistos como elementos da organização de um sistema artístico moderno, e como fatores de dinamização da cena artística em Quito, entre 1904-1918. Analisa-se, em primeiro lugar, o papel da Escola de Belas Artes na expansão da produção artística desde sua refundação em 1904. Em segundo lugar, estudam-se as relações entre artes visuais, cena pública e a consolidação do estado liberal e seu projeto de construção de uma sociedade moderna. Finalmente, identificam-se as tensões desse processo cultural quando novos atores entram em cena para 1918.

Palavras chave: História da arte, história cultural, história da América Latina, Escola de Belas Artes, cena artística, beijas artes, exposições, imprensa, Quito, século XX.

INTRODUCCIÓN

Al examinar detenidamente las obras expuestas en el Salón de Pintura fácilmente echamos de ver... el preludio de una cierta escuela que va formándose de los diversos componentes presentados en otras exposiciones, ya por algún profesor de nuestra Escuela Nacional, ya por algún compañero venido de otro ambiente...

Javier Andrade¹

En este texto que refiere a la III Exposición Anual de Bellas Artes, celebrada en Quito en agosto de 1915, Javier Andrade dirige nuestra atención a un momento de dinamización de la escena artística en la ciudad y menciona algunos de los elementos que lo hicieron posible –la educación formal, con los aportes del profesorado extranjero y de las becas al exterior; el efecto de las exposiciones artísticas–, que indican que, de hecho, se trataba de un momento de configuración de un sistema artístico moderno. Según Oskar Kristeller y Larry Shiner, un sistema artístico estaría constituido por condiciones institucionales, intelectuales y económicas que posibilitan que un cierto tipo de arte se desarrolle en un momento y lugar.² En él, “los conceptos regulativos, los ideales del arte y los sistemas sociales del arte son recíprocos: los conceptos y los ideales no pueden existir sin un sistema de prácticas e instituciones, así como las instituciones tampoco pueden funcionar sin una red de conceptos e ideales formativos”.³ Se entiende el arte como parte de un entramado social y no como un universal abstracto que existe más allá de las condiciones históricas que le hacen posible.

El establecimiento de sistemas artísticos modernos fue consecuencia de los procesos de modernización de las sociedades occidentales. Respondió a la concepción ilustrada del conocimiento, que lo compartimentalizó en disciplinas para cumplir con distintas finalidades prácticas, morales y filosóficas en el mundo moderno;⁴ y, consecuentemente, contribuyó a la construcción de los Estados nacionales. En Ecuador, ya a fines del siglo XVIII Eugenio

1. Javier Andrade, “La tercera exposición nacional de Bellas Artes de Quito”, *Letras* IV, n.º 32 (septiembre 1915): 249.

2. Larry Shiner, *La invención del arte: una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004); Paul Oskar Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, *Journal of the History of Ideas art I*, vol. 12, n.º 4 (octubre 1951): 496-527; II, vol. 13, n.º 1 (enero 1952): 17-46.

3. Shiner, *La invención del arte...*, 31, nota 1.

4. Immanuel Wallerstein, *Abrir las Ciencias Sociales: Informe de la comisión Gulbenkian para la reestructuración de las Ciencias Sociales* (México D. F.: Siglo XXI Editores, 1999).

Espejo habló de la necesidad de crear academias de pintura y escultura con el fin de reproducir y perpetuar los conocimientos artísticos.⁵ Una vez constituida la República, en la Constitución de 1835 se exigía el establecimiento de la educación artística formal.⁶ Se trata de un ideal de reorganización de la práctica artística que en el campo de las ideas buscaba redefinirla con el fin de superar los modelos que prevalecían desde el período colonial: separar las bellas artes de las prácticas manuales e industriales, convertir a pintores y escultores de artesanos en artistas;⁷ pero, también, de desarrollar un modelo de modernidad artística 'otra', adaptada a las necesidades de una élite poscolonial que necesitaba reafirmarse localmente y legitimarse a nivel global.⁸ Aunque el Estado demoró en establecer una academia de bellas artes hasta 1860, desde al menos 1847 se tiene noticias de diversas instituciones que ofrecieron o auspiciaron cursos basados en una pedagogía artística académica.⁹ Estas iniciativas estuvieron acompañadas por un corpus de publicaciones que durante la segunda mitad del siglo XIX buscaron orientar, tanto a artistas como al Estado, sobre el deber ser artístico.¹⁰

Un momento culminante en este proceso de modernización del sistema artístico fue la creación, en 1904, de la Escuela de Bellas Artes (EBA) en Quito, que no solo significó el establecimiento definitivo de la educación artística formal, sino la proyección del arte en el espacio público, a través de

5. Eugenio Espejo, *Primicias de la cultura de Quito*, n.º 6 (15 de marzo de 1792): 84.

6. *Constitución de la República del Ecuador*, 1835. El decreto modificatorio de 1838 lo ratificó: "Decreto Reglamentario de Instrucción Pública". En Julio Tobar Donoso, *García Moreno y la Instrucción Pública* (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1940): 14.

7. Sobre los ideales políticos liberales de los artesanos en el Ecuador de mediados del siglo XIX, véase Galaxis Borja González, " 'Sois libres, sois iguales, sois hermanos' Sociedades democráticas en Quito de mediados del siglo XIX", *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de América Latina* 53 (2016): 185-210.

8. Véase Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997) y otros autores que buscan explicar los procesos de modernización cultural en lugares alejados de los centros de poder imperial, sin caer en esa visión que concibe a esas modernidades como incompletas o inconclusas, sino más bien, sencillamente, como "otras", marcadas por condiciones complejas de posibilidad.

9. Para una cronología actualizada de academias oficiales y privadas en el siglo XIX, véase Trinidad Pérez, "Modos de aprender y tecnologías de la creatividad: el establecimiento de la formación artística académica en Quito: 1849-1930". En *Catálogo de la exposición Academias y arte en Quito: 1849-1930*, Museo de Arte Colonial, abril-julio de 2017, curadoras Trinidad Pérez y Ximena Carcelén (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, CCE, 2017): 17-50, y otros artículos míos sobre el tema. Para un balance historiográfico sobre la educación artística en el siglo XIX: Alexandra Kennedy, "Del taller a la academia: educación artística en el siglo XIX en Ecuador", *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 2 (1992): 124-125).

10. El ejemplo más relevante es Juan León Mera, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días* (Guayaquil: Ariel, s. f. [1868]).

exposiciones estudiantiles anuales y la publicación de una revista institucional, la *Revista de la Escuela de Bellas Artes*. La participación de la institución en la organización de la Exposición Nacional del Centenario de 1909 y en el establecimiento y desarrollo de la Exposición Anual de Bellas Artes desde 1913 continuó con ese impulso. La participación de la prensa en esta dinámica fue importante para crear un público aficionado.¹¹ Cuando se inauguró la Primera Exposición Anual de Bellas Artes, circulaban varias revistas culturales, literarias y de variedades; el diario *El Comercio* lo hacía desde 1906 y el diario *El Día*, precisamente, desde 1913. Estas publicaciones fueron plataformas para el desarrollo de un periodismo cultural que, a veces, llegó a acercarse a la práctica especializada de la crítica de arte. Exposiciones y medios interesaron a los espectadores en el devenir artístico. Fue un momento de sinergia entre proyectos institucionales, producción de ideas y de arte, prensa y recepción del público. En 1918, sin embargo, cuando ingresan nuevos actores y agentes en escena, surgen tensiones y disputas y por ello se toma a este año como el punto de cierre de este momento de aparente concordia.

Este artículo, ampliación de un esfuerzo investigativo previo,¹² se pregunta: ¿Cómo la articulación entre exposiciones, prensa y su efecto en el público definió las prácticas y conceptos artísticos? ¿De qué modo contribuyó a la estructuración de un sistema artístico moderno y a la configuración inicial de una escena artística pública entre 1904 y 1918? El objeto de este artículo es explorar en estas relaciones y sus efectos en la definición de valores, en la estructuración de un sistema artístico moderno y en su legitimación en la complejidad del entramado social.¹³

Estudiar el arte como sistema no es solo un modo de entender el arte en sus condiciones de posibilidad sino también un enfoque metodológico que permite analizar la articulación entre distintos elementos de un sistema. Si bien este artículo se centra en un núcleo específico de relaciones, he trabajado otros aspectos también.¹⁴ Este enfoque dialoga con investigaciones realizadas alrededor de las nociones de campo de Bourdieu, por María del Carmen Oleas en relación al campo del arte contemporáneo en Quito desde

11. Kristeller, "The Modern System...", II, 44.

12. Trinidad Pérez, "La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo" (tesis de doctorado, UASB-E, 2012). <http://hdl.handle.net/10644/3081/TD028-TECLA-Pérez>; así como otros artículos citados más adelante.

13. Kristeller, "The Modern System...", II, 35.

14. Trinidad Pérez, "Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa". En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, coord. por Valeria Coronel y Mercedes Prieto (Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador, 2010), 23-75; véase también Pérez, "La construcción del campo...".

1960 o sobre la agencia cultural en la misma década por Pamela Cevallos.¹⁵ A nivel regional, el estudio sobre la configuración de la escena artística moderna tiene un referente en el libro de Laura Malosetti Costa sobre Buenos Aires,¹⁶ pero en otros países de América Latina algunos investigadores vienen trabajando sobre el tema.¹⁷ Todos estos trabajos tienen que ver con una mirada sobre el arte en las condiciones inmediatas de posibilidad, las de la institución arte, que son las que le permiten articularse al tejido social.

LAS PRIMERAS EXPOSICIONES Y LA FORMACIÓN DE PÚBLICOS DE AFICIONADOS: 1904-1909

La fundación de la Escuela de Bellas Artes (EBA) en 1904 se dio en el contexto de la instalación del Estado liberal luego de la revolución de 1895, que entre otros objetivos tuvo el de fortalecer la educación en los distintos niveles y con ello continuar con la construcción de un Estado nacional moderno y progresista.¹⁸ La EBA fue una de las instituciones que, creadas por García Moreno (1860-1875) y clausuradas luego de su asesinato, se reabrieron en medio del entusiasmo de las reformas liberales, que dieron impulso a la educación en las artes por su identificación con la civilización y el progreso, valores que permitirían al país ingresar de lleno en la modernidad. La educación artística no podía, por tanto, reducirse a la enseñanza, sino que debía acercarse a quienes, finalmente, lo iban a valorar y consumir, sus públicos, quienes también

15. María del Carmen Oleas, "El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)" (tesis de doctorado, FLACSO Ecuador, 2018); Pamela Cevallos, *La intransigencia de los objetos: la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano [1964-1979]* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad / Centro de Arte Contemporáneo, 2013).

16. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires (Buenos Aires: FCE, 2007).

17. Véase, por ejemplo, Josefina de la Maza Chevesich, "Por un arte nacional: pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno". En *Ciencia-mundo: orden republicano, arte y nación en América* (Santiago: Editorial Universitaria, 2010), 279-318; Ruth Acuña, "El papel periódico ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia" (tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2002); y Ruth Acuña, "Alberto Urdaneta: coleccionista y artista" (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010).

18. Sobre la Escuela de Bellas Artes (EBA), véase Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis, "La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX" (Quito: Instituto de la Ciudad, 2012); Pérez, "La construcción del campo..."; y Trinidad Pérez, "La Escuela Nacional de Bellas Artes y el arte moderno en Quito a inicios del siglo XX". En *Alma mía. Simbolismo y modernidad. Ecuador 1900-1930*, ed. y coord. por Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Quito: Hominem Editores / Museo de la Ciudad / Centro Cultural Metropolitano, 2013), 114-122.

debían ser formados estéticamente a través de la observación guiada por una crítica cada vez más especializada. Los medios a través de los cuales la EBA buscó poner en marcha estos objetivos fueron las exposiciones escolares anuales y la *Revista de la Escuela de Bellas Artes*,¹⁹ dos mecanismos característicos de toda academia de bellas artes. Su participación como organizadora, convocante y expositora en la gran Exposición del Centenario en 1909 selló su lugar predominante en la escena cultural de la ciudad. Miremos, a continuación, cómo se fueron articulando estas acciones en este primer momento.

A los pocos meses de su inauguración, la institución llevó a cabo la primera exposición estudiantil. Al finalizar cada año escolar, y luego de rendir exámenes, se instalaban los trabajos realizados por los alumnos en sus distintas asignaturas y se los ponía a disposición de los asistentes, por tres o cuatro días.²⁰ El discurso que ofreció el director en ocasión de la inauguración de la exposición escolar de 1909 deja ver los objetivos de este tipo de eventos: “a fuerza de repetidas exposiciones, o de una permanente, se conseguirá educar el gusto del público y ganar su voluntad para toda manifestación de arte, despertando sus sentidos al análisis”. Es decir, tenían un rol evaluador –medir los avances de los estudiantes y el progreso de la institución–, así como formativo –educar estéticamente al público. Y con ello, finalmente, “difundir el arte en lo posible y hacerlo amable, invitando a los recelosos a seguir la marcha de los que laboran por vocación espontánea [sic] y resuelta”.²¹

En agosto de 1905 circuló el primer número de la *Revista de la Escuela de Bellas Artes*.²² Como órgano de difusión de la academia, anunciaba las exposiciones, publicaba grabados de los estudiantes, presentaba estudios críticos sobre artistas de la historia del arte local y europea, presentaba el organigrama de la institución y, con ello, llevaba a cabo labores decisivas: socializar

19. La EBA fue inaugurada en el Teatro Sucre la noche del 24 de mayo de 1904.

20. Tanto la Escuela Democrática Miguel de Santiago como la Escuela de Pintura de Cuenca realizaron exposiciones escolares. Véase *Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica: Discursos pronunciados en la sesión pública de exhibición efectuada el 6 de marzo de 1852 por los miembros de las Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica, en el séptimo aniversario del seis de marzo de 1845* [1.ª ed. Quito: Imprenta F. Bermeo, 1852]. Copia facsimilar, Colección Fuentes y Documentos para la Historia de la Música en el Ecuador II (Quito: Banco Central del Ecuador, BCE, 1984); *La Escuela de Pintura de Cuenca: su primera exposición de dibujo, julio 30 de 1893* (Cuenca: Universidad del Azuay, 1893).

21. [Víctor Puig], “Discurso del Director de la Escuela con motivo de la repartición de premios y exposición escolar celebrada el día 1º de noviembre de 1909”, *Revista de la Escuela de Bellas Artes* III, n.º 8 (3 de noviembre de 1909): 143-144.

22. Es la primera revista exclusivamente dedicada a las artes plásticas en Ecuador. En una primera etapa circuló desde agosto de 1905 hasta noviembre de 1909, con dos o tres números por año.

con sus lectores las definiciones y valores estéticos básicos; y, en su carácter institucional, instalar a la actividad artística como a las acciones de la EBA, tanto en el imaginario social como en el de la política gubernamental.

Cuatro años más tarde, la EBA participó en la organización de la Exposición Nacional del Centenario; tanto el director como los profesores actuaron como agentes de decisión y convocantes. Adicionalmente, maestros y estudiantes expusieron sus obras.²³ La Exposición siguió la estructura de las exposiciones universales del siglo XIX, en algunas de las cuales Ecuador había participado: en 1892, en la Exposición Histórica Americana en Madrid, en 1893 en la Exposición Colombina de Chicago y en 1899 en la Exposición Universal de París.²⁴ Como aquellas, la Exposición del Centenario mostró al arte y a la ciencia como conocimientos especializados que contribuían al progreso y la civilización. De ahí la importancia que se le otorgó al Pabellón de Bellas Artes. A ese imaginario de progreso y civilización respondía, también, la visión de las artes divididas en bellas artes, artes manuales y artes industriales, que se reflejó en la organización en secciones expositivas distintas. Esta separación tenía la función pedagógica de mostrar al público que en ningún caso los diversos tipos de arte debían ser confundidos entre sí, pues cumplían distintas funciones sociales: las bellas artes fomentaban la moral y la espiritualidad, y se mostraban ajenas a la utilidad y funcionalidad cotidianas de las artes manuales e industriales.²⁵

El Pabellón de Bellas Artes suscitó varias valoraciones críticas. Una de las más agudas fue la que ofreció César Alfonso Pástor, profesor de estética en la EBA, en "Juicio artístico de la Exposición Nacional".²⁶ Pástor se centró, fundamentalmente, en impartir criterios para entender el arte como parte del proyecto civilizatorio de construcción de la nación y en resaltar su importancia en el desarrollo de los jóvenes. Los estudiantes de la EBA expusieron en

23. *Catálogo General de los Premios Conferidos por el Jurado de la Exposición a los concurrentes al Certamen Nacional, inaugurado en la capital de la República del Ecuador el 10 de agosto de 1909 con motivo del Centenario de la Independencia Sud-Americana* (Quito: Imprenta y Encuadernaciones Nacionales, 1910); Jenaro Larrea, *Reglamento Oficial para la Exposición Nacional* (Quito: Imprenta Nacional, 1909).

24. Blanca Muratorio, "Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX". En *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, ed. por Blanca Muratorio (Quito: FLACSO Ecuador, 1994), 109-196.

25. Sobre las implicaciones de la separación entre categorías artísticas y acerca de la participación de la Escuela de Bellas Artes en la Exposición Nacional, véase Pérez, "Nace el arte moderno...".

26. Víctor Puig [Comunicación al Ministro de Instrucción Pública], Oficio n.º 216, 20 de diciembre de 1909. Libro copiador de oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913: 146-147. Quito, Archivo de la Escuela de Bellas Artes. Pástor además, presentó su libro *Elementos de estética* en la Sección Técnica de Bellas Letras y Ciencias en dicho pabellón, por el que mereció un diploma de honor. *Catálogo General de los premios...*, 21.

la Sección Escolar de Bellas Artes,²⁷ por primera vez un escenario externo a la EBA, y recibieron atención de la prensa, además de diplomas y medallas.²⁸ Pástor expresó un compromiso particular con el arte joven al afirmar que “se entiende que en una exposición nacional debe tener cabida solamente todo aquello que de algún modo represente el movimiento y adelanto actual de las artes y no lo pasado que en cambio tiene alta importancia para un museo y para la historia del arte nacional”.²⁹ Su comentario apunta a algo que se insistía constantemente desde el siglo XIX y que era la necesidad de crear espacios institucionales especializados –el salón para el arte del presente, el museo para el del pasado– anhelo que se cumplió, al menos en papel, cuando en mayo de 1917 se fundaron las Galerías Nacionales de Pintura y Escultura.³⁰

La inclusión de todo un Pabellón de Bellas Artes en la Exposición Nacional del Centenario refleja la importancia que la EBA había adquirido como gestora cultural. Estuvo ubicado en un lugar privilegiado, junto al pabellón principal,³¹ lo que garantizó que recibiera un gran número de visitantes. La prensa local reportó que en el primer mes de su apertura, la Exposición acogió a alrededor de 10.000 visitantes.³² Convocó no solo a los habitantes de la ciudad, sino también de provincia; recordemos que el ferrocarril había sido inaugurado en 1908. Por primera vez, la producción artística podía ser apreciada por un amplio público. ¿Quiénes podrían haber sido esos visitantes? Por fotografías de la época, vemos que la mayor parte de ellos debe haber provenido de sectores medios y altos, aunque no dejan de estar presentes campesinos y trabajadores.³³ Según el *Censo de la población de Quito*, de 1906, los sectores medios de la ciudad lo componían abogados, comerciantes, in-

27. *Ibíd.*, 10-13, 13-15, 17-18.

28. Los trabajos presentados por los alumnos del curso de litografía se reseñaron en “Notas: La Escuela de Bellas Artes”, *La Ilustración Ecuatoriana* 1, n.º 13 (18 de septiembre de 1909): 230.

29. César Alfonso Pástor R., “Juicio artístico de la Exposición Nacional”, *Revista de la Escuela de Bellas Artes* III, n.º 8 (3 de noviembre de 1909): 146. Esta observación se dirigía a la inclusión de la Sección de Coleccionistas en la que se expuso obras del pasado.

30. Salgado y Corbalán de Celis, “La Escuela de Bellas Artes...”, 57.

31. Véase el plano en María Antonieta Vásquez, *El palacio de la exposición: 1909-1989* (Quito: Presidencia de la República / CCE, 1989), 41.

32. La nota “Crónica”, *El Comercio*, 1 diciembre de 1909, dice que entre el 9 y el 30 de octubre se recaudó la suma de \$ 1296,30, según cita Vásquez, *El palacio de la exposición...*, 28, nota 4. De acuerdo al artículo 1 del Decreto Ejecutivo Reformatorio de Eloy Alfaro, las entradas estaban fijadas en 0,20 para adultos y 0,10 para niños y según el artículo 3, en días feriados, la tarifa se duplicaría. *El Comercio*, 10 de septiembre de 1909, citado en *ibíd.*, 23-24. Número bastante alto si consideramos que según el censo de 1906, la ciudad tenía 50.841 habitantes. “Informe del Director General de Estadística al Ministerio del Ramo”, *Censo de la población de Quito, 1ro de mayo de 1906* (Quito: s. r., 1906): 10.

33. Véanse fotografías en Vásquez, *El palacio de la exposición...*: 21, 25.

dustriales y unos pocos sujetos identificados con profesiones modernas como arquitectos, fotógrafos, litógrafos y periodistas, además de pintores y escultores. La abogacía, una profesión de la cual provinieron muchos de los intelectuales de inicios del siglo, contaba con 147 profesionales en la ciudad.³⁴ Según Bustos, estas capas medias estaban en franco crecimiento debido, en gran medida, al desarrollo del aparato estatal así como de la banca y las finanzas.³⁵ Seguramente el sector alto, de terratenientes, también estaría presente entre los visitantes. De estos sectores de profesionales, artesanos, industriales y terratenientes provendría gran parte del público que habría visitado la gran exposición y las que se sucedieron durante la siguiente década y, sin duda, de entre los periodistas, que cuentan 16 en el censo, estarían aquellos que las comentaron. Algunos visitantes se convertirían en aficionados, que, eventualmente, practicarían una de las diversas actividades e incipientes profesiones que servirían para fortalecer el sistema artístico: periodistas culturales, críticos de arte, coleccionistas, curadores, gestores, profesores y artistas.

LA EXPOSICIÓN ANUAL DE BELLAS ARTES ENTRE 1913 Y 1916 Y LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL SALÓN DE ARTE

En 1913, el Ministerio de Instrucción Pública estableció la Dirección General de Bellas Artes, cuyo objetivo fue el de fortalecer el campo cultural. Para ello se diseñó un ambicioso proyecto a través del cual se robustecerían las instituciones existentes, Conservatorio de Música, el Teatro Sucre y la EBA, la que sería transformada en "Facultad de Bellas Artes" e incorporada a la universidad. A continuación se crearía un museo nacional, una galería de bellas artes y un teatro dramático nacional.³⁶ Como director de dicho organismo, Pedro Pablo Traversari se sitúa como uno de los principales diseñadores y ejecutores de las políticas culturales del país durante los primeros veinte años del siglo. Músico de profesión, en 1904 cuando se desempeñaba como director del Conservatorio de Música, fue encargado por el Ministerio

34. La *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria*, creada en 1902, es el mejor ejemplo de esta vinculación.

35. Guillermo Bustos, "Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)". En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia* (Quito: Ilustre Municipio de Quito, 1992), 175.

36. La Dirección General de Bellas Artes fue creada por Decreto Ejecutivo el 16 de enero de 1913 como sección anexa al Ministerio de Instrucción Pública. Pedro P. Traversari, "Informe del Sr. Director General de Bellas Artes". En Luis N. Dillon, *Informe Anual que Luis N. Dillon, Ministro de Instrucción Pública, Correos & Telégrafos presenta a la Nación en 1913*, vol. 1 (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1913), 743-748.

de Instrucción Pública de restablecer la Escuela Nacional de Bellas Artes. Durante estos años, realizó su labor acompañado de otros intelectuales y artistas, José Gabriel Navarro y Sixto María Durán, quienes serían directores del EBA y el Conservatorio de Música, respectivamente, en los años 1910; los pintores Juan León Mera Iturralde y Nicolás Delgado y el escultor Luis Veloz; el hacendado, pintor aficionado y coleccionista, Pacífico Chiriboga.

La creación de la Exposición Anual de Bellas Artes fue una de las primeras acciones de dicha dirección y uno de los pocos objetivos del proyecto que llegaron a concretarse. Si se entiende el salón artístico como “aquel espacio de exhibición y discusión pública que asociamos con el mundo moderno”, que se lleva a cabo regularmente y en el cual un jurado selecciona y otorga reconocimientos a los participantes, la Exposición Anual de Bellas Artes lo fue.³⁷ Ya no estuvo circunscrita a la comunidad cercana a la EBA, sino que convocó a participantes profesionales y estuvo ubicada en un espacio público al cual accedían, sobre todo, los sectores altos, el Kiosko de la Alameda. La regularidad con la que se la convocó, sabemos que anualmente por lo menos hasta la década de 1930, y la respuesta activa de la prensa, habría permitido la formación de un público aficionado. En esos espacios de recepción, dice Kristeller, el público llega a identificarse, a compenetrarse, con lo que ve. Esa valoración es la que lleva a la consolidación de los sistemas artísticos modernos, pues los aficionados pueden, eventualmente, convertirse en promotores, en coleccionistas, en artistas.³⁸ Algo de eso estaba ocurriendo alrededor de las exposiciones artísticas y la dinámica de recepción alrededor de ellas en el Quito de los años 1910.

¿De qué manera el modo en que estas exposiciones estuvieron concebidas, normadas y organizadas definió un ambiente de opinión y valoraciones críticas? En esta sección se examina esta normativa y la recepción de la prensa a las exposiciones con el fin de explorar como se iba configurando un sistema de valoración crítica. Durante la década de 1910, el reglamento de la exposición se publicó cada año y en él se establecían los criterios objetivos para participar, seleccionar el jurado y otorgar premios. Además se presentaba la organización de la misma en tres secciones: obras originales, sección de estudiantes de la EBA y sección de arte retrospectivo.³⁹ Si bien, como vimos

37. El salón artístico surgió en el siglo XVIII en Francia con el fin de apoyar, difundir y legitimar el rol formativo de la Academia de Bellas Artes. Véase Bruce Altshuler, *Salon to Biennial-Exhibitions that made Art History, Volume 1: 1863-1859* (Londres / Nueva York: Phaidon Press, 2008).

38. Kristeller, “The Modern System...”, II, 44.

39. Pedro Traversari, José Gabriel Navarro, Luis Mata et al., “Acta de sesión del Jurado de la primera Exposición Anual de Bellas Artes de Quito”, *Registro Oficial I*, n.º 299 (1 de septiembre de 1913): 2989-2990. El proyecto fue presentado al Ministerio de Instrucción Pública por el director de la Escuela de Bellas Artes, José Gabriel Navarro; y el decreto

PATRIA

LA VI EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES

Calificación y Adjudicación de Premios Nacionales a los Expositores

El Jurado de Pintura compuesto de los señores Traversari, Rey de Castro, Navarro, Casadio y Delgado, adjudicó los siguientes premios:

En pintura de género, primer premio, medalla de oro al señor C. Anfiba l Egas; 2o., medalla de plata al señor Víctor Míderos; 3o., medalla de bronce al señor José Yépez; 4o., Mención honorosa a la señora Isabel Salas de Echeverría y señor Rafael Salas.

En retrato, primer premio, fuera de Concurso, al señor Víctor Míderos y 2o., medalla de plata al señor Rafael Salas.

En pintura de Naturaleza muerta, tercer premio, medalla de bronce al señor Vallejo.

En paisaje, Premio de Honor, al señor Pedro León, Medalla de oro a la señora Eugenia Mera de Navarro, medalla de plata al señor Vallejo y de bronce al señor Moncayo. El señor Juan L. Mera fuera de concurso.

En la sección de caricaturas, medalla de oro, señor Enrique Terán; medalla de plata al señor Latorre.



Salón de Exposiciones

En la sección de fotografía, el señor Noroña, fuera de concurso.

El Jurado de Arquitectura, compuesto de los señores Traversari, Casadio, Durini y Pablo Russo, adjudicó los siguientes premios:

Medalla de plata al señor Luis F. Donoso; de bronce al señor Augusto Rílder, y a los señores Aulestia y Bosetti.

El Jurado de Escultura, compuesto de los señores Traversari, Navarro, Casadio y Bar, adjudicó los siguientes premios:

Trabajo de yeso: medalla de oro a la señorita Rosa Villagómez; medalla de plata, al señor Gutiérrez.

Al señor Segundo Ortiz se le dió una medalla de bronce por sus bocetos en greda y terracota.

Ilermo Mosquera y mención honorosa, al Sr. Coloma Silva.

Trabajos de mármol: medalla de plata al señor Luis Míderos.

Al señor Segundo Ortiz se le dió una medalla de bronce por sus bocetos en greda y terracota.

NOTA.—En el Jurado de pintura, al tratarse de la sección paisajes, se retiró de la sala el doctor Navarro, por motivo de delicadeza y fue reemplazado por el señor Russo.
En el Jurado de Escultura, se excusó de votar el señor Casadio.

Figura 1. "La VI Exposición Anual de Bellas Artes", *Patria: revista ilustrada de actualidades* XIV, n.º 150 (1 de septiembre de 1918): 7. Fondo de Ciencias Humanas, Ministerio de Cultura, Quito. Foto: Juan Diego Pérez.

en relación a la Exposición del Centenario, la inclusión de esta última fue cuestionada, en la Exposición Anual de Bellas Artes se la mantuvo durante toda la década. Ello podría haber respondido a la legitimidad que estos coleccionistas otorgaban al evento, ya que eran individuos vinculados a la gestión política y actividad intelectual. Sin embargo, las secciones de obras originales y de estudiantes siempre tuvieron mayor espacio. Los jurados tendieron a ser personalidades vinculadas a la escena cultural y artística del momento. En la primera edición participaron Traversari, como director general de Bellas Artes; Navarro, como director de la EBA (lo era desde 1911); y Paul Bar y León Camarero, como profesores de la misma.⁴⁰ Los reglamentos de la década del diez indican que la exposición estaba organizada para apoyar el arte

publicado por Leonidas Plaza, "Decreto que establece una exposición nacional de Bellas Artes", *Registro Oficial* I, n.º 236 (17 de junio de 1913): 2453-2454.

40. Traversari, Navarro, Mata et al., "Acta de sesión del Jurado...".

del presente, tanto los artistas con cierta trayectoria como los emergentes. Es evidente que, con ello buscó delimitar y profesionalizar el campo del arte.

La prensa, por su parte, recogió las intenciones institucionales, las valoraciones del jurado, las críticas de los intelectuales y las apreciaciones del público. Los periodistas ofrecieron desde sencillas observaciones descriptivas, hasta valoraciones que examinaban críticamente las muestras y las obras. La especificidad y el carácter evaluativo de los comentarios a lo largo de los años 1910, nos hablan del desarrollo incipiente de una práctica también específica del sistema artístico moderno, el de la crítica de arte.⁴¹ A continuación se examinan esos comentarios críticos con el fin de evaluar hasta qué punto contribuyeron a configurar un sistema de valoración artística identificado con la modernidad.

El artículo 8 del reglamento de la exposición indicaba que “sólo se admirarán obras originales. Se entenderán como tales las composiciones y temas tomados del natural”.⁴² La originalidad es un valor central a la definición moderna de arte. Sin embargo, en la incipiente escena artística quiteña de los años diez, parece que era un valor disputado, pues en uno de los primeros comentarios sobre la exposición, publicado el 13 de agosto en *El Día*, su autor se vio impelido a insistir en su importancia. Destaca el carácter y la innovación que imprimen a sus obras algunos de los expositores, y reprocha, en cambio, a aquellos que, como Villacrés y Cevallos, han presentado copias o trabajos exhibidos previamente en otros eventos.⁴³ Su criterio reafirma el del jurado, que condenó este proceder y excluyó del concurso a estos pintores.⁴⁴ Por otra parte, si bien la originalidad era un valor abstracto que adjudicaba capital simbólico a la obra, dentro del mundo moderno era una garantía de un potencial capital material; es decir, su valor económico dependía en gran medida de su carácter innovador dentro de una tradición artística. Y así estaba reconocido en el artículo 6 del reglamento, que estipulaba las condiciones de venta de las obras expuestas.⁴⁵

Es interesante notar que aunque el autor de la reseña de *El Día* no polemiza con el veredicto del jurado, sí profundiza en el análisis de las obras

41. Sobre la emergencia de la crítica de arte como práctica moderna, véase Shiner, *La invención del arte...*

42. Este artículo se repitió de forma idéntica por lo menos hasta el reglamento de la VI Exposición Anual de Bellas Artes de 1918: Pedro P. Traversari, José Gabriel Navarro, Alejandro Lemos R. et al., *Reglamento de la Segunda Exposición Anual de Bellas Artes*, Quito: s. r., 15 de junio de 1914; Pedro P. Traversari, José Gabriel Navarro y Jesús Vaquero Dávila, “Reglamento de la Tercera Exposición Anual de Bellas Artes”, *Registro Oficial IV*, n.º 830 (18 de junio de 1915): 1253-1255; y, Pedro P. Traversari, *Reglamento de la VI Exposición Anual de Bellas Artes* (Quito: Imprenta Nacional, 1918), 4.

43. “La Exposición de Bellas Artes del Domingo”, *El Día*, 13 de agosto de 1913: 1.

44. Traversari, Navarro, Mata et al., “Acta de sesión del Jurado...”.

45. Traversari, Navarro, Lemos R. et al., *Reglamento de la Segunda Exposición...*

premiadas, utilizando un vocabulario especializado. Describe a Antonio Salguero como el expositor más destacado de la muestra, cuya obra: “se hace notable tanto por el dibujo correcto, por la expresión justa que ha sabido dar el pintor a su modelo, cuanto por ese colorido tan rico, tan caliente...”. Elogia el manejo del color en las pinturas de Paul Bar, profesor de la EBA, y enfatiza el aporte que su clase de “pintura y dibujo ornamental” ha tenido en el avance de los estudiantes, quienes, en la sección estudiantil, habrían logrado exhibir “trabajos de estilización, enteramente nuevos entre nosotros”. Y, sobre una pintura del alumno Víctor Mideros, que representa a una india de Zámbriza, dice que “constituye una verdadera joya artística, tanto por su dibujo como por el colorido justo y armonioso [sic]”.⁴⁶

Esta larga reseña revela algunos de los parámetros que definían la función de un salón de arte: un espacio de evaluación de la producción nueva, tanto de los artistas ya establecidos como de figuras jóvenes y emergentes. La defensa de ciertos valores evidencia que ellos no estaban completamente aceptados ni por las instituciones encargadas de promover el arte ni por la sociedad que debía acogerlas. Si la copia de obras maestras europeas había sido, hasta entonces, un método pedagógico legítimo en la formación académica, el mostrarlas en un salón que buscaba identificar lo nuevo era completamente inadecuado. El lugar de esas copias podía ser el aula o una galería de reproducciones, mas no una exposición de bellas artes, en donde de lo que se trataba era, sobre todo, de medir el carácter innovador de las obras más nuevas.

En relación a la III Exposición Anual de Bellas Artes de 1915, la revista *Letras* publicó un largo comentario en el que Javier Andrade desplegó una serie de valoraciones que dan cuenta del grado de especialización que tanto la crítica de arte como la producción artística misma iban alcanzando. Pero, sobre todo, muestra las condiciones que permitían la estructuración de un sistema artístico moderno: la formación especializada que la EBA ofrecía como oportunidad, a través de becas al exterior, de conocer el arte europeo; las exposiciones, en cambio, permitían a los aspirantes a artistas contrastar su trabajo con el arte del pasado, con el de sus maestros y con el de sus compañeros. Todo ello había permitido, según Andrade, que los jóvenes sean parte de un “movimiento artístico del momento”.⁴⁷

El 10 de agosto de 1916 se inauguró la IV Exposición de Bellas Artes y la prensa le otorgó una atención excepcional. Los cronistas centraron su atención principalmente en los premios y ofrecieron al público criterios que los justificaban. Al ingresar al “salón central de la exposición, la gran escultura

46. “La Exposición de Bellas Artes del Domingo”, *El Día*, 13 de agosto de 1913: 1.

47. Andrade, “La tercera exposición...”, 249. Sobre los debates alrededor de la categoría de modernismo en el arte moderno, véase Charles Harrison, *Modernismo* (Londres: Encuentro / Tate Gallery, 2000).

de Veloz nos sale al paso”, decía un reportero del diario *El Día* en referencia a *Rito eterno*, obra de carácter simbolista que representa a “una ninfa a quien ha vencido la mirada de fuego y la sonrisa de irónica lascivia del fauno que la encadena con lazos de rosas y racimos de uvas”, la que fue galardonada con el premio nacional, medalla de oro en escultura. Es una compleja composición en la que “se perdería otro cincel menos diestro que el del gran escultor que es ya Veloz”.⁴⁸ Egas, quien al igual que Veloz había vuelto de su estancia en Italia como becario de la EBA, ganó la medalla de oro con su cuadro *Las floristas*. Se lo identificó como un “artista entusiasta por los temas nacionales y autóctonos... [pues,] con excepción de un excelente retrato del maestro Casadio, todos los demás cuadros [...] son estudios de indias, estudios de color y de figura; y así es notable un friso compuesto de indios que llevan flores al mercado. Este cuadro tiene la adecuada caracterización de lo rítmico...”.⁴⁹

Algunos comentaristas resaltaban las virtudes de la formación que los jóvenes participantes habían recibido en la EBA, cuyos valores estéticos habían conseguido cristalizar en sus obras, sin dejar de cuestionar el academicismo y los convencionalismos en las producciones de ciertos alumnos. En un artículo del 15 de agosto, se comentó que “recorriendo despacio los trabajos exhibidos, vemos fácilmente que son reveladores de una enseñanza sólida, bien sistematizada... El conjunto de trabajos escolares de los alumnos de nuestra Escuela Nacional es magnífico y demuestra de manera evidente así el adelanto de ellos, como el talento y capacidad educativa del profesorado”. Sobre los métodos utilizados en la enseñanza de la escultura, sigue: “estudios de anatomía y disección anatómica”; estudios tomados del natural o de otros modelos, y estudios de composición, que ayudan a que “el alumno se habitúe a la creación artística desde los primeros pasos. Y en todo esto se ve una buena dirección, de profesor inteligente, como es el señor Casadio”. Resaltando la capacidad de otros maestros, dice, “nos halaga la escuela de dibujo que siguen los alumnos; la línea es recta, firme y larga, decisiva; habiendo con este método logrado los profesores, señores Víctor Mideros y Enrique Gómez Jurado, que sus alumnos presenten, como examen, dibujos maravillosos, según nos han señalado”. La clase de “Composición decorativa moderna”, dirigida por el profesor Bar, fue especialmente ponderada. En la primera sala estaban ubicadas “unas telas decorativas del señor León...; en la segunda, estudios y aún composiciones espléndidas, proyectos decora-

48. “La exposición de bellas artes”, *El Día*, 12 de agosto de 1916. La escultura se encuentra en el Malecón de Guayaquil. Sobre el simbolismo en el Ecuador y América véase *Alma mía. Simbolismo y modernidad...*

49. “La exposición de bellas artes”.

tivos casi completos, que dan deseos de trasladarlos al sitio correspondiente de nuestra casa".⁵⁰

En 1916 otros cronistas describieron a ciertos jóvenes expositores como artistas modernos. Sobre Egas, uno de ellos dijo: "es valiente, puede ser un ingenio. Su temperamento loco, impulsivo, le conducirá a buen puesto si sigue trabajando este año, con verdadero cariño por su arte [...] Dentro de la concepción moderna del arte, ha realizado Egas el verdadero cuadro; porque el arte verdadero, hoy más que nunca, es y debe ser esencialmente decorativo". Y, continuaba que, aunque "menos fuerte en dibujo que Mideros, resulta sin embargo Egas más genial con solo este cuadro...".⁵¹ Mideros había presentado *Hojas que caen*, una "delicada composición, feliz de color y llena de un romanticismo", con la que mereció el premio municipal.⁵² En estas palabras vemos desplegados una serie de valores que nos hablan de una concepción de artista, que se mueve entre las caracterizaciones románticas del artista genio, impetuoso, audaz, voluntarioso, hasta una visión de artista capaz de acoger los valores del arte moderno como lenguaje formal autónomo.

La vinculación de las bellas artes con la construcción de la nación fue también resaltada en las observaciones de la prensa. En ocasión de la clausura de la exposición, el 24 de agosto, el comentarista de *El Comercio*, quien la había reseñado día a día, recogió las palabras de los organizadores del evento y de las autoridades públicas que asistieron. El acto inició con el discurso de Traversari, director general de Bellas Artes, que tuvo un tono apropiado para enmarcar el evento artístico en las metas de la nación: "La obra gigantesca que se propone el arte en favor de la humanidad, esto es, la de transportar la vida intelectual de los pueblos a la más elevada cumbre de lo bello, iluminándola con la más intensa luz de la gloria, ha tenido en el 4.º certamen artístico nacional, la mejor demostración para la patria nacional". Luego, hizo alusión a la capacidad de las artes de fomentar el progreso y la civilización: "El adelanto de las sociedades se mide también por el florecimiento de las bellas artes, cuya misión no se restringe únicamente a la educación del espíritu en las altas concepciones de lo bello; tiene más altos horizontes y realiza una labor múltiple, civilizadora y útil, bajo todo concepto".⁵³ Con ello

50. "La IV Exposición de Bellas Artes", *El Comercio*, 15 de agosto de 1916: 1. José Gabriel Navarro definió lo que era la "pintura decorativa" en su artículo "Arte moderno", *Letras* 2, n.º XVII (Quito, 14 de febrero de 1914): 148-151.

51. "Fiestas Patrias: La IV Exposición de Bellas Artes", *El Comercio*, 13 de agosto de 1916: 1.

52. *Ibíd.*

53. "La clausura de la IV Exposición de Bellas Artes", *El Comercio*, 25 de agosto de 1916: 1.

se buscó demostrar la función social de las artes, que debía ser reconocida por el público en general, pero sobre todo por el Estado.

Estas palabras mantienen el acento de aquellas con las que fue inaugurada la EBA una década atrás, e incluso con las de Mera veinte años antes, en las que se identificaba el arte con el progreso, la civilización y la construcción de la nación, con ello se demostraba su utilidad social y la responsabilidad que el Estado tenía en su desarrollo.⁵⁴ Se enmarcaban, ahora, en una visión que permitía entender el desarrollo de las artes en el contexto de unas condiciones más favorables: ya se había establecido una academia de formación artística y una institución rectora que garantizara su permanencia y que promoviera su desarrollo. Ahora era necesario recordar al Estado su obligación moral para con este proyecto cultural, para que no descuidara su apoyo económico y político. Entre los argumentos que el director de Bellas Artes esgrimió para involucrar al Estado en sus obligaciones con el arte emergente estuvo el de enmarcarlo en una tradición artística local: “los jóvenes expositores [...] son documentos irrevocables que confirman, una vez por todas, ser ellos dignos herederos del pincel quiteño que tanto renombre ha dado al país”. Traversari incluye como heredera de esta tradición al arte que está surgiendo en la década del diez:

La Exposición de Bellas Artes de 1916 debe quedar en la historia nacional como época del resurgimiento del arte clásico que en preciosas telas legaron Miguel de Santiago, desde el año 1650, y los Goríbar, Samaniego, Rodríguez y Cadena hasta los Salas, Pinto y Manosalvas. Aún más, esta época significa la fundación de nuevas sendas del sentimiento personal en técnicas y géneros y estilos que se abren paso para tomar un puesto bien merecido al lado de esas glorias de la antigua pintura quiteña.⁵⁵

Traversari participa, así, de un esfuerzo intelectual colectivo que se estaba llevando a cabo desde el siglo XIX y que consistía en construir una historia del arte local como un arte nacional, que se debía a una tradición, pero que también se proyectaba hacia el futuro como arte moderno. Esta lectura teleológica de la historia del arte servía para justificar el apoyo que el Estado debía continuar ofreciendo a la promoción del arte y de las instituciones que

54. Véase Rafael Orrantía, *Discurso pronunciado por su autor en la velada que se celebró en el Teatro Sucre con motivo de la inauguración de la Escuela de Bellas Artes la noche del 24 de mayo de 1904* (Quito: Imprenta Nacional, 1904); Juan León Mera, “Conceptos sobre las artes” [1894]. En *Teoría del arte en el Ecuador*, ed. por Edmundo Ribadeneira (Quito: BCE / Corporación Editora Nacional, CEN, 1987): 291-321; José Gabriel Navarro, “El Estado y el arte”, *Letras* 3 (Quito, octubre 1912): 88-90; *Letras* 5 (noviembre 1912): 142-144.

55. “La clausura de la IV Exposición...”.

se habían creado en los últimos años.⁵⁶ Sus palabras, dirigidas sin duda a los representantes del poder del Estado, tuvieron un eco inmediato en el discurso que ofreció, de forma espontánea e improvisada, según el relator del diario, el presidente electo de la República, Alfredo Baquerizo Moreno, quien vio “complacido el resurgimiento del arte quiteño”, y que dijo “que los artistas podían contar con el apoyo del Gobierno que ha de presidir en breve”.⁵⁷

La exposición de 1916 concluyó, entonces, con una apuesta por la obligación del Estado de ofrecer apoyo a las artes, la valoración del arte como elemento que promueve la civilización y el progreso y que, consecuentemente, fortalecía la construcción de la nación y del arte moderno como parte de una tradición de arte nacional. Si ya desde 1915 se identificaba el arte de los jóvenes como un movimiento artístico moderno, en 1916 se lo vería como parte de una tradición artística que enorgullece a la nación.

1917: LA EXPANSIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO, LA CRÍTICA Y EL PÚBLICO

1917 fue un año especialmente importante en el proceso de expansión del espacio público de las artes en Quito. Como nunca antes, se llevaron a cabo tres exposiciones entre junio y octubre: en junio, el Concurso para la Cátedra de Pintura de la EBA; en agosto, la V Exposición Anual de Bellas Artes en la que fue incluida la exposición de fin de año de los estudiantes de la EBA y la entrega, por primera vez, del Premio Mariano Aguilera; y en octubre, el Concurso para la Cátedra de Composición Decorativa Moderna de la EBA.⁵⁸ Con ello se puso en evidencia no solo el dinamismo que había adquirido la escena artística de la ciudad, sino, también, la aceptación pública que habían llegado a tener los certámenes artísticos como medio de evaluación, selección, valoración y reconocimiento del arte. Se debatió quiénes debían ser, o no, los jueces idóneos en ese proceso de reconocimiento, concedores expertos o público en general y, con ello se empezó a diferenciar el rol que cada

56. Carmen Fernández-Salvador ha explorado el modo cómo una historia del arte nacional fue construida a lo largo del siglo XIX y primera mitad del siglo XX por diversos autores, principalmente por José Gabriel Navarro. Carmen Fernández-Salvador, “Historia del arte colonial quiteño, un aporte a la historiografía”. En Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores* (Quito: Fondo de Salvamento, FONSA, 2007), 9-122.

57. “La clausura de la IV Exposición...”.

58. “Notas: concurso artístico”, *El Comercio*, 2 de octubre de 1917: 1; “Notas: concurso de pintura”, *El Comercio*, 4 de octubre de 1917: 1.



Figura 4. Fotografía anónima en la que aparecen funcionarios del gobierno de Alfredo Baquerizo Moreno (al centro) en el patio de la Escuela de Bellas Artes, con la copia en yeso del Laoconte como telón de fondo. A la izquierda del presidente se encuentran Pedro Pablo Traversari y José Gabriel Navarro. c. 1916. Fondo José Gabriel Navarro, Biblioteca-Archivo Aurelio Espinosa Pólit. Reproducción fotográfica: Juan Diego Pérez.

uno de ellos cumplía en la configuración del sistema artístico.⁵⁹ Revisemos a continuación algunos de los aspectos sobre los que se ocupó la prensa.

El Concurso para “la Cátedra más importante de toda EBA, como es la del Curso Superior de Dibujo y Pintura”,⁶⁰ se llevó a cabo en junio,⁶¹ en el Kiosko de la Alameda.⁶² El jurado se encargó de definir el tiempo de preparación y entrega de los trabajos, el espacio de exposición y si se tomaría en cuenta, o

59. Esta preocupación por la formación de conocimientos expertos manifiesta un proceso de modernización cultural. Véase Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad* (Madrid: Alianza Editorial, 1999).

60. Pedro P. Traversari, Rafael Pino y Roca, José Gabriel Navarro et al., “El concurso de pintura: informe del jurado”, *El Comercio*, 26 de junio de 1917: 1.

61. César Alfonso Pástor, “La clase de pintura”, *El Día*, 30 de mayo de 1917: 2; “Informaciones: Concurso de pintura”, *El Comercio*, 31 de mayo de 1917: 1.

62. “Sobre el concurso de pintura”, *El Día*, 2 de junio de 1917: 4.

no, el voto del público.⁶³ Tres fueron los aspirantes: Camilo Egas, Víctor Mideros y José Abraham Moscoso. El certamen fue inusual en varios aspectos. Según un periodista habría sido “el primer caso que durante nuestra vida republicana, la provisión de una cátedra va a discernirse consultando las aptitudes, buscando el hombre para el empleo y no el empleo para el hombre”.⁶⁴ Estamos frente al reconocimiento del certamen como una práctica moderna en la que la selección se hace a partir de criterios previamente racionalizados.

De forma inédita, también, se decidió que los visitantes emitieran su juicio. A pesar de que con ello se garantizó una concurrencia masiva del público, no todos estuvieron de acuerdo en que este pudiera ser juez competente en asuntos sobre los que no tenían experticia.⁶⁵ Por un lado, se trataba de formar un público que aprendiera a apreciar el arte, pero por otro, se buscaba que este fuera informado y calificado. Un comentarista, que firmaba como Anacarsis, muestra una posición ambivalente frente a ello. En un momento, se preguntó: “¿Qué dice el vulgo?, cuál es la obra que le atrae o impresiona [...]. Tomo un ángulo del salón y en él me planto a ver circular la gente, y a escuchar los diversos gustos y pareceres de ese gran jurado que de hecho constituyen las muchedumbres”.⁶⁶

Se trata de un público cuyas apreciaciones son espontáneas, aunque ingenuas, que se “agolpa” ante las obras. Está compuesto por “dilettanti que aman el arte sin penetrarlo y sobre todo las señoritas..., [para quienes]... todo aquello en que juega su papel el amor les atrae... ¿Qué cosa más tierna, más dulce y más sugestiva para ellos?” que el tema que se representa en *El festín* de Mideros. El tono condescendiente de su juicio, especialmente hacia las mujeres y los indígenas, está ligado a la noción imperante de bellas artes y su anclaje en jerarquías de clase y género.⁶⁷ En contraste, encuentra que

63. Sus miembros fueron un representante del Ministerio de Instrucción Pública, el señor Rafael Pino y Roca, el director de Bellas Artes, Traversari; el director de la Escuela de Bellas Artes, Navarro; y tres profesores de la misma: Luis Casadio, Paul Bar y Juan León Mera Iturralde. Traversari, Pino y Roca, Navarro et al., “El concurso de pintura: informe...”.

64. “Notas: Concurso de pintura”, *El Comercio*, 23 de junio de 1917: 1.

65. “En la Alameda”, *El Día*, 4 de junio de 1917: 4; F. Guarderas, “El concurso para proveer a la Cátedra de pintura de la Escuela de Bellas Artes”, *Revista de la Sociedad Jurídica-Literaria* XVIII, n.º 47-48 (abril-marzo 1918): 274.

66. Anacarsis, “En el Kiosko de La Alameda”, *El Día*, 10 de junio del 1917: 2. Anacarsis era el seudónimo de Francisco P. de Soria, según Carlos A. Rolando, *Cronología del periodismo ecuatoriano. Pseudónimos de la prensa nacional* (Guayaquil: Imprenta y papelería mercantil Monteverde & Velarde, 1920), 153.

67. Para una discusión sobre las bellas artes como signo de diferenciación social en el contexto específico de la ciudad de Quito a inicios del siglo XX, véase Salgado y Corbalán de Celis, “La Escuela de Bellas Artes...”.

la obra presentada por Moscoso convoca a un público más especializado: “entre ellos he tenido la paciencia de contar cinco personas de reconocida cultura, un abogado y unos cuantos alumnos de la Escuela de Bellas Artes”. Nuevamente, sin abandonar sus prejuicios de género, recoge las observaciones de los entendidos: el abogado dice, “¡me hace pensar!”, el filósofo “aquí hay un alma”, una mujer: “¡qué cuadro tan seco!”. Al terminar su recorrido, Anacarsis concluye con una valoración que contradice su primera percepción: “salgo [...] obsesionado de la divergibilidad del criterio popular, de su inconsistencia y de su evidente peligro”.⁶⁸

El problema no era solamente el público. En realidad, el local escogido para montar la exposición era claramente inadecuado. El Kiosko de la Alameda, que era el lugar en donde se había montado la exposición desde 1913, era un espacio demasiado pequeño, en donde los visitantes no podían tener la distancia física y la tranquilidad espiritual para poder apreciar adecuadamente las obras expuestas. Al aproximarse a la exposición Anacarsis observó “que esta tiene lugar en un saloncillo lateral, escaso para contener veinte visitantes; estos que no son pocos y en continuo vaivén [...] hasta se pisan mutuamente, al pretender tomar, para apreciar cada cuadro, la distancia conveniente”.⁶⁹ Este comentario dirige nuestra atención hacia uno de los valores centrales de la definición moderna de arte, el de la contemplación pura, la misma que solo podía ocurrir en un espacio expositivo que evitara las interferencias externas. Es de este requerimiento que nacieron instituciones artísticas modernas como la sala de exposición, la galería o el museo.⁷⁰ Y explica la insistencia de los agentes culturales de entonces a favor de su creación.

Al discernir las cualidades que garantizarían una carrera artística futura, el jurado valoró la habilidad en la representación naturalística, expresada en la corrección del dibujo y la composición; la capacidad del pintor de producir obras originales; y el ímpetu expresivo que habría sido capaz de encarnar en su obra.⁷¹ El jurado escogió a Camilo Egas, a pesar de que se consideró que su pintura presentaba defectos de ejecución, pues, de todos modos, “imprime nuevo y positivo rumbo al arte ecuatoriano: considerada como una de las obras iniciales en la carrera de un artista, es genial”.⁷²

68. Anacarsis, “En el Kiosko...”, 2.

69. *Ibíd.*

70. Para una discusión sobre el concepto de contemplación pura en el arte moderno, véase Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, ed. ampliada (Berkeley / Londres: University of California Press, 1999).

71. “El concurso de pintura”, *El Día*, 8 de junio de 1917: 1. Como criterio para escoger el mejor profesor, se evaluó la presentación de un programa pedagógico. Traversari, Pino y Roca, Navarro et al., “El concurso de pintura: informe...”.

72. *Ibíd.*

Se reclamaba que se pronunciaran los ‘críticos profesionales’, que debían ser capaces de analizar “las condiciones fundamentales de colorido, dibujo, etc., de los cuadros”.⁷³ Los miembros del jurado como algunos comentaristas eran, sin duda, versados en el análisis de los valores de una obra artística y manejaban un lenguaje especializado. La experticia de Navarro, Casadio y Bar se sustentaba en sus prácticas, como profesor de estética, el primero, como artistas y docentes de escultura y pintura, los segundos. Así, su análisis demostraba esas competencias. Con respecto al trabajo de Mideros, el jurado dijo que “como composición es académico, aún se puede decir que no la hay en el sentido artístico de la palabra; pues sus figuras que parecen recortadas, se encuentran sólo yuxtapuestas”. Su cuadro “está pintado... con demasiada facilidad y cálculo y con falta de observación”. En *El sanjuanito* de Egas se estimó “el carácter general de la composición”; sin embargo, se consideró que

desagrada [...] el paralelismo entre las líneas de los brazos y las de las piernas del indio que baila, [...] que, unido a la verticalidad de los pliegues del poncho y al demasiado cuidado en los detalles, tanto de forma como de color, suspende el movimiento de la figura. Los indios del señor Egas aparecen en pose, para ser copiados.⁷⁴

“El criollismo de Egas”, un artículo dedicado principalmente a elogiar la obra ganadora, resaltó el modo cómo ella imprime una renovación plástica en la representación de las sociedades indígenas.⁷⁵ Entonces, el veredicto del jurado permite apreciar el ejercicio crítico involucrado en la tarea.

La V Exposición Anual de Bellas Artes introdujo dos innovaciones. La primera, un cambio en la normativa que permitía por primera vez que los expositores nombrasen a uno de los jurados: en este caso el escultor Luis F. Veloz.⁷⁶ La segunda fue más importante: la inclusión del premio Mariano Aguilera. El benefactor Mariano Aguilera había muerto en 1916 dejando un legado que debía servir para solventar los premios de la Exposición Anual de Bellas Artes.⁷⁷ Su herencia consistía en una casa de valor aproximado de

73. “El concurso de pintura”.

74. Traversari, Pino y Roca, Navarro et al., “El concurso de pintura: informe...”.

75. “El criollismo de Egas” [fuente de prensa no identificada] c. 1917. Archivo de Camilo y Claire Egas, en custodia de Trinidad Pérez. Para una discusión más amplia sobre esta obra y su recepción crítica, véase mi artículo “Raza y modernidad en *Las floristas* y *El sanjuanito* de Camilo Egas”. En *Estudios ecuatorianos: un aporte a la discusión*, comp. por Ximena Sosa-Buchholz (Quito: FLACSO Ecuador / Abya-Yala, 2006), 155-165.

76. “Informaciones: Concurso de Bellas Artes”, *El Comercio*, 7 de agosto de 1917: 4; “Jurado de Bellas Artes”, *El Comercio*, 8 de agosto de 1917: 4.

77. “Informaciones: Premio Mariano Aguilera”, *El Comercio*, 9 de junio de 1917: 4.

\$ 30.000 que sería manejada por el Municipio de la capital. De “lo que produzca anualmente, los intereses e intereses de intereses, será dedicado para los expositores de bellas artes que se hace cada 10 de agosto”.⁷⁸ Traversari fue encargado por el presidente del Concejo Municipal de Quito de preparar un proyecto de concursos que recoja la herencia del benefactor. Lo incorporó a la Exposición Anual a través de dos mecanismos: la participación de un jurado nombrado por el Concejo Municipal⁷⁹ y la distribución de la herencia en premios: “la cantidad de seiscientos cincuenta y tres sures ochenta y dos centavos a que asciende el producto del legado se dividirá en seis partes, de las cuales, tres corresponden al primero de pintura, las dos al de escultura, y la última, al de arquitectura”.⁸⁰ El premio de pintura lo recibió Víctor Mideros, el de escultura Luis Mideros y el de arquitectura, Luis Aulestia.⁸¹ Las diferencias en la cantidad de dinero que fue otorgada a cada una de estas secciones, ratificaron las jerarquías que el sistema de las bellas artes establecía, con la pintura a la cabeza.

Cuando en octubre se llevó a cabo un segundo concurso por una cátedra de la EBA, el de pintura decorativa, para el que fue ratificado el profesor Bar, culminó la actividad expositiva del año. Un año en el que, gracias a ello, la escena artística se dinamizó notablemente. Si bien la especialización en las valoraciones críticas se acrecentaba, ellas tendían al consenso, posiblemente porque los esfuerzos se centraban en la consolidación de los espacios de institucionalización del arte.

EL FIN DE LOS ACUERDOS: EL MARIANO AGUILERA, LA MANZANA DE LA DISCORDIA

Al inaugurarse la VI Exposición Anual de Bellas Artes en agosto de 1918, la organización del sistema artístico parecía bastante avanzado. Se había alcanzado un equilibrio entre lo normativo y la autonomía del campo artístico, pues los artistas habían logrado tener más control sobre el devenir de su ámbito de acción al participar en la selección del jurado y no solo ser expositores; todo ello, claro, sin que los funcionarios dejaran de mantener el control. Traversari continuaba siendo el director general de Bellas Artes, pero su círculo de colaboradores se había ampliado: junto a Navarro se in-

78. “Estímulo artístico”, *El Día*, 6 de mayo de 1916.

79. “Exposición de Bellas Artes”, *El Día*, 18 de agosto de 1917: 4. Véase también “Fiestas patrias: Exposición de Bellas Artes”, *El Comercio*, 11 de agosto de 1917: 4.

80. “Hechos diversos: El Premio Aguilera”, *El Día*, 22 de agosto de 1917: 4.

81. “Informaciones: Los tres premios”, *El Comercio*, 30 de agosto de 1917: 4; “Hechos diversos: El Premio ‘Aguilera’ ”.

corporaron algunos graduados de la EBA que habían gozado de becas en Europa, como Luis Veloz y Nicolás Delgado, quien actuaba como secretario de la exposición. El Kiosko de la Alameda pertenecía ahora al sistema de Museo y Galerías Nacionales.⁸² Nos encontramos, entonces, en un momento descollante en la formación del sistema artístico moderno, en el cual el elemento de reconocimiento social estuvo también presente.

El discurso presentado en la inauguración por parte de Traversari buscó resaltar, precisamente, el papel de las exposiciones como “el mejor de los estímulos morales”. Hizo notar que las exposiciones anuales habrían llevado al mismo filántropo Mariano Aguilera a dejar su legado para garantizar “la vida de dicha exposición, que es la vida misma del artista”. Así mismo, subrayó la importancia de que el Municipio de Quito, administrador del premio, haya sabido interpretar los deseos del benefactor al permitir un “acuerdo para que esta exposición mientras subsista, sea la misma en la que se confiara el premio Aguilera, como fue la verdadera intención de su creador”.⁸³ Es decir, en su alocución Traversari insistió en que el Mariano Aguilera sea un “premio” que se entregue en las exposiciones anuales, y no un certamen aparte.

No obstante, el optimismo que Traversari expresó en el discurso inaugural pronto fue opacado por una serie de controversias. Algunos pensaron que el reglamento debía ser más laxo y admitir obras tardíamente; otros lo defendieron aludiendo al nivel de formalidad que había alcanzado el concurso, precisamente gracias a él.⁸⁴ Si debía existir o no una comisión de preselección o solo un jurado de premiación fue otro tema en disputa.⁸⁵ Como en años anteriores, se seguía comentando lo inadecuado del espacio expositivo y se empezó a hablar de la posibilidad de la construcción de un Palacio de Bellas Artes.⁸⁶

El principal punto de controversia fue, sin embargo, el Premio Mariano Aguilera. Algunos consideraron que el reconocimiento económico había sido la ‘manzana de la discordia’.⁸⁷ Por otra parte, mientras que la Exposición Anual se regía a partir de un reglamento bien elaborado, el Premio

82. Traversari, Reglamento de la VI Exposición...

83. Pedro P. Traversari y Manuel E. Escudero, “VI Exposición de Bellas Artes: Discurso del Sr. Dn. Pedro P. Traversari, Director General de Bellas Artes, en el acto inaugural de la Exposición; Discurso del Sr. Dn. Manuel E. Escudero, Ministro de Instrucción Pública”, *El Comercio*, 12 de agosto de 1918: 1.

84. Sobre esta particular discusión, véase: XX, “La Exposición de Bellas Artes”, *El Comercio*, 15 de agosto de 1918: 1; Negri, “Reparos a un aficionado de arte”, *El Comercio*, 17 de agosto de 1918: 4.

85. XX, “La Exposición de Bellas Artes”.

86. *Ibíd.*

87. Pancho Lista, “La VI Exposición de Bellas Artes”, *El Comercio*, 17 de agosto de 1918: 1. Pancho Lista era el seudónimo de Alejandro Campaña según Rolando, *Cronología del periodismo...*, 102.

Mariano no tenía uno. En agosto, Pancho Lista llegó a proponer que, en esta edición, el Premio fuera declarado desierto, en vista de que habían pocos expositores (apenas catorce o quince)⁸⁸ y, sobre todo, porque corría la voz de que los jurados “se han puesto en juego por los interesados”.⁸⁹ Además de que aparecía “todo desprovisto de un mediano gusto estético”, lienzos de colores chillones, figuras desproporcionadas, además de copias de estampas y fotografías.⁹⁰ Para sumar al desconcierto, para decepción de todos y como muestra de las tensiones que vivió esta edición de la Exposición Anual de Bellas Artes, no se entregaron las medallas correspondientes y se denunció que no se lo hacía desde 1916.⁹¹

En medio de la confusión, el Concejo Municipal de Quito, administrador del Premio Mariano Aguilera, decidió trasladarlo a octubre y convertirlo en un certamen independiente.⁹² Ello redundó en una organización apresurada, que despertó una nueva polémica: se mencionó la falta de experiencia del Concejo Municipal en asuntos de arte; se reclamó que su convocatoria no haya atendido a ninguno de los criterios que a lo largo de los años se habían consolidado en la Exposición Anual de Bellas Artes.⁹³ La exposición del Premio Mariano Aguilera fue considerada un fracaso.⁹⁴

¿Qué señalan las controversias suscitadas alrededor de la VI Exposición Anual de Bellas Artes y el Premio Mariano Aguilera en 1918? Es evidente que este último tensionó las formas de circulación y legitimación que se habían establecido desde 1913. Si por un lado la Exposición Anual se había posicionado en la escena artística desde los esfuerzos de un sector de profesionales del arte y la cultura, el Concejo Municipal parecía disputar esa hegemonía, y lo hacía desde la improvisación y el amateurismo. Un indicio adicional de que se estaba anticipando un cambio en la escena artística local es la aparición a fin de año de la revista *Caricatura*. Manejada por una comunidad de artistas jóvenes salidos de las aulas de la EBA, el énfasis de la revista en la caricatura implicó un distanciamiento del estatuto de las

88. *Ibíd.*, “La VI Exposición de Bellas Artes”, *El Comercio*, 14 de agosto de 1918: 1.

89. *Ibíd.*, 17 de agosto de 1918: 1.

90. *Ibíd.*, “El certamen de arte”, *El Comercio*, 13 de octubre de 1918: 4.

91. “La clausura de la Exposición Nacional”, *El Comercio*, 22 de agosto de 1918: 4.

92. “Por las artes y los artistas”, *El Día*, 26 de septiembre de 1918: 2. La muestra fue inaugurada el 9 de octubre, según la información de “Aviso: Exposición de Bellas Artes”, *El Día*, 3 de octubre de 1918: 3; “El premio Aguilera: Exposición de pintura (de *El Día*, 10 de octubre de 1918)”, *Boletín de la Biblioteca Nacional* 1, n.º 4 (octubre 1918): 184-185. La Exposición Anual de Bellas Artes desapareció algunos años después; pero el Salón Mariano Aguilera sigue llevándose a cabo, aunque su formato fue actualizado últimamente para responder a las necesidades del arte contemporáneo y hoy se denomina “Nuevo Mariano”.

93. “Exposición Aguilera”, *El Día*, 13 de octubre de 1918: 2.

94. *Ibíd.*

bellas artes, que privilegiaba la pintura y la escultura y, por tanto, de los métodos de la academia que los había formado. Desde una posición crítica y radical frente al mundo artístico y social de Quito, el semanario cuestiona la hegemonía de quienes hasta entonces habían dominado la gestión cultural en la ciudad, Traversari y Navarro. Esa posición reflexiva permitió que articularan un nuevo espacio independiente y autónomo de las instancias oficiales.⁹⁵

CONCLUSIONES

Los acontecimientos de 1918 marcan el fin de un momento inicial de formación de un sistema artístico en el que se establecen espacios institucionales, se inicia un ámbito de deliberación y se empieza a formar un público interesado en el arte. En 1918 ese sistema se reconfigura como un espacio en el que, además, se disputan posiciones; es decir, como un campo, en el sentido de Bourdieu.⁹⁶ En este artículo se ha discutido cómo la creación de instituciones como la EBA y la Dirección General de Bellas Artes permitieron estructurar ese sistema en el Quito de inicios del siglo XX. Aparecen como los ejes desde los cuales fue posible proyectar la actividad artística al espacio público y, con ello, propiciar un interés en visitantes y espectadores, hasta convertirlos en críticos de arte, coleccionistas o, sencillamente, en aficionados que podían compartir su simpatía por el arte.

Se ha visto que se trata de un sistema artístico configurado por una serie de elementos identificados con la modernidad. Las instituciones que organizan de forma estructurada y ordenada; los gestores lo hacen desde posiciones de profesionalismo, los artistas se forman sistemáticamente, la prensa actúa como propagadora de ideas. En su articulación, estos elementos contribuyeron a crear un ambiente de apreciación del arte en su estatuto moderno. También acorde a los valores de la modernidad, fueron responsables del florecimiento de posiciones críticas a su naturaleza oficial y reglamentaria.

El arte que se produjo fue parte de estas interacciones y es en ellas que se definió. Es decir, aquello que Egas, Mideros o cualquiera de los otros jóvenes presentaron en las exposiciones artísticas fue posible por las condi-

95. Sobre el carácter crítico de la caricatura en esta y otras revistas véase María Elena Bedoya, *Los espacios perturbadores del humor: revistas, arte y caricatura 1918-1930* (Quito: BCE, 2007); Yesenia Villacrés, "Revista *Caricatura*: renovación del campo cultural quiteño por un grupo de 'intelectuales de talento', 1918-1924" (tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE, 2007).

96. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 2005).

ciones de formación, de circulación de ideas y de obras artísticas, de apreciación y legitimación que se crearon. En medio de ello, entonces, se puede hablar de que estos jóvenes eran o no artistas, eran o no modernos y si las instituciones y los modos de valoración se ajustaban o no a los valores de la modernidad.

Centrar la investigación en la configuración de un sistema artístico en lugar de solo en la producción o trayectoria de los autores permite entender el arte en sus condiciones sociales de posibilidad, desde las más inmediatas, como el sistema de valores o las instituciones, hasta las más amplias, como las condiciones históricas de un tiempo y un lugar. En este estudio, se han observado unos acontecimientos ocurridos en un momento corto en un lugar específico, y con ello se ha querido explorar las condiciones particulares que los hicieron posible. Una de las conclusiones ha sido que esta estructuración inicial del sistema artístico permitió futuros desarrollos. Pero, también, que no podemos tomar esa estructuración como algo permanente o fijo; sino, más bien, como momentos que una vez que ingresan nuevas condiciones, pueden cambiar y reconfigurarse. En eso nos puede, nuevamente, resultar útil recurrir al concepto de campos de Bourdieu, para quien su articulación depende de la acción, siempre en disputa, de unos actores, siempre cambiantes. Pero, de todas maneras, parece ser cierto que la estructuración inicial de un sistema artístico moderno en Quito, permitió el desarrollo, en las siguientes décadas, de un campo artístico moderno en la ciudad.



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS

Archivo-Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito (BAEP).

Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Facultad de Artes, Universidad Central del Ecuador, Quito.

Archivo Histórico y Biblioteca del Ministerio de Cultura del Ecuador, Quito.

Archivo Nacional de Historia, Quito (ANE).

Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo, Quito.

Hemeroteca del diario *El Comercio*, Quito.

FUENTES PRIMARIAS PUBLICADAS

- Anacarsis. "En el Kiosko de La Alameda". *El Día*. 10 de junio del 1917: 2.
- Andrade, Javier. "La tercera exposición nacional de Bellas Artes de Quito". *Letras* IV, n.º 32 (septiembre 1915): 248-250.
- _____. "La tercera exposición nacional de Bellas Artes de Quito". *Letras* IV, n.º 33 (octubre 1915): 265-266.
- Catálogo General de los Premios Conferidos por el Jurado de la Exposición a los concurrentes al Certamen Nacional, inaugurado en la capital de la República del Ecuador el 10 de agosto de 1909 con motivo del Centenario de la Independencia Sud-Americana*. Quito: Imprenta y Encuadernaciones Nacionales, 1910.
- Constitución de la República del Ecuador*, 1835.
- ["Decreto del Poder Ejecutivo"], *Registro Oficial* II, n.º 518 (11 de noviembre de 1907): 1983-1987.
- "El criollismo de Egas" [fuente de prensa no identificada] c. 1917. Archivo de Camilo y Claire Egas, en custodia de Trinidad Pérez.
- "El premio Aguilera: Exposición de pintura" (*El Día*, 10 de octubre de 1918)". *Boletín de la Biblioteca Nacional* 1, n.º 4 (octubre 1918): 184-185.
- Espejo, Eugenio. *Primicias de la Cultura de Quito*, n.º 6 (15 de marzo de 1792).
- Guarderas, F. "El concurso para proveer a la Cátedra de pintura de la Escuela de Bellas Artes". *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* XVIII, n.º 47-48 (abril-marzo 1918): 274.
- "Informe del Director General de Estadística al Ministerio del Ramo". En *Censo de la población de Quito, 1ro de mayo de 1906*, Quito: s. r., 1906: 10.
- La Escuela de Pintura de Cuenca: su primera exposición de dibujo, julio 30 de 1893*. Cuenca: Universidad del Azuay, 1893.
- Larrea, Jenaro. *Reglamento Oficial para la Exposición Nacional*. Quito: Imprenta Nacional, 1909.
- Navarro, José Gabriel. "Arte moderno". *Letras*, n.º XVII, año 2. Quito, 14 de febrero de 1914: 148-151.
- _____. "El Estado y el arte". *Letras*, n.º 3, año 1. Quito, octubre 1912: 88-90.
- _____. "El Estado y el arte". *Letras*, n.º 5, año 1. Quito, noviembre 1912: 142-144.
- Negri. "Reparos a un aficionado de arte". *El Comercio*. 17 de agosto de 1918: 4.
- "Notas: La Escuela de Bellas Artes". *La Ilustración Ecuatoriana* 1, n.º 13 (18 de septiembre de 1909): 9.
- Orrantía, Rafael. *Discurso pronunciado por su autor en la velada que se celebró en el Teatro Sucre con motivo de la inauguración de la Escuela de Bellas Artes la noche del 24 de mayo de 1904*. Quito: Imprenta Nacional, 1904.
- Pancho Lista. "El certamen de arte". *El Comercio*. 13 de octubre de 1918: 4.
- _____. "La VI Exposición de Bellas Artes". *El Comercio*. 14 de agosto de 1918: 1.
- _____. "La VI Exposición de Bellas Artes". *El Comercio*. 17 de agosto de 1918: 1.
- Pástor, César Alfonso. "Juicio artístico de la Exposición Nacional". *Revista de la Escuela de Bellas Artes* III, n.º 8 (noviembre 3 de 1909): 145-147.
- _____. "La clase de pintura". *El Día*. 30 de mayo de 1917: 2.

- Plaza, Leonidas. "Decreto que establece una exposición nacional de Bellas Artes". *Registro Oficial I*, n.º 236 (17 de junio de 1913): 2453-2454.
- Puig, Víctor. [Comunicación al Ministro de Instrucción Pública], Oficio n.º 216, 20 de diciembre de 1909. Libro copiadador de oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913: 146-147. Quito, Archivo de la Escuela de Bellas Artes.
- [Puig, Víctor]. "Discurso del Director de la Escuela con motivo de la repartición de premios y exposición escolar celebrada el día 1º de noviembre de 1909". *Revista de la Escuela de Bellas Artes III*, n.º 8 (3 de noviembre de 1909): 143-144.
- Traversari, Pedro P. "Informe del Sr. Director General de Bellas Artes". En Luis N. Dillon, *Informe Anual que Luis N. Dillon, Ministro de Instrucción Pública, Correos & Telégrafos presenta a la Nación en 1913*. Vol. 1, 743-748. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1913.
- _____. *Reglamento de la VI Exposición Anual de Bellas Artes*. Quito: Imprenta Nacional, 1918.
- _____. José Gabriel Navarro, Alejandro Lemos R., Jesús Vaquero Dávila, Sánchez, Moreno. *Reglamento de la Segunda Exposición Anual de Bellas Artes*. Quito: s.p.i, 15 de junio de 1914.
- _____. José Gabriel Navarro, Luis Mata, Antonio Salguero, L. Camarero, A. Bar, Federico Páez, Juan León Mera, Jesús Baquero Dávila. "Acta de sesión del Jurado de la primera Exposición Anual de Bellas Artes de Quito". *Registro Oficial I*, n.º 299 (1 de septiembre de 1913): 2989-2990.
- _____. José Gabriel Navarro y Jesús Vaquero Dávila. "Reglamento de la Tercera Exposición Anual de Bellas Artes", *Registro Oficial IV*, n.º 830 (18 de junio de 1915): 1253-1255.
- _____. Rafael Pino y Roca, José Gabriel Navarro, Luigi Casadio, A. Bar y Juan León Mera Iturralde. "El concurso de pintura: informe del jurado". *El Comercio*, 26 de junio de 1917: 1.
- _____. y Manuel E. Escudero. "VI Exposición de Bellas Artes: Discurso del Sr. Dn. Pedro P. Traversari, Director General de Bellas Artes, en el acto inaugural de la Exposición; Discurso del Sr. Dn. Manuel E. Escudero, Ministro de Instrucción Pública". *El Comercio*, 12 de agosto de 1918: 1.
- Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmonía: Discursos pronunciados en la sesión pública de exhibición efectuada el 6 de marzo de 1852 por los miembros de las Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmonía, en el séptimo aniversario del seis de marzo de 1845* [1.ª ed. Quito: Imprenta F. Bermeo, 1852]. Copia facsimilar, Colección Fuentes y Documentos para la Historia de la Música en el Ecuador II. Quito: Banco Central del Ecuador (BCE), 1984.
- XX. "La Exposición de Bellas Artes". *El Comercio*. 15 de agosto de 1918: 1.

Periódicos

- El Comercio*. Quito, 1916-1918.
El Día. Quito, 1916-1918.

FUENTES SECUNDARIAS

- Acuña, Ruth. *Alberto Urdaneta: coleccionista y artista*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- _____. "El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia". Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. 2002.
- Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial-Exhibitions that made Art History, Volume I: 1863-1959*. Londres / Nueva York: Phaidon Press, 2008.
- Bedoya, María Elena. *Los espacios perturbadores del humor: revistas, arte y caricatura 1918-1930*. Quito: BCE, 2007.
- Borja González, Galaxis. "'Sois libres, sois iguales, sois hermanos'. Sociedades democráticas en Quito de mediados del siglo XIX". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de América Latina* 53 (2016): 185-210.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Bustos, Guillermo. "Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)". En *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, 163-188. Quito: Ilustre Municipio de Quito, 1992.
- Cevallos, Pamela. *La intransigencia de los objetos: la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano [1964-1979]*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad / Centro de Arte Contemporáneo, 2013.
- Chartier, Roger. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- De la Maza Chevesich, Josefina. "Por un arte nacional: pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno". En *Ciencia-mundo: orden republicano, arte y nación en América*, 279-318. Santiago: Editorial Universitaria, 2010.
- Fernández-Salvador, Carmen. "Historia del arte colonial quiteño, un aporte a la historiografía". En Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores*, 9-122. Quito: FONSAL, 2007.
- Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Harrison, Charles. *Modernismo*. Londres: Encuentro / Tate Gallery, 2000.
- Hartup, Cheryl Diane. "Artists and the New Nation: Academic Painting in Quito During the Presidency of Gabriel García Moreno (1861-1875)". Tesis de maestría. University of Texas at Austin. 1997.
- Kennedy Troya, Alexandra. "Del taller a la Academia: educación artística en el siglo XIX en Ecuador". *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 2 (I semestre de 1992): 119-134.
- _____, y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, editores y coordinadores. *Alma mía. Simbolismo y modernidad. Ecuador 1900-1930*. Quito: Hominem Editores / Museo de la Ciudad / Centro Cultural Metropolitano, 2013.
- Kristeller, Paul Oskar. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics". *Journal of the History of Ideas art I*. Vol. 12, n.º 4 (octubre 1951): 496-527.

- _____. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics". *Journal of the History of Ideas* art II. Vol. 13, n.º 1 (enero 1952): 17-46.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires. Buenos Aires: FCE, 2007.
- Mera, Juan León. "Conceptos sobre las artes" [1894]. En *Teoría del arte en el Ecuador*, editado por Edmundo Ribadeneira. Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano. Vol. 31, 291-321. Quito: BCE / CEN, 1987.
- _____. *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. Guayaquil: Ariel, s. f. [1868].
- Muratorio, Blanca. "Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX". En *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, editado por Blanca Muratorio, 109-196. Quito: FLACSO Ecuador, 1994.
- Navarro, José Gabriel. *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. Quito: Dinediciones, 1991.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, edición ampliada. Berkeley / Londres: University of California Press, 1999.
- Oleas, María del Carmen. "El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)". Tesis de doctorado. FLACSO Ecuador. 2018.
- Pérez, Trinidad. "La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo". Tesis de doctorado. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E). 2012. <http://hdl.handle.net/10644/3081/TD028-TECLA-Pérez>.
- _____. "La Escuela Nacional de Bellas Artes y el arte moderno en Quito a inicios del siglo XX". En *Alma mía. Simbolismo y modernidad. Ecuador 1900-1930*, editado y coordinado por Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 114-122. Quito: Hominem Editores / Museo de la Ciudad / Centro Cultural Metropolitano, 2013.
- _____. "Modos de aprender y tecnologías de la creatividad: el establecimiento de la formación artística académica en Quito: 1849-1930". En *Catálogo de la exposición Academias y arte en Quito: 1849-1930, Museo de Arte Colonial, abril-julio del 2017*, curadoras Trinidad Pérez y Ximena Carcelén, 17-50. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), 2017.
- _____. "Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa". En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, coordinado por Valeria Coronel y Mercedes Prieto, 23-75. Quito: FLACSO Ecuador, 2010.
- _____. "Raza y modernidad en Las floristas y El sanjuanito de Camilo Egas". En *Estudios ecuatorianos: un aporte a la discusión*, compilado por Ximena Sosa-Buchholz, 155-165. Quito: FLACSO Ecuador / Abya-Yala, 2006.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Rodríguez, Martha. *Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*. Quito: FLACSO Ecuador, 2015.
- Rolando, Carlos A. *Cronología del periodismo ecuatoriano. Pseudónimos de la prensa nacional*. Guayaquil: Imprenta y papelería mercantil Monteverde & Velarde, 1920.

- Salgado, Mireya, y Carmen Corbalán de Celis, "La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX". Quito: Instituto de la Ciudad, 2012.
- Shiner, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Tobar Donoso, Julio. *García Moreno y la Instrucción Pública*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1940.
- Vásquez, María Antonieta. *El palacio de la exposición: 1909-1989*. Quito: Presidencia de la República / CCE, 1989.
- Villacrés, Yesenia. "Revista *Caricatura*: renovación del campo cultural quiteño por un grupo de 'intelectuales de talento', 1918-1924". Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). 2007.
- Wallerstein, Immanuel. *Abrir las Ciencias Sociales: Informe de la comisión Gulbenkian para la reestructuración de las Ciencias Sociales*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1999.

El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1962 y 1967. Apuntes para una historia de los museos de arte en Colombia

*The Museum of Modern Art of Bogotá between 1962 and 1967.
Some notes for history of art museums in Colombia*

*O Museu de Arte Moderno de Bogotá entre 1962-1967.
Para uma história dos museus de arte em Colômbia*

William Alfonso López Rosas

*Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá
walopezr@unal.edu.co*

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.700>

Fecha de presentación: 15 de enero de 2018
Fecha de aceptación: 24 de julio de 2018

Artículo de investigación

RESUMEN

Este artículo hace una revisión crítica del Museo de Arte Moderno de Bogotá durante la administración de la artista Marta Traba. Con este propósito, la contribución hace una reinterpretación de una de las primeras narrativas institucionales sobre la trayectoria del museo, publicada en 1966 por Traba. La revisión de esta narrativa muestra la visión que la artista tenía tanto del proceso de institucionalización del museo, así como de sus propios posicionamientos críticos y sobre su ejercicio curatorial.

Palabras clave: historia del arte, historia cultural, historia latinoamericana, museología, Colombia, Marta Traba, arte moderno, Universidad Nacional de Colombia, siglo XX, campo cultural.

ABSTRACT

This article provides a critical review of the operation of the Museum of Modern Art of Bogotá during the administration of the artist Marta Traba. With that in mind, it reinterprets one of the first institutional narratives on the evolution of this museum, published by Traba in 1966. The review of this narrative provides a critical approach to the vision that the artist had for both the process of providing the museum with an institutional framework and the personal stances she took, as well as the curatorial duties that she performed.

Keywords: Art history, cultural history, Latin American history, museology, Colombia, Marta Traba, modern art, National University of Colombia, twentieth century, cultural sector

RESUMO

O artigo faz uma revisão crítica do Museu de Arte Moderno de Bogotá durante a administração da artista plástica Marta Traba. Com esse alvo, oferece-se uma reinterpretação de um dos primeiros relatos institucionais, publicado por Traba em 1966, sobre trajeto do museu. A revisão desse relato oficial mostra criticamente a visão da artista sobre o processo de institucionalização do museu, os posicionamentos que adotou, além do seu próprio exercício curatorial.

Palavras chave: História da arte, história cultural, história da América Latina, museologia, Colômbia, Marta Traba, arte moderno, Universidade Nacional de Colômbia, século XX, campo cultural.

INTRODUCCIÓN

En otro lugar se ha afirmado que la historia de los museos de arte en Colombia es un terreno completamente inexplorado, no solo porque los procesos de instauración y consolidación de la historia del arte como disciplina es muy incipiente en el país, sino porque, en concomitancia con esta situación, sus objetos de estudio se han reducido en términos generales al análisis, desde una perspectiva modernista, de las obras de arte y la trayectoria de los artistas. En este contexto, dentro de la producción histórico-artística en Colombia, como eventualmente ocurrió hasta hace más o menos una década, con relación a la historia de la crítica de arte, la historiografía académicamente enunciada carece de hipótesis interpretativas y relatos críticos de largo aliento sobre las dinámicas de anclaje de las instituciones museales dentro del campo artístico; y, en este sentido, ni los especialistas ni el público aficionado han podido construir un imaginario sobre su papel en el seno de los procesos de administración de la consagración artística; es decir, dentro de la construcción del canon artístico, y, en consecuencia, dentro de la configuración y agenciamiento de discursos historiográficos con vocación hegemónica, en su relación con el mercado del arte en particular, y, más allá, en su articulación con las dinámicas de perpetuación de los procesos de dominación que las élites políticas en Colombia han monopolizado con singular eficacia.¹

Si bien es cierto que, gracias a la creación y desarrollo de algunos programas de posgrado,² la historia del arte en las últimas décadas en Colombia

1. Véase William Alfonso López Rosas, "Apuntes para una historia del Museo de Arte Moderno de Bogotá: la autonomización del campo cultural y la construcción de la hegemonía del arte modernista (1949-1970)", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 10, n.º 2 (julio-diciembre 2015): 15-35.

2. Es posible que el origen de la formación profesional en el ámbito de la historia del arte y la gestión del patrimonio cultural en Colombia se pueda remontar hasta el final de la década de los años setenta del pasado siglo, cuando se funda, en 1978, el Instituto de Investigaciones Estéticas en la Universidad Nacional de Colombia; sin embargo, es con la creación de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, en 1989, en esta misma casa de estudios, cuando arranca definitivamente el proceso de diferenciación académica de la disciplina. Durante más de veinte años, este será el único programa que formará los primeros historiadores del arte en Colombia, hasta la aparición, en otras instituciones (Universidad de Antioquia, Universidad de los Andes, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano), de otros programas de posgrado que, con algunas diferencias, fortalecerán paulatinamente los procesos de profesionalización de la disciplina, pero sobre todo instalarán la producción historiográfica en lugares de enunciación diferentes a los departamentos de curaduría de los museos de arte. Este proceso se remata, a mediados de la primera década del siglo XXI, con la aparición en la Universidad de los Andes y en la

ha ampliado tanto los temas de investigación como las miradas teóricas y metodológicas de sus indagaciones, el museo continúa siendo un objeto de estudio eludido. Ni se lo comprende dentro de la densidad teórica que ha configurado la museología contemporánea, ni se le referencia como pieza clave de la trama histórica que configura socialmente tanto a los artistas como a sus obras o prácticas. Con muy contadas excepciones,³ la bibliografía sobre museos se reduce, entonces, a la narración burocrática de los hitos de sus trayectorias institucionales,⁴ o a algunos artículos o tesis de pregrado y posgrado que replican sin ninguna distancia crítica esas crónicas; se trata de una producción que ni documenta de forma amplia y detallada las trayectorias de los museos de arte en el país, ni da cuenta de su propio aparatage teórico y metodológico.⁵ Así que ni por intención ni por complejidad, esta producción

Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano de los dos primeros pregrados en Historia del Arte en Colombia, que auguran la institucionalización definitiva de la disciplina.

3. Acaso los trabajos de Alessandro Armatto e Isabel Cristina Ramírez sobre los museos de Cartagena y Barranquilla constituyan una gran excepción a la regla planteada. Los datos bibliográficos de sus trabajos puntales sobre este tema son: Alessandro Armatto, "La 'primera piedra': José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla", *Revista Brasileira do Caribe* 12, n.º 24 (enero-junio 2012): 381-404; Isabel Cristina Ramírez Botero, *El arte en Cartagena a través de la colección del Banco de la República* (Cartagena: Banco de la República, 2010).

4. Sin buscar la exhaustividad absoluta, los lectores y lectoras interesados pueden consultar un variado conjunto de relatos institucionales enunciados por los mismos museos, así: Eduardo Serrano, *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuento de un esfuerzo conjunto* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1979); Ángela Mejía de López, *La escultura en la Colección Pizano* (Bogotá: Museo de Arte / Universidad Nacional de Colombia, 1984); Gloria Zea, *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Una experiencia singular* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá / El Sello Editorial, 1994); Maritza Uribe de Urdinola y Miguel González, *Museo de Arte Moderno La Tertulia* (Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1996); Marta Rodríguez, *La abstracción en Colombia vista desde la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional-Obra bidimensional* (Bogotá: Museo de Arte / Universidad Nacional de Colombia, 1998); Marta Rodríguez, *El dibujo en Colombia. Una mirada a la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia* (Bogotá: Museo de Arte / Universidad Nacional de Colombia, 2001); Santiago Londoño Vélez, *Arte colombiano 3.500 años de historia. Colección Banco de la República* (Bogotá: Villegas Editores, 2001); VV. AA., *La contemporaneidad en Colombia-Museo de Arte Contemporáneo 40 años* (Bogotá: Museo de Arte Contemporáneo / Corporación Universitaria UNIMINUTO, 2006); VV. AA., *Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias* (Cartagena: Asociación de Amigos del Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias / Villegas Editores, 2009); Beatriz González, *Arte internacional. Colección del Banco de la República* (Bogotá: Villegas Editores, 2009).

5. Los artículos y tesis referidos son: María del Carmen Suescún Pozas, "Los museos de arte moderno y la reconfiguración de lo local a través de lo foráneo: transformando a Colombia en un país 'abierto' ", *Memoria y Sociedad* 3, n.º 6 (1999): 135-142; Julián Andrés González Gallego, "El Museo La Tertulia: 50 años de frente a la ciudad" (tesis de la Universidad del Valle, Cali, 2006); María del Pilar Quintero Montero, "El Museo de Arte Mo-

ha logrado configurar hipótesis dentro de un arco histórico al menos de mediana duración, desde las cuales se pueda articular una representación crítica de su incidencia en la instauración, configuración y apropiación social de la obra de arte.⁶

Pero lo que es más grave aún es que, más allá de las líneas escritas con fines divulgativos o mercadológicos, los museos de arte colombianos carecen de relatos que les permitan observar con perspectivas críticas la inserción funcional de su propio proyecto institucional dentro de la perpetuación de una institucionalidad cultural letrada de carácter oligárquico, que blindada en el ámbito cultural, el dominio detentado por ciertos grupos sociales particulares tanto en las regiones y como en el nivel nacional. Su tácita o explícita connivencia con las diversas dinámicas de exclusión simbólica y material de los grupos subalternos, y de censura y olvido de la obra de aquellos artistas que configuraron su trayectoria profesional en abierta contradicción ideológica o poética frente a los grupos dominantes dentro del campo artístico o, más allá, dentro del campo político o religioso, nunca ha sido conceptualizada y mucho menos estudiada, aunque sí episódicamente señalada.⁷

Por último, es importante señalar que los cuestionamientos que han sufrido estas instituciones en los últimos tiempos bajo el influjo de la emergente crítica institucional, han sido planteados desde marcos conceptuales abstractos y, por lo general, anacrónicos, desconociendo de forma absoluta la trayectoria histórica de sus proyectos museológicos, y, por tanto, la propia densidad de los capitales axiológicos en juego, pero, sobre todo, las relaciones de poder que han permitido su instauración y acción dentro del campo cultural.⁸ Así, las duras críticas dirigidas contra la administración de sus co-

derno de Bogotá: formación y programa cultural entre 1963 y 1965. Trabajando por crear un espacio para el arte moderno” (tesis de maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2015); Alexandra Mesa Mendieta, “Museo de Arte Moderno de Bogotá: Primera pincelada 1963-1965”, *Quintana*, n.º 15 (2016): 203-222.

6. López Rosas, “Apuntes para una historia...”, 18.

7. Sin duda, por el lugar que ocupa el Museo Nacional de Colombia dentro de la institucionalidad cultural colombiana, pero también por ser una de las pocas organizaciones museológicas que el Estado nacional ha apoyado de forma más o menos regular, este ha sido objeto de varias críticas, referidas casi todas al papel que esta cumple dentro de las dinámicas de representación de la nación. Véase Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón, *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro. Memorias del Simposio Internacional y del IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1999); y, *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo. Memorias de los coloquios nacionales*, ed. por Marta Segura (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2001).

8. Tal vez el debate que suscitó la exposición *Moda Latinoamericana Barbie*, realizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el primer semestre de 2003, es uno de los más elocuentes de todos los que se han presentado en las últimas décadas en el medio cultural

lecciones, la programación de sus espacios expositivos y, sobre todo, contra la monopolización de su dirección por parte de agentes particulares, y, en consecuencia, contra la inmovilidad y torpeza subsecuente de su gestión administrativa, hacen caso omiso de las circunstancias históricas y sociales particulares dentro de las cuales se han configurado sus proyectos institucionales, autoneutralizando la posibilidad de una transformación radical de las situaciones señaladas.

En este texto, en el marco de una investigación histórica que se pregunta por la función que desempeñó del Museo de Arte Moderno de Bogotá dentro del proceso de autonomización del campo cultural colombiano,⁹ se presentará una lectura crítica de uno de los textos fundacionales de la narrativa “oficial” que esta institución ha promovido sobre su propia trayectoria institucional, con el ánimo de dar un primer paso hacia la construcción de un relato crítico sobre el papel que esta organización cultural desempeñó dentro de la configuración de la hegemonía del modernismo plástico dentro del subcampo artístico colombiano, desde principios de la década de los sesenta. Desde la perspectiva de la sociología de la cultura esbozada por Pierre Bourdieu,¹⁰ interesa dilucidar el lugar que el Museo de Arte Moderno de Bogotá ocupó dentro de dos procesos que corren paralelos y en imbricada relación a lo largo de los años sesenta y setenta: la institucionalización del modernismo plástico en la escena artística y la consolidación en clave letrada del proceso de autonomización del campo cultural colombiano.

En discusión con la modesta pero muy fecunda serie de trabajos que en los últimos años se han producido en Colombia sobre la configuración del campo intelectual,¹¹ precisamente en diálogo con la perspectiva de la sociología de la

colombiano. Publicado originalmente en el sitio virtual <http://esferapublica.org>, trascendió el medio estrictamente artístico y llegó a las páginas de algunos de los periódicos y revistas de circulación masiva. Véase William Alfonso López Rosas, “Museos, patrimonio cultural y mecenazgo: los límites conceptuales de la financiación de las instituciones de la memoria en Colombia”, *Revista Colombiana de Antropología* 46, n.º 1 (enero-junio 2010): 87-114.

9. Aquí se hace referencia al proyecto de investigación doctoral titulado “Arte, museo y autonomización del campo cultural en Colombia: el Museo de Arte Moderno de Bogotá y la construcción de la hegemonía del arte modernista (1949-1970)”, dentro del programa de doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (2010).

10. Véase principalmente Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995).

11. Véase Ruth Nohemí Acuña Prieto, “El papel periódico ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia” (tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2002); Alejandro Garay Celeita, “El campo artístico colombiano en el Salón de 1910”, *Historia Crítica*, n.º 32 (julio-diciembre, 2006): 302-333; Carmen María Jaramillo Jiménez, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, *Artes. La Revista* 4, n.º 7 (2004): 3-38; Jaime Eduardo Jaramillo Jiménez, “Protocampo y campo intelectual en Latinoamérica: los intelectuales en la periferia” (inédito, 2003); *Universidad*,

cultura configurada por Bourdieu, se desarrollará la lectura del texto titulado *Museo de Arte Moderno de Bogotá*, publicado en 1966, en la forma de *dossier* promocional de las actividades de esta institución, con la tácita autoría de Marta Traba (1923-1983), quien para ese momento se desempeñaba como su directora.

El criterio de lectura e interpretación que se pondrá en funcionamiento está fundado en la descripción sucinta de la posición que ocupaba Traba en el momento de su enunciación dentro del subcampo artístico colombiano, es decir, del cruce entre a) una caracterización concisa de su *habitus*, b) la descripción puntual de su trayectoria profesional, y por último c) la reseña de sus planteamientos. Se busca, desde esta perspectiva, construir una descripción mínima del estado del subcampo artístico con el fin de ubicar la posición particular de Traba dentro de las luchas por el monopolio de las instancias de legitimación artística, para, desde allí, interpretar el sentido general de sus afirmaciones.

Aunque este no es el lugar para extenderse sobre el sentido que Bourdieu da a los conceptos de *posición*, *trayectoria* y *habitus*, sí es necesario puntualizar que este análisis busca hacer visibles, así sea de forma parcial, las relaciones de poder implícitas en el acto de enunciación del documento analizado, que dichas categorías permiten vislumbrar.¹² En este sentido, se trata de hacer

política y cultura: la rectoría de Gerardo Molina en la Universidad Nacional de Colombia, 1944-1948 (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007); William Alfonso López Rosas, "La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia" (tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2005); Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991* (Bogotá: Siglo del Hombre / Universidad Central, 2002).

12. Según Luc Boltanski y Alicia B. Gutiérrez, la noción de *habitus* es introducida por Bourdieu en el ámbito de sus reflexiones teóricas hacia 1968, en el contexto inicial de sus investigaciones sobre la escuela. Desde la perspectiva de Bourdieu, el *habitus* remite a las condiciones sociales que configuran a los agentes como sujetos sociales (familia, etc.), y como productores (escuela, contactos profesionales, etc.), y, por otro lado, a la posición que ocupan en un campo de poder determinado, a través de las demandas y limitaciones sociales que los circunscriben dentro de un espacio social particular. Bourdieu afirma: "Lo que se llama 'creación' es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida o posible en la división del trabajo de producción cultural (y, además de todo, en segundo grado, en la división del trabajo de dominación); el trabajo con el cual el artista hace su obra y, de manera inseparable, se hace a sí mismo como artista (y, cuando ello forma parte de la demanda del campo, como artista original, singular) puede describirse como la relación dialéctica entre su puesto, que a menudo lo precede y lo sobrevive (por ejemplo, con las obligaciones de la 'vida de artista', ciertos atributos, tradicionales, formas de expresarse [...]) y su *habitus* que lo hace más o menos propenso a ocupar este puesto o transformarlo de manera más o menos completa –lo cual puede ser uno de los prerrequisitos del puesto–. En suma, el *habitus* del productor no es nunca totalmente el producto del puesto (salvo quizá en ciertas tradiciones artesanales donde la formación familiar, es decir, los condicionamientos sociales originales de clase, y

explícitos los argumentos a través de los cuales Traba justificó su acción dentro y desde el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el marco del proceso histórico de instauración del principio de legítima legitimación propio de las luchas de dominación en los campos de poder,¹³ y, en concomitancia, dentro del proceso de monopolización de las tareas de consagración artística. Se busca dilucidar, a través del análisis histórico-crítico, la forma cómo Traba participó dentro de las disputas por el monopolio del privilegio de determinar qué producciones y qué artistas eran dignos de ser escenificados en la esfera pública letrada, lugar fundamental de constitución del valor tanto simbólico como económico de los artefactos estéticos que se presentaron y representaron como “obras de arte” en el espacio social directamente vinculado al campo artístico en el medio colombiano en el período mencionado.

Como correlato de este análisis, también se esbozarán los mecanismos de exclusión simbólica y material que eventualmente operaron con férrea eficacia para ocluir las trayectorias profesionales de los artistas que no se acomodaron a los valores impuestos por los agentes triunfantes dentro de las luchas de dominación del campo cultural, dentro de la producción historiográfica colombiana de los años setenta.

Se trata, en últimas, de comenzar a situar dentro del foco del análisis histórico-crítico el proceso institucional a través del cual determinados agentes monopolizaron la tarea de administrar la canonización artística, y, más allá, la de instaurar una gramática narrativa hegemónica dentro de la memoria y el imaginario letrados, en el período que va de mediados de los años cincuenta hasta el final de los años setenta en Colombia, dentro de un proceso que desarrolló de forma orgánica la política cultural del Estado nacional durante el llamado Frente Nacional (1958-1974).

BREVÍSIMO PANORAMA HISTORIOGRÁFICO: CRÍTICA DE LA DEFINICIÓN MODERNISTA DE LA MODERNIDAD CULTURAL

Para quien esté familiarizado con la historiografía del arte en Colombia, a estas alturas ya será clara la tarea que se está proponiendo: configurar una historia de los museos de arte desde una crítica a la noción de modernidad

la formación profesional se confunden por completo). De manera inversa, nunca se puede pasar directamente de las características sociales del productor –su origen social– a las características de su producto: las disposiciones vinculadas con un origen social determinado –plebeyo o burgués– pueden expresarse de maneras muy diferentes, al tiempo que conservan un aire familiar, en diferentes campos”. Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (México D. F.: Grijalbo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990), 228.

13. Véase Pierre Bourdieu, *Meditaciones pascalianas* (Barcelona: Anagrama, 1999), 136.



Figura 1. Fachada del Museo de Arte Moderno de Bogotá en el campus de la Universidad Nacional de Colombia. Foto: EGAR. En Marta Traba, *Museo de Arte Moderno de Bogotá* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1966).

que la historiografía modernista, enunciada principalmente desde los museos de arte moderno colombianos, promovió desde principios de los años setenta. En otros términos: configurar una mirada histórica de largo aliento sobre las instituciones museológicas “modernas”, a partir de la construcción de una distancia crítica frente a la noción de modernidad que esta tradición definió a partir de la ecuación unidimensional con la ideología del modernismo plástico que los museos de arte moderno legitimaron de forma sistemática a través de su acción expositiva, pero principalmente a través de una producción historiográfica, en muchos sentidos, funcional al mercado del arte.

En franca polémica con la concepción de la modernidad artística que esta tradición histórico-artística construyó desde mediados de los años cincuenta en Colombia, se busca problematizar los procesos de canonización cultural que se institucionalizaron durante la década de los setenta, a través, entre otros factores, de la publicación de obras como *Historia abierta del arte colombiano* (1974) de la misma Marta Traba; *Historia del arte colombiano* (1975), la extensa obra dirigida por Eugenio Barney-Cabrera (1917-1981) para la editorial Salvat;¹⁴ pero sobre todo a través la consolidación de los museos de arte

14. Es imposible no mencionar aquí *Procesos del arte en Colombia* (1978) de Álvaro Medina (1941). Aunque este trabajo se puede inscribir dentro del paradigma historiográfico

moderno,¹⁵ y de la instauración de la primera exposición permanente que explícitamente buscaba narrar la historia del arte colombiano en las salas del Museo Nacional de Colombia, cuando Emma Araújo de Vallejo (1930),¹⁶ una de las alumnas y amigas más cercanas de Traba, dirigió esta institución en el período que va de 1974 a 1982.

Con sus diferencias teóricas e ideológicas particulares –y aquí va la principal hipótesis de fondo–, estas historias, sumadas al denso número de exposiciones que se realizaron en las principales instituciones museales colombianas en ese período, y a la muestra permanente que pusieron en escena Araújo de Vallejo y los historiadores del arte que ella llamó en su auxilio,¹⁷ finalmente consolidaron las nociones de arte y artista puros, como el principal eje de construcción social de la obra de arte en el ámbito colombiano, blindando el dominio de las políticas de representación modernistas de la memoria histórica de las artes plásticas dentro del campo artístico, que Traba contribuyó a instaurar a lo largo de la década de los sesenta desde la dirección del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Para decirlo en otros términos, el principal objeto disciplinario que estas historias y las exposiciones de marras situaron en la esfera pública letrada, se instauró hegemónicamente a partir del paradigma ideológico modernista;

modernista que se describirá más adelante, por su lugar de enunciación pero también por la perspectiva sociológica desde la cual fue elaborado, se sitúa en una posición problemática, que ya empieza a prefigurar las monografías histórico-artísticas que empezarán a escribirse desde la academia universitaria al final de los años noventa.

15. La emergencia de los museos de arte moderno en Colombia, como ocurre en otros países latinoamericanos, se presentan desde mediados de la década de los cincuenta del siglo XX. La primera fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá data de 1955, a la que debe sumarse la creación, en 1956, del Museo de Arte Moderno La Tertulia, en Cali; la génesis de la colección de Arte del Banco de la República de Colombia, en 1957; la primera fundación del Museo de Arte Moderno de Cartagena, en 1959, la conformación del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, en 1966; y la del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, también en Bogotá, en 1970.

16. Emma Araújo de Vallejo es más conocida en América Latina por ser la directora general de la más compleja y extensa antología de la obra crítica de Marta Traba, publicada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá y Planeta, en Bogotá, en 1984.

17. Con el fin de estudiar las colecciones del Museo Nacional de Colombia y de diseñar una nueva exposición permanente, en 1974, Emma Araújo de Vallejo, unos pocos meses después de ser nombrada como directora de esta institución, conformó dos grupos de trabajo: dentro de la comisión de artes plásticas convocó a los historiadores del arte Francisco Gil Tovar, Eugenio Barney-Cabrera, al curador Eduardo Serrano y a los artistas Luis Alberto Acuña y Beatriz González; dentro de la comisión de historia, ella convocó a Pilar Moreno de Ángel, Gabriel Giraldo Jaramillo, Eduardo Santa, Horacio Rodríguez Plata, José María de Mier, Alberto Lee López, Guillermo Hernández de Alba y Jaime Durán Pombo. Véase William Alfonso López Rosas, *Emma Araújo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015).

paradigma que, en Colombia, se configuró con la historización museológica de las vicisitudes biográfico-poéticas de los artistas modernistas, dentro de las cuales el creador se enfrenta, en una lucha mesiánica, con los demonios propios de la “mediocridad” y del “conservadurismo” del verismo académico, con el arduo trabajo de apropiación solitaria de las “verdades estéticas” pronunciadas por los grandes héroes de las primeras vanguardias europeas, y con el martirologio de la creación de un lenguaje propio, fruto del ejercicio profundo y sustancial de la libertad de su imaginación.

Si se quisiera caracterizar de forma somera, atendiendo de todos modos a las diferencias específicas de cada uno de los proyectos antes citados, se podría afirmar que los supuestos ideológicos de esta historiografía responde a las siguientes acciones conceptuales:

- Entronización de la subjetividad del artista, a través del regreso a la idea renacentista del genio creador.
- Endiosamiento romántico de la libertad de la imaginación del artista, y, en consecuencia, hipóstasis de la voluntad artística.
- Instauración de una estética pura basada en el proyecto poético del artista, como eje sustancial de valoración crítica de la producción artística y de construcción del discurso histórico.
- Ruptura ficticia de los vasos comunicantes entre la generación americanista y la generación modernista.
- Monopolización de la condición moderna a favor de los artistas que se acomodan a esta poética general, a través del uso crítico y no histórico de la definición de la modernidad.
- Reducción de los objetos de estudio de la historia del arte a la poética de los artistas y, en consecuencia, del concepto de modernización del arte a la paulatina apropiación, dentro de los proyectos poéticos de los artistas, de las estéticas de las vanguardias europeas, como único eje narrativo de la historia del arte.

En consecuencia, esta historiografía ha reducido el objeto de análisis disciplinario al proyecto poético del artista puro, usando el concepto de modernidad dentro de un ámbito ideológico que neutraliza su capacidad de caracterización histórica, resignificándolo como una categoría estética para el uso de la crítica de arte. La monopolización del concepto de modernidad que está en la base de la institucionalización del museo de arte moderno,¹⁸ se desarrolló en el ámbito colombiano dentro del lenguaje de la crítica y la historia del arte como una herramienta de legitimación y deslegitimación cultural, canonizando a un número muy reducido de autores y condenando una

18. Véanse Carol Duncan, *Rituales de civilización* (Murcia: Nausícaä, 2007) y Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno* (Madrid: Mondadori, 1990).

enorme producción cultural, en los casos más amables, a una domesticada e ingenua protomodernidad o, en los casos más pugnaces, a la más conservadora de las antimodernidades. El mito del creador increado y el imaginario propio de los procesos creativos ligados a la originalidad de la subjetividad, están en la base de esta definición unidimensional de la modernidad artística, que le niega el carácter moderno a todo aquello que pueda poner en peligro su autocomprensión, en particular las relaciones de poder que hacen posible la instauración pública del resultado del trabajo artístico como obra de arte. En consecuencia, al acaparar para sí el carácter moderno y negar de plano la modernidad a otros momentos históricos y otros objetos culturales, además de fundar con solidez la legitimidad de su dominio cultural, impide analizar otras prácticas artísticas e instituciones culturales fuera de los estrechos límites definidos por su autointerpretación de la modernidad misma.¹⁹

En contraste con esta historiografía, una historia del arte que se pregunte por las relaciones de poder que hacen posible la obra de arte como objeto cultural, así como los discursos críticos y las instituciones artísticas como realidades sociales, necesariamente tiene que construirse sobre una crítica a la historia modernista del arte modernista que se instaló como sentido común no solo de las políticas de coleccionismo de los museos de arte públicos y privados, sino de la acción general del Estado colombiano con respecto al sector de las artes plásticas y visuales.

En este contexto, la noción de autonomización de los campos de poder esbozada por Bourdieu, no solo permite establecer un espacio de análisis para dilucidar la posición de los sujetos de la enunciación de estas historias dentro del complejo proceso de lucha por el control de las narrativas historiográficas hegemónicas, sino, incluso, la redefinición de los objetos mismos de la historia del arte como disciplina. A partir de ella, pueden caracterizarse como objetos del análisis desde los supuestos a partir de los cuales se estableció la periodización de los procesos de modernización cultural, pasando por los efectos de poder que establecieron el canon artístico, así como la asunción pública de los agentes carismáticos protagónicos, y, particularmente, la instauración de nociones del gusto con base en las cuales se construyeron las colecciones públicas de arte.

En este punto vale la pena volver, así sea brevemente, sobre el concepto que Pierre Bourdieu tiene del proceso de autonomización de los campos de poder. Se trata, desde su perspectiva, de la dinámica a través de la cual un espacio social particular va liberándose de la injerencia directa de poderes ajenos a la propia producción simbólica y material de su especificidad “académica”, “dis-

19. Véase William Alfonso López Rosas, “Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible”. En *Taller Historia Crítica del Arte Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2007), 19.

ciplinaría" o profesional, a partir de la configuración histórica de un capital específico, a nombre del cual actúan los agentes inscritos en él. Bourdieu afirma:

El grado de autonomía del campo (y, con ello, el estado de las relaciones de fuerzas que en él se instauran) varía considerablemente según las épocas y las tradiciones nacionales. Depende del capital simbólico que se ha ido acumulando a lo largo del tiempo a través de la acción de las generaciones sucesivas (valor otorgado al nombre de escritor o de filósofo, licencia estatutaria y casi institucionalizada para poner en tela de juicio los poderes, etc.). En el nombre de este capital colectivo los productores culturales se sienten con el derecho o con la obligación de ignorar las demandas o las exigencias de los poderes temporales, incluso de combatirlos invocando en su contra sus principios y sus normas propias: cuando están inscritas en estado de potencialidad objetiva, o incluso de exigencia, en la *razón específica* del campo, las libertades y las audacias que serían insensatas o sencillamente impensables en otro estado del campo o en otro campo se convierten en normales, incluso banales.²⁰

En este contexto, al situar estas elucubraciones en el ámbito cultural, el principal efecto del proceso de autonomización del campo sería la diferenciación cada vez más profunda de las dinámicas de producción y de recepción o consumo de la obra de arte; y en el seno de esta diferenciación, el surgimiento de un conjunto de instituciones y prácticas profesionales vinculadas entre sí en un espacio social específico, dentro del cual se lucharía por el control de la administración de la consagración artística, principal valor en juego. La gestión de la legitimidad artística no solo implicaría el control de un capital intelectual, sino el control hegemónico de unas instituciones dentro de las que se definiría desde la formación profesional del artista puro hasta la formas puras de consumo cultural; es decir, desde la escuela hasta el museo, pasando por las diferentes organizaciones e instancias de mediación del consumo artístico.

El arte puro, así, sería correlativo a la génesis de una categoría socialmente distinta de artista o de intelectual profesional, que cada vez está más inclinado a no reconocer otras reglas de acción y de interpretación de la realidad que las de la tradición conceptual que ha recibido de sus predecesores y que le proporcionan un punto de partida o de ruptura, y que, adicionalmente, le permiten las condiciones para liberar su producción de toda servidumbre extraña, ya se trate de las censuras morales o de los programas estéticos de una iglesia o de una corporación, preocupados más por el proselitismo ideológico o el control académico, o de los encargados de los poderes políticos, inclinados a ver en el arte un instrumento de propaganda.²¹

20. Bourdieu, *Las reglas del arte...*, 327.

21. Véase Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003), 85 y ss.

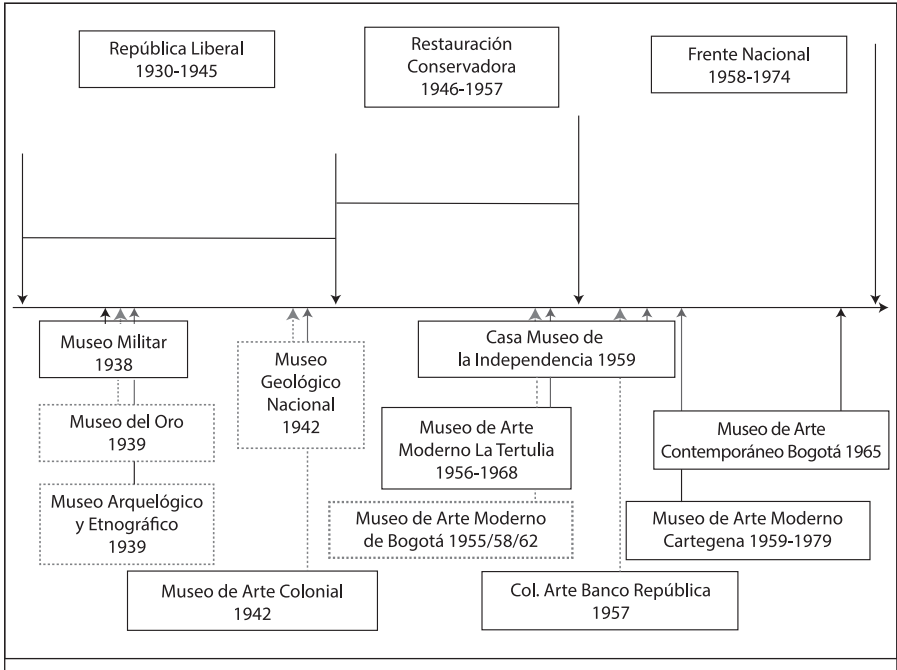


Figura 2. Línea del tiempo n.º 1. Fundación de algunas instituciones museológicas colombianas.

Desde esta perspectiva, si se entendiera la modernización del campo cultural de forma más o menos general como el proceso complejo y contradictorio de autonomización del campo artístico, no solo se podría dismantlar la reducción de la definición modernista de la modernidad cultural antes señalada, sino que aparecerían nuevos y complejos objetos de estudio. Entre muchos otros: la profesionalización del artista (historia de la educación artística y de las escuelas de arte), la diferenciación de las prácticas profesionales asociadas al arte (historia de la crítica de arte, del mercado del arte, del coleccionismo, la conservación y la restauración, la gestión cultural, etc.), la formación de los públicos y audiencias para el arte (historia de la educación museal), las prácticas museológicas (historia del coleccionismo, historia de la curaduría, y de los espacios museológicos), las revistas culturales (historia del consumo cultural), la apropiación del arte internacional; todo ello matizado por el análisis de las relaciones de poder nacionales e internacionales dentro y a través de las cuales se han definido las “obras de arte” en el ámbito nacional. El proceso de autonomización del campo del arte sería entendido como la instauración, constitución y desarrollo de un complejo espacio

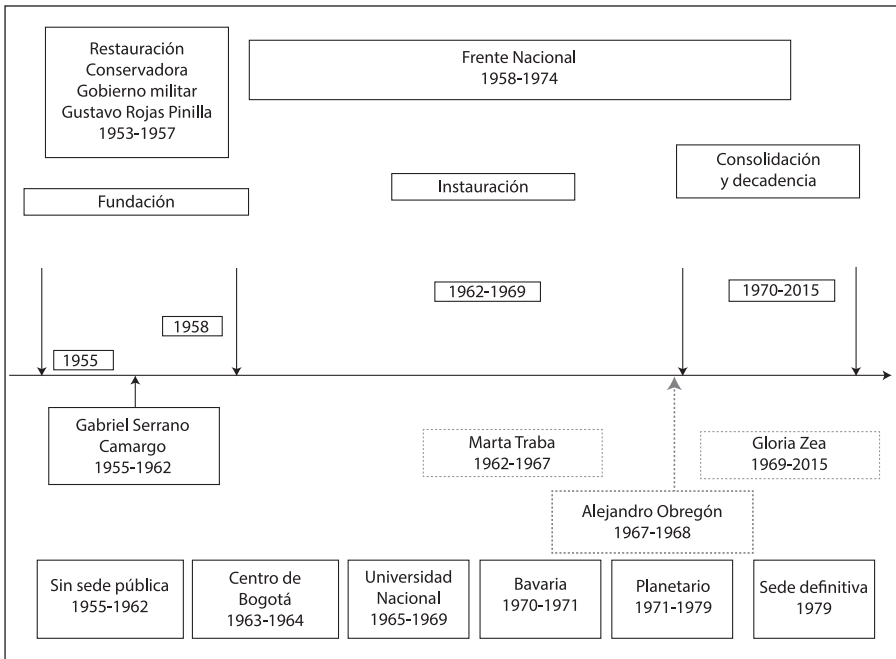


Figura 3. Línea del tiempo n.º 2. Referencias temporales básicas de la trayectoria institucional del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

social, de un contradictorio lugar de lucha por el control y monopolio de la instancias de consagración artística, articulado en una dinámica histórica de larga duración a los procesos de articulación del capitalismo en el ámbito específicamente cultural.

Del relato de una modernidad construido básicamente a partir de la crónica de las vicisitudes de la voluntad artística, se pasaría a una narración del proceso histórico en donde la modernización cultural, al menos en el caso colombiano, aparecería como el efecto social e histórico del trabajo y de las pugnas de varias generaciones de profesores, artistas, críticos, galeristas, coleccionistas, funcionarios y organizaciones culturales, en su paulatina y contradictoria adaptación a los formatos de la producción capitalista. De una modernidad fundada por el genio creador de Alejandro Obregón (1920-92), como lo quisiera, por ejemplo, Marta Traba,²² se pasaría a un proceso social cuya génesis se remontaría posiblemente a la creación de la Escuela de Be-

22. Véase Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano* (Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974).

llas Artes en 1886, tal y como lo proponen autores más contemporáneos;²³ es decir, al primer espacio de formación y diferenciación profesional del artista frente al artesano.

En este espacio narrativo de larga duración, la fundación de los primeros museos de arte moderno, a mediados del siglo XX, en Colombia, entonces no sería fruto de la voluntad mesiánica de ciertos sujetos privilegiados y superdotados, sino un efecto del complejo proceso de diferenciación del campo cultural; sería el resultado de las luchas protagonizadas por varios agentes dentro del campo cultural, y, en este sentido, sería consecuencia de una enmarañada y tupida trama de variables sociales y de intereses, que lentamente habría dado como resultado la relativa diferenciación del campo artístico con respecto a otros campos de poder y de producción cultural.

En este contexto historiográfico, la fundación y consolidación institucional del Museo de Arte Moderno de Bogotá se puede representar, ya no como el resultado de la adánica voluntad y pertinaz gestión de Marta Traba, sino como el efecto de las pugnas de las élites intelectuales y artísticas, en medio de las dinámicas políticas que van desde la crisis y final caída del gobierno conservador del general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), hasta la instauración y consolidación del Frente Nacional (1958-1974); dentro de las cuales, claro que sí, Traba tuvo un lugar protagónico, como agente carismático dominante que era. Capitalizando las dinámicas precedentes de la autonomización del campo cultural, un grupo de intelectuales y artistas, apoyados por agentes provenientes del campo político y financiero, logró consolidar una serie de procesos culturales que se instauraron durante la República Liberal (1930-1946),²⁴ y que determinaron, ya hacia los años sesenta, aunada a la emergencia de un pequeño pero significativo público urbano, casi todo de origen universitario, la instauración hegemónica del arte modernista y, más allá, la construcción de un discurso historiográfico de hondas consecuencias dentro de las políticas públicas de coleccionismo y del mercado del arte de las siguientes décadas.

Aunque los proyectos y procesos de modernización de la sociedad colombiana en el ámbito político, económico, cultural y social liderados por el Partido Liberal en el período que va de 1930 a 1946, con la significativa participación de intelectuales y artistas, enfrentó una gran resistencia por parte de sectores clericales y conservadores, y en todas las regiones tuvieron un grado de evolución muy diferenciado, es importante tener en cuenta que allí en donde el capitalismo industrial y financiero había logrado cotas más

23. Véase Acuña Prieto, "El papel periódico...".

24. Véase Renán Silva, *República liberal, intelectuales y cultura popular* (Medellín: La Carreta, 2005).

altas de desarrollo, es decir en Bogotá y Cali, se establecieron las instituciones de arte moderno con mayor capacidad institucional del país: el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo de Arte La Tertulia, en Cali, y, también en Bogotá, lo que hacia finales del siglo XX se llamará “Museo de Arte” del Banco de la República.

El Museo de Arte Moderno de Bogotá se habría configurado dentro de la escena cultural capitalina como el efecto de la coincidencia de los intereses de un grupo de artistas, críticos e intelectuales, apoyados por un grupo de políticos y empresarios, y habría instaurado, dentro del naciente contexto del Frente Nacional, un proyecto cultural cuya principal meta habría sido la legitimación de los artistas comprometidos con el estudio y apropiación de las poéticas de las vanguardias europeas, la construcción de un proyecto poético propio fundado en la reinención de lo real y en la constitución de un estilo personal. La materialización de una institución museológica que además de administrar un espacio de consagración autónomo, a la postre también configuraría un público, tendría como consecuencia el desarrollo de una política de largas y complejas consecuencias, dentro del desarrollo de la historia del arte colombiano.

Si en 1955, el grupo de agentes aunados alrededor de la idea de fundar un nuevo museo en Bogotá acuden a la tutela del Estado nacional para concretar su iniciativa, en una coyuntura política que parecía prestarse muy bien para perpetuar la tendencia internacional que ya había impuesto el ejemplo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y que, en muchos sentidos, ya había tenido impacto en São Paulo (1948) y en Río de Janeiro (1948),²⁵ para 1962, la situación del campo cultural en Bogotá permite echar a andar la institución, ya fuera de la tutela del Estado, bajo la dirección de Marta Traba, el agente cultural con el mayor capital axiológico y, en este sentido, con la mayor legitimidad social frente a las élites políticas que habían empezado a construir y consolidar el llamado Frente Nacional.

LAS NARRATIVAS SOBRE LA TRAYECTORIA DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ

Dicho todo lo anterior, una de las primeras tareas que se presentan como ineludibles al análisis es el estudio de las narrativas sobre la trayectoria del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Esta tarea tiene como fin establecer un primer escenario de discusión sobre los procesos de legitimación y autole-

25. Véase Maria Cecília França Lourenço, *Museus Acolhem o Moderno* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 1999).



Figura 4. Vista parcial de la sala de exposiciones del segundo piso del Museo de Arte Moderno de Bogotá en el campus de la Universidad Nacional de Colombia (exposición del pintor primitivo Martínez Bravo). Foto: EGAR, tomada de Marta Traba, *Museo de Arte Moderno de Bogotá* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1966).

gitimación institucional que se han configurado desde el propio Museo y desde otras instancias del campo artístico.

Acometer esta tarea dentro de esta investigación es vital para situar el derrotero histórico de construcción de los argumentos y acciones a través de los cuales se justificó la instauración y desarrollo del proyecto museológico implícito en este, dentro del vasto y complejo panorama de las luchas por el monopolio de las instancias de consagración de las obras y trayectorias profesionales de los artistas en las décadas de los cincuenta y sesenta en Colombia, que a la postre constituyeron el canon artístico y, en cierta medida, los valores hegemónicos con los que circularon las obras de arte dentro del ámbito de la producción y el consumo artísticos en la siguientes décadas, ya en la forma de *historia del arte*.

En términos teóricos, se trata de reseñar los argumentos a través de los cuales unos agentes muy significativos dentro del proceso de consolidación de la institución, en momentos también muy significativos, justificaron su

acción dentro y desde del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el marco del proceso histórico de instauración del principio de legítima legitimación propio de las luchas de dominación en los campos de poder,²⁶ y, en concomitancia, dentro del proceso de monopolización de las tareas de consagración artística. Se trata de dilucidar a través del análisis histórico-crítico la forma cómo unos agentes particulares (sujetos y organizaciones) participaron dentro de las disputas por el monopolio del privilegio de determinar qué producciones y qué artistas eran dignos de ser escenificados en la esfera pública letrada,²⁷ lugar fundamental de constitución del valor tanto simbólico como económico de los artefactos estéticos que se presentan y representan como “obras de arte” en el espacio social directamente vinculado al campo artístico en el medio colombiano.

Como correlato de este trabajo, también se trata de determinar los mecanismos de exclusión simbólica y material que operaron con férrea eficacia para ocluir las trayectorias profesionales de los artistas que no se acomodaron a los valores impuestos por los agentes triunfantes dentro de las luchas de dominación del campo cultural. En últimas, se busca dilucidar el proceso institucional a través del cual determinados agentes monopolizaron la tarea de administrar la canonización artística y, más allá, la de instaurar una gramática narrativa hegemónica dentro de la memoria y el imaginario colectivos sobre el valor de lo que, por efecto del mismo campo, se reconoció y definió como “obra de arte” en el ámbito colombiano.

26. Véase Bourdieu, *Meditaciones pascalianas*.

27. En seguimiento de estas ideas, véase Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: ARCA, 1998), y en abierto contraste con la definición de la esfera pública burguesa planteada por Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), la esfera pública letrada habría sido instaurada y reproducida por el “anillo protector del poder” del imperio español en América desde el período colonial. El cerrado circuito social configurado por el funcionariado y la burocracia imperial, no solo habría asegurado la administración del poder político en las colonias americanas durante la Colonia, sino que habría establecido un espacio social público fuertemente estructurado a partir del férreo control del acceso y uso público de la lectura y la escritura, y, ya en el período republicano, habría permitido la construcción de una institucionalidad pública de carácter autoritario y excluyente, dentro de la cual estaría la institucionalidad cultural, funcional al proyecto de dominación de las oligarquías decimonónicas, cuyos diversos proyectos políticos de sociedad siempre habrían estado referidos a una noción de ciudadanía limitada por el sistema de privilegios sociales que permitían su lugar dentro de la estructura social. Esta esfera pública letrada habría sobrevivido en Colombia al menos hasta la séptima u octava década del siglo XX gracias, por una parte, a la incapacidad del Estado nacional para construir un sistema de educación masivo y verdaderamente democrático, pero sobre todo al control social ejercido en torno al acceso a la educación superior, y particularmente al carácter marginal que las políticas culturales tuvieron en el marco del desarrollo de la institucionalidad pública.

El texto de Marta Traba que se analizará aquí pertenece a una pequeña serie bibliográfica que eventualmente instauró una narrativa institucional sobre el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Además de *Museo de Arte Moderno de Bogotá* (1966), en esta serie se debe incluir: *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuento de un esfuerzo conjunto* (1979), de Eduardo Serrano, y *El Museo de Arte Moderno de Bogotá, una experiencia singular* (1994), de Gloria Zea. Sin la menor duda, aunque estos textos no fueron enunciados con una intencionalidad historiográfica explícita, de todas maneras sí instauraron las primeras narraciones de carácter histórico sobre la trayectoria institucional de este museo y, más allá, configuraron las primeras periodizaciones que, en varios casos, no solo justificaron los proyectos emprendidos en un momento particular por uno u otro funcionario dentro del mismo Museo de Arte Moderno de Bogotá, sino que, de paso, también instalaron en el imaginario del medio artístico una versión sobre el origen, fundación, consolidación e impacto de sus emprendimientos y actividades, y, sobre todo, establecieron ciertas ideas fuerza como “sentido común” de la gestión pública, frente a la totalidad de lo que hoy se denomina “sector artístico”.²⁸ Su lugar de enunciación en la mayoría de los casos fue el MAMBo y desde allí configuraron los efectos de sentido y de poder a través de los cuales se proyectaron dentro del campo social.²⁹

28. Véase Alberto Maldonado Copello y Yolanda López Correal, *Estado del arte del área de artes plásticas en Bogotá D. C.* (Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo / Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006) y VV. AA., *Compendio de políticas culturales* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010).

29. Queda clara, entonces, la razón por la cual no aparecen incluidas las narrativas sobre el Museo de Arte Moderno de Bogotá enunciadas en otros lugares institucionales como la academia o, para decirlo más específicamente, el medio universitario. Ahora bien, es necesario insistir en que las tesis y eventualmente los artículos publicados particularmente sobre el Museo de Arte Moderno infortunadamente replican de forma más o menos mecánicas los contenidos de lo que aquí se está definiendo como “narrativa institucional”. Por ejemplo, un texto como el de Suescún Pozas, “Los museos de arte moderno...” no solo tiene un lugar de enunciación radical a los textos de Traba, Serrano y Zea, pero infortunadamente hace eco de la cadena textual que legitima la acción del Museo de Arte Moderno de Bogotá dentro del corpus ideológico construido por Marta Traba en su momento. Si bien es cierto, como los primeros, también participa en las luchas propias del campo artístico, los intereses que persigue, en general, no están relacionados con las disputas por la configuración directa del valor de la obra de arte o de la trayectoria de un determinado artista; está buscando, en cambio, situarse en el debate sobre la constitución epistemológica de los marcos teórico-narrativos generales, que bien podrían llamarse historiográficos, y que pugnan por instaurar el sentido y el lugar de la serie artística dentro de la cultura como globalidad, constituyendo, de paso, un macro-relato de los supuestos discursivos, pero también de la sintaxis y contenidos de las narraciones histórico-artísticas hegemónicas, en el marco general de profundización de la diferenciación del trabajo en el campo cultural, es decir, de la emergencia del trabajo del historiador del arte como profesión

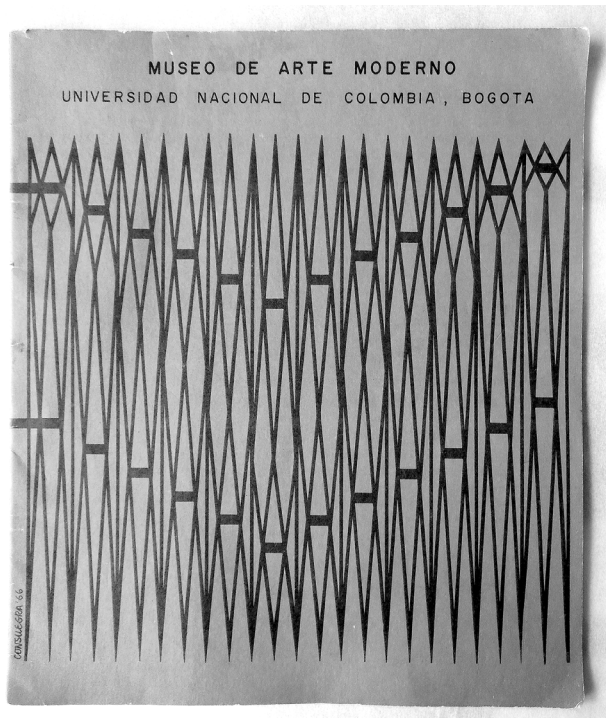


Figura 5. Carátula del informe de gestión del Museo de Arte Moderno de Bogotá editado en 1966, cuando este residía en el campus de la Universidad Nacional de Colombia. Con fotografías de EGAR, el diseño fue realizado por David Consuegra, e impreso por el Programa de Extensión Cultural y Relaciones Públicas de la Secretaría General de la Universidad, que estaba a cargo de Marta Traba y Emma Araújo, durante las rectorías de José Félix Patiño (1964-1966) y Jorge Méndez Munevar (1967-1970).

Aunque dentro de la bibliografía general sobre arte en Colombia se pueden encontrar otros textos que tocan directa o tangencialmente la trayectoria institucional de otros museos de arte o la configuración de sus colecciones,³⁰ el análisis se ha reducido al mencionado, no solo por la relación directa que

caracterizada específicamente, a lo largo de las últimas décadas. Habría que agregar, por último, que al ser enunciado fuera del museo se trata de un texto enunciado cuya intencionalidad crítica corresponde más al ámbito propiamente profesional de las ciencias sociales que al propiamente museológico o histórico-artístico. Se trata, como ya se señaló, de un texto escrito dentro del proceso general de consolidación de la Historia del Arte como disciplina y profesión en el ámbito universitario, producido en el medio académico nacional e internacional.

30. Véase notas 3, 4 y 5.

tienen con el momento fundacional, sino con la trayectoria inicial del Museo de Arte Moderno de Bogotá en razón del origen mismo de su propia institucionalidad, y de la tipología museal que esta institución instauró en el medio nacional. Como es bien sabido en el contexto de las teorías museológicas y de las artes contemporáneas, el “museo de arte moderno” constituye un tipo de museo en sí mismo, que no solo figura toda una ideología museal dentro de sus espacios expositivos,³¹ sino que articula un proyecto cultural global de indudables connotaciones políticas en América Latina, particularmente a partir de la llamada Guerra Fría, período en que los Estados Unidos consolidaron su posición hegemónica en el plano internacional.³²

1966: MARTA TRABA Y LA FUNDACIÓN DE UNA NARRATIVA INSTITUCIONAL

Desde los primeros días de su gestión como directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, es decir, desde octubre de 1962, Marta Traba (1923-1983) se encargó de establecer un relato retrospectivo que, pese a la cortedad de la trayectoria de la institución para esa fecha, no solo fue acotando el ámbito de su acción museológica dentro del panorama artístico nacional, sino que fue prefigurando el significado y, por tanto, los argumentos de la autolegitimación institucional de su derrotero como organización cultural frente a la totalidad de los agentes del campo artístico. Esta doble tarea aparece articulada en el discurso de Traba a partir de la instauración de una gramática temporal que tácitamente divide esa trayectoria institucional en dos momentos: desde

31. Véase, por ejemplo, Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (Santa Mónica: The Lapis Press, 1986); John Elderfield et al., *Imagining the Future of the Museum of Modern Art* (Nueva York: Museum of Modern Art of New York, 1998); Allan Wallach, *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States* (Boston: The University of Massachusetts Press, 1998); Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (Boston: MIT, 2002); Duncan, *Rituales de civilización*.

32. Véase Max Kozloff, “American Painting During the Cold War”, *Artforum*, n.º 9 (mayo 1973): 43-54; Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, *Artforum*, n.º 10 (junio 1974): 39-41; Lourenço, *Museus Acolhem...*; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001); *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, comp. por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (Buenos Aires: Paidós, 2005); Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk, “Del mito de las raíces a la ilusión de la modernidad internacional”. En *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, comp. por Américo Castilla (Buenos Aires: Paidós / Fundación TyPA, 2010), 145-165; y, Renata Motta, “Museos de arte en Brasil: entre lo moderno y lo contemporáneo”. En *ibíd.*, 185-215.

1955 hasta 1962, y desde 1962 en adelante; es decir, desde el año de la primera fundación del museo, en 1955, hasta su reactivación, o tercera fundación, en 1962, y desde esta última fecha en adelante.³³

El análisis de esta periodización es clave no solo porque permite determinar el momento en que efectivamente arrancan las actividades públicas del museo, sino porque también permite ubicar el período en que la posición de Marta Traba se consolidó definitivamente dentro del campo artístico nacional a través de la institucionalización de su pensamiento;³⁴ procesos inextricablemente unidos por el carácter particular de la concreción organizacional del

33. Aunque el proceso de creación y consolidación organizacional del Museo de Arte Moderno de Bogotá es complejo, baste señalar por el momento que su primera fundación se realizó mediante el Decreto n.º 2057 del 28 de julio de 1955 de la Presidencia de la República, bajo el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla (junio de 1953-mayo de 1957). Este acto fue derogado mediante el Decreto n.º 150, en mayo de 1958, ya bajo el gobierno de la Junta Militar que reemplazó en la jefatura del Estado a Rojas Pinilla. El museo fue vuelto a crear como una institución privada ante el Ministerio de Justicia, según la resolución n.º 0478 de 1958 de esta entidad. Unos años más tarde, en 1962, el museo volvió a fundarse, y desde esa fecha en adelante su actividad nunca se ha visto interrumpida, a pesar de su periplo por las consecutivas sedes que ocupó, primero, en el centro de la ciudad (1963-65), luego en el campus de la Universidad Nacional de Colombia (1965-70), más tarde en el Edificio Bavaria (1970-71), y en el Planetario Distrital (1971-79), hasta arribar a su sede definitiva sobre la Avenida 26. Véase Eduardo Serrano, *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuento de un esfuerzo conjunto* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1979).

34. El concepto de institucionalización, dentro del corpus teórico de Bourdieu, está directamente relacionado con el proceso de diferenciación de los campos; es decir de la autonomización del espacio social en donde se ejerce y administra un tipo específico de saber. La configuración de organizaciones en las que no solo median los intereses de los agentes particulares dentro de un campo sino que hacen posible la administración de un conocimiento o saber particular, a través de un código de comportamiento, un sistema escolar o académico, o una red de organizaciones, y, con ello, la gestión de los procedimientos que determinan socialmente la construcción de los *habitus* de los dominantes, pero también la gestión de la consagración, está en directa relación con la naturalización de tipos de violencia simbólica aceptadas normalmente, es decir, incorporada por la mayoría de los agentes dentro de un campo particular. En este sentido, la institucionalización está en directa relación con las dinámicas de legitimación del ejercicio del poder y de la administración del monopolio de las posiciones dominantes, disimulando el carácter arbitrario de las relaciones de fuerza; es decir, su historicidad. Así, la imposición de una posición particular o de un conjunto de posiciones concomitantes supone su asunción como teoría, escuela, misión o visión organizacional, o como norma propia del campo, y más allá, como organización, en la forma de institutos, universidades, museos, asociaciones, agremiaciones, corporaciones, sindicatos, laboratorios, etc. La institucionalización supone, entonces, la concentración de capital simbólico y, en consecuencia, su administración a través de la despersonalización, burocratización, ritualización y, sobre todo, anonimato y universalización; dinámicas que, según Bourdieu, también están en la base de la emergencia y consolidación del Estado. Véase Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (Barcelona: Anagrama, 1997).

Museo de Arte Moderno de Bogotá, pero también por la incorporación en esta de la ideología modernista defendida por Traba; es decir, por la particular interpretación que Traba daba al modernismo artístico en ese momento.

A través de la ideación, concreción y administración del Museo de Arte Moderno de Bogotá, pero sobre todo de su programa educativo, Traba logró institucionalizar su posición, perpetuándola en la forma de un discurso ritualizado burocráticamente, pero también universalizado en la forma de un proyecto museológico que despersonalizó sus intereses, otorgándoles el embalaje de una misión y visión organizacionales, que prefiguraron, materializaron y potenciaron las principales ideas-fuerza que ella había articulado a lo largo de su trayectoria profesional.

Los argumentos a partir de los cuales se justificó la administración de la acción de este museo, en este sentido, fueron planteados y ampliados en forma de discurso misional, desde el corpus intelectual construido por Traba a lo largo de la década anterior, pero sin su adscripción autoral explícita; es decir, a través de la disolución de su adscripción autoral en la del museo. Al despersonalizar su posición y situar sus propios intereses dentro de un discurso que aparentemente obedece a la lógica universal y, por tanto, legítima, de la educación artística de los públicos museales, Traba logró soslayar las fuertes resistencias que hasta ese momento habían tenido sus planteamientos dentro del medio artístico nacional,³⁵ configurando, de paso, una nueva posición institucional que se acomodaba perfectamente a su trayectoria, pero sobre todo a sus intereses.

Por otra parte, al conquistar esta nueva posición institucional dentro del campo artístico, ella también logró situar en un plano organizacional no solo su valoración de la obra de arte y de la trayectoria de los artistas colombianos, sino que empezó a establecer un canon artístico decididamente modernista y un proyecto de proselitismo pedagógico que perpetuaba el trabajo "educativo" que ella venía realizando como profesora de historia del arte en la Universidad América, la Universidad de los Andes y en la misma Universidad Nacional de Colombia, y que desde 1954, cuando ella empezó a situarse dentro del campo artístico colombiano, ya apuntaba a la configuración del gusto en clave modernista de la fracción dominante de las élites sociales y de un fragmento muy significativo de las clases medias que en aquella época accedieron al sistema universitario público y privado.

Así, la asunción de la posición de Marta Traba a discurso institucional, como fundamento y fin de un proyecto museológico inédito en el campo

35. Véase Christian Padilla Peñuela, *La llamada de la tierra. El nacionalismo en la escultura colombiana* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño / Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008).

cultural, supuso, a lo largo de la siguiente década, la reestructuración de la administración de las instancias de legitimación artística que hasta ese momento detentaban la dirección de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, la dirección del Museo Nacional de Colombia y la Dirección de Extensión Cultural y de Museos del Ministerio de Educación.

Aunque las galerías de arte,³⁶ los proyectos expositivos independientes organizados por los propios artistas y, sobre todo, el trabajo realizado a lo largo de las anteriores décadas por el grupo de críticos modernistas que antecedieron a Marta Traba ya habían empezado a gestar un cuestionamiento y deslegitimación correlativos,³⁷ es la consolidación del Museo de Arte Moder-

36. Aunque las investigaciones sobre el mercado del arte en Colombia son muy incipientes, los trabajos de Guillermo Vargas Quisoboni (2002), Santiago Rueda Fajardo (2009) y Julián Camilo Serna Lancheros (2011) permiten establecer un panorama inicial sobre el papel que han desempeñado las galerías de arte en nuestro medio. Para el contexto objeto de esta investigación véase Julián Camilo Serna Lancheros, *El valor del arte: una historia de las primeras galerías de arte en Colombia (1948-1957)* (Bogotá: Universidad EAN, 2011) que, sin la menor duda, es el más pertinente. Precisamente, a propósito de la situación del mercado del arte al finalizar la década de los años cuarenta en Bogotá, Serna Lancheros afirma: “como alternativa al salón oficial, existían pequeñas salas de exhibición, propiedad de sociedades profesionales como la Sociedad de Ingenieros y la Sociedad Colombiana de Arquitectos que eran prestadas para que los artistas organizaran muestras de su propia obra, y espacios que eran propiedad del gobierno como la Biblioteca Nacional, los pasillos del Teatro Colón, y la recién inaugurada sede del Museo Nacional de Colombia”. *Ibíd.*, 4. El polaco Casimiro Eiger (1909-87), uno de los críticos de arte más connotados de la época en el país, decía a propósito de las salas de exhibición que existían en Bogotá en 1960, además de las administradas por las galerías El Callejón, de su propiedad, y la Galería Buchholz: “Existen actualmente y funcionan en la capital las siguientes galerías o salas de exhibición: Museo Nacional (cuatro salones y dos galerías abiertas), Biblioteca Nacional (dos salones), Biblioteca Luis Ángel Arango (dos salones), Sociedad Económica de Amigos del País y Universidad de América, todas ellas de índole oficial o pertenecientes a entidades públicas (y, por consiguiente, gratuitas), así como algunas salas ocasionales (pero también gratuitas): la del Instituto de Cultura Hispánica, la de la Sociedad de Arquitectos y algunas otras”. Véase Casimiro Eiger, *Crónicas de arte colombiano 1946/1963* (Bogotá: Banco de la República, 1995), 689 y 690.

37. La defensa del modernismo en la plástica colombiana podría remontarse a la primera mitad del siglo XX con la obra de Baldomero Sanín Cano (1861-1957), Luis Vidales (1900-90), Gustavo Santos (1892-1967), Jorge Zalamea (1905-69) y Gabriel Giraldo Jaramillo (1910-78). Un segundo grupo de letrados modernistas estaría conformado por los críticos que comenzaron a publicar sus comentarios hacia mediados de los años cuarenta y principios de los años cincuenta; es decir, entre otros, Walter Engel (1908-), el ya citado Casimiro Eiger, Eugenio Barney-Cabrera (1917-80), Clemente Airó (1918-75), Jorge Gaitán Durán (1924-62), y la propia Marta Traba. La última oleada de críticos modernistas estaría conformada por nombres como el de Germán Rubiano Caballero (1938-), Galaor Carbonell (1938-96), Luis Fernando Valencia (¿?), Darío Ruiz Gómez (1936-), Álvaro Medina (1941-), y Ana María Escallón (1954-). Véase Jaramillo Jiménez, “Una mirada a los orígenes...”, 3-38; López Rosas, *Miguel Díaz Vargas...*

no de Bogotá la que va a determinar la reestructuración total del campo artístico a lo largo de los años sesenta y setenta, al lado, claro está, del surgimiento y consolidación de otras instituciones análogas, como la Biblioteca Luis Ángel Arango,³⁸ también en Bogotá; el Museo de Arte Moderno La Tertulia, sobre todo a través de la organización y realización de los Festivales de Arte en Cali a lo largo de los años sesenta;³⁹ y la realización de eventos artísticos como los Salones Interamericanos de Pintura, organizados por el grupo de letrados y artistas aunados alrededor del Centro Artístico de Barranquilla.⁴⁰

38. La actividad cultural del Banco de la República se remonta hasta mediados de los años treinta, cuando esta institución financiera abre al acceso del público la biblioteca sobre asuntos relacionados con la economía y la hacienda pública que venía funcionando para uso exclusivo de sus empleados, desde su fundación, en 1923. Véase Luis Fernando Molina Londoño, *Historia de una empresa cultural. Biblioteca Luis Ángel Arango (1957-2007)* (Bogotá: Banco de la República, 2013). Pero es con la realización del Salón de Arte Moderno, en 1957, organizado con ocasión de la celebración de la 5.ª Reunión de los Bancos Centrales del Continente Americano, durante la cual se había previsto la inauguración de la sede de la Biblioteca Luis Ángel Arango en el Barrio La Candelaria, cuando se abrieron las puertas de la sala de exposiciones de esta institución y se inició la construcción de su colección de arte. Véanse Sylvia Juliana Suárez Segura, *Salón de arte moderno 1957: 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango* (Bogotá: Banco de la República, 2007), 8; y Ramírez Botero, *El arte en Cartagena...*, 16.

39. El origen del Museo de Arte Moderno La Tertulia es la Corporación La Tertulia para la Enseñanza Popular, Museos y Extensión Cultural, fundada en Cali en marzo de 1956. Véase Maritza de Urdinola y Miguel González. *Museo de Arte Moderno...* Desde esa fecha, esta institución desarrolló actividades culturales de diversa naturaleza, dentro de las que se contaban además de conferencias de toda índole, proyecciones de cine y exposiciones de artes plásticas. Estas actividades culturales derivaron, a lo largo de la década de los sesenta, hacia la organización del Festival de Arte de Cali, y finalmente se concretarían, en 1968, en la construcción de la sede definitiva del Museo, en 1968. Véase González Gallego, "El Museo La Tertulia...".

40. Las recientes investigaciones adelantadas por Isabel Cristina Ramírez Botero han permitido abrir todo un campo de indagación histórico-artística sobre la institucionalidad asociada al arte modernista en Barranquilla y Cartagena. En uno de sus más recientes trabajos, la investigadora señala: "Si hacemos una revisión muy general de las fechas en las que fueron surgiendo las primeras instituciones modernas del arte en ambas ciudades, encontramos una importante concentración de eventos inaugurales entre 1940 y 1962. A muy grandes rasgos podemos mencionar el nacimiento de las escuelas de bellas artes de Barranquilla (1941) y de Cartagena (1957), la Primera Feria de Arte de Cartagena (1940), y el Salón de Artistas Costeños en 1945, con periodicidad anual hasta 1953, las galerías de arte moderno de Cartagena (1955) y de Barranquilla (1959), el Salón Interamericano de Arte Moderno en Cartagena (1959), los Anuales de Pintura de Barranquilla con una versión nacional (1959), y dos interamericanas (1960 y 1963), y, finalmente, los Museos de Arte Moderno de Cartagena (1959) y de Barranquilla (1960)". Isabel Cristina Ramírez Botero, *Ampliando del mapa. Nuevas aproximaciones a los procesos locales y regionales en la historia del arte moderno en Colombia. El caso de Barranquilla y Cartagena* (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes de Bogotá / Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2011), 18.

Al instaurar un principio de monopolización de las instancias de legitimación artística a través de la mediación de la construcción de un público de gusto modernista, la constitución de un canon también modernista y, por último, la administración de las posibilidades de consagración internacional de los artistas colombianos, la labor de Marta Traba quedó completamente blindada como un trabajo de carácter fundacional, revestido, al mismo tiempo, por una ideología carismática y mesiánica que todavía hoy no deja de reproducirse, incluso en los estudios académicos supuestamente más críticos y documentados, y dentro del imaginario de la crítica y del público letrado de aquel momento y, eventualmente, del público de las décadas posteriores.⁴¹

Es preciso adelantar algunos datos significativos para interpretar la posición de Traba a principios de los años sesenta, para matizar su posición: desde su llegada al país, en 1954, ella desarrolló una actividad crítica y pedagógica que le permitió construir un capital cultural y social de importancia significativa para lograr establecer, una década después, una posición dominante en el campo artístico nacional. A su intensa actividad como curadora, gestora cultural, *manager*, presentadora de televisión, galerista y crítica de arte, roles profesionales muy poco diferenciados en la época, ella sumó una profusa actividad social no solo dentro de los círculos intelectuales en los cuales se movía su compañero sentimental en esa época, el escritor y periodista Alberto Zalamea Costa (1929-2011), sino dentro de la fracción de las élites bogotanas ideológicamente más sensibles a las propuestas del modernismo plástico.⁴² Aunque su presencia en el medio colombiano solo se reduce a quince años, entre 1954 y 1969, esta fue suficiente no solo para establecer un parte aguas dentro del imaginario histórico del arte nacional sino para configurar un legado institucional que, en las décadas posteriores, permitió

41. Tal vez el autor más notoriamente comprometido con la reproducción de la ideología carismática asociada a la obra de Marta Traba es Efrén Giraldo. En los estudios que ha dedicado a la obra de Traba recae una y otra vez de forma acrítica en la repetición de todos los lugares comunes de la valoración que se le ha otorgado a la presencia y acción de esta en el medio colombiano, sobre todo por la perspectiva imanentista que él pone en funcionamiento a la hora de desarrollar sus estudios. Sus conclusiones carecen de una teoría del autor que permita trascender en su análisis no solo el carácter absoluto con el que asume la totalidad de la obra de Traba sino el anacronismo con el que interpreta los textos particulares a partir de los cuales construye su interpretación. Particularmente en el libro Efrén Giraldo, *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano* (Medellín: La Carreta / Universidad de Antioquia, 2007), evidencia su apego absoluto a la interpretación mesiánica que la institucionalidad cultural oficial colombiana ha dado al lugar de Traba dentro de la emergencia y consolidación de la modernidad plástica en el país, pero sobre todo a su función como pivote ideológico de la construcción del canon modernista en Colombia.

42. Véase Victoria Verlichak, *Marta Traba. Una terquedad furibunda* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero / Fundación PROA, 2001); y, López Rosas, *Emma Araújo de Vallejo...*

la naturalización pero también el achatamiento de su posición como piso conceptual de las dinámicas de interpretación histórica y de valoración crítica del arte colombiano, particularmente en relación con los procesos de construcción de las colecciones públicas de arte, en donde sus alumnas y amigas tuvieron una altísima injerencia, a lo largo de las décadas de los setenta, ochenta y noventa. Así, sus ideas, tamizadas por el control ideológico a que fueron sometidas en el proceso de consagración de su figura, van a tener un impacto sustancial en el proceso de canonización de los artistas modernistas por más de tres décadas y van a determinar, en parte, la sintaxis básica a través de la cual se estructuró la narración histórico-artística de las historias modernistas del arte en el país.

Para 1964, Traba ya era denominada como la “papisa del arte colombiano” y, sin duda, era una crítica de arte consagrada, “temida y apasionadamente respetada”.⁴³ Después de una intensa y agitada trayectoria profesional que la llevó a enfrentarse en crudas polémicas con artistas y agentes claves del campo artístico colombiano a lo largo de la década anterior,⁴⁴ ella, además de dirigir el Museo de Arte Moderno de Bogotá y fungir como su única curadora, se desempeñaba como cabeza del Programa de Extensión Cultural y Relaciones Públicas de la Secretaría General de la Universidad Nacional de Colombia, cargo al había sido llamada por el rector de ese momento, el médico José Félix Patiño Restrepo (1927). Esta instancia, administrada al lado de su alumna y amiga Emma Araújo de Vallejo (1930), le permitió un margen de gestión institucional nunca antes monopolizado por agente alguno dentro del campo artístico nacional, movilizándolo a su favor y del Museo de Arte Moderno de Bogotá, el capital cultural de una de las instituciones educativas más significativas de la época. Así, al concentrar bajo su dominio el proceso de configuración y consolidación del proyecto museológico del “joven” Museo de Arte Moderno de Bogotá y la programación y realización de la actividad cultural de la Universidad Nacional de Colombia, en un momento particularmente significativo de los procesos de modernización de la administración universitaria, la reforma académico-administrativa liderada por Patiño Restrepo durante su paso por la rectoría de la institución (1964-1966), Marta Traba logró articular una sinergia institucional de hondo calado dentro de la vida cultura de la ciudad y el país.

Es imposible, por otra parte, no mencionar, así sea de forma sintética, la distancia que Traba empezaba a construir con respecto al tipo de modernismo que había defendido de forma radical desde su llegada a Colombia, precisamente hasta el momento en que ella entró en contacto diario con el

43. Verlichak, *Marta Traba. Una terquedad...*, 141.

44. Véase Padilla Peñuela, *La llamada de la tierra...*, 199 y ss.

ambiente universitario, pero también con las políticas culturales de la Revolución cubana, y particularmente con el pensamiento latinoamericanista de autores como Ángel Rama (1926-1983). Según Florencia Bazzano-Nelson, a mediados de los años sesenta, Traba inició un proceso de evaluación de sus ideales estéticos, que se iniciaría con los viajes que realizó en 1963 y 1964 como jurado, conferencista u observadora de varios certámenes artísticos realizados en ciudades como Buenos Aires, Caracas, Córdoba, México D.F., Lima y Santiago de Chile, y culminaría con la publicación del texto titulado *Arte latinoamericano actual* (1972), más conocido por la versión que se publicó en México un año después como *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (1973), y que escribió entre 1968 y 1969, mientras se movía entre Bogotá y Montevideo, preparando el desplazamiento de su residencia fuera de Colombia.⁴⁵

Desde esta compleja posición, Traba configuró la misión de la nueva institución cultural alrededor de la “tarea de acercamiento del público del Museo a la producción moderna más contemporánea”.⁴⁶ Desde su perspectiva, el público universitario y profesionalista del museo habría entrado en contacto con las obras modernas en todas las áreas y disciplinas de la creatividad artística, a través de la construcción de un panorama de la cultura contemporánea, comprendiendo, de paso, la “unidad” del contexto histórico en que estas aparecieron.

Precisamente, en uno de los primeros catálogos elaborado por el Museo a modo de informe de gestión, publicado cuando este ya había sido trasladado de su primera sede, ubicada en el centro de la ciudad, al campus de la Universidad Nacional de Colombia, Traba afirma:

El Museo de Arte Moderno de Bogotá está abierto al público desde noviembre de 1963. Desde entonces ha realizado tres ciclos de educación audiovisual, de cuatro meses de duración cada uno, en los cuales intervinieron las figuras más importantes de la cultura contemporánea colombiana. La finalidad de dichos ciclos fue acercar el público a las distintas expresiones de la creación moderna, en el campo de las artes plásticas, la música, el cine de arte, el teatro, la literatura y la música, para que confrontaran las coincidencias entre unas y otras formas del pensamiento creador y entendieran el siglo XX como una cultura unitaria y peculiar. La asistencia promedio a estas sesiones fue de doscientas personas por reunión, la mayoría de los cuales entre estudiantes y profesionales [sic]. Al mismo tiempo que los ciclos audiovisuales intentaban esclarecer este panorama general, en la sede del

45. Véase Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. En Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005), 9 y ss.

46. Véase Marta Traba, *Museo de Arte Moderno y la Universidad Nacional* (Bogotá: Museo de Arte Moderno / Universidad Nacional de Colombia, 1966), 4.

Museo facilitada por Intercol, se llevaba a cabo un programa ambicioso de exposiciones nacionales y extranjeras, escogidas de acuerdo con un criterio y orientación claramente definido. En lo nacional, el criterio fue presentar la mayor cantidad posible de artistas jóvenes cuyas obras significaran nuevas posiciones dentro del arte colombiano, y realizar una exposición retrospectiva durante cada semestre.⁴⁷

Según el texto citado, adicionalmente a estas labores, el museo habría asumido la tarea de construir un panorama continental de la producción artística a través de dos estrategias: a) la presentación de “las primeras figuras de los distintos países latinoamericanos con el propósito de dar al público la dimensión más lógica, que es la continental”; y b) la mediación de la carrera de los artistas colombianos en el exterior. A propósito de esta segunda meta, en el mencionado catálogo se decía: “Es intención del Museo convertirse cada vez más en el organismo intermediario entre los artistas nacionales y las bienales que se realizan en el extranjero, para que Colombia siempre esté representada de la mejor manera posible y no se pierdan, como ocurre en la actualidad, interesantes oportunidades de participación”.⁴⁸

A este conjunto de tareas, que asumieron la forma de objetivos misionales, se debe agregar la configuración de una colección que para 1966, según el mismo documento, alcanzaba las sesenta y tres obras:

Mediante la exposición regular de la colección permanente, el Museo pretende ubicar al público en la órbita que le es inmediata, la de su propio país, y en la que es mediata, la de su continente, en la convicción de que sólo alcanzando una conciencia nacional y continental se logrará formular una cultura de importancia. Llevando a término todas estas actividades, el Museo cree cumplir el cometido propuesto; educar estéticamente, en los valores de la cultura contemporánea, a los más aptos y mayores sectores de público. Desea convertirse, paulatinamente, en el centro cultural más importante de la ciudad, del cual emane una orientación justa que vaya enseñando los valores verdaderos y adoctrinando acerca de las expresiones nacionales.⁴⁹

47. Intercol es el nombre que asumió, en Colombia, la International Petroleum Co., subsidiaria de la empresa estadounidense Standard Petroleum Company. Esta empresa multinacional financió durante un año el alquiler de la primera sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá en el centro de la ciudad. En un capítulo posterior se analizarán las dinámicas de mecenazgo y patrocinio que implementaron las directivas del Museo y su relación con su proyección internacional, en el marco de la organización y realización del Salón ESSO de Artistas Jóvenes, celebrado en 1964, con la coordinación del curador y crítico de arte de origen cubano José Gómez Sicre (1916-1991), a la sazón director de la Sección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA). Véase Nadia Moreno Moya, *Arte y juventud. El Salón ESSO de artistas jóvenes en Colombia* (Bogotá: IDARTES, 2013). Traba, *El Museo de Arte Moderno...*, 4.

48. *Ibíd.*, 10.

49. *Ibíd.*, 11.

Cuadro 1. Exposiciones programadas por el Museo de Arte Moderno (1963-65)

Año	Nombre de la exposición
1963	Antonio Roda Arte venezolano contemporáneo Tres argentinos: Antonio Berni, Carlos Uría y Carlos Alonso
1964	Colección Lemaitre Fernando Botero Guillermo Wiedemann Beatriz González Alberto Gutiérrez Leonel Góngora Primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes Eduardo Ramírez Villamizar Feliza Bursztyn Nereo Fernando de Szyszlo Oscar Pantoja Homenaje a Miguel Ángel
1965	Nuevas posiciones del arte actual en Colombia Luciano Jaramillo (pintura) Norman Mejía (pintura) Pablo Solano (pintura) Fanny Sanín (pintura) Pedro Alcántara Herrán (dibujos) Hernando Tejada (escultura en madera) Bernardo Salcedo Carlos Rojas Graciela Samper de Bermúdez Primer Salón Universitario Primera exhibición de escultura al aire libre Premios y rechazados del XVII Salón Nacional Retrospectiva de Edgar Negret Antonio Roda Sofía Urrutia Enrique Tábara Arte ecuatoriano contemporáneo

Cuadro elaborado a partir de Marta Traba, *Museo de Arte Moderno* (Bogotá: Universidad Nacional, 1966). Según este catálogo, para 1966, estaban programadas las siguientes exposiciones: Mateo Manaure, Jacobo Borges, María Luisa Pacheco, Lola Fernández, pintores nipobrasileros y pintura actual chilena.

El programa académico del museo, su agenda expositiva, que para 1965 ya había realizado 33 muestras (cuadro 1), así como la configuración de su colección, estaban completamente dedicadas a construir un público. “No basta –afirma Traba– con que los artistas de un país nuevo como Colombia se esfuercen por alcanzar un estilo, unas formas estéticas valederas; es preciso también que exista un público capaz de recibirlas, comprenderlas y valorarlas. El Museo de Arte Moderno de Bogotá, de la Universidad Nacional se considera ahora, en su nuevo edificio, con plena capacidad para adelantar tal empresa”.⁵⁰

A tres años de la iniciación de las actividades públicas del Museo, Marta Traba lo presentó como una institución no solo pertinente en términos de la construcción de un canon modernista, sino principalmente en relación con la formación de un nuevo público para las artes plásticas de la ciudad y el país. Este último es, sin duda, el principal pivote de la argumentación de todo el documento. Traba afirma:

Al integrarse con la Universidad Nacional, el Museo de Arte Moderno de Bogotá se propuso reforzar el carácter didáctico, apoyándose sobre el volumen aproximado de 12.000 estudiantes con que cuenta la Universidad. No se trata, sin embargo, de desvincular el Museo de Arte Moderno de la ciudadanía de Bogotá, sino, por el contrario, de conseguir que el público encuentre, en un edificio de la Universidad, un centro de cultura lo suficientemente poderoso para irradiar su influencia sobre toda la población.⁵¹

Visto en perspectiva, el ambicioso programa museológico inicialmente propuesto por las directivas del museo,⁵² con Marta Traba a la cabeza, estableció un espacio narrativo en el que la médula de la legitimación de su presencia en el ámbito cultural nacional, además de establecer un panorama continental de las artes plásticas dentro de la esfera del modernismo dominante en aquel entonces, y de empezar a configurar las bases de la canonización de los artistas modernistas a través de la colección del mismo, se volcó sobre uno de los objetivos que la misma Traba se había propuesto con su actividad crítica: la educación del público.⁵³ Una y otra vez, desde que empezó a publicar sus columnas en los diferentes periódicos y revistas de la

50. *Ibíd.*

51. *Ibíd.*, 1.

52. Según el mencionado catálogo, las directivas del Museo eran: Marta Traba, directora; Eugenio Barney-Cabrera, presidente de la Junta Directiva; Dicken Castro, vicepresidente; Germán Rubiano Caballero, Gloria Valencia Diago, Inés Torres de Quintero, Gloria Valencia de Castaño y Elena Piñeros de Angulo, vocales; Ana Bejarano de Uribe, secretaria; y Rosario Quintero, administradora y tesorera.

53. Giraldo, *Marta Traba: crítica...*, 109 y ss.



Figura 6. Inauguración de la renovación arquitectónica y curatorial del Museo Nacional de Colombia. De izquierda a derecha: Gloria Zea, directora del Instituto Colombiano de Cultura; Cecilia Caballero de López, primera dama de la nación; Alfonso López Michelsen, presidente de la República; y Emma Araújo de Vallejo, directora del Museo Nacional de Colombia. Atrás, entre López Michelsen y Araújo de Vallejo, Dicken Castro, arquitecto director del proyecto de intervención arquitectónica de la sede del Museo Nacional de Colombia. Anónimo, agosto de 1978. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Colombia, Fondo *Emma Araújo de Vallejo*.

capital, ella había señalado repetidamente que una de las principales labores de la crítica de arte era la interlocución con el público. Precisamente sobre este tema en particular, Traba había afirmado en 1961:

la crítica latinoamericana, al contrario de la europea, está obligada a ser pedagógica. Suponiendo que el público sabe de qué se trata, el crítico europeo puede darse el lujo de no enseñar. El latinoamericano debe insistir, golpear en algunas ideas muy simples, esclarecer confusiones, separar incesantemente, aun cuando se caiga en el simplismo profesoral, lo válido de lo inválido. La crítica debe prestar un servicio, caer un poco en la zona antipática, peligrosísima pero inevitable, de la “misión cultural”. La forma como se cumple este objetivo no puede tener dos interpretaciones, a pesar de lo que aleguen los artistas, sobre todo los damnificados. Es preciso que sea drástica, que no admita concesiones, que no sienta misericordia ante las vocaciones erradas o inútiles. En Europa si alguien ensalza reiteradamente un mal pintor o un mal escultor no pasa nada (salvo que dicho pintor sea lo suficientemente hábil para esconder por un tiempo su mediocridad

y que algún “marchand” lo sostenga). Entre nosotros todo mal artistas ensalzados llega a genio. El peligro es enorme. Por eso es tan necesario ir contra los fraudes artísticos, como a favor de los artistas verdaderos: no es posible quedar callado.⁵⁴

A MODO DE CONCLUSIÓN

A riesgo de simplificar de forma pedestre el proyecto museológico de Traba, se podría afirmar que su principal objetivo era la comunicación de su valoración de la obra de arte y de las trayectorias de los artistas dentro del paradigma del modernismo. Ese fue el eje del proyecto de la institución que ella dirigió entre 1962-1967; y, en este sentido, el horizonte último de su trabajo debía traducirse en la configuración de un canon modernista. Tareas que terminarán de completar y consolidar sus estudiantes y amigas a lo largo de las siguientes décadas, siguiendo la clave modernista que Traba había desarrollado a finales de la década de los cincuenta y que para el principio de los setenta ella misma había abandonado.

Baste señalar, como ejemplos paradigmáticos, las trayectorias profesionales de Emma Araújo de Vallejo y Beatriz González (1938). Ellas dos son agentes clave del proceso de institucionalización del legado de Marta Traba al promover su particular visión de la modernidad artística que la colomboargentina desarrolló desde su llegada al país, al menos hasta principios de los años sesenta: las dos fueron estudiantes suyas en la Universidad de los Andes, ambas tuvieron una decidida injerencia en la consolidación de proyectos museológicos en clave modernista a lo largo de las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta (Museo Nacional de Colombia, Museo de Arte Moderno y Museo de Arte del Banco de la República), y también estuvieron profundamente comprometidas en la edición y publicación de la antología de textos críticos con autoría de Traba que el Museo de Arte Moderno publicó en 1984, con la que se consolidó la sistematización de su trabajo a un año de su muerte.⁵⁵

Sin la menor duda, González de Ripoll, por su cuádruple adscripción como artista, crítica, curadora e historiadora del arte dentro del campo artístico colombiano, no solo es la más connotada de todas las estudiantes de Marta Traba, sino posiblemente la que más injerencia ha tenido dentro de la perpetuación del “trabismo” en el ámbito colombiano. Al ocupar posiciones análogas a las que configuró Marta Traba dentro del campo artístico colombiano, no solo se la ha visto como heredera legítima de su legado crítico, sino

54. Marta Traba, “La crítica criticada”, *Estampa*, n.º 1130 (1961): 6.

55. Véase Emma Araújo de Vallejo, ed., *Marta Traba* (Bogotá: Museo de Arte Moderno / Planeta, 1984).



Figura 7. Aspecto de una de las salas de exposición del Museo de Arte Moderno de Bogotá en el campus de la Universidad Nacional de Colombia. Foto: EGAR. Tomado de Traba (1966). (Archivo Ruth Acuña).

que, incluso, se la ha caracterizado de formas muy semejantes. No es casual que, al igual que a Marta Traba, a González de Ripoll también se le haya denominado la “papisa del arte colombiano”. Recuérdese cómo Pablo Batelli, uno de los autores más activos dentro de los sitios de discusión sobre arte colombiano surgidos en la web, se refería a ella en 2009:

Como si fuera en el café, debo forzosamente coincidir en el papel nefasto de Beatriz González como nueva sacerdotisa (o papisa) del arte nacional, heredera de los “hábitos” modernistas de Marta Traba (los que son, en efecto, necesarios para la perpetuación de la ilusión de la necesidad del arte moderno y postmoderno). [...] Beatriz González no habría sido nunca un factor importante del arte nacional si: no hubiera sido partícipe de esa burguesía de izquierda acomodada paternalista y: si no hubiera sido parte de los beneficios del programa de arte moderno internacional con el que Marta Traba se instauró como crítica en un territorio propicio que requería la “instauración” de sus “propicios”.⁵⁶

Por otra parte, entre todas las estudiantes de Marta Traba, Beatriz González es quien ha producido el mayor número de artículos sobre el legado

56. Pablo Batelli, “Comentario a ‘Terror en la 26’”, 15 de septiembre de 2009, <http://contraesfera.wordpress.com/2009/08/31/terror-en-la-26/>.

crítico y museológico de la argentino-colombiana,⁵⁷ y es la autoridad indiscutidamente referenciada por la mayoría de los estudios que se han hecho sobre la misma dentro y fuera del campo de las artes plásticas.⁵⁸



BIBLIOGRAFÍA

- Acuña Prieto, Ruth Nohemí. "El papel periódico ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia". Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. 2002.
- Araújo de Vallejo, Emma, editora. *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá / Planeta, 1984.
- Armato, Alessandro. "La 'primera piedra': José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla". *Revista Brasileira do Caribe* 12, n.º 24 (enero-junio 2012): 381-404.
- Barney-Cabrera, Eugenio, director. *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat, 1975.
- Batelli, Pablo. "Comentario a 'Terror en la 26'", 15 de septiembre de 2009. <http://contraesfera.wordpress.com/2009/08/31/terror-en-la-26/>.
- Bazzano-Nelson, Florencia. "Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba". En Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- _____. "Marta Traba y México: Una historia de encuentros y desencuentros". En *El programa cultural y político de Marta Traba: Relecturas*, editado por Gustavo Zalamea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2018.
- _____. *Theory in Context: Marta Traba's Art-Critical Writings and Colombia, 1945-1959*. Tesis de doctorado. University of New Mexico, Albuquerque. 2000.

57. Véase Beatriz González, "Marta Traba". En Santiago Castro-Gómez et al., *Pen-samiento colombiano siglo XX* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007), y Beatriz González, "Marta Traba y la crítica de una década". En *El programa cultural y político de Marta Traba. Relecturas*, ed. por Gustavo Zalamea (Bogotá: Facultad de Artes / Universidad Nacional de Colombia, 2008), 69 y ss.

58. Véase Florencia Bazzano-Nelson, "Theory in Context: Marta Traba's Art-Critical Writings and Colombia, 1945-1959" (tesis doctoral, University of New Mexico, Albuquerque, 2000); "Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba". En Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005), 9 y ss.; "Marta Traba y México: una historia de encuentros y desencuentros". En *El programa cultural y político...*, 199 y ss.; Giraldo, *Marta Traba: crítica...*; y, Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta. Una revolución en la cultura* (Bogotá: Debate, 2014).

- Boltanski, Luc. "Usos débiles y fuertes del *habitus*". En *Trabajar con Bourdieu*, editado por Pierre Encrevé y Rose-Marie Lagrave, 167-176. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.
- _____. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- _____. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Cockcroft, Eva. "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War". *Artforum*, n.º 10 (junio 1974): 39-41.
- Duncan, Carol. *Rituales de civilización*. Murcia: Nausícaä, 2007.
- Elderfield, John, et al., *Imagining the Future of the Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art of New York, 1998.
- França Lourenço, Maria Cecília. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 1999.
- Garay Celeita, Alejandro. "El campo artístico colombiano en el Salón de 1910". *Historia Crítica*, n.º 32 (julio-diciembre 2006): 302-333.
- Giraldo, Efrén. *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano*. Medellín: La Carreta / Universidad de Antioquia, 2007.
- González, Beatriz. *Arte internacional. Colección del Banco de la República*. Bogotá: Villegas Editores, 2009.
- _____. "Marta Traba". En Santiago Castro-Gómez et al., *Pensamiento colombiano siglo XX*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- _____. "Marta Traba y la crítica de una década". En *El programa cultural y político de Marta Traba. Relecturas*, editado por Gustavo Zalamea. Bogotá: Facultad de Artes / Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- González Gallego, Julián Andrés. "El Museo La Tertulia: 50 años de frente a la ciudad". Tesis de licenciatura. Universidad del Valle. 2006.
- Gordon Kantor, Sybil. *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Boston: MIT, 2002.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- _____, y Giunta, Andrea, y Laura Malosetti Costa, compiladoras. *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York se robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Gutiérrez, Alicia B. "A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". En Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.
- Jaramillo Jiménez, Carmen María. "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia". *Artes. La Revista* 4, n.º 7 (enero-junio 2004): 3-38.
- Jaramillo Jiménez, Jaime Eduardo. "Protocampo y campo intelectual en Latinoamérica: los intelectuales en la periferia". Inédito, 2003.

- _____. *Universidad, política y cultura: la rectoría de Gerardo Molina en la Universidad Nacional de Colombia –1944-1948–*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- Kozloff, Max. "American Painting During the Cold War". *Artforum*, n.º 9 (mayo 1973): 43-54.
- Londoño Vélez, Santiago. *Arte colombiano 3.500 años de historia. Colección Banco de la República*. Bogotá: Villegas Editores, 2001.
- López Rosas, William Alfonso. "Apuntes para una historia del Museo de Arte Moderno de Bogotá: la autonomización del campo cultural y la construcción de la hegemonía del arte modernista (1949-1970)". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 10, n.º 2 (julio-diciembre 2015): 15-35.
- _____. *Emma Araújo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- _____. "La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia". Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia. 2005.
- _____. *Miguel Díaz Vargas: Una modernidad invisible*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2007.
- _____. "Museos, patrimonio cultural y mecenazgo: los límites conceptuales de la financiación de las instituciones de la memoria en Colombia". *Revista Colombiana de Antropología* 46, n.º 1 (enero-junio 2010): 87-114.
- Maldonado Copello, Alberto, y Yolanda López Correal. *Estado del arte del área de artes plásticas en Bogotá D. C.* Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo / Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Mejía de López, Ángela. *La escultura en la Colección Pizano*. Bogotá: Museo de Arte / Universidad Nacional de Colombia, 1984.
- Mesa Mendieta, Alexandra. "Museo de Arte Moderno de Bogotá: primera pincelada 1963-1965". *Quintana*, n.º 15 (2016): 203-222.
- Molina Londoño, Luis Fernando. *Historia de una empresa cultural. Biblioteca Luis Ángel Arango (1957-2007)*. Bogotá: Banco de la República, 2013.
- Moreno Moya, Nadia. *Arte y juventud. El Salón ESSO de artistas jóvenes en Colombia*. Bogotá: IDARTES, 2013.
- Motta, Renata. "Museos de arte en Brasil: entre lo moderno y lo contemporáneo". En *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, compilado por Américo Castillo, 185-205. Buenos Aires: Paidós / Fundación TyPA, 2010.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Mónica: The Lapis Press, 1986.
- Padilla Peñuela, Christian. *La llamada de la tierra. El nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño / Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008.
- Quintero Montero, María del Pilar. "El Museo de Arte Moderno de Bogotá: formación y programa cultural entre 1963 y 1965. Trabajando por crear un espacio para el arte moderno". Tesis de maestría. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. 2015.

- Ramírez Botero, Isabel Cristina. *Ampliando el mapa. Nuevas aproximaciones a los procesos locales y regionales en la historia del arte moderno en Colombia. El caso de Barranquilla y Cartagena*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes de Bogotá / Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2011.
- _____. *El arte en Cartagena a través de la colección del Banco de la República*. Cartagena: Banco de la República, 2010.
- Rodríguez, Marta. *El dibujo en Colombia. Una mirada a la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá: Museo de Arte / Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- _____. *La abstracción en Colombia vista desde la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional - Obra bidimensional*. Bogotá: Museo de Arte / Universidad Nacional de Colombia, 1998.
- Rosas Mantecón, Ana, y Graciela Schmilchuk. "Del mito de las raíces a la ilusión de la modernidad internacional en México". En *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, compilado por Américo Castillo, 145-166. Buenos Aires: Paidós / Fundación TyPA, 2010.
- Sánchez Gómez, Gonzalo, y María Emma Wills Obregón. *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro. Memorias del Simposio Internacional y del IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1999.
- Segura, Marta, editora. *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo. Memorias de los coloquios nacionales*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2001.
- Serna Lancheros, Julián Camilo. *El valor del arte: una historia de las primeras galerías de arte en Colombia (1948-1957)*. Bogotá: Universidad EAN, 2011.
- Serrano, Eduardo. *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuento de un esfuerzo conjunto*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1979.
- Silva, Renán. *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta, 2005.
- Suárez Segura, Sylvia Juliana. *Salón de arte moderno 1957: 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango*. Bogotá: Banco de la República, 2007.
- Suescún Pozas, María del Carmen. "Los museos de arte moderno y la reconfiguración de lo local a través de lo foráneo: transformando a Colombia en un país 'abierto' ". *Memoria y Sociedad* 3, n.º 6 (1999): 135-142.
- Tirado Mejía, Álvaro. *Los años sesenta. Una revolución en la cultura*. Bogotá: Debate, 2014.
- Traba, Marta. *El Museo de Arte Moderno y la Universidad Nacional*. Bogotá: Museo de Arte Moderno / Universidad Nacional de Colombia, 1966.
- _____. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974.
- _____. "La crítica criticada". *Estampa*, n.º 1130 (1961).
- Uribe de Urdinola, Maritza, y Miguel González. *Museo de Arte Moderno La Tertulia*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1996.
- Urrego, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*. Bogotá: Siglo del Hombre / Universidad Central, 2002.
- VV. AA. *Compendio de políticas culturales*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

- _____. *La contemporaneidad en Colombia - Museo de Arte Contemporáneo 40 años*. Bogotá: Museo de Arte Contemporáneo / Corporación Universitaria UNIMINUTO, 2006.
- _____. *Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias*. Cartagena: Asociación de Amigos del Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias / Villegas Editores, 2009.
- Verlichak, Victoria. *Marta Traba. Una terquedad furibunda*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero / Fundación PROA, 2001.
- Wallach, Allan. *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*. Boston: The University of Massachusetts Press, 1998.
- Zea, Gloria. *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Una experiencia singular*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá / El Sello Editorial, 1994.

DEBATES

**Fuentes para el estudio del quichua y su papel
en la evangelización en el caso ecuatoriano.
Una visión panorámica**

*Sources for the study of the Kichwa language and its
evangelizing role in Ecuador. An overview*

*Fontes para estudo do quíchua e o seu papel na evangelização no
caso equatoriano. Uma visão panorâmica*

Luis Fernando Garcés Velásquez

*Universidad Politécnica Salesiana
lgarcesv@ups.edu.ec*

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.701>

Fecha de presentación: 26 de octubre de 2017
Fecha de aceptación: 29 de septiembre de 2018

Artículo de investigación

RESUMEN

El artículo considera los testimonios dejados por los agentes eclesiales de la Colonia y el primer siglo republicano para el estudio del quichua ecuatoriano. Este corpus permite rastrear algunos aspectos de la historia de esta lengua, los cambios lingüísticos internos y la ideología lingüística que acompañaba su difusión. Para ello, se muestra la manera en que la política lingüística andina se vinculó al proyecto evangelizador de la primera época colonial. En función de este proyecto se escribieron no solo textos catequísticos, sino gramáticas y vocabularios en las principales lenguas de los Andes.

Palabras clave: historia latinoamericana, historia del quechua, período colonial, evangelización, política lingüística, Audiencia de Quito, Ecuador.

ABSTRACT

The article considers the testimonies left by ecclesiastical agents of the Colony and the first century of the Republic regarding the study of the Ecuadorian Kichwa language. This body of documents makes it possible to trace back certain aspects of this language's history, internal linguistic shifts, and the linguistic ideology behind its dissemination. To this end, the article shows how Andean linguistic policy was linked to the evangelical missionary project of the early colonial period. On the basis of this project, not only were catechisms written, but also grammar books and glossaries, in the principal languages of the Andes.

Keywords: Latin American history, history of the Kichwa language, colonial period, evangelization, linguistic policy, Audiencia de Quito, Ecuador

RESUMO

O artigo considera as testemunhas deixadas pelos agentes eclesiásticos da colônia e do primeiro século republicano para o estudo do quíchua equatoriano. Esse corpus documental permite acompanhar alguns aspectos da história dessa língua, as mudanças linguísticas internas, além da ideologia linguística que faz parte da sua difusão. Para isso, o texto expõe a maneira que a política andina vinculou-se para o projeto evangelizador na primeira época colonial. Em atenção para esse projeto, foram escritos não só textos para catequese, senão também gramáticas e vocabulários nas primeiras línguas andinas.

Palavras chave: História da América Latina, história do quíchua, Colônia, evangelização, política linguística, Audiência de Quito, Equador.

INTRODUCCIÓN

La mayor parte de los estudios sobre el quechua se han realizado desde variantes relevantes en términos de comprensión histórica del proceso de expansión lingüística inicial (las de la costa y sierra central peruana) y desde la variante que cumplió un rol político importante en el primer momento colonial: la surperuana. Las variantes “periféricas” han recibido menos atención (el ingano, el quichua ecuatoriano, el quichua del noroeste argentino).

Las fuentes para el estudio de dichas variantes periféricas suelen ser menos conocidas por los estudiosos de la lengua, no obstante contar con un respetable número de textos gracias a los cuales se pueden estudiar aspectos capitales como la historia externa, los cambios lingüísticos internos y la ideología lingüística que acompañó su difusión. El presente artículo busca dar cuenta del corpus que posibilita el estudio histórico del quichua ecuatoriano a partir de sus fuentes más representativas.

En un primer apartado, se muestra la manera en que la política lingüística andina se vinculó al proyecto evangelizador de la primera época colonial y cómo, desde ahí, se produjo un importante material normativo (gramáticas y vocabularios) en las principales lenguas andinas. Estos textos fueron “reducidos”, durante el siglo XVIII, a las características específicas de la variante de la “provincia de Quito”. Ya en la República se retoma el carácter evangelizador del quichua pero acompañado ahora por un interesante debate sobre las bondades o limitaciones de la lengua.

POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y EVANGELIZACIÓN

El interés de los misioneros coloniales por las lenguas indígenas estuvo marcado por su carácter instrumental. A los heraldos de la evangelización les interesaba aprender, apropiarse de las lenguas indígenas para poder evangelizar a los indios, a quienes se les consideraba paganos.

En el ámbito religioso fue donde se trabajó con mayor profundidad, donde hubo una política colonial relativamente intransigente.¹ La principal tarea colonial, entonces, fue subalternizar las expresiones religiosas de los indios, la cual estuvo atada al proyecto de “conquista espiritual”, donde fuera po-

1. Martín Lienhard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*, 3.^a ed. (Lima: Horizonte, 1992), 105.

sible, o a la extirpación de idolatrías donde, según el criterio eclesiástico, no lo fuera.²

Así, el interés por las lenguas se concretó en una producción endógena en dos sentidos: por un lado, de gramáticas y vocabularios que permitían aprender las lenguas para reproducir las prácticas evangelizadoras de la Iglesia³ y, por otro lado, textos catequéticos y litúrgicos: doctrinas, confesionarios, catecismos, rituales, breviarios, etc., con los elementos fundamentales de la Iglesia que, bajo “correcta” traducción, eran herramientas de transmisión doctrinal.⁴ Y es que, como se sabe, son pocos los casos de una escritura quechua realizada por quechuas.⁵ Aparte de los textos que se pueden encontrar en las conocidas obras de Guamán Poma,⁶ Pachacuti⁷ y los *Ritos y tradiciones de Huarochirí*,⁸ se cuenta con un corpus reducido de producción indígena en comparación con, por ejemplo, Mesoamérica.⁹

2. Véase Fernando Garcés, *¿Colonialidad o interculturalidad? Representaciones de la lengua y el conocimiento quechuas* (La Paz: PIEB / Universidad Andina Simón Bolívar, 2009).

3. Véase Fernando Garcés, “Las letras, las palabras y el orden: acerca de ortografías, gramáticas y vocabularios quechuas”, *Página y signos* 5, n.º 7 (2011).

4. Véase Alan Durston, *Pastoral Quechua. The History of Christian Translation in Colonial Peru, 1550-1650* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007).

5. Incluso estaba vinculada a aspectos religiosos. Véase Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz, *Entrelazando dos mundos. Experimentos y experiencias con el quechua de la cristianización en el Perú colonial* (Quito: Abya-Yala, 2013). A lo largo del texto usaremos quechua para referirnos a la lengua como totalidad transdialectal, hablada actualmente en Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina, y quichua para referirnos a la variedad específica hablada en Ecuador.

6. Véase Felipe Guamán Poma de Ayala, “Nueva Coronica y Buen Gobierno, 1615”, en *The Guaman Poma Website*, <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>.

7. Véase Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, *Relacion de antigüedades deste reyno del Piru* (Lima / Cusco: Instituto Francés de Estudios Andinos, IFEA / Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, CBC, 1993 [c. 1613]).

8. Véase Gerald Taylor, *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP, 1987).

9. Véase, sin embargo, Rodolfo Cerrón-Palomino, “Un texto desconocido del quechua costeño (s. XVI)”, *Revista Andina*, n.º 18 (1991): 393-413; Alan Durston, “La escritura del quechua por indígenas en el siglo XVII. Nuevas evidencias en el Archivo Arzobispal de Lima (estudio preliminar y edición de textos)”, *Revista Andina*, n.º 37 (2003); Alan Durston y George Urioste, “Las peticiones en quechua del curato de Chuschi (1678-1679)”. En *El quipu colonial. Estudios y materiales*, ed. por Marco Curatola y José Carlos de la Puente (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, PUCP, 2013); César Itier, “Lengua general y comunicación escrita: cinco cartas en quechua de Cotahuasi-1616”, *Revista Andina*, n.º 17 (1991): 65-107; Gerald Taylor, “Un documento quechua de Huarochirí-1607”, *Revista Andina*, n.º 5 (1985): 157-185.

Para el caso del aimara, por ejemplo, Ludovico Bertonio publica su *Vocabulario* con el fin de contribuir a la gloria divina y de quitarles a los indios la ignorancia de su salvación y de los misterios de la Iglesia. En tal sentido, espera que su obra permita hablarles “congruentemente” a los indios, aunque no sea necesario saber todo de la lengua para enseñar la religión.¹⁰

Para el caso del quechua, el primer gramático de la lengua, Domingo de Santo Tomás, afirma que el objetivo de su obra es que los curas puedan difundir el Evangelio, aunque él no se sienta totalmente competente en la misma. Como veremos luego, hay un “indigenismo catequético” que obliga a instruir en quechua, lengua “sin la qual no se les puede predicar”: “comencé a tratar de reducir aquella lengua a arte para que no solamente yo pudiesse en ella aprovechar en aquella nueva iglesia, enseñando y predicando el Evangelio a los indios, pero otros muchos que, por la dificultad de aprenderla, no emprendían tan apostólica obra, viéndola ya en arte, y que fácilmente se podía saber, se animassen a ello, y con facilidad la aprendiessen, como se comenzó a hazer”.¹¹

quien supiere la grande y extrema necessidad que ay en aquellas provincias de la predicación del Evangelio, y cuántos millares de ánimas se han ido y van al infierno por falta de conoscimiento dél y de las cosas de nuestra sancta fe cathólica por defecto de la lengua, sin la qual no se les puede predicar; y cuántos buenos religiosos y siervos de Dios ay allá y acá, que se retraen desta sancta obra y temen poner el hombro a tan apostólica sementera como ésta, temiendo la dificultad de la lengua y creyendo no poder salir con ella: quien esto considerare atenta y christianamente y entendiere que esto que yo hago en querer redduzir esta lengua a arte y querer presentar ante vuestros ojos la fructa no enteramente madura y parir este concepto imperfecto que de la lengua tengo concebido antes de llegar a madurez y perfección, es por la gran necessidad que ay della, y para dar alguna lumbre a los que ninguna tienen y mostrarles que no es difficultoso el aprenderla, y a animar a los que por falta / de la lengua están covardes en la predicación del Evangelio.¹²

El Anónimo de 1586 elabora un vocabulario por mandato del Concilio Limense de 1583. En él, lo interesante es que lo elabora no solo pensando en eclesiásticos sino también en seglares que tratan con los indios en los poblados.

Considerando [...] la necessidad que en estos reynos auia para la buena doctrina delos Naturales, y declaracion del Cathecismo Confessionario y Sermonario, que por decreto del Sancto Concilio Prouincial se hizo en esta Ciudad, he hecho este

10. Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengva Aymara* (Arequipa: El Lector, 2006 [1612]), 23-24.

11. Domingo de Santo Tomás, *Grammatica o arte de la lengua general de los indios de los reynos del Peru* (Lima: CBC, 1995 [1560]), 6.

12. *Ibid.*, 14-15.

Vocabulario el mas copioso que ser pudo en la lengua Quichua y Española, con animo de hazer otro en la lengua Aymara que falta. El qual ser muy vtil para todo genero de gentes, assi Curas de yndios, como otras personas eclesiasticas y seglares que vuieren de tratar con los yndios en poblado, y yendo de camino porque enel hallaran facilmente el vocablo que no entendieren, y tambien el de que tuuieren necesidad, para hablar.¹³

Finalmente, sobre este tema tenemos el testimonio de González Holguín. Como en los casos anteriores, el jesuita es movido por la necesidad de entregar herramientas para la evangelización: “La causa e intento Señor que me mouio a componer este vocabulario y arte [...] es ayudar a formar ministros del Euangelio para los indios, dandoles la copia y propiedad de la lengua que faltaua, con que no tengan ya alguna excusa para no predicar”.¹⁴

Es claro que este autor no solo ha elaborado la *Gramática* para ejercer las funciones básicas de la comunicación o solo para entender el quechua. Su pretensión es que sus obras sirvan para lo fundamental: predicar.

Tanta baja y tan gran caida ha dado en la Iglesia del Peru el oficio apostolico de la predicacion con el daño de las almas que Dios solo conoce. Por lo cual, Señor, viendo yo y considerando este daño de las almas, y que era necesario que ayudásemos á su reparo todos, me he movido á componer esta arte enderezada no tanto á enseñar á los Curas para confesar, que para eso bastaba la que habia, sino para ayudar á lo que tanto deseo que reparemos que es la predicacion evangelica y apostolica, porqué con esta arte con sus adiciones de copia y elegancia con solo querer estudiar por si aunque sin maestro podrán los Curas saber para predicar y per-/der el miedo que tienen los que no tienen copia ni saben la elegancia.¹⁵

En este contexto evangelizador, tanto la tradición oral quechua como la lengua misma fueron objeto “de una minuciosa e inteligente empresa de manipulación”.¹⁶ A tal fin, los misioneros coloniales realizarán un intenso trabajo de adaptación léxica y de purificación semántica que les permita fijar el código de evangelización y dominio colonial.¹⁷ En este sentido, como dice Ta-

13. *Arte, y vocabulario en la lengua general del Peru llamada Quichua, y en la lengua Española* (Lima: Antonio Ricardo, 1951 [1586]), 8.

14. Diego González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua qquichua o del inca*, 3.^a ed. (Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1989 [1608]), 5.

15. Diego González Holguín, *Gramática y Arte Nueva de la Lengua General del todo el Peru llamada lengua Qquichua o Lengua del Inca*, nueva edición revisada y corregida (Génova, 1842 [1607]), IX-X.

16. César Itier, “Estudio y comentario lingüístico”. En Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, *Relación de antigüedades...*, 172.

17. Véase Ruth Moya, “Estudio introductorio”. En Alonso de Huerta, *Arte breve de la lengua quechua*, 2.^a ed. (Quito: Corporación Editora Nacional, CEN / Proyecto EBI, 1993 [1616]), XIII-XXXII; Taylor, *Ritos y tradiciones de Huarochirí...*; Gerald Taylor, *Camac, ca-*

ylor, “es necesario tomar en consideración que los primeros evangelizadores no se preocupaban de la clarificación de los conceptos espirituales indígenas (que esperaban eradicar [sic]), sino de la imposición de conceptos cristianos, lo que explica la apropiación de un vocabulario religioso mal asimilado cuyos valores confusos se mantienen en el mundo híbrido del catolicismo andino hasta hoy”.¹⁸

Veamos algunos ejemplos de lo dicho.¹⁹ La palabra *shunku* ~ *sunqu* fue traducida como ‘ánima’ en la “Plática” que se ofrece al final de la *Grammatica* de Santo Tomás; sin embargo, posteriormente será usada para referirse a la “esencia”.²⁰ Lo propio ocurre con *supay*, que se generalizará con el significado de “diablo”, cuando en la misma “Plática” de Santo Tomás aparece como un ser extranatural que puede ser bueno o malo.²¹ Sin embargo, el caso más representativo es aquel en que se busca expresar la idea de un Dios creador de la nada en la lengua andina. Según Itier, hay consenso entre varios estudiosos en que ningún término del quechua antiguo tuvo el valor de “crear” y menos de “crear de la nada”. En tal sentido, “Los verbos utilizados por los misioneros para traducir este concepto son a menudo reinterpretaciones de un vocabulario religioso prehispánico que en su mayoría designaba la transmisión por las divinidades de una capacidad para cumplir ciertos fines”.²² El concepto en cuestión se encuentra en la “Plática” de Santo Tomás,²³ en las “Anotaciones” de la *Doctrina Cristiana* del Tercer Concilio Limense,²⁴ en el Segundo Cántico del *Símbolo Católico Indiano* de Jerónimo de Oré²⁵ y en la *Relación de Antigüedades* de Santa Cruz Pachacuti.²⁶ En estos textos se pueden apreciar los distintos recursos lingüísticos de los que se sirvieron los evangelizadores para transmitir la idea de un Dios que crea *ex nihilo*.

Como se comprenderá, se trató de una ingente tarea de resemantización que osciló entre cristianizar los términos andinos, traducir literalmente y pa-

may y camasca y otros ensayos sobre Huarochiri y Yauyos (Lima / Cusco: IFEA / CBC, 2000); Dedenbach-Salazar, *Entrelazando dos mundos...*

18. Taylor, *Camac, camay y camasca...*, 3.

19. Un desarrollo más detallado de los ejemplos que se muestran a continuación se puede encontrar en Garcés, *¿Colonialidad o interculturalidad?...*, 15-21.

20. En el quechua actual *shunku* se traduce como “corazón”. Para el diverso campo de significados y metáforas a partir de *sunqu* en el quechua boliviano, véase Fernando Garcés, *De la voz al papel. La escritura quechua del Periódico CONOSUR Ñawpaqman* (La Paz: CENDA / Plural, 2005).

21. Garcés, *¿Colonialidad o interculturalidad?...*, 15.

22. Véase Itier, “Estudio y comentario lingüístico”, 171.

23. Véase Santo Tomás, *Grammatica o arte...*

24. Véase Tercer Concilio Limense, *Doctrina Christiana y Catecismo para la instrucción de los Indios, y de las demas personas, que han de ser enseñadas en nuestra sancta Fé* (Lima: Antonio Ricardo, Impressor, 1584).

25. Jerónimo de Oré, *Symbolo Catholico Indiano* (Lima: Antonio Ricardo, 1598).

26. Véase Pachacuti, *Relacion de antigüedades...*

rafrasear términos cristianos.²⁷ De tal forma que la traducción estuvo basada en una transferencia de sentido antes que en un sistema de palabra por palabra.²⁸ En este contexto, la política lingüística colonial da lugar a una variante específica del quechua que Durston ha denominado “pastoral” y que se convierte en una lengua nueva y distintiva.²⁹

En buena parte, la posición de la Iglesia y sus heraldos es similar a las narraciones anticonquista referidas por Pratt,³⁰ en el sentido de que se trata de construcciones benévolas hacia los indios y sus lenguas.

Mi intento pues principal S. M. ofresceros este Artezillo ha sido, para que por el veays, muy clara y manifiestamente, quan falso es lo que muchos os han querido persuadir, ser los naturales de los reynos de Peru barbaros, & indignos de ser tractados con la suauidad y libertad que los demas vassallos vuestros lo son. Lo cual claramente conocera V. M. ser falso, si viere por este Arte, la gran policia que esta lengua tiene, La abundancia de vocablos, La conuenencia que tiene con las cosas que significan. Las maneras diuersas y curiosas de hablar. El suaue y buen sonido al oydo de la pronunciacion della, [...] Y si la lengua lo es, la gente que vsa della, no entre barbara, sino con mucha policia la podemos contar.³¹

La cita de Santo Tomás da cuenta de la relación entre lengua y hablantes; es decir, la concepción común de que determinada lengua lleva incorporada una serie de bondades que la hacen predilecta para determinadas tareas del intelecto o para la vivencia de determinadas virtudes morales. Es la idea que expresa el mestizo jesuita Blas Valera: “todos los indios que obedeciendo esta ley [de hablar el quechua] retienen hasta ahora la lengua del Cuzco son más urbanos y de ingenio más capaces, lo cual no tienen los demás”.³² Su afirmación, además, sería compartida por sacerdotes, jueces y corregidores del momento; ellos afirman

27. Véase Durston, *Pastoral Quechua. The History...*; Itier, “Estudio y comentario lingüístico”.

28. Rodolfo Cerrón-Palomino, “Las primeras traducciones al quechua y al aimara”. En *Sobre las huellas de la voz. Sociolingüística de la oralidad y la escritura en su relación con la educación*, comp. por Luis Enrique López e Ingrid Jung, 96-114 (Madrid / Cochabamba / Bonn: Morata / PROEIB Andes / DSE, 1998), 104-111.

29. Véase Durston, *Pastoral Quechua. The History...* También Dedenbach-Salazar, *Entrelazando dos mundos...*

30. Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literaturas de viajes y transculturación* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

31. Santo Tomás, *Grammatica o arte...*, 8-9.

32. Blas Valera. En Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*, t. 3 (Lima: Mercurio, 1988 [1609]), 9.

Que a los indios del Perú les es de tanto provecho [la lengua cortesana de los incas] como a nosotros la lengua latina, por que además del provecho que les causa en sus comercios, tratos y contratos, y en otros aprovechamientos temporales y bienes espirituales, *les hace más agudos de entendimiento, y más dóciles, y más ingeniosos para lo que quisiesen aprender, y de bárbaros los truecan en hombres políticos y más urbanos*. Y así los indios Puquinas, Collas, Urus, Yuncas y otras naciones, que son rudos y torpes, y por rudeza aun sus propias lenguas hablan mal, *cuan-do alcanzan a saber la lengua del Cuzco, parece que echan de sí la rudeza y torpeza que tenían y que aspiran a cosas políticas y cortesanas, y sus ingenios pretenden subir a cosas más altas; finalmente se hacen más capaces y suficientes para recibir la doctrina de la fe católica*, y cierto los predicadores que saben bien esta lengua cortesana, se huelgan de levantarse a tratar cosas altas y declararlas a sus oyentes sin temor alguno; porque así como los indios que hablan esta lengua tienen los ingenios más aptos y capaces, así aquel lenguaje tiene más campo y mucha variedad de flores y elegancias para hablar por ellas; y de esto nace que los Incas del Cuzco que la hablan más elegante y más cortesantemente reciben la doctrina evangélica en el entendimiento y en el corazón con más eficacia y más utilidad.³³

Lo interesante es que las apreciaciones precedentes llevan ya marcada la distinción jerárquica entre distintos dialectos del quechua, tal como se aprecia en Alonso de Huerta: “Aunque la lengua Quichua, y General de el Inga, es vna, se ha de aduertir primero, que esta diuidida en dos modos de vsar en ella, que son, el vno muy pulido y congruo, y este llaman de el Inga, que es la lengua que se habla en el Cuzco, Charcas y demas partes dela Prouincia de arriua, que se dize Incasuyo. La otra lengua es corrupta, que la llaman Chinchaysuyo, que no se habla con la pulicia y congruidad que los Ingas la hablan”.³⁴

Sin embargo, no en todos los gramáticos de la época colonial se encuentran apreciaciones valorativas sobre las bondades del quechua. El jesuita González Holguín afirmaba: “Aduiertase que los indios no tenian vocablos de todo lo espiritual ni vicios, ni virtudes, ni de la otra vida y estados de ella”.³⁵ Y en 1579, fray Antonio de Zúñiga escribe una carta al rey Felipe II en la que se queja de que las lenguas nativas de los Andes ayudan a mantener las prácticas religiosas paganas; esto ocurre por el hecho de ser lenguas que expresan conceptos religiosos nativos y por no poseer el vocabulario apropiado para las ideas cristianas. Dice Zúñiga: “hay entre ellos lengua ninguna que sea bastante para declararles los misterios de nuestra Sancta Fe Católica,

33. *Ibíd.*, 15. Énfasis añadido.

34. Alonso de Huerta, *Arte breve de la lengua quechua*, 2.^a ed. (Quito: CEN / Proyecto EBI, 1993 [1616]), 18.

35. González Holguín, *Vocabulario de la lengua...*, 10.

por ser todas ellas muy faltas de vocablos".³⁶ Para Zúñiga, el lenguaje de los indios ocupa el tercer lugar, luego de la coca y la brujería, en los impedimentos para la conversión religiosa. Las objeciones que presenta se refieren a que las lenguas nativas americanas son oscuras; no tienen términos para conceptos abstractos como *tiempo*, *ser* o *virtud*; no poseen términos para conceptos religiosos importantes como *Dios*, *fe*, ángel, *virginidad* o *matrimonio*; y, no hay manera de expresar el concepto de *Espíritu Santo*.³⁷

Como es de suponer, durante la Colonia fue la Iglesia la que tuvo prácticamente el monopolio productivo de las lenguas andinas en cuanto a publicaciones. Luego, con los procesos de independencia de las naciones andinas, hacia la segunda mitad del siglo XIX entran en escena agentes no eclesiásticos interesados en el quichua. A continuación presentamos un acercamiento a las fuentes con las que contamos para el estudio del quichua como lengua de evangelización.

LOS PRIMEROS TEXTOS EN QUICHUA

Una primera labor vinculada a la evangelización fue la instauración de colegios indígenas. El primero para niños indígenas fue el colegio de San Juan Evangelista fundado por fray Jodoco Ricke, franciscano, en 1551, y destinado a los hijos de los caciques locales. En 1556 toma el nombre de colegio San Andrés y en 1581 pasa a manos de los agustinos. En el colegio San Juan Evangelista se enseñaba en quichua y en castellano. Fray Jodoco Ricke también enseñaba agricultura, mecánica y carpintería.³⁸

Por otro lado, como ya se adelantó, a los pocos años de la presencia evangelizadora ya se comienzan a escribir las primeras gramáticas y vocabularios en quechua, aimara e, incluso, en las lenguas prequichuas que se hablaban en el actual Ecuador.

La primera gramática del quechua que se conoce es la del dominico fray Domingo de Santo Tomás, publicada en 1560;³⁹ sin embargo, la obra de Santo Tomás se encontraba ya redactada 10 años antes. Pero además, se tiene noticias de por lo menos otros dos textos escritos antes de la gramática de Santo Tomás. Para el caso de la Audiencia de Quito, se sabe que fray Martín

36. Bruce Mannheim, *The Language of the Inka since the European Invasion* (Austin: University of Texas Press), 254.

37. *Ibid.*, 69.

38. Samuel Íñiguez y Gerardo Guerrero, "Rasgos históricos de la educación indígena quichua en el Ecuador". En *Pedagogía Intercultural Bilingüe. Experiencias de la Región Andina*, comp. por Wolfgang Küper, 7-51 (Quito: Proyecto EBI / Abya-Yala, 1993), 12-13.

39. Santo Tomás, *Grammatica o arte...*

de la Victoria escribió una gramática antes de 1550, aunque no se conoce el paradero actual del texto.

Sabemos que Fray Martín de Victoria, mercedario llegado a Quito con Benalcázar, abre la primera escuela de lenguas en el convento de La Merced, ya por el año de 1535, para enseñar quichua a los españoles y español a la nobleza local. Para esto compuso una gramática, que sería la primera ecuatoriana, si no se hubiese quemado y perdido probablemente en el incendio del convento mayor de Portoviejo, a fines del siglo XVI.⁴⁰

Había disposiciones específicas para la elaboración de doctrinarios y confesionarios, como decíamos, para las lenguas prequichuas. Así, por ejemplo, se dispuso en el III Sínodo de Quito (1583), convocado por fray Luis de Solís. Ahí se dice:

Por la experiencia nos consta que en este Obispado hay diversidad de lenguas que no tienen ni hablan la del Cuzco ni la aimará, y que para que no carezcan de la doctrina cristiana es necesario hacer traducir el catecismo y confesionario en las propias lenguas: por tanto, conformándonos con lo dispuesto en el Concilio Provincial último, habiéndonos informado de las mejores lenguas [sic],⁴¹ que podrían hacer esto, nos ha parecido cometer este trabajo y cuidado a Alonso Núñez de S. Pedro y a Alonso Ruiz para la lengua de los llanos y tallana; y a Gabriel de Minaya, para la lengua Cañar y purguay; a Fr. Francisco de Jérez la de los Pastos; y a Andrés Moreno de Zúñiga y Diego Bermudez Presbítero para la lengua quillasinga; a los cuales encargamos lo hagan con todo cuidado y brevedad, pues de ello será Nuestro Señor servido, y de nuestra parte se lo gratificaremos: y hechos los dichos Catecismos los traigan o envíen ante Nos para que vistos y aprovados, puedan usar de ellos.⁴²

Para el quechua, en los primeros tiempos se daban curso a las mismas disposiciones que venían desde Lima, donde ya desde el I y II Concilio limeño (1551 y 1567), convocados por el arzobispo Jerónimo de Loayza, se invocaba el empleo de la lengua nativa en la evangelización, siguiendo los dictados del Concilio de Trento (1545-1563).⁴³

40. Matthías Abram, "Presentación". En Alonso de Huerta, *Arte breve de la lengua quechua*, 2.^a ed. (Quito: CEN / Proyecto EBI, 1993 [1616]), X.

41. Debe decir "de los mejores lenguas" que era como se les llamaba a los españoles que habían aprendido mejor las lenguas indígenas.

42. En Íñiguez y Guerrero, "Rasgos históricos...", 15.

43. Rodolfo Cerrón-Palomino, "Diversidad y unificación léxica en el mundo andino". En *El quechua en debate. Ideología, normalización y enseñanza*, ed. y comp. por Juan Carlos Godenzzi, 205-235 (Cusco: CBC), 212.

En 1580 se emitió una cédula real dirigida a los obispos de Lima, Charcas, Cusco y Quito que oficializaba la enseñanza del quechua en todos los centros de formación que tenían los sectores religiosos, imponiéndolo como condición para la ordenación sacerdotal y para el otorgamiento de doctrinas y beneficios. A manera de ejemplo, citamos parte de la cédula reproducida por Hartmann:

que no se ordenen de orden sacerdotal, ni den licencia para ello a ninguna persona que no sepan la lengua general de los dichos indios y sin que lleve fe y certificación del catedrático que leyere la dicha cátedra de que ha cursado en lo que se debe enseñar en ella, por lo menos un curso entero [...] aunque el tal ordenante tenga habilidad y suficiencia en la facultad que la iglesia y sacros canones manda; pues para el enseñamiento y doctrina de los dichos indios lo más importante es saber la dicha lengua".⁴⁴

A tal fin se creó la cátedra de enseñanza de quichua, inaugurada en Quito el 17 de noviembre de 1581 y encomendada al dominico Hilario Pacheco.⁴⁵ Luego, en el III Concilio Limense de 1583 se explicita una política de evangelización en las lenguas indígenas. Ello produce una serie de textos en quechua y en diversas lenguas. En concreto, se dispuso que entre 1583 y 1585 se elaboraran tres obras que se consideraban fundamentales para la evangelización: 1. la *Doctrina Christiana y Cathecismo para la instrucción de los Indios*; 2. el *Confessionario para los curas de Indios*; y, 3. el *Tercero Cathecismo y exposición de la Doctrina Christiana*.⁴⁶

Para 1616, Alonso de Huerta sigue "desseando que [...] todos los q[ue] se ordenan, y los que van a Doctrinas a ser Curas, sepan muy bien la lengua general delos Indios".⁴⁷

Luego del primer momento de evangelización, durante el siglo XVI, la producción de materiales catequísticos (doctrinarios, devocionarios, confesionarios, etc.) se centró en las variantes centro y surperuanas, más específicamente en aquella variante denominada *lengua del Cuzco*.⁴⁸ Será solo en el

44. Roswith Hartmann, "Apuntes históricos sobre la cátedra del quechua en Quito. Siglos XVI y XVII", *Boletín de la Academia Nacional de Historia* LIX, n.º 127-128 (1976): 20-41, 20-21.

45. *Ibíd.*, 21; Íñiguez y Guerrero "Rasgos históricos...", 14. Como nota adyacente conviene citar el estudio de la misma Roswith Hartmann en torno a las destrezas del predicador quichua Diego Lobato de Sosa. Roswith Hartmann, "Un predicador quechua del siglo XVI". En *Antropología del Ecuador. Memorias del Primer Simposio Europeo sobre Antropología del Ecuador*, comp. por Segundo Moreno Yáñez (Quito: Abya-Yala, 1989), 313-323.

46. Véase Moya, "Estudio introductorio", XIX.

47. Huerta, *Arte breve...*, 9.

48. La discusión sobre las denominaciones lengua general, chinchay estándar y chinchay inca puede encontrarse en Fernando Garcés, "Estudio introductorio". En *Cuatro textos coloniales del quichua de la "Provincia de Quito"* (Quito: Proyecto EBI, 1999), 34-36.

siglo XVIII que nuevamente se reiniciará una producción en quichua para lo que entonces se denominaba la Audiencia de Quito.

LA PRODUCCIÓN EN LA VARIANTE “ECUATORIANA”

El contexto de producción de textos de evangelización y normativos cambió hacia fines del siglo XVIII debido a la política lingüística asimilacionista y antiindígena de Carlos III (1759-1788), a la expulsión de los jesuitas del Imperio español en 1767 y a la fuerte represión que siguió a las rebeliones de fines del siglo XVIII. Con respecto al último aspecto, la rebelión de Túpac Amaru fue solo el punto más alto de una serie de otras rebeliones que se dieron a lo largo del mundo andino.⁴⁹ O’Phelan, por ejemplo, calcula que en los actuales Perú y Bolivia se dieron alrededor de 140 rebeliones entre 1708 y 1783,⁵⁰ al tiempo que en la “Provincia de Quito” se pueden identificar por lo menos 17 en el mismo siglo.⁵¹

La derrota de la rebelión trajo la firme resolución de parte de la administración colonial borbónica de eliminar la lengua y la cultura quechua. La sentencia de muerte contra Túpac Amaru tenía la siguiente instrucción: “Y para que estos indios se despeguen del odio que hen concebido [sic] contra los españoles [...] se vistan de nuestros [sic] costumbres españoles, y hablan la lengua castellana, se introducirá con más vigor que hasta aquí el uso de sus escuelas bajo las penas más rigurosas y justas contra los que no las usen”.⁵²

El visitador Areche dio el plazo de cuatro años a todos los hablantes del quechua para aprender el castellano y abolió la cátedra establecida en la Universidad de San Marcos. Sin embargo, para este siglo tenemos que el quichua se ha convertido ya en *lingua franca* al interior de las misiones de Mainas. La situación lingüística de esta zona era de amplia diversidad y los

49. Garcés, “Estudio introductorio”, 42-43.

50. Véase Scarlett O’Phelan, *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783* (Cusco: CBC, 1985). Stern, por su parte, sugiere tomar en cuenta la escasez de estudios sobre los levantamientos y sublevaciones del momento en la zona de la actual Bolivia, lo que implica que en términos numéricos la cifra podría ascender a mucho más de lo que conocemos. Véase Steve Stern, “La era de la insurrección andina, 1742-1782: una reinterpretación”. En *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes. Siglo XVIII al XX*, comp. por Steve Stern, 50-96 (Lima: IEP, 1987).

51. Véase Segundo Moreno Yáñez, *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta fines de la Colonia*, 3.^a ed. (Quito: EDIPUCE, 1985 [1976]); “Shamanismo y política en la última época colonial del Ecuador”, *Cultura* II, n.º 21b (1985): 487-509; Galo Ramón Valarezo, *El regreso de los runas* (Quito: COMUNIDEC, 1993).

52. Citado en Mannheim, *The Language of the Inka...*, 74.

misioneros no lograban, a pesar de sus esfuerzos, tener hegemonía total en el gobierno eclesiástico y civil.⁵³

Recordemos que a poco más de 20 años de haber ingresado los jesuitas a Mainas, Francisco de Figueroa pide “Que todos los Padres procuren en todo caso ir introduciendo la lengua general del Inca en las reducciones [...]. Este idioma es el que más se les pega y en que más fácilmente entran, como se ve por experiencia, por ser el más acomodado a su capacidad, y que en las elocuciones [sic], partículas y modos de hablar, corresponde con sus lenguas naturales”.⁵⁴

No se puede hablar, sin embargo, de una expansión total del quichua en la región. Para 1740 encontramos comunidades que mantienen sus lenguas y otras que se han apropiado medianamente del quichua. Así lo atestigua el sacerdote jesuita Juan Magnin:

La variedad y la complejidad de las lenguas del país es otra causa de aflicción. Qué puede hacer un misionero solo, con gente a la que no entiende y que no le entienden y a quien no puede ni siquiera hacer comprender por señas sus necesidades más urgentes y que trata en vano de volverlas evidentes. Si se puede tener intérpretes es un alivio, / pero como están inclinados a desertar cuando menos se piensa, un misionero se encuentra privado a menudo de sus servicios. En las antiguas reducciones en que se ha establecido la lengua del inca, estos inconvenientes se encuentran considerablemente disminuidos, pero subsiste con las mujeres que de ordinario no saben sino la lengua particular de su nación.⁵⁵

Sin embargo, la política lingüística desplegada por los jesuitas iba por el lado de instaurar el quichua como lengua de relación en una zona lingüística compleja, al tiempo que se eliminaba la existencia de las lenguas existentes. Así se puede encontrar información sobre el tema, esparcida por aquí y por allá, en el diario del P. Manuel Uriarte (1750-1770). Por ello, Bayle afirma que “para abolir poco a poco la multitud de lenguas entre los indios (las del Marañón las calculaba el P. Vieyra en ciento cincuenta) y facilitarles el mutuo trato y ahorrar a los misioneros la fatiga de arremeter con todas las de su variable distrito, discurrieron acudir al sistema empleado por los reyes del Perú en las tierras conquistadas: enseñar la *lengua general* o inga”.⁵⁶

53. María Elena Porras, *La Gobernación y el Obispado de Mainas. Siglos XVII y XVIII* (Quito: Abya-Yala / TEHIS, 1987), 59.

54. Francisco de Figueroa, “Informe de las Misiones de el Marañón, Gran Pará o Río de las Amazonas”. En *Historiadores y Cronistas de las Misiones. La Colonia y la República*, 137-170 (Puebla: Cajica, 1960 [1661]), 167-168.

55. Juan Magnin, *Descripción de la Provincia y Misiones de Mainas en el Reino de Quito* (Quito: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit / Sociedad Ecuatoriana de Investigaciones Históricas y Geográficas, 1998 [1740]), 242-243.

56. Bayle. En Manuel Uriarte, *Diario de un misionero de Maynas* (Iquitos: IIAP-CETA, 1750-1770), 112-113, nota 10.

Como dato adicional, Porras afirma que, durante 1730 y 1760, la gobernación-misión de Mainas se movía entre una situación de conquista de nuevos pueblos y la desorganización administrativa, producida por la incapacidad de controlarlos y asimilarlos.⁵⁷ Y es en este contexto que ocurre la salida de los jesuitas de 1767, dejando en “abandono” a los pueblos en los que hacían presencia.

De su lado, Calvo Pérez señala que el obligado desinterés por las lenguas indígenas, “nacido de la política expansionista del español como lengua, contrasta con la curiosidad científica por el lenguaje que surge con el llamado Siglo de las Luces”.⁵⁸ Las comunidades religiosas, al continuar con su labor evangelizadora, echarán mano de las gramáticas y diccionarios elaborados por sus antecesores, copiándolas o reproduciéndolas pedagógicamente. Así, los textos de este período, sobre todo las gramáticas y vocabularios, serán fundamentalmente adaptaciones y reducciones de las obras monumentales producidas en el primer siglo de presencia evangelizadora en los Andes.⁵⁹

Presentamos a continuación una lista de los principales textos de los que se tiene referencia con respecto a la variedad ecuatoriana para la época colonial. Esta lista no es exhaustiva y de muchos de los textos apenas conocemos su título; sin embargo, nos puede dar una idea de la producción lingüística y catequética en quichua durante el momento de la Colonia. Lo más importante es que los textos a los que podemos acceder contienen información importante sobre el estado interno de la lengua en sus distintos niveles (fonológico, morfosintáctico, semántico). Hemos seguido fundamentalmente los textos citados por Rivet & Créqui-Montfort, Roswith Hartmann, Romero Arteta y nuestro propio trabajo.⁶⁰

En 1725, Luis Francisco Romero, 14° obispo de Quito, publica una carta pastoral titulada “A los venerables curas de su Obispado, sobre la omisión y descuido en que los yndios, sus Feligreses cumplan con el precepto annual de comulgar, y el de recibir el Santissimo Viatico en el articulo de la muerte”. En esta carta se encuentra incluido el “Catechismo para los yndios en

57. Porras, *La Gobernación...*, 52-53.

58. Julio Calvo Pérez, “Noticias y aportaciones lingüísticas sobre el quechua en el siglo XVIII”. En *Del Siglo de Oro al Siglo de las Luces. Lenguaje y sociedad en los Andes del siglo XVIII*, 33-57 (Cusco: CBC, 1995), 33.

59. Véase Santo Tomás, *Grammatica o arte...*; *Arte, y vocabulario...*; González Holguín, *Gramática y Arte...*, *Vocabulario de la lengua...*; Huerta, *Arte breve...*

60. Paul Rivet y Georges Créqui-Montfort, *Bibliographie des langues aymará et kichua, vol. I (1540-1875)* (París: Institut D’Ethnologie, 1951); Roswith Hartmann, “Fuentes quechuas de la época colonial con referencia al Ecuador”, *Pueblos indígenas y educación*, n.º 31-32, año 7 (1994): 71-98; Oswaldo Romero Arteta, “Introducción”, *Llacta*, n.º 20 (1964): III-XXXV; Garcés, *Cuatro textos coloniales...*

lengua", en versión bilingüe quichua-castellano.⁶¹ Parte de la carta y el texto íntegro del catecismo fue publicado por Grimm.⁶² El dato bibliográfico del "Catechismo" es citado por Hartmann a partir de la cita y texto de Rivet y Créqui-Montfort.⁶³ Para el siglo XVIII, "se puede añadir una "Gramática de lengua inga", impresa en 1762, en la que figura como autor Manuel Messía, un jesuita de Latacunga, sobre la cual se carece de más datos. El manuscrito de una nueva edición "más exacta" juntó [sic] con un "Diccionario" que Messía había preparado por orden del Provincial de Quito hasta 1766 se perdió antes de llegar a la imprenta en Lima".⁶⁴

Para el siglo XVIII tenemos también un *Vocabulario de la lengua Castellana, la del Inga y Xebero*, atribuido a Samuel Fritz; tiene 35 folios y 1.300 entradas. Hartmann dice que este manuscrito anónimo se halla depositado en la *Public Library* de Nueva York y que ha sido analizado por María Susana Cipolletti en 1992.⁶⁵

Hay un documento llamado "De lingua generali, vulgo dicta: del Ynga" que se encuentra incluido en *Gründliche Nachrichten über die Verfassung von Maynas in Süd-Amerika bis 1768* de un jesuita alemán llamado Franz Xaver Veigl. (El último texto citado se lo puede encontrar en Christoph Gottlieb von Mur (ed.) *Reisen einiger Missionarien der Gesellschaft Jesu in Amerika*. pp. 1-441. Nürnberg).⁶⁶

Entre 1750 y 1770 el padre Manuel Uriarte, jesuita, escribió su *Diario de un misionero de Maynas*. Al final del mismo se encuentra una serie de oraciones, cánticos y doctrina escrita en quichua.⁶⁷

El texto de autor Anónimo y fecha desconocida, titulado *Arte de la lengua Jeneral de Cusco llamada Quichua*, editado por Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz y luego por Fernando Garcés podría tratarse del mismo citado por Rivet y Créqui-Montfort,⁶⁸ que se encuentra en el Archivo Nacional de Bogotá

61. Rivet y Créqui-Montfort, *Bibliographie...*, 141-147.

62. Juan Manuel Grimm, *La lengua quichua (dialecto de la República del Ecuador)* (Quito: Proyecto EBI, 1989 [1896]), XXXI-XXXVII.

63. Hartmann, "Fuentes quechuas...", 74.

64. *Ibid.*, 80. El dato de la Gramática de Messía se encuentra en Rivet y Créqui-Montfort, *Bibliographie...*, 742.

65. "Un manuscrito tucano del siglo XVIII: ejemplos de continuidad y cambio en una cultura amazónica (1753-1990)", *Revista de Indias* LII, n.º 194: 181-194. Madrid. Colección Vacas-Galindo (abreviada Col. VG). Colección de documentos para la historia del Ecuador por el R. P. Fray Enrique Vacas Galindo (copias del Archivo General de Indias) en el convento de Santo Domingo de Quito. 4 series: I.ª serie - Patronado, II.ª serie - Cedularios, III.ª serie - Eclesiástico, IV.ª serie-Secular"; Hartmann, "Fuentes quechuas...", nota 11.

66. Véase Hartmann, "Fuentes quechuas...".

67. Uriarte, *Diario...*

68. Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz, ed., *Una gramática colonial del quichua del Ecuador*

(Sección: Ortega Ricaurte, Fondo *Caciques e Indios*, caja n.º 27). El documento está formado por 34 folios de 235 mm x 180 mm.⁶⁹

El denominado *Anónimo de Praga* tiene por título *Breve inst[r]uccion o arte para entender la lengua comun de los indios*. El manuscrito se conserva en la Biblioteca Estatal de Praga, estante VIII H 81.⁷⁰ Más conocido es el *Vocabulario de la lengua índica* de Juan de Velasco de cerca de 1787. Fue publicado en la revista *Llacta* en 1964. El Vocabulario A (quichua-castellano), no encontrado, tendría aproximadamente 3000 vocablos, mientras el B (castellano-quichua), 1450.⁷¹

En 1753, se publicó la *Breve Instruccion, o Arte para entender la lengua comun de los Indios, segun se habla en la Provincia de Quito*, atribuida a Tomás Nieto Polo del Águila, oriundo de Popayán y quien fue provincial de los jesuitas al momento de la publicación de la *Breve Instrucción*.⁷² También de 1753 es el manuscrito de 75 folios que reposa en la Biblioteca Pública de Nueva York bajo el título *Arte de lengua de las Misiones, del Río Napo de la Nación de los Infieles Qquenque hoyos: ydioma General de los demás de ese Río. Payohuahuaes: Senzehuajes: Ancoteres: en Cavellados: juntamente tiene la Doctrina Christiana en dicha lengua y en la del ynga*. La sección del quichua del Napo se encuentra inédita.⁷³

Para el siglo XVIII, Rivet y Créqui-Montfort citan unos manuscritos del jesuita Guilliell Grebmer titulado *Exhortationum Moraliu pro Indis, præsertim harum Missionum duæ partes*.⁷⁴ Se trata de dos volúmenes, con el índice y los títulos en latín pero con el texto escrito en quichua. Rivet y Créqui-Montfort afirman que el padre Grebmer nació en Ersingen (Alemania) el 4 de julio de 1685, entró a la Compañía de Jesús el 14 de septiembre de 1705 y murió en Quito el 11 de junio de 1766.

Romero Arteta también cita, a partir de Brinton, un manuscrito inédito titulado *Elementi della Lingua Quichua*, que habría sido escrito por un jesuita erudito que viajó por Ecuador y Perú.⁷⁵ Finalmente, en la Biblioteca Jacinto Jijón y Caamaño se encontraría un manuscrito de 108 páginas titulado *Vocabulario de Lengua Inga*, con una leyenda al final: “Es del uso del Hermano Marcos Viescas”, razón por la que no se puede saber si se trata del autor o del propietario.⁷⁶

(Bonn / St. Andrews: Estudios Americanistas de Bonn / University of St. Andrews, 1993); Garcés, *Cuatro textos...*, 205-256; Rivet y Créqui Montfort, *Bibliographie...*, 126-127.

69. Según información proporcionada por Carlos Enrique Pérez en marzo de 1998, el *Arte* podría encontrarse en el Fondo *Caciques e Indios*, caja 9, carpeta 30, fol. 8-53.

70. Véase Calvo, “Noticias y aportaciones...”; Garcés, *Cuatro textos...*, 182-204.

71. *Ibíd.*, 50-80.

72. *Ibíd.*, 47-50.

73. Romero, “Introducción”, XIX.

74. Rivet y Créqui-Montfort, *Bibliographie...*, 206-208; véase también Hartmann, “Fuentes quechuas...”, 77 y nota 4.

75. Romero, “Introducción”, XX.

76. *Ibíd.*

Como vemos, dispondríamos aquí de material básico para esbozar las características que habría tenido el proceso de elaboración lingüística de nuestra variedad durante el período colonial y como medio de evangelización.

EL QUICHUA REPUBLICANO

Entre fines del siglo XVIII y fines del XIX tenemos un gran vacío en la producción de materiales lingüísticos y catequísticos en referencia al quichua. Ello se debe, probablemente, a la restricción de escribir en quichua que se dio después de los levantamientos insurreccionales de toda el área andina que se produjeron en la segunda mitad del XVIII y que ya fueron mencionados. En este siglo y en lo que actualmente es Ecuador, se produjeron, por lo menos, catorce grandes sublevaciones entre 1707 y 1797.⁷⁷

Por contrapartida, las últimas décadas del siglo XIX fueron sumamente productivas en la producción en y sobre el quichua ecuatoriano. Seguían pesando concepciones *civilizatorias* en favor del castellano y en contra del quichua como, por ejemplo, la del gran historiador jesuita Federico González Suárez. Para él,

El Gobierno español dictó providencias muy laudables en beneficio de los indios; pero no se cumplieron y los humanitarios propósitos de la Corona, respecto de los indios quedaron frustrados; una de esas previsoras y excelentes providencias fué la de que se extinguieran las lenguas maternas de los indígenas, para que éstos hablaran la castellana; la extinción debía hacerse poco á poco y gradualmente. Por desgracia, esta medida no se llevo á cabo en todas las provincias de la Audiencia de Quito.⁷⁸

Y más adelante afirma: “para civilizar á los indios es necesario transformarlos y la transformación social de ellos depende de su lengua materna. Cuando se logre que en el Ecuador no haya más que una sola lengua, entonces no habrá más que un solo pueblo”.⁷⁹

Pero más allá de las opiniones de González Suárez, este momento es de enorme riqueza en dos sentidos. Por un lado, en cuanto se reanuda con vigor la producción lingüística en y sobre el quichua, aunque siempre vinculada a los intereses de evangelización; por otro lado, surge una disputa sumamente interesante en torno a la validez o no del quichua para expresar ideas

77. Garcés, *Cuatro textos...*, 42-43.

78. Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, vol. II (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970 [1892]), 1413.

79. *Ibíd.*, 1414.

abstractas y espirituales. Como muestra de lo primero, baste recordar las publicaciones de Julio Paris, Juan Manuel Grimm, Manuel Guzmán y Juan Gualberto Lobato.⁸⁰

Con respecto a la discusión mencionada, ya presentada en otro lugar,⁸¹ entre fines del siglo XIX e inicios del XX tenemos dos posiciones lideradas cada una por intelectuales o religiosos de la época. Por un lado, el doctor Luis Cordero y el lazarista Juan Manuel Grimm; y, por otro, el conocido escritor y poeta Juan León Mera junto con el jesuita Manuel Guzmán. Para Cordero, el quichua es una lengua pobre en cuanto capacidad de designación de objetos morales y filosóficos,⁸² mientras Grimm se quejaba de la dificultad de “expresar las ideas religiosas en un idioma tan estrecho como el quichua”,⁸³ debido a su escaso vocabulario y posibilidades sintácticas. Por el contrario, para Juan León Mera el quichua es una lengua expresiva, armoniosa y dulce al punto que “no hay objeto material ó abstracto que no anime con vivísimos colores é imágenes hermosas y variadas”.⁸⁴ Guzmán, por su parte, critica a quienes califican al quichua de lengua pobre; lo hacen porque no lo conocen o lo conocen superficialmente; en tal sentido, “es falso lo que asegura un grave autor, que en quichua no se puede exponer todos los Dogmas y Misterios de nuestra Santa Religión, por falta de términos para explicarlos”.⁸⁵

Más allá de esta disputa nos parece interesante resaltar la figura del redentorista Lobato.⁸⁶ Nacido en Cacha, cerca de Riobamba, tenía como lengua materna el quichua. Fue el primer sacerdote redentorista indio en Ecuador y

80. Julio Paris, *Catecismo para indijenas* (Cuenca: Impr. Andrés Cordero, 1881); *Gramática de la lengua quichua actualmente en uso entre los indígenas del Ecuador*, 4.^a ed. (Quito: CEN / Proyecto EBI, 1993 [1892]); *Ecuador runacunapac rezana libro* (Einsiedeln: Benziger y Co., Tipografía de la Santa Sede Apostólica, 1893); Juan Manuel Grimm, *La lengua quichua...*; *Vademécum para párrocos de indios quichuas* (Friburgo de Brisgovia: B. Herder / Librero-Editor Pontificio, 1903). Manuel Guzmán, *Gramática de la lengua quichua (dialecto del Ecuador)* (Quito: Tip. de la “Prensa Católica”, 1989 [1920]); *Método práctico de preparar a indios para la confesión y comunión seguido de las partes principales de la Doctrina Cristiana* (Quito: Tip. de la “Prensa Católica”, 1920). Juan Gualberto Lobato, *Diospac ruraicuna jahua. Runacunapac causai jahuapi. Historia sagrada en quichua* (Turnhout: Brepols, 1922).

81. Véase Garcés, *¿Colonialidad o interculturalidad?...*

82. Luis Cordero, *Diccionario quichua-castellano y castellano-quichua*, 5.^a ed. (Quito: CEN / Proyecto EBI, 1992 [1895]), 369.

83. Grimm, *Vademécum...*, CLXII.

84. Juan León Mera, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana* (Guayaquil: Ariel, s. f. [1868]), 19.

85. Guzmán, *Método práctico...*, 52.

86. El nombre completo del padre Lobato era Juan Gualberto Nicolás Lobato Duchicela Huaraca. Ruth Moya, “Estudio introductorio”. En Julio Paris, *Gramática de la lengua quichua actualmente en uso entre los indígenas del Ecuador*, 4.^a ed. (Quito: CEN / Proyecto EBI, 1993), XXIII.

en Sudamérica.⁸⁷ Dice Ruth Moya que “fue prefecto de la *Sección Indígena* de la *Sagrada Familia*, al tiempo que profesor de canto y de quichua y [...] firmemente convencido de la necesidad de revitalizar el quichua en las misiones”.⁸⁸

La figura del padre Lobato, quien pasó varios años de su vida en Perú, se entronca muy bien con el movimiento de evangelización en quichua de fines del siglo XIX e inicios del XX. Por eso afirma Moya que

La catequización en quichua era la política oficial de toda la iglesia, pues el *II Concilio Provincial Quitense*, celebrado en enero de 1869, determinaba la traducción al quichua del Catecismo elemental y medio, política que a su vez se confirmó en el *IV Concilio Provincial Quitense*, de mayo de 1885, y en el que se dispuso se establezcan las cátedras de quichua en todos los Seminarios, especialmente en el Seminario central. En el caso específico de los redentoristas estos dedicaron gran parte de sus primeros esfuerzos en aprender el quichua y fue el [...] obispo de Riobamba, Monseñor Ignacio Ordóñez, quien enseña el quichua a los redentoristas de Riobamba. No es de extrañarse que en esa línea se destacaran por entonces los redentoristas ecuatorianos J. G. Lobato, Ezequiel Bravo, Julio Maldonado, y entre los franceses, Julio Paris, Dupont, Eugenio Hengbart.⁸⁹

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Contamos hoy con una importante producción de estudios lingüísticos y filológicos sobre las que fueran llamadas lenguas generales en los Andes: el puquina, el aimara y el quechua.⁹⁰ En ellas se ha trabajado desde la perspectiva de la lingüística histórica a partir de los materiales coloniales de los que se tienen noticias. Los esfuerzos han estado centrados en las variantes “peruanas”, y con cierta razón, en el sentido de que la política lingüística precolonial se diseñó e implementó desde el centro del Imperio incaico y también fue el eje desde donde se diseñó la política lingüística del quechua pastoral.⁹¹ El interés por la variante chinchay histórica viene del hecho de que fue esta la variante que describió Santo Tomás y que se habría desplazado al norte en tiempos precoloniales.⁹²

87. *Ibíd.*, XII.

88. *Ibíd.*, XXIV.

89. *Ibíd.*

90. La lista sería extensa. De manera referencial, se pueden consultar los trabajos de Rodolfo Cerrón-Palomino, Paul Heggarty, Cesar Itier, Bruce Mannheim, Gerald Taylor y el ya fenecido Alfredo Torero.

91. Cerrón-Palomino, “Las primeras traducciones...”; Durston, *Pastoral Quechua. The History...*

92. Alfredo Torero, *El quechua y la historia social andina* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 1974); “El comercio lejano y la difusión del quechua. El caso de Ecuador”, *Revista*

Por otro lado, las obras catequéticas de los misioneros estaban vinculadas al programa de sustitución y extirpación religiosa (de “idolatrías”), y en este sentido es claro que no les interesaba la lengua como trasmisora de la cultura andina sino como medio para implantar la doctrina.⁹³

No obstante, el manejo de las fuentes coloniales e incluso republicanas puede arrojar luces importantes tanto sobre la historia de las lenguas y sus ideologías, tal como se ha visto, como sobre aspectos de lingüística histórica. Así, a manera de ejemplo, en un trabajo previo, gracias a la revisión de varios materiales de los siglos XVIII y XIX aquí citados, se ha podido constatar la existencia histórica de los sufijos nominales de persona hasta el primer cuarto del siglo XX, hoy prácticamente ausentes en el habla ecuatoriana y muy productivos en el quechua sureño.⁹⁴

Como dice Ruth Moya, tras lo nefasto del celo por la extirpación de idolatrías que llevó adelante el proyecto colonial “por irónica contrapartida histórica, gracias a este mismo celo, se estimuló la impresión de las *Artes* del lenguaje y podemos contar ahora con testimonios y documentación tempranos de la lengua, la literatura oral y la cultura indígenas. ¡Contraste y paradoja coloniales!”.⁹⁵

Es en este sentido que hemos querido ofrecer este acercamiento a las fuentes de estudio del quichua ecuatoriano a partir de los testimonios dejados por representantes de la iglesia y con el fin de exhumar filones de nuestra historia lingüística. *His lacrimis vitam damus*.



Andina, n.º 4 (1984): 367-389; “Acerca de la lengua Chinchaysuyo”. En *Del Siglo de Oro al Siglo de las Luces*, comp. por César Itier (Cusco: CBC, 1995); *Idiomas de los Andes. Lingüística e historia* (Lima: Horizonte, 2005). Rodolfo Cerrón-Palomino, “Contactos y desplazamientos lingüísticos en los Andes centro-sureños: el puquina, el aimara y el quechua”, *Boletín de arqueología PUCP*, n.º 14 (2010): 255-282.

93. De hecho, como dice Ruth Moya, Alonso de Huerta “debió participar del entusiasmo por la extirpación de idolatrías”. Moya, “Estudio introductorio”. En *Arte breve...*, XXXI.

94. Fernando Garcés, “Sufijos nominales de persona en el quichua ecuatoriano”. En *Lexis*, vol. XXI. n.º 1, 1997, 85-106.

95. Moya, “Estudio introductorio”. En *Arte breve...*, XXXI.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS PUBLICADAS

- Abram, Matthías. "Presentación". En Alonso de Huerta. *Arte breve de la lengua quechua*, 2.^a ed., IX-XI. Quito: Corporación Editora Nacional (CEN) / Proyecto EBI, 1993 [1616].
- Arte y vocabulario en la lengua general del Peru llamada Quichua, y en la lengua Española*. Lima: Antonio Ricardo, 1951 [1586].
- Bertonio, Ludovico. *Vocabulario de la lengua Aymara*. Arequipa: El Lector, 2006 [1612].
- Cordero, Luis. *Diccionario quichua-castellano y castellano-quichua*, 5.^a ed. Quito, CEN / Proyecto EBI, 1992 [1895].
- Figueroa, Francisco de. "Informe de las Misiones de el Marañon, Gran Pará o Rio de las Amazonas". En *Historiadores y Cronistas de las Misiones. La Colonia y la República*, 137-170. Puebla: Cajica, 1960 [1661].
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales de los Incas*. T. 3. Lima: Mercurio, 1988 [1609].
- González Holguín, Diego, *Gramática y Arte Nueva de la Lengua General de todo el Peru llamada lengua Qquichua o Lengua del Inca*. Nueva edición revisada y corregida, 1842 [1607].
- _____. *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua qquichua o del inca*, 3.^a ed. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1989 [1608].
- González Suárez, Federico. *Historia General de la República del Ecuador*. Vol. II. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970 [1892].
- Grimm, Juan Manuel. *La lengua quichua (Dialecto de la República del Ecuador)*. Edición facsimilar. Quito: Proyecto EBI, 1989 [1896].
- _____. *Vademécum para párrocos de indios quichuas*. Friburgo de Brisgovia: B. Herder, Librero-Editor Pontificio, 1903.
- Guzmán, Manuel. *Gramática de la lengua quichua (dialecto del Ecuador)*. Edición facsimilar. Quito: Proyecto EBI, 1989 [1920].
- _____. *Método Práctico de Preparar a Indios para la Confesión y Comunión seguido de las partes principales de la Doctrina Cristiana*. Quito: Tip. de "La Prensa Católica", 1920.
- Huerta, Alonso de. *Arte breve de la lengua quechua*, 2.^a ed. Quito: CEN / Proyecto EBI, 1993 [1616].
- Lobato, Juan Gualberto. *Diospac ruraicuna jahua. Runacunapac causai jahuapi. Historia sagrada en quichua*. Turnhout: Brepols, 1922.
- Magnin, Juan. *Descripción de la Provincia y Misiones de Mainas en el Reino de Quito*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit / Sociedad Ecuatoriana de Investigaciones Históricas y Geográficas, 1988 [1740].
- Mera, Juan León. *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*. T. I. Guayaquil: Ariel, 1868.
- Oré, Jerónimo de. *Symbolo Catholico Indiano*. Lima: Antonio Ricardo, 1598.

- Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de Santa Cruz. *Relacion de antiguedades deste reyno del Piru*. Lima / Cusco: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) / Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas (CBC), 1993 [c. 1613].
- Paris, Julio. *Catecismo para los indigenas*. Cuenca: Impr. Andrés Cordero, 1881.
- _____. *Ecuador runacunapac rezana libro*. Einsiedeln: Benziger y Co., Tipografía de la Santa Sede Apostólica, 1893.
- _____. *Gramática de la lengua quichua actualmente en uso entre los indígenas del Ecuador*, 4.^a ed. Quito: CEN / Proyecto EBI, 1993 [1892].
- Santo Tomás, Domingo de. *Grammatica o arte de la lengua general de los indios de los reynos del Peru*. Lima: CBC, 1995 [1560].
- Tercer Concilio Limense. *Doctrina Christiana y Catecismo para instrucción de los Indios, y de las demas personas, que han de ser enseñadas en nuestra sancta Fé*. Lima: Antonio Ricardo, Impresor, 1584.
- Uriarte, Manuel. *Diario de un misionero de Maynas*. Iquitos: IIAP-CETA, 1986 [1750-1770].

FUENTES SECUNDARIAS

- Calvo Pérez, Julio. "Noticias y aportaciones lingüísticas sobre el quechua en el siglo XVIII". En *Del Siglo de Oro al Siglo de las Luces. Lenguaje y Sociedad en los Andes del Siglo XVIII*, compilado por César Itier, 33-57. Cusco: CBC, 1995.
- Cerrón-Palmino, Rodolfo. "Contactos y desplazamientos lingüísticos en los Andes centro-sureños: el puquina, el aimara y el quechua". *Boletín de arqueología PUCP*, n.º 14 (2010): 255-282.
- _____. "Diversidad y unificación léxica en el mundo andino". En *El quechua en debate. Ideología, normalización y enseñanza*, compilado y editado por Juan Carlos Godenzzi, 205-235. Cusco: CBC, 1992.
- _____. "Las primeras traducciones al quechua y al aimara". En *Sobre las huellas de la voz. Sociolingüística de la oralidad y la escritura en su relación con la educación*, compilado por Luis Enrique López e Ingrid Jung, 96-114. Madrid / Cochabamba / Bonn: Morata / PROEIB-Andes / DSE, 1998.
- _____. "Un texto desconocido del quechua costeño (s. XVI)". *Revista Andina* 9, n.º 2 (1991): 393-413. <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra18/ra-18-1991-03.pdf>.
- Dedenbach-Salazar Sáenz, Sabine, editora. *Entrelazando dos mundos. Experimentos y experiencias con el quechua de la cristianización en el Perú colonial*. Quito: Abya-Yala, 2013.
- _____. *Una Gramática Colonial del Quichua del Ecuador*. Bonn / St. Andrews: Estudios Americanistas de Bonn / University of St. Andrews, 1993.
- Durston, Alan. "La escritura del quechua por indígenas en el siglo XVII. Nuevas evidencias en el Archivo Arzobispal de Lima (estudio preliminar y edición de textos)". *Revista Andina* 37 (II semestre 2003): 207-236. <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra37/ra-37-2003-08.pdf>.
- _____. *Pastoral quechua. The History of Christian Translation in Colonial Peru, 1550-1650*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007.

- Durston, Alan, y George Urioste. "Las peticiones en quechua del curato de Chuschi (1678-1679)". En *El quipu colonial. Estudios y materiales*, editado por Marco Curatola y José Carlos de la Puente, 379-440. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), 2013.
- Garcés, Fernando. *¿Colonialidad o interculturalidad? Representaciones de la lengua y el conocimiento quechuas*. La Paz: PIEB / Universidad Andina Simón Bolívar, 2009.
- _____. *De la voz al papel. La escritura quechua del Periódico CONOSUR Ñawpaqman*. La Paz: CENDA / Plural, 2005.
- _____. "Estudio introductorio". En *Cuatro textos coloniales del quichua de la "Provincia de Quito"*, 9-126. Quito: Proyecto EBI, 1999.
- _____. "Las letras, las palabras y el orden: acerca de ortografías, gramáticas y vocabularios quechuas". *Página y signos* 5, n.º 7 (2011): 13-41.
- _____. "Sufijos nominales de persona en el quichua ecuatoriano". *Lexis* XXI, n.º 1 (1997): 85-106. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/7393/7616>.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. "Nueva Cronica y Buen Gobierno, 1615". En *The Guaman Poma Website*. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>.
- Hartmann, Roswith. "Apuntes históricos sobre la cátedra del quechua en Quito. Siglos XVI y XVII". *Boletín de la Academia Nacional de Historia* LIX, n.º 127-128 (1976): 20-41.
- _____. "Fuentes quechuas de la época colonial con referencia al Ecuador". *Pueblos Indígenas y Educación* 7, n.º 31-32 (1994): 71-98.
- _____. "Un predicador quechua del siglo XVI". En *Antropología del Ecuador. Memorias del Primer Simposio Europeo sobre Antropología del Ecuador*, compilado por Segundo Moreno Yáñez, 313-323. Quito: Abya-Yala, 1989
- Íñiguez, Samuel, y Gerardo Guerrero. "Rasgos históricos de la educación indígena quichua en el Ecuador". En *Pedagogía Intercultural Bilingüe. Experiencias de la Región Andina*, compilado por Wolfgang Küper, 7-51. Quito: Proyecto EBI / Abya-Yala, 1993.
- Itier, César. "Estudio y comentario lingüístico". En Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, *Relación de antigüedades deste reyno de Piru*, 127-178. Lima / Cusco: IFEA / CBC, 1993.
- _____. "Lengua general y comunicación escrita: cinco cartas en quechua de Cotahuasi-1616". *Revista Andina* 9, n.º 1 (1991): 65-107. <http://www.revistaandinabc.com/wp-content/uploads/2016/ra17/ra-17-1991-03.pdf>.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*, 3.ª ed. Lima: Horizonte, 1992 [1990].
- Mannheim, Bruce. *The Language of the Inka since the European Invasion*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Moreno Yáñez, Segundo. *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta fines de la Colonia*, 3.ª ed. Quito: EDIPUCE, 1985 [1976].
- Moya, Ruth. "Estudio introductorio". En Alonso de Huerta, *Arte breve de la lengua quechua*, 2.ª ed., XIII-XXXII. Quito: CEN / Proyecto EBI, 1993.

- _____. "Estudio introductorio". En Julio Paris, *Gramática de la lengua quichua actualmente en uso entre los indígenas del Ecuador*, 4.^a ed., VII-XXVII. Quito: CEN / Proyecto EBI, 1993.
- O'Phelan, Scarlett. *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*. Cusco: CBC, 1985.
- Porras, María Elena. *La Gobernación y el Obispado de Mainas. Siglos XVII y XVIII*. Quito: Abya-Yala / TEHIS, 1987.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literaturas de viajes y transculturación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Ramón Valarezo, Galo. *El Regreso de los Runas*. Quito: COMUNIDEC, 1993.
- Rivet, Paul, y Georges Créqui-Montfort. *Bibliographie des langues aymará et kichua*. Vol. I (1540-1875). París: Institut D'Ethnologie, 1951.
- Romero Arteta, Oswaldo. "Introducción". *Llacta* 20 (1964), III-XXXV.
- Salomon, Frank. "Shamanismo y política en la última época colonial del Ecuador". *Cultura* II, n.º 21b (1985): 487-509.
- Stern, Steve. "La era de la insurrección andina, 1742-1782: una reinterpretación". En *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes. Siglos XVIII al XX*, compilado por Steve Stern, 50-96. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 1990 [1987].
- Taylor, Gerald. *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Lima / Cusco: IFEA / CBC, 2000.
- _____. "Un documento quechua de Huarochirí-1607". *Revista Andina* 3, n.º 1 (1985): 157-185, <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra05/ra-05-1985-06.pdf>.
- _____. *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Lima: IEP, 1987.
- Torero, Alfredo. "Acerca de la lengua Chinchaysuyo". En *Del Siglo de Oro al Siglo de las Luces*, compilado por César Itier, 13-31. Cusco: CBC, 1995.
- _____. "El comercio lejano y la difusión del quechua. El caso de Ecuador". *Revista Andina* 2, n.º 2 (1984): 367-389.
- _____. *El quechua y la historia social andina*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1974.
- _____. *Idiomas de los Andes. Lingüística e historia*. Lima: Horizonte, 2005.

SOLO LIBROS / reseñas

JAIME ABAD VÁSQUEZ, DAVID ACHIG BALAREZO, JOSÉ CABRERA VICUÑA, ERNESTO CAÑIZARES AGUILAR, GLADYS ESKOLA TORRES, JACINTO LANDÍVAR HEREDIA, RAÚL PINO ANDRADE. *HISTORIA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS MÉDICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA, 1867-2017*. CUENCA: FACULTAD DE CIENCIAS MÉDICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA, 2017, 164 pp.

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.702>

Fragilidades inherentes al paso del tiempo, como el silencio o el olvido, estimulan la necesidad de recordar. Esta acción puede organizarse en clave de relatos que construyen, legitiman o cuestionan los acontecimientos del pasado, desde su vínculo con el presente. Es, en esencia, tal empeño aquel que se ve reflejado en la producción de “Historia de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Cuenca, 1867-2017”, obra que conmemora la trayectoria de siglo y medio alcanzada por dicha institución.

Este trabajo fue promovido durante la gestión de Pablo Vanegas y María de Lourdes Huiracocha, rector y decana de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Cuenca, respectivamente, quienes consideraron inevitable la tarea de escribir la historia de una entidad sesquicentenaria que contribuyó a la sociedad con la formación de profesionales y el desarrollo de la salud.¹ Mientras, su elaboración estuvo a cargo de un equipo de salubristas con formación social e interdisciplinaria, vinculados al campo de la investigación, la antropología, la educación y la historia como Gladys Eskola, Jacinto Landívar, Ernesto Cañizares, David Achig, Raúl Pino, Jaime Abad y José Cabrera.

Para configurar esta obra, los autores han elaborado estudios en los que exponen “los principales acontecimientos [de la institución] por períodos históricos inmersos en los hechos nacionales e internacionales”.² Dicha tarea se articula a partir de documentación primaria (actas y documentos oficiales

1. María de Lourdes Viracocha, “Prólogo”. En *Historia de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Cuenca, 1867-2017* (Cuenca: Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Cuenca, 2017), 7.

2. *Ibíd.*

referentes al gobierno de la institución), con base en la cual se han suministrado relatos de orden, fundamentalmente, narrativo-descriptivo.

El establecimiento de la Corporación Universitaria del Azuay y su Facultad de Medicina (1867) constituyen la primera etapa histórica, abordada por Landívar y Abad. Aquí se despliegan los pormenores de esta iniciativa ejecutada, tardíamente, ante las necesidades educativas de la región sur del país; así como el precario desarrollo que tuvo hasta finales de siglo, dado su funcionamiento codependiente y el tipo de formación elitista, teórica e insuficiente. A partir de este panorama se entrevé una Cuenca decimonónica de lento tránsito hacia modernidad política, que arrastraba rasgos de antiguo régimen. Entre ellos, la dinámica corporativista, el predominio de poderes locales y la ausencia de procesos secularizantes en la sociedad. De esta forma, los sujetos, las prácticas y las instituciones relacionadas a la educación y la salud se encontraban regidos por la autoridad de la Iglesia.

Al desarrollar el período siguiente, 1895-1944, Cañizares y Landívar identifican el impacto de la política alfarista que atizó la arraigada identidad católica-conservadora de la población cuencana.³ A su vez, hablan del proceso modernizante de la sociedad y el Estado a partir de siglo XX, de acuerdo con el cual se produjo la transformación de la Corporación Universitaria en Universidad del Azuay (1897) y, más tarde, Universidad de Cuenca. Un segundo momento alude al contexto social de los años veinte y treinta, época en la que emergió un rectorado de línea liberal y el primer movimiento estudiantil. Es importante referir la identificación realizada en torno a la figura del médico cuencano durante esta temporalidad, quien pasa de perfilarse como un ilustrado notable y polifacético, vinculado a la educación, la política y las artes, a ser un profesional moderno, con un rol más activo en la sociedad frente al desarrollo del paradigma público, social e higienista de la salud correspondiente a dichas décadas.

En la etapa 1944-1977, David Achig describe el panorama de la salud en el país, y destaca la ampliación institucional de dicho campo, los avances en la situación sanitaria de la población y el desarrollo de los primeros programas de salud nacional y rural. Dentro del ámbito universitario, refiere el paulatino avance a nivel académico, docente e infraestructural; así como las reivindicaciones estudiantiles producidas en la coyuntura de la segunda reforma universitaria. Dentro de esta temporalidad, Gladys Eskola aborda la creación de la Escuela de Enfermería. La autora propone un análisis del contexto de la educación en enfermería en Ecuador y Latinoamérica, con base en la periodización histórica de la investigadora colombiana Ana Luisa Velandia. Tras sus inicios

3. Ernesto Cañizares Aguilar, "Sucesos en la Facultad (1895-1944)". En *Historia de la Facultad de Ciencias Médicas...*, 29.

preprofesionales y técnicos, en los años sesenta se produjo el posicionamiento universitario de esta carrera. En dicha época se inserta la escuela de Cuenca, cuyo desenvolvimiento estuvo asociado a la política nacional de salud y a las tendencias de educación delineadas por organismos internacionales.

El cierre de este período se marca con una crisis producida en la Facultad, en 1977. Pino narra que para ese año ascendieron autoridades de tendencia reformista e izquierda, quienes integraron a Gladys Eskola, profesora de enfermería y afiliada al partido maoísta, como subdecano.⁴ En oposición, una cincuenta de profesores presentó su renuncia y algunos estudiantes se tomaron violentamente las instalaciones. Pino analiza este rechazo argumentando la jerarquía que alcanzó una mujer con tendencia política contraria a la de un gran bastión masculino de tendencia conservadora.⁵ Sin embargo, Eskola presenta un testimonio que resitúa el significado de tales acontecimientos. Propone que más allá de una confrontación ideológica, el rechazo a su participación política respondió a un condicionamiento de género y clase.⁶ Con dicha elección “la costumbre perdió piso, la tradición fue negada, golpeada la autoridad masculina, removido el estatus médico... Era comprensible, se eligió autoridad de la Facultad a una mujer, militante de izquierda, extraña a Cuenca, de familia nada ilustre y enfermera”.⁷ Esta reinterpretación enriquece la perspectiva historiográfica sobre la facultad, a la vez que recupera una voz inexistente en los discursos oficiales anteriormente producidos sobre la universidad.

Los sucesos más recientes los refiere Pino, quien identifica que desde 1980 se han producido cambios relacionados con el funcionamiento de la facultad y su mejoramiento académico. Entre ellos, impulso a la investigación, restructuración del p^énsum, recambio generacional de profesores y ampliación de la oferta educativa mediante la diversificación de carreras –como la de Tecnología Médica, analizada por Cabrera– y la oferta de cursos de posgrado. Cambios que a su vez han estado atravesados por los desafíos de las políticas de educación superior de la última década.

Este conjunto de trabajos restituye efectivamente el lugar de una institución icónica dentro el ámbito educativo del Austro ecuatoriano. Sin embargo, en su desarrollo presenta restricciones de orden metodológico asociadas a la persistencia del paradigma positivista. Algunos rasgos de dicho modelo se vislumbran en la prioridad dada a la evidencia escrita oficial como recurso objetivo para sustentar los hechos del pasado que se está refiriendo.

4. Raúl Pino Andrade, “Crisis de la Facultad de Ciencias Médicas en 1977, aproximaciones a su historia”. En *Historia de la Facultad de Ciencias Médicas...*, 101.

5. *Ibíd.*, 102.

6. Gladys Eskola Torres, “Una mujer y enfermera en el subdecanato (1977-1979). La memoria de lo no escrito”. En *Historia de la Facultad de Ciencias Médicas...*, 118.

7. *Ibíd.*, 114.

Por consiguiente, sus contenidos afinan la memoria de los acontecimientos más trascendentales de la facultad; actores identificados con las ilustres generaciones de médicos, docentes o autoridades, y sus grandes legados. Es decir, la obra traduce una labor legitimante de esta institución insigne, en la que el espacio de interpelación a sus acciones, conflictos y mediaciones es muy limitado. Adicionalmente, la mayor parte de relatos se desenvuelven mediante una dinámica explicativa que alterna referencias sobre el contexto económico, social y político de la ciudad, el país o el mundo, y la descripción de los sucesos gestados en la facultad. Frente a ello, la ausencia de un tratamiento crítico-interpretativo hace que las posibilidades de la elaboración historiográfica se limiten a una dimensión descriptivo-narrativa.

Más allá de estos inconvenientes, *Historia de la Facultad...* coloca a la luz un campo temático poco estudiado dentro de los debates historiográficos. A partir de procesos locales relacionados con la educación y la salud, proporciona un enfoque sobre la sociedad decimonónica cuencana y su tránsito hacia la modernidad, cuya dinámica no se soluciona únicamente entre estrictos márgenes políticos o económicos. En cuanto a su novedad temática, su contribución también consiste en superar la clásica historia de la medicina, cuyas narrativas se centraban en el pensamiento médico. De esta forma se aproxima más bien al terreno de la historia de la salud, que ha desarrollado interés sobre la salud pública, sus prácticas, sujetos, instituciones o procesos profesionalizantes.

De cara a este horizonte, queda abierta la oportunidad de ampliar el debate escudriñando la conflictividad de los procesos descritos, así como la dimensión de los sujetos, sus voces y acciones. Estas reflexiones necesitan aún agotar las posibilidades del procedimiento historiográfico, diversificar fuentes y suscitar un diálogo teórico. En fin, aplicar recursos que permitan penetrar los entramados de género, clase y poder que se esconden bajo la dinámica de esta insigne institución, a lo largo de su vasta trayectoria en la formación de profesionales de la salud.

Milagros Villarreal Rivera
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

EDUARDO CRUZAT CARRASCO. *MONSEÑOR EMILIO STHELE:
EL HUMANISMO AL SERVICIO DE DIOS*. SANTIAGO DE CHILE:
ESCAPARATE, 2016, 219 PP.

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.703>

Monseñor Emilio Lorenzo Sthele Keller fue un católico alemán que, junto con numerosos religiosos, se desplaza a América Latina teniendo una participación activa en la vida religiosa, pero también en la convulsión social y política que acontece en el continente durante el siglo XX. Se trata de un obispo que sufre la Segunda Guerra Mundial con la muerte de dos de sus hermanos, y con su encarcelación en un campo de prisioneros franceses; presidio en el que descubre su vocación religiosa a través del seminario de teólogos que, de manera insólita, se encarga de proponer en ese controvertido contexto.

Esta experiencia parece forjar al “Obispo constructor”, como será conocido más tarde en Ecuador, y al religioso que predica con su ejemplo ofreciendo un diálogo sincero y orientado a la concreción del bien buscado; dialéctica que es reconocida en los distintos e intrincados escenarios de violencia de El Salvador o Colombia, entre otros. Así como en su mediación con la corriente de la Teología de la Liberación que surge, y de la que no huye con su apuesta por la unidad de la Iglesia latinoamericana respetando su propia diversidad.

La vida poco conocida de tan insigne personaje es relatada por Eduardo Cruzat Carrasco mediante un ensayo biográfico que intenta rescatar la relevancia de su experiencia de vida, como aderezo para comprender el pasado reciente en el que se desarrolló, así como su futuro más inmediato ejemplificado en el acuerdo de paz en Colombia en 2016, y que aconseja la prudencia y capacidad de diálogo que identifica al protagonista de la obra. El autor de este ensayo (profesor de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Santo Domingo) tiene una dilatada experiencia docente en distintas universidades latinoamericanas (Chile, México y Ecuador), ha ocupado distintos cargos en investigación, y es autor de diversas publicaciones historiográficas.

La obra queda estructurada en cinco capítulos: el primero se encarga de realizar un repaso de su historia en Alemania, proveniente de una familia de campesinos; su adolescencia y juventud viene marcada por el nacionalsocialismo y la fractura de la Iglesia germana, así como la experiencia de pérdida de sus dos hermanos (uno en el campo de batalla y el otro por los propios nazis) y su presidio en un campo de prisioneros francés desde el que orientará su vocación sacerdotal. El segundo capítulo contextualiza su llegada a Latinoamérica tras los estudios de Filosofía y Teología; concretamente, Sthele es destinado inicialmente a Bogotá con la misión de cuidar la parroquia de

los católicos de lengua alemana en Colombia, y desde la que se proyectará su misión a los demás países de la región latinoamericana. Allí entabla amistad con el sacerdote Camilo Torres Restrepo, quien tiene especial interés en el dominio de la lengua alemana, y del que sufre la frustración de su pérdida, así como el fracaso en su labor persuasiva por alejarlo de la lucha armada.

Sin embargo, su labor de constructor de puentes la consagra tanto en su labor de mediador en la III Asamblea General del Episcopado Latinoamericano en Puebla, en 1979 (México), con la presencia de los partidarios de la Teología de la Liberación, como en la reconocida intermediación para la paz en la guerra civil de El Salvador, que ocupa buena parte del tercer capítulo. Por otro lado, el obispo constructor será esencial en el levantamiento de la parroquia alemana de Bogotá visibilizada en la parroquia de San Miguel, o en la creación de la Prelatura de Santo Domingo de los Colorados (Ecuador) como obispo auxiliar de Quito y vicario episcopal, lo que le hace valedor del calificativo de vicealcalde de Santo Domingo. Entre los distintos proyectos que se cuentan a lo largo del cuarto capítulo se pueden mencionar la consecución de terrenos para el Jardín Botánico Julio Marrero Giráldez de la Universidad Católica, su participación en la construcción de distintos puentes como los del río Toachi y Mulaute, el levantamiento de la institución universitaria o su encargo a los misioneros identes con la aquiescencia de los jesuitas, por mencionar algunos.

Además de su trabajo de construcción y de consecución de fondos nacionales e internacionales, su labor formativa irá acompañada del evangelio, ante la "inculturación" existente en esta latitud, y que será otro de los frentes de trabajo de monseñor.

En el último capítulo se explica las circunstancias en las que se produjo la prohibición del acceso a Colombia del protagonista y su intento de secuestro en la Casa Episcopal en Santo Domingo, cuestión que supuso un punto de inflexión para su regreso a Alemania.

Si bien el autor destaca su lado social y político más que la faceta religiosa del obispo, se puede percibir en el relato de su vida que los acontecimientos que protagoniza provienen de su profundo sentido cristiano desde el cual enfoca su realidad para transformarla. Así, cuidar el diálogo se convierte en una aspiración constante a lo largo de su vida; esta es una esperanza permanente en las personas para que sean capaces de cambiar mediante su ejercicio. Diálogo que, por otro lado, ofrece e intenta formar en su entorno a través de la compasión y la prudencia, como cuando, por ejemplo, el autor relata las visitas de los comandantes de la guerrilla a los heridos en el conflicto de El Salvador.

Esta confianza en la capacidad transformativa del diálogo se constata con su intermediación en la búsqueda de la paz en El Salvador (será pro-

puesto para el Premio Nobel de la Paz por su trabajo en el acuerdo); en el encuentro que mantiene con Fidel Castro para evitar la internacionalización del conflicto, llegando a ser incluido en una lista de los que debían ser asesinados; o en su participación activa en el canje de prisioneros políticos, al arriesgar su vida en cada encuentro en países como Colombia, Nicaragua, Perú, Chile o Ecuador, por mencionar algunos de los ejemplos que se detallan a lo largo de la obra.

Con el calificativo de “constructor de puentes” es conocido en distintos horizontes de la Iglesia latinoamericana, pues su labor hacia el diálogo desde la prudencia y su participación activa en las transformaciones sociales y políticas cuentan la vida de este obispo; en este caso, desde la mirada de un profesor chileno afincado en Ecuador, que intenta acercarse a la experiencia del sacerdote alemán para rescatar su misión y compartirla en tanto orienta su mensaje al cuidado de la dignidad de la persona, consagrada en su esperanza hacia la compasión del prójimo.

Queda a la reflexión del lector el aporte de este “Obispo Constructor” a la cultura política, social y religiosa del Ecuador y de Latinoamérica.

Fernando Lara Lara
Pontificia Universidad Católica del Ecuador,
Sede Santo Domingo

ÉDISON MACÍAS NÚÑEZ. *GENERAL GUILLERMO RODRÍGUEZ LARA.*
QUITO: EDITOGRAN / MEDIOS PÚBLICOS EP, 2017, 300 PP.

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.704>

En la operación historiográfica se utilizan los testimonios orales como una herramienta para la reconstrucción del pasado. La hegemonía del presente sobre el pasado en el discurso histórico es del orden de la experiencia y está sostenido, en el caso del testimonio, por la memoria y la subjetividad.¹

Es importante conocer los diversos datos que se han producido en la memoria de las personas, percibir algo que no sabemos o no tenemos modo de conocer.² El libro intitulado *General Guillermo Rodríguez Lara*, escrito por el teniente coronel en servicio pasivo Édison Macías Núñez, presenta una reconstrucción histórica estableciendo una conexión entre testimonio y memo-

1. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 65.

2. Alessandro Portelli, “Lo que hace diferente a la historia oral”. En *La historia oral*, comp. por Dora Schwarzstein (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina), 37.

ria, partiendo del relato oral de experiencias y narración de acontecimientos sobre la vida del general mediante entrevista, cotejando los hechos históricos de su vida con fuentes escritas y estudiando sus archivos personales con fotografías familiares.

El libro tiene doce capítulos. En ellos, el autor analiza los primeros años del general en su natal Pujilí, sus progenitores y hermanos. Su educación primaria, secundaria y la legitimidad de identificar tempranamente su vocación: "la carrera de las armas".

Macías determina las cualidades académicas del cadete Guillermo Rodríguez durante su formación en el Colegio Militar, quien luego de destacarse entre sus compañeros, obtuvo una beca que le permitió graduarse con honores como subteniente del arma de ingeniería en la Escuela Militar José María Córdova de Colombia. Continuaría sus estudios en la Escuela de Artillería e Ingenieros, y al obtener las más altas calificaciones fue enviado a continuar con su preparación en la Escuela Superior Técnica de Argentina, donde se graduó exitosamente de ingeniero civil, conocimientos que, según el autor, los aplicó como oficial superior del Ejército ecuatoriano y cuando dirigió los destinos del país presidiendo el Gobierno Militar (1972-1976).

El texto revela también la unión matrimonial con su compañera de toda una vida, Aída Judith León Lara, y sus hijos. En este sentido, el autor discute y considera la carrera militar como una profesión de relaciones humanas, con características propias que la distinguen del resto de las profesiones en el marco de la sociedad.

El texto retoma y presenta al oficial ecuatoriano como profesor de la Escuela de las Américas, quien, a solicitud del Ejército y del Gobierno de los Estados Unidos, instruyó a oficiales alumnos de diferentes países. Se resalta, también, al alumno e instructor de la Academia de Guerra del Ejército ecuatoriano, al director del Colegio Militar y al general de la República, que mostró sus reconocidas capacidades de docente durante una trayectoria militar en la que formó a gran cantidad de estudiantes civiles y militares.

Édison Macías analiza los acontecimientos que provocaron el derrocamiento de José María Velasco Ibarra durante el Carnaval del 16 de febrero de 1972 y da a conocer cómo fue que llegaron al poder las Fuerzas Armadas, con el gobierno revolucionario y nacionalista encabezado por Rodríguez Lara.

Se resalta, en este libro, la promulgación de la Ley de Aguas, de Fomento Pesquero y Minero, la aplicación de la Ley de Hidrocarburos, la creación como entidad pública de la Corporación Estatal Petrolera Ecuatoriana (CEPE), el impulso de Transnave, la Ley de la Reforma Agraria, la creación de la Dirección de Industrias del Ejército (DINE), la construcción de la Refinería de Esmeraldas, la incorporación del Ecuador a la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP), la creación del Instituto Oceano-

gráfico Ecuatoriano y la adquisición de armamento y equipo para Fuerzas Armadas. Estos logros son descritos por Macías como aspectos positivos de un proceso de transformación y crecimiento del país. Así como también la actitud de rechazo a injerencias o presiones de gobiernos extranjeros, como la no participación en la denominada “Operación Cóndor” en la que participaron varios regímenes militares del Cono Sur.

Además, Edison Macías Núñez reflexiona en este libro sobre los aspectos negativos del régimen presidido por Rodríguez Lara, que fueron censurados por la prensa nacional y por sus adversarios políticos, como el crecimiento burocrático, la creación de tribunales de justicia especiales, el incremento de precios de artículos de primera necesidad que el gobierno no pudo controlar adecuadamente, el fracaso de la reforma agraria que propició crisis en el campo, la represión violenta de huelgas y protestas estudiantiles, entre otras. Finalmente, se mencionan también los arrestos a varios dirigentes políticos, muchos de los cuales fueron confinados a destacamentos militares en el Oriente ecuatoriano. Estos hechos provocaron descontento paulatino en varios sectores de la sociedad ecuatoriana.

El libro reseñado presenta una recreación narrativa conjunta entre el testigo y el historiador, basados en los recuerdos y vivencias de Rodríguez Lara. Alessandro Portelli define a esta técnica como “premio y maldición de la Historia Oral: la subjetividad”, proceso mediante el cual los individuos expresan los sentidos de sí mismos en la historia. Para evitar este tipo de representaciones, el autor-editor de la obra cotejó la información proporcionada por el testimoniante con fuentes escritas.

Como oficial del Ejército ecuatoriano, historiador e integrante del Centro de Estudios Históricos del Ejército (CEHE), considero que esta biografía representa un importante aporte a la historia militar de la institución castrense, fortaleciendo de esta manera la identidad militar y la imagen cultural de la Fuerza Terrestre del Ecuador.

Con este volumen, se inicia la publicación de un conjunto de libros de carácter histórico y de interés profesional, con biografías de líderes militares con incidencia histórica en el acontecer institucional, nacional y mundial. Un proyecto que se propone recuperar y divulgar el patrimonio histórico del Ejército ecuatoriano.

Jorge Martínez Bucheli
*Centro de Estudios Históricos del Ejército /
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador*

CHIARA PAGNOTTA, *SITUANDO LOS MÁRGENES DE LA NACIÓN. LOS ITALIANOS EN ECUADOR (SIGLO XIX-XX)*. QUITO: ABYA-YALA, 2016, 198 pp.

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.705>

En *Situando los márgenes de la nación. Los italianos en Ecuador (siglo XIX-XX)*, Chiara Pagnotta aborda la historia de la inmigración italiana en el país andino entre la Independencia y 1952. La obra está separada en cinco capítulos que abarcan, respectivamente, un período histórico particular dentro de los años mencionados. El principal objetivo que define la autora en la introducción es identificar, en una perspectiva de larga duración, el papel ideológico que ha tenido la inmigración proveniente de aquella nación latina sobre la construcción del Estado-nación ecuatoriano. Pagnotta asegura que, a pesar de que la mayoría de proyectos para atraer ciudadanos italianos al país no cuajaron debido a la falta de recursos del Estado para garantizar a los recién llegados un futuro promisorio, rastrear estos planes no concretados ofrece pistas acerca de los imaginarios de ciudadanía y de nación que se han impulsado a lo largo de los siglos XIX y XX. Argumenta, además que, si bien la inmigración italiana en Ecuador no es representativa desde un punto de vista cuantitativo, sí lo es desde una óptica cualitativa en la medida en que ha cumplido un rol significativo en la construcción de la nación. Estamos ante un libro ameno y de lectura fluida, sin embargo, a mi parecer, la historiadora no logra su cometido en tanto se salta un par de preguntas clave para demostrar la supuesta importancia ideológica de la inmigración italiana en Ecuador.

A modo de antecedentes, se narran, en el primer capítulo, las complicaciones de la época colonial para migrar hacia América desde los territorios que hoy en día conforman Italia y que, en ese entonces, estaban bajo influencia ibérica. El segundo capítulo, abarca el siglo XIX republicano, de 1830-1895, durante el cual a la inmigración europea se le otorgó una función de mejoramiento social que se apoyaba en las ideas positivistas de Auguste Comte y Herbert Spencer. Pagnotta explica que la sociedad era entendida como un cuerpo social dentro de un proceso evolutivo en el que las naciones europeas ocupaban la cúspide civilizatoria. El uso estratégico del discurso darwinista para avalar la supuesta inferioridad física y moral de la raza indígena respaldó la idea de que los indios necesitaban de la tutela europea para desarrollar plenamente su potencial humano. Pagnotta concluye que esta noción y el hecho de que las élites gubernamentales vieran a la ascendencia europea y católica como un elemento distintivo de la ecuatorianidad, se vio reflejado en su afán por promover una inmigración que cumpliera con

estas características. Señala que el factor religioso cobró particular importancia con el ascenso de García Moreno y su proyecto de organizar el Estado ecuatoriano sobre la base de un catolicismo intransigente. Años más tarde, el progresismo para el cual el progreso era, según Pagnotta, “una ideología, un proceso y una finalidad” pretendió nuevamente estimular, por medio de la inmigración, el “blanqueamiento” de la población, considerado un sinónimo de mejora racial. Por primera vez se establecieron estructuras para impedir el arribo al país de aquellas nacionalidades consideradas nocivas y una competencia perniciosa para la inmigración deseada. Así, en 1889 se promulgó un decreto que prohibía la inmigración china, hecho que, según Pagnotta, evidencia el temor y los prejuicios de las élites hacia las clases populares. Me parece que, en este punto, hace falta evidencia explícita que respalde esta afirmación. ¿Cuál es la relación que hacen las élites políticas entre la inmigración china y las clases populares nacionales?

Las implicaciones que tuvo la Revolución Liberal sobre la inmigración italiana y los planes para atraerla es abordada en el tercer capítulo. La ruptura entre el Estado ecuatoriano y la Iglesia implicó la expulsión de los salesianos italianos dedicados a obras educativas y misioneras en el país. (¿Qué impacto tuvieron las misiones y enseñanzas de estos clérigos sobre la comunidad imaginada de los ecuatorianos?). Se continuó viendo con buenos ojos a la inmigración “blanca” –particularmente a aquella de los países latinos– y desdeñando a la población china y negra, así como a la peruana debido al conflicto en curso con el país vecino. El período liberal coincidió con la época de la Gran Migración en Italia que se produjo tanto por razones económicas como por exilio político y fue, según Pagnotta, una manifestación de la mundialización del mercado laboral generada por una previa movilidad de capitales. A pesar de los escasos resultados de la política pro-inmigratoria ecuatoriana, a lo largo del siglo XIX, se formó en Guayaquil una pequeña colonia italiana compuesta en su mayor parte por comerciantes provenientes de Liguria. En medio del éxito cacaotero y del surgimiento de diversas sociedades, clubes y asociaciones, surgió, en 1882, la Sociedad Garibaldi de asistencia para los italianos, con alrededor de un centenar de integrantes pertenecientes, en su mayoría, a la élite empresarial italiana. ¿Tuvo esta pequeña colonia incidencia ideológica sobre los imaginarios de ciudadanía y de nación de los guayaquileños? Pagnotta nos queda debiendo este análisis.

El cuarto capítulo versa sobre el período entreguerras en Europa que coincide con una época de depresión económica y de predominio de la oligarquía liberal en Ecuador (1912-1924). Es en esta etapa cuando las élites ecuatorianas comenzaron a pensar en un proyecto nacional-identitario capaz de integrar a las clases populares, a las poblaciones rurales y a los indígenas. Por otro lado, el ascenso del fascismo en Italia hizo que los italianos en Ecu-

dor dejaron de ser percibidos solamente como elementos de progreso y que comenzaran a ser temidos como potenciales difusores de ideas consideradas perniciosas. Me parece que aquí cabría preguntarse cómo se concebía la ecuatorianidad frente a la alteridad fascista.

Por último, la época entre 1938 y 1952 es analizada en el quinto capítulo. Durante la Segunda Guerra Mundial, la política internacional del país se caracterizó por un rápido acercamiento político y económico a Estados Unidos y un consecuente alejamiento de las naciones europeas. ¿Qué consecuencias trajo este cambio para los imaginarios nacionales? Por esos mismos años, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, fundada en 1944, fortaleció la oficialización de la nación mestiza como comunidad imaginada. Esto coincidió con el surgimiento de una política restrictiva frente a la inmigración y, en general, con un sentimiento en contra de los extranjeros. Especialmente, los migrantes de los países del eje fueron objeto de sospechas y represiones sin precedente. Según Pagnotta, a mediados de los años treinta y a lo largo de los años cuarenta, a la discriminación racial que había caracterizado a las políticas migratorias ecuatorianas hasta entonces, se sumó una discriminación de carácter político-ideológico. Ofrece evidencia de que por medio de trámites burocráticos se intentó dificultar soterradamente la inmigración de judíos que huían de la persecución nazi. Pagnotta aclara que si bien la presencia de los judíos italianos en Ecuador no fue relevante –solo una veintena de judíos italianos residían en el país en 1939 y se preveía la llegada de unos ochenta más–, sí lo fue en términos cualitativos, en tanto en 1922 un grupo de judíos italianos creó la sociedad Laboratorios Industriales Farmacéuticos Ecuatorianos, LIFE, que se convirtió en la industria farmacéutica ecuatoriana más importante de la época. Pero ¿tuvo esta sociedad un impacto en el proyecto de construcción nacional? Terminada la guerra, las fronteras se abrieron nuevamente. No obstante, los posteriores intentos de la Compañía Agrícola de Colonización en el Ecuador (CACE) de captar fondos para canalizar migración italiana al Ecuador no lograron su cometido, con lo que, según Pagnotta, “se cerraron prácticamente cien años en los que se había intentado, de diversas formas, la colonización del Ecuador con mano de obra italiana” (p. 175).

Pagnotta logra constatar la relación que existe entre los distintos proyectos de identidad nacional que se han desarrollado en Ecuador en el transcurso de los siglos XIX y XX, y los cambios en la política migratoria que ha impulsado el Estado con respecto a los ciudadanos italianos. Testifica la utilización oportunista que hicieron las élites ecuatorianas del siglo XIX de las teorías eugenésicas y del darwinismo social para lidiar con la cuestión indígena, mantener los privilegios heredados del Antiguo Régimen y favorecer una inmigración con la que se identificaban. Evidencia, además cuán relacionado está el tema de la identidad nacional con los fenómenos y suce-

sos transnacionales y la historia mundial. Por último, ejemplifica cómo “el siglo XX es el momento en el que la historia se vuelve global”, al señalar que Ecuador no pudo permanecer indiferente ante una guerra manejada por las potencias del hemisferio norte. No obstante, pienso que la obra de Pagnotta adolece de una confusión de enfoque y objetivos. Por un lado, la autora aspira a comprender el papel ideológico que ha tenido la inmigración italiana al interior del Estado-nación ecuatoriano, es decir, a demostrar su importancia cualitativa en los proyectos nacionales (p. 15). Argumenta que el análisis de los distintos proyectos para atraer migración italiana al país da cuenta de la concepción de nación que tenían las élites políticas de cada período a pesar de que estos planes no se hayan concretado. Se mueve, en este sentido, en el plano de los imaginarios y en el ámbito de la historia cultural. No obstante, cita a Braudel para inscribir su obra dentro de la “historia de grupos, de destinos colectivos, de movimientos de conjunto. *Una historia social* donde todo se mueve a partir de hombre, de los hombres, mas no de las cosas” (p. 18). De hecho, gran parte del texto está dedicado a analizar la perspectiva de las autoridades italianas acerca de las posibilidades de migrar al Ecuador, la situación de los migrantes antes de partir hacia América, los puertos de embarque, la formación espontánea de redes de apoyo, los agentes migratorios, la ambivalente política migratoria del régimen fascista, etc. Si bien estos datos no dejan de ser interesantes, no aportan en nada a su objetivo inicial. Con esto no quiero decir que no se pueda combinar un enfoque de historia social sobre movimientos migratorios con uno de historia cultural. Sin embargo, al no probar la importancia cualitativa que supone ha tenido la migración italiana en la construcción del Estado-nación ecuatoriano, este cometido no se logra de manera satisfactoria.

Isabel Mena
Universidad Central del Ecuador

MARÍA ISABEL MENA MORA, *LA BARONESA DE WILSON Y LAS METÁFORAS SOBRE AMÉRICA Y SUS MUJERES, 1874-1890*. SERIE MAGÍSTER 190, QUITO: UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR / CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL, 2015, 103 pp.

DOI: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.709>

Más allá de mirar a la protagonista del relato como una figura intrépida, cuya presencia femenina en la historia predisponga a un relato romántico sobre su vida, María Isabel Mena se propone escribir la trayectoria de Emilia Serrano, “la Baronesa de Wilson”, desde las conexiones que generó

entre el universo social multifacético de la incipiente vida republicana de su natal España y el continente americano, describiendo las condiciones que le llevaron a recorrer “sola, en barco, a pie y a lomo de mula, el continente americano desde Canadá hasta la Patagonia en un viaje de más de quince años, y a escribir libros enteros sobre Hispanoamérica y las mujeres hispano-americanas” (p. 27).

La autora describe cómo Serrano logra cimentar su identidad a partir de la empatía con otras mujeres de su época, construyendo mecanismos para que aquellas mujeres –a las que consideraba parte de un “nosotras”– se construyeran a sí mismas, y pone el énfasis en analizar la complejidad de las relaciones, encuentros, desencuentros y prácticas inherentes al ejercicio de interpelar la retórica patriarcal dominante. Así Mena explora aquellos eventos en la vida de Serrano que delinearon una identidad femenina particular, enmarcada en la pluralidad de todo aquello que conoció: una identidad “unitaria” que ocupó espacios diversos, como respuesta a las demandas políticas de una vida republicana decimonónica cuyo predominio masculino le impelaba a generar un tránsito entre lo público y lo privado; mostrando, en definitiva, la vida de la mujer viajera más allá de sus hazañas, tomando por eje los desplazamientos que llevó a cabo en lo que ella entendía como una contribución al progreso de su “madre” España, y de Hispanoamérica en su conjunto.

En el relato que nos convoca, Isabel Mena inicia preguntándose por las particularidades que llevaron a Emilia Serrano a “alejarse de las normas” a través de los viajes que emprendió y los escritos que resultaron de aquellas experiencias. “La agencia”, como aquella dimensión estructurante de la disciplina histórica que permite identificar a los sujetos a partir de su movilidad en la construcción del pasado, ha sido genuinamente rastreada en esta investigación. La mujer protagonista del relato es el núcleo que conecta varias historias y permite dar cuenta de la excepcionalidad de sus búsquedas personales como puntos de giro en los relatos nacionales; de la irrupción política de una mujer que, como otras de su época, generó rupturas desde su diámetro de incidencia, eligiendo adoptar un rol para el que “no estaba destinada”, pero que le permitió negociar para sí y para otras mujeres como ella, mayores espacios de movilidad a partir de los propios códigos del pensamiento católico y conservador que ella defendía.

Isabel Mena tuvo, en primer lugar, la sensibilidad de mirar en esta mujer una entrada a la vida de otras mujeres de Hispanoamérica y España que participaron en la construcción de sus naciones. La autora hace un sutil desplazamiento entre la figura de Emilia Serrano y una diversidad de problemas que atañen a las mujeres del siglo XIX: la política conservadora, el catolicismo, las “modernidades múltiples”, las prácticas, la construcción de sentidos,

los espacios, la cultura y las interacciones sociales. A partir de la baronesa de Wilson es posible explorar los modos de pensar y los significados que, en el marco de una interacción simbólica disputada entre la heteronormatividad patriarcal y la búsqueda de reconocimiento subalterno, las mujeres derivaban de sus propias experiencias.

La autora nos habla de las mujeres en una época que interactuaron y negociaron estratégicamente desde un terreno político que condensó en sus lenguajes la búsqueda de mayores espacios de movilidad para sí mismas, y que, en el caso de Serrano, dicha movilidad no abogó por la emancipación femenina como sus pares anglosajonas, sino que estuvo enfocada en una revalorización de la maternidad, del rol complementario de la mujer en la sociedad, y del papel de las mujeres en la vida pública sin descuidar la seguridad de la familia y el hogar. Para ello, la autora decide recurrir a un análisis lingüístico de las metáforas que emplea Serrano para referirse a la naturaleza femenina de la nación, la familia y la república.

Al mismo tiempo, la historia de esta mujer española permite conocer paralelamente algo de cada rincón que ella visitó, no desde la distancia del viajero que exotiza lo extraño, sino desde la reciprocidad empática de quien se siente parte de una cultura, una lengua y un pasado. La historia de Serrano permite conocer a otras mujeres que, como ella, apoyaron la educación de la mujer, su entrada al mundo laboral y al debate público, negociando con los códigos de la política conservadora “sin contradecir la convención social hegemónica que define a la mujer como ángel del hogar doméstico, pero sí aprovechando su potencialidad”.

Todo ello es articulado por Mena desde un análisis de las metáforas que emplea la baronesa en sus escritos para “entender las concepciones sociales implícitas en su pensamiento y las estrategias que utiliza para buscar nuevos espacios de expresión para las mujeres republicanas, sin romper con la corriente conservadora a la que se adhiere”.

En el primer capítulo, la autora describe la forma de posicionamiento que adopta la baronesa de Wilson frente a una tradición europea masculina que relacionaba lo femenino con la debilidad, la dependencia, la necesidad de amparo, protección e instrucción, a partir de la conquista de la “salvaje” América. Así, desde la legitimidad que le otorga su posición de viajera española, católica e ilustrada, Serrano interpela estas metáforas que naturalizaban la condición de inferioridad del continente americano y sus mujeres, resaltando el aporte de ellas a la construcción nacional, mostrando a “Hispanoamérica bajo la luz positiva del progreso, el esfuerzo y la innovación, y a la cultura hispánica como moralmente superior y portadora de paz y de progreso” (p. 24). A partir de ello, Mena describe las estrategias retóricas de Serrano como un interés por “construirse a sí misma como una mujer

independiente y valiente, miembro de un espacio cultural importante y promotora de un movimiento transcontinental como el panhispanismo” (p. 24).

El segundo capítulo, por su parte, explora las ideas de Serrano en el terreno de la modernidad católica, que encuentra en la religión un “faro capaz de guiar a la república hacia el progreso”. Así, el catolicismo es considerado por la baronesa como un elemento catalizador de una evolución civilizatoria basada en el progreso moral que solo puede edificarse en “la senda iluminada por el faro de la religión” (p. 52). A partir de la relación “religión-progreso”, Serrano busca ampliar el rango de posibilidades que las mujeres como ella tienen para participar en la construcción de la sociedad. Para examinar estas ideas, Isabel Mena recurre al análisis de tres metáforas que Emilia Serrano emplea en sus escritos: “la sociedad republicana es una familia católica, la república es una madre protectora, y el Evangelio es un código republicano de igualdad e inclusión”. La primera metáfora, como sostiene Mena, “invierte a la familia de relevancia nacional”, y es a partir de esta relación que logra construirse una valoración implícita del espacio doméstico que permite demandar mayor reconocimiento para la mujer. La segunda metáfora, en cambio, “insiste en la maternidad como la misión fundamental de la mujer republicana”, y esto a su vez resalta la importancia femenina para la formación de los futuros ciudadanos de la nación, reclamando un acceso de las mujeres a la educación y al trabajo remunerado. Por último, la metáfora del evangelio como un “código de igualdad e inclusión” busca equiparar la situación de hombres y mujeres en términos de derechos individuales y colectivos; mas, como anota la autora, aquella “igualdad” está “supeditada a la idea de que hombres y mujeres cumplen misiones diferentes y que la misión divina de la mujer es la de ser esposa y madre”.

En el tercer y último capítulo, Isabel Mena explica la estrategia discursiva que Serrano emplea contra la llamada “emancipación femenina” por la que abogaban sus pares anglosajonas, para negociar, en cambio, con los códigos de la política conservadora a fin de posicionar la “misión femenina” como el canal de intervención que las mujeres pueden explotar para lograr mayor reconocimiento, sin ser despreciadas por intentar adoptar roles que no les eran propios, o “naturales”.

De este modo, se entreteteje la estrategia argumentativa que Emilia Serrano ideó para “abogar por mayor libertad e influencia para las mujeres en el espacio público sin contradecir al *ethos* conservador” (p. 31). En este proceso, Mena examina las tres ocupaciones femeninas que Serrano considera “idóneas para la mujer republicana de Hispanoamérica: la de profesora, la de organizadora de tertulias literarias y la de escritora”; y afirma que la maniobra discursiva de la baronesa se orientó a “compatibilizar estos oficios con el ideal de la mujer como «ángel del hogar»” (p. 25), pues cada uno de

ellos compaginaba con la misión femenina orientada “naturalmente” a la maternidad. Así, explica que la profesora puede cumplir el rol de “segunda madre”; la organizadora de tertulias literarias se muestra como un “ángel del hogar” que ejerce la labor de anfitriona, y finalmente, la escritora es aquella mujer que dedica su labor a “ganar un sustento económico sin abandonar el espacio doméstico”.

Isabel Mena sugiere que el posicionamiento discursivo de Emilia Serrano tuvo una clara finalidad de legitimar sus demandas de reconocimiento sin contravenir el orden social dominante que consideraba a la mujer como “ángel del hogar”, pues de este modo ella contaba con “la aceptación y el auspicio de las élites políticas, económicas y sociales iberoamericanas [para] llevar a cabo sus viajes y publicaciones”.

Más allá de eso, la autora muestra cómo efectivamente estas acciones repercutieron a la larga en el activismo femenino por derechos y reconocimiento, pues aquellas “señoritas” que pudieron formarse como profesoras permitieron “una gran movilidad social y de sus filas salieron muchas de las agentes feministas de principios del siglo XX”. La negociación estratégica de mujeres como Serrano incidió en la apertura de las mujeres al espacio público a través de sus demandas por la educación, el trabajo remunerado y la libre asociación femenina “sin renunciar al título de ‘ángel del hogar’, sino precisamente ampliando sus posibilidades”.

De este modo, el texto de Isabel Mena logra articular de forma creativa una arista en la historia de género del siglo XIX, a partir de la trayectoria de una mujer, los tejidos sociales que estructuró y las estrategias discursivas con que logró interpelar la lógica dominante de su tiempo. Esta obra se inscribe en una línea historiográfica que encuentra en el terreno lingüístico un modo de aproximarse al pasado, explorando los pensamientos, ideas y sentimientos de los actores que hicieron historia y que, al mismo tiempo, se orientan a reconocer el legítimo papel que tienen las mujeres como agentes de su tiempo.

Natasha Sandoval Vega
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

SOLO LIBROS / referencias

AGUIRRE, MANUEL AGUSTÍN.
La realidad de Ecuador y América Latina en el siglo XIX. Colección Manuel Agustín Aguirre. Vol. 4. Quito: La Tierra, 2018, 328 pp.

ALMARZA VILLALOBOS, ÁNGEL RAFAEL. *Los inicios del gobierno representativo en la República de Colombia, 1818-1821*. Madrid: Marcial Pons / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2017, 281 pp.

Este es el cuarto volumen de la colección dedicada a la obra del intelectual y conductor universitario. En este libro se reúnen contribuciones de Aguirre organizadas en tres secciones: "Interpretación histórica", que compendia dos ensayos: uno dedicado a la situación socioeconómica del Ecuador y América Latina, y otro sobre Eloy Alfaro, el liberalismo y uno más sobre la masacre del 15 de noviembre de 1922. La segunda sección, "Cuestiones políticas y económicas", recoge ensayos dedicados al marxismo, la revolución y los partidos comunista y socialista; el problema agrario ecuatoriano; y el panorama político del Ecuador en los años 1980. La tercera parte, "Informes políticos", contiene cuatro informes presentados por Aguirre a distintos congresos del Partido Socialista. La obra está precedida de un estudio introductorio de Enrique Ayala Mora.

El objetivo de este libro es considerar los cambios en la cultura política de las poblaciones pertenecientes a los territorios de la Capitanía General de Venezuela y el Virreinato de Nueva Granada, entre la crisis del sistema de gobierno monárquico y el establecimiento del gobierno representativo colombiano, en 1821. Estos deslizamientos comportaron una serie de rupturas con el sistema de gobierno monárquico y la conformación de un nuevo tipo de régimen basado en la soberanía popular, cuya cimentación dependió de la adopción de un conjunto de mecanismos normativos de participación política, con miras al establecimiento de la nueva comunidad republicana.

CARRIÓN MENA, FRANCISCO.
Ecuador: entre la inserción y el aislamiento. Política exterior 2000-2015. Quito: FLACSO Ecuador, 2018, 346 pp.

CHAMORRO ESPINOSA, DAVIS, S. J., *Los jesuitas en Manabí y Esmeraldas: historia de una misión, 1918-1962.* Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018, 236 pp.

FERNÁNDEZ-SALVADOR, CARMEN. *Encuentros y desencuentros con la frontera imperial. La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito y la misión en el Amazonas (siglo XVII).* Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2018, 205 pp.

Se trata de un estudio de la política exterior ecuatoriana reciente, a partir de los cambios operados dentro del país y en el marco internacional. Estas transformaciones permiten considerar de qué manera el Ecuador aprovechó tales circunstancias para impulsar su inserción en el contexto global, o si, contrariamente, acentuó posturas de aislamiento. Entre las temáticas que aborda están el estudio del nuevo orden internacional y la actuación del país en la política exterior del primer decenio del siglo XXI; las principales temáticas bilaterales en cuanto a la inserción internacional del Ecuador; y los problemas planteados por el multilateralismo.

La obra centra su atención en el trabajo misionero de la Compañía de Jesús en dos provincias del litoral ecuatoriano. Se destacan en el relato las historias de vida de misioneros como Maurillio Detroux, Manuel Reyes, Julio Pierregrosse, Alfonso Laenen, Humberto Maldonado y Luis Hermida, entre otros religiosos. El volumen destaca el trabajo edificante de estos misioneros (predicación, erección de templos, actividades de catequización) y sus improntas en las sociedades esmeraldeña y manabita.

Se trata de un estudio del temprano programa iconográfico de la iglesia de la Compañía de Jesús en la ciudad de Quito. Este escrutinio se realiza en relación con los emprendimientos misioneros de la comunidad religiosa en el mundo amazónico de la audiencia (u Oriente), con el ánimo de establecer conexiones entre la teología jesuita plasmada en la propaganda religiosa proyectada por los jesuitas en su iglesia matriz, y los avatares de la evangelización de las poblaciones indígenas en el valle amazónico. Las representaciones pictóricas y escultóricas del magnífico templo jesuita en Quito exaltaron el sacrificio y el martirio de los mensajeros de Jesús, una característica con la cual se revistió también el trabajo de evangelización de los misioneros en la cuenca del Marañón. Con ello, esta empresa edificante quedaba inscrita dentro de las narrativas de predicación e inmolación en escala globalizada, diseminadas desde otros frentes de evangelización jesuita, como Japón y China.

MORENO YÁNEZ, SEGUNDO.
Simbolismo y ritual en las sublevaciones indígenas.
 Quito: UASB-E / CEN, 2017,
 170 pp.

PAZ Y MIÑO, JUAN. *Ecuador: los gobiernos julianos 1925-1931. La Constitución de la izquierda política.* Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018, 284 pp.

PRIETO, MERCEDES, COMPILADORA.
El Programa Indigenista Andino 1951-1973. Las mujeres en los ensambles estatales del desarrollo.
 Quito: FLACSO Ecuador, 2017, 336 pp.

Este ensayo considera las dimensiones simbólicas y rituales de los alzamientos y sublevaciones indígenas en el contexto del actual Ecuador. Bajo esta perspectiva, el estudio argumenta que las rebeliones no son manifestaciones espontáneas, sino más bien rituales institucionalizados para parodiar costumbres, amenazar a gobernantes y representantes del poder, evidenciar actos mágicos y violentos, la protesta social, las acciones de venganza colectiva y purificación ritual, así como los actos de solidaridad grupal. Estos aspectos se exponen al revisar las guerras sagradas y las demandas sacrificiales, el despliegue del Estado inca y sus fragilidades; las rebeliones indígenas vinculadas al calendario agrario y sagrado; el uso de armas y objetos rituales en las sublevaciones, el mito del retorno del Inca, el uso del simbolismo religioso católico y el papel de la mujer dentro de las cosmovisiones indígenas, entre otros aspectos.

La obra considera a los gobiernos julianos dentro de un conjunto de procesos políticos y sociales latinoamericanos que se vincularon o identificaron con el populismo. Pero, al mismo tiempo, impulsaron una serie de políticas económicas que prepararon el camino para el desarrollismo, proyectaron medidas de reformismo económico y social, y dieron origen a la izquierda ecuatoriana. El examen de estas circunstancias se reviste, también, de un escrutinio del contexto latinoamericano, la lucha contra los regímenes antioligárquicos y la construcción de modelos estatales alternativos.

El volumen reúne seis estudios que consideran la contribución del Programa Indigenista Andino (PIA) en los emprendimientos del desarrollo de los Estados andinos. Este aporte se expresa en el establecimiento de los regímenes transnacionales de bienestar (a mediados del siglo XX), así como en la construcción de los aparatos tecnocráticos estatales. Estas consideraciones se revisan a partir de la discusión sobre el lugar de las mujeres indígenas dentro de aquellas políticas, en su integración al discurso del desarrollo, así como en función de la intervención estatal en el espacio doméstico campesino femenino. Los estudios consideran esta problemática en los contextos boliviano, ecuatoriano, peruano y chileno.

EVENTOS

Exposición documental y artística de Santa Mariana de Jesús

La Fundación Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit presentó, entre el 7 de junio y el 5 de noviembre, una exposición y muestra documental y artística del IV centenario del natalicio de santa Mariana de Jesús. La muestra permitió, a través de la bibliografía de la Santa, conocer varios manuscritos y otros documentos originales de los procesos de beatificación, en 1850; y de canonización, en 1950. Asimismo, se expusieron pinturas de Hernando de la Cruz, director espiritual de Santa Mariana, óleos de los siglos XVIII, XIX y XX, y sus reliquias personales.

Reunión de trabajo de la Red Iberconceptos se realizó en Quito

El grupo de investigación Iberconceptos Ecuador se reunió en Quito, con el objetivo de discutir sus avances en la indagación de los lenguajes políticos y sociales en el siglo XIX ecuatoriano. Estas sesiones de trabajo tuvieron lugar los días miércoles 4, jueves 5 y viernes 6 de julio en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), Universidad San Francisco de Quito (USFQ) y FLACSO Ecuador. La red de investigadores reúne a expertos de estas universidades y otras a nivel internacional.

Entre las actividades de estas reuniones de trabajo estuvo un ciclo de charlas abiertas al público. El miércoles 4 de julio intervino Javier Fernández Sebastián (Universidad del País Vasco) con la conferencia “Pensamiento, lenguaje y acción en la política moderna”; el jueves 5 se desarrolló la mesa redonda “Religión y política”, con la participación de Elisa Cárdenas (Universidad de Guadalajara), Jordi Canal (UHES), Carlos Espinosa (USFQ) y Juan Manguashca (Universidad de York / UASB-E). El ciclo de charlas cerró el viernes 6 de julio con la conferencia “Guerra de palabras. La revolución

del lenguaje y el lenguaje de la revolución”, a cargo de Gonzalo Capellán (Universidad de La Rioja/Cilengua).

Homenaje al historiador Eduardo Kingman Garcés

El Departamento de Antropología, Historia y Humanidades de FLACSO Ecuador, en el marco del Coloquio “Historia urbana y memoria social”, realizado el 5 de julio de 2018, llevó a cabo un homenaje a Eduardo Kingman Garcés, en el cual participaron cinco académicos de diversas casas de estudio, quienes analizaron la trayectoria de Kingman y sus aportes a los estudios históricos. El primero fue Víctor Bretón, de FLACSO Ecuador; le siguieron Juan José Pujadas, de la Universidad Rovira i Virgili (España); Rafael Polo, de la Universidad Central del Ecuador; Lucía Durán, de la Universidad de Buenos Aires (Argentina); y cerró el encuentro Erika Bedón, de la Fundación Museos de la Ciudad.

Escultura quiteña y neogranadina fueron objeto de charla académica

La Pontificia Universidad Católica del Ecuador y la Universidad de Granada presentaron, entre el 11 y el 13 de julio, tres charlas sobre la escultura quiteña en la Nueva Granada. Las conferencias, referidas a “El empleo de las estampas grabadas en la escultura quiteña”, “El sur colombiano como prolongación de la escuela quiteña de escultura” y “Los *best sellers* de una intensa exportación”, estuvieron a cargo del profesor Adrián Contreras, de la Universidad de Granada.

Obra sobre migración judía se presentó en la Academia de Historia

El 12 de julio se realizó la presentación del libro *La migración judía en Ecuador. Ciencia, cultura y exilio 1933-1945*, de Daniel Kersfeld. La investigación está dividida en cuatro capítulos, que buscan ofrecer una panorámica sobre la diáspora generada por los totalitarismos europeos, su influencia en los ámbitos científico, cultural y artístico en Ecuador y el estudio de casos específicos, a lo que se une un apéndice documental y otro fotográfico.

Charla sobre las batallas legales de los pueblos indígenas en el Perú (siglo XVIII)

Como parte de los coloquios del programa de Doctorado en Historia Latinoamericana de la UASB-E, se organizó la charla “Memoria y memoriales: la lucha legal por la supervivencia de los pueblos indígenas en los Andes (siglo XVIII)”, a cargo del investigador Luis Miguel Glave. La charla puso en perspectiva los modos en que los grupos indígenas andinos dirigían sus memoriales directamente al rey, en la perspectiva de mantener sus derechos sociales y culturales o lograr mercedes y conseguir mayor representatividad y legitimidad. Estos pedidos ponen de manifiesto la lucha legal por la supervivencia de estos grupos, así como la configuración de una nación índica dentro del contexto de la monarquía española, que desde diferentes perspectivas planteaba luchas legales y culturales.

La conferencia tuvo lugar en la UASB-E, el 23 de julio.

Nueva obra sobre historia de la literatura se presentó en Quito

Con motivo de los 109 años de creación de la Academia Nacional de Historia, el 27 de julio se presentaron los tres primeros tomos de *Historia y antología de la literatura ecuatoriana*, editados por la Academia y la Casa de la Cultura Ecuatoriana. El proyecto prevé publicar 14 volúmenes, en los que participarán un número aproximado de 60 académicos.

Conferencia sobre la emigración gallega a Brasil y Argentina

El Área de Historia de la UASB-E organizó la conferencia “Aproximaciones de la emigración gallega en Río de Janeiro y Buenos Aires (1880-1930)”, a cargo de la investigadora Érica Sarmiento da Silva, profesora de la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ) y de la Universidad Salgado de Oliveira (UNIVERSO). La conferencia abordó la historiografía brasileña y argentina en la época de la Gran Inmigración (1880-1930), enfatizando el estudio del asociacionismo español, con atención en el caso gallego en Buenos Aires y Río de Janeiro. La conferencia tuvo lugar el 2 de agosto en la UASB-E.

Simposio sobre la Gran Colombia se realizó en Bogotá

El Anuario Colombiano de Historia Social y la Cultura organizó el simposio internacional “La invención de la República. ¿Qué es y por qué importa la Gran Colombia?”, como parte de la presentación del *dossier* temático correspondiente al segundo semestre de 2018. En el simposio, que se realizó el 23 de agosto en el edificio de posgrados de la Universidad Nacional, participaron los editores del número dedicado a la experiencia grancolombiana: Marcela Echeverri (Universidad de Yale), Francisco Ortega (Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá) y Tomás Straka (Universidad Católica Andrés Bello). Participaron, además, Ángel Rafael Almarza (Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, México), María José Afanador-Llach (Universidad de los Andes), Santiago Cabrera Hanna (UASB-E), Daniel Gutiérrez Ardila (Universidad Externado) (autores), Marixa Lasso (Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá), Armando Martínez (Archivo General de la Nación) e Isidro Vanegas (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia). El simposio se clausuró con una sesión de trabajo para definir una agenda de investigación posible, de cara a la celebración del bicentenario de la independencia norandina y la creación de la Gran Colombia.

Insurgencia popular, soberanía, diplomacia y territorio durante la crisis hispánica y la Independencia fueron tratados en una conferencia

El Museo Numismático del Banco Central del Ecuador organizó la conferencia “La insurgencia quiteña y la soberanía de los pueblos: monarquía, religión, diplomacia y territorio”, el 30 de agosto. La conferencia estuvo a cargo del historiador Ahmed Deidán de la Torre (Universidad de Texas, Austin). La intervención expuso algunos de los resultados de la investigación sobre el lenguaje político en la Audiencia de Quito durante la crisis hispánica y la organización de las juntas de gobierno; así como en el marco posterior de los procesos de independencia en el contexto norandino.

Conversatorio sobre bienes culturales patrimoniales

El Museo Numismático del Banco Central del Ecuador organizó el conversatorio “Bienes patrimoniales: conceptualización”, con el investigador Carlos Iza, miembro de la Academia Nacional de Historia. El diálogo tuvo lugar en las instalaciones del museo, en el Centro Histórico de Quito, el 12 de septiembre.

Conferencia sobre prácticas de publicación en Ciencias Sociales en América Latina

El Departamento de Sociología y Estudios de Género de FLACSO Ecuador organizó la conferencia “¿Qué significa la excelencia académica? Dilemas en torno a la práctica de publicar en Ciencias Sociales en América Latina”, a cargo de Carmen Diana Deere (Universidad de Florida / FLACSO Ecuador). Participaron también Silvia Vega Ugalde (CACES / Universidad Central del Ecuador) y Gioconda Herrera (FLACSO Ecuador).

Diálogo sobre la conservación de Quito

En el contexto de la conmemoración de los cuarenta años de la declaratoria de la ciudad de Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad hecha por la UNESCO, el Museo Numismático del Banco Central del Ecuador organizó la conferencia “Un largo camino para la conservación de Quito”, a cargo del arquitecto Alfonso Ortiz Crespo. La charla propuso una evaluación general de la conservación patrimonial de la ciudad.

X Congreso de Etnohistoria se realizó en Quito

El X Congreso Internacional de Etnohistoria “Miradas renovadas y conectadas” se realizó entre el 19 y el 23 de septiembre de 2018 en FLACSO Ecuador y la UASB-E. Además de estos dos centros académicos, el congreso tuvo el auspicio del Instituto Seminario de Historia Rural Andina (Perú),

el Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) y la Fundación Rosa Luxemburgo. El congreso reunió un número aproximado de 500 participantes (entre investigadores, profesores universitarios y estudiantes de centros de estudios en América, Asia y Europa). Su principal propósito, en esta edición, fue el de generar discusiones vinculadas a la construcción de saberes y conocimientos proyectados más allá de los límites nacionales o geográficos dentro de los cuales se ha desarrollado, hasta ahora, la actividad investigativa etnohistórica. Entre los ejes temáticos del Congreso estuvieron: Actualidad de la etnohistoria: miradas conectadas y renovadas; Ciudad, poder y población; Género, raza y clase; Religión, religiosidad y política; Nación y Estado; Memoria, patrimonio y conflicto; Etnohistoria y arqueología; Imperios y señoríos; Lenguaje, sociedad e interculturalidad; Visualidad, arte y cultura popular.

ÍNDICE DE AUTORES

Galaxis Borja González (Ecuador). Realizó sus estudios de Historia y Antropología en la Universidad de Hamburgo. Es profesora agregada del Área de Historia de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), donde coordina la Maestría en Historia y anteriormente lo hizo con la Especialización en Historia del Arte. También ha sido docente en la Universidad de Kassel (Alemania) y el Departamento de Historia de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Es autora de publicaciones especializadas sobre las relaciones de intercambio cultural entre América y Europa; la influencia de los impresos jesuítcos en la construcción de los imaginarios europeos sobre América del Sur; las sociabilidades republicanas, retóricas liberales y sujetos artesanos en Ecuador de mediados del siglo XIX, desde una perspectiva transnacional y de historia cruzadas.

Carmen Fernández-Salvador (Ecuador). Historiadora del arte, obtuvo su PhD en la Universidad de Chicago (2005). Actualmente es profesora y decana del Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad San Francisco de Quito. Durante el semestre de otoño de 2015 fue Robert F. Kennedy Visiting Professor en el Departamento de Historia del Arte y Arquitectura de la Universidad de Harvard. Ha publicado varios estudios sobre arte colonial e historiografía, entre los que destacan “Historia del Arte Colonial Quiteño: un aporte historiográfico”, en *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores* (2007) y *Encuentros y desencuentros con la frontera imperial: la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito y la misión en el Amazonas (siglo XVII)* (2018).

Fernando Garcés V. (Ecuador). Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos (Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador), maestro en Ciencias Sociales (FLACSO Ecuador) y licenciado en Ciencias de la Educación (Universidad de Cuenca). Actualmente es docente de la Universidad Politécnica Salesiana, sede Quito, y ha sido profesor de pregrado y posgrado en varias universidades de Ecuador y Bolivia. Trabajó como investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo de la Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba,

Bolivia, entre 2010 y 2017. Ha publicado libros y artículos en revistas nacionales y extranjeras sobre temas de interculturalidad, lengua y conocimiento del quechua/quichua, semiótica andina, plurinacionalidad, autonomías y territorios indígenas y derechos de pueblos indígenas.

William Alfonso López Rosas (Colombia). Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia (UNC). Doctor en Arte y Arquitectura por esa misma institución. En los años noventa coordinó los grupos de mediadores pedagógicos del Museo de Arte del Banco de la República de Colombia y el Museo Nacional de Colombia. Fue director del Museo de Arte de la UNC, donde lideró el grupo gestor de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, que actualmente coordina. Es cofundador del grupo de investigación Taller Historia Crítica del Arte y del grupo de investigación Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural; así como miembro de la Red Conceptualismos del Sur. Autor de artículos y textos sobre historia del arte en Colombia y los museos de ese país. Se desempeña como director y realizador del programa radial *Museos en contexto* en la emisora de la UNC.

Trinidad Pérez Arias (Ecuador). Historiadora del arte con doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos en la UASB-E, donde es profesora agregada, investigadora y coordinadora de la Especialización Superior en Museos y Patrimonio Histórico. Sus investigaciones se han centrado en el surgimiento del arte moderno en las primeras décadas del siglo XX en el contexto de la estructuración social del campo moderno del arte en el Ecuador y en su relación con representaciones indigenistas en la pintura.

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

Procesos: revista ecuatoriana de historia agradece la participación de los evaluadores de este número.

Florencia Bazzano, *Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin* (Estados Unidos de Norteamérica).

Ernesto Capello, *Macalester College* (Estados Unidos de Norteamérica).

Carlos Espinosa, *Universidad San Francisco de Quito* (Ecuador).

Luis Miguel Glave, *Colegio de América / Universidad Pablo de Olavide* (Ecuador / España).

Gilberto Loaiza Cano, *Universidad del Valle* (Colombia).

Juan Martínez, *Universidad de Cuenca* (Ecuador).

Andrea Müller, *Universidad de Berna* (Suiza).

Amada Carolina Pérez, *Pontificia Universidad Javeriana* (Colombia).

Mercedes Prieto, *Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)*, Ecuador.

Elisa Sevilla, *Universidad San Francisco de Quito* (Ecuador).

POLÍTICA EDITORIAL

ACERCA DE LA REVISTA

Procesos: revista ecuatoriana de historia es una publicación académica semestral del Área de Historia de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Se fundó en 1991 con el objetivo de fomentar la profesionalización de la disciplina histórica en Ecuador y América del Sur; y contribuir a la innovación de la investigación sobre el pasado de esta región. Aparece con el auspicio de la Corporación Editora Nacional.

Publica artículos de investigación inéditos, en idioma español, que son previamente evaluados por pares académicos anónimos, vinculados a centros de investigación de América Latina, Estados Unidos y Europa.

Cuenta con un Comité Editorial y un Comité Asesor Internacional integrados por académicos que laboran en universidades de Ecuador y otros países. El director de la revista preside ambos comités. El editor se encarga de coordinar el proceso de evaluación, y definir la secuencia y el contenido de los números. Cuenta con el concurso de un editor adjunto y un asistente editorial. La Corporación Editora Nacional se responsabiliza del diseño, armado e impresión.

La revista mantiene dos tipos de secciones, una de carácter permanente y otra ocasional. En la primera constan *Estudios, Debates, Reseñas, Referencias y Eventos*; mientras que en la segunda se incluyen *Obituarios, Documentos, Traducciones, Aula Abierta, Diálogo Crítico y Entrevistas*.

Las secciones arbitradas por los lectores anónimos son *Estudios y Debates*, que regularmente componen la mayor parte de cada número. Ambas contienen avances o resultados finales de investigaciones; balances historiográficos; discusiones temáticas, teórico-metodológicas, archivísticas e interdisciplinarias; así como intervenciones sobre debates específicos. La extensión de los artículos diferencia ambas secciones. En *Estudios* se incluyen contribuciones de hasta once mil palabras, mientras que en *Debates* el límite es de seis mil. Las restantes secciones son evaluadas por el editor y el Comité Editorial.

Procesos ha sido aceptada en los siguientes índices y bases de datos internacionales:

- REDIB (Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico).
- Dialnet (Sistema de alertas de la Universidad de la Rioja, España).
- ProQuest (Prisma, publicaciones y revistas sociales y humanísticas).
- Latindex (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal).
- Clase (Citas latinoamericanas en ciencias sociales y humanidades de la UNAM).
- HAPI (*Hispanic American Periodical Index* de la Universidad de California, Los Ángeles).
- Rebiun (Red de bibliotecas universitarias de España).
- Cibera (Catálogo del Instituto Iberoamericano de Berlín).
- *Historical Abstracts* (EBSCO).
- *LatAm-Studies* (Publicaciones académicas arbitradas sobre América Latina y el Caribe, Estados Unidos).
- DOAJ (Directory of Open Access Journals).
- ANVUR (Agenzia Nazionale di Evaluazione del Sistema Universitario e della Ricerca).
- *Latinoamericana* (Asociación de Revistas Académicas en Humanidades y Ciencias Sociales).

Normas para autores, pares anónimos y editores

1. Sobre la presentación de artículos

- Se reciben artículos de investigación, inéditos, en castellano, y cuyo contenido se inscribe en la descripción de las secciones *Estudios* y *Debates*, incluida en la sección "Acerca de la revista".
- Los textos presentados para publicación no deben haber sido remitidos a ninguna otra publicación, de manera simultánea. Por lo tanto, se asume que están libres de compromisos editoriales.
- No hay fechas específicas de recepción de trabajos para los números de tema libre, estos son procesados de acuerdo con el orden de llegada o según la invitación que se formule. En cambio, el cronograma de números monográficos se define entre el editor de *Procesos* y el coordinador del *dossier*.
- Los autores de artículos y reseñas deben enviar sus trabajos por correo electrónico a la dirección procesos@uasb.edu.ec. Además del artículo propuesto, se debe adjuntar un resumen en castellano en 100-150 palabras, un listado de ocho palabras clave, y los datos correspondientes al autor en 100-150 palabras, incluyendo su dirección electrónica, títulos académicos obtenidos, filiación institucional, cargos actuales, tópicos de investigación y últimas publicaciones.
- Los manuscritos presentados deben seguir las normas editoriales del Manual de Chicago Deusto (2013). Más adelante, en el apartado "Guía editorial", se incluyen ejemplos que ilustran estas pautas.

2. Obligaciones de los autores

- Al presentar un artículo, un autor declara que la autoría le pertenece íntegramente, y que respeta los derechos de propiedad intelectual de terceros. Si utiliza

material ajeno (fotografías, cuadros, mapas, gráficos en general) debe incluir el crédito y la autorización legal respectiva. Al suscribir la autoría también declara que la investigación se condujo con honestidad y sin manipulación inapropiada de la evidencia.

- Los autores suscriben el “Documento de autorización de uso de derechos de propiedad intelectual”, que faculta a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, la reproducción y comunicación pública de este material. La aceptación permite su publicación en papel y en forma electrónica. El autor mantiene los derechos intelectuales sobre su obra y se respetan los derechos de terceros.

3. *Acerca del proceso de evaluación*

- Todo artículo es evaluado por pares académicos anónimos. Por lo tanto, su autor se obliga a tomar en cuenta el dictamen final. Las modificaciones y/o correcciones solicitadas son vinculantes con la publicación, y deben ser absueltas en el plazo indicado. Una vez recibido el trabajo modificado, se le informará al autor de su aceptación, así como del cronograma de publicación. La revista se reserva el derecho de realizar correcciones de estilo a los trabajos aceptados.
- Los pares anónimos externos examinan la calidad académica de los trabajos propuestos en un marco de libertad de expresión, diálogo crítico y adhesión a principios éticos.
- Sobre esta base, cada contribución es evaluada por dos lectores anónimos. Para el efecto, se emplea el “Formulario de evaluación” que se puede descargar del siguiente enlace: <http://evaluacionpares.revistaprocesos.ec/>. En caso de que aparezca una contradicción en el dictamen de los árbitros, se buscará un tercer evaluador dirimente. El editor y el Comité Editorial se reservan la última palabra en cuanto a la publicación de un texto.
- No existe comunicación directa entre los evaluadores anónimos entre sí, ni entre estos y el autor del trabajo. La comunicación entre los actores está mediada por el editor.
- Los árbitros tienen un plazo aproximado de cuatro semanas para efectuar la evaluación. Por su parte, los autores disponen de dos semanas para incorporar las observaciones.
- Las reseñas, solicitadas o recibidas, son evaluadas por el editor y el Comité Editorial. Pueden versar sobre libros que hayan sido publicados en los últimos cuatro años.

4. *Responsabilidad de los editores*

- El editor y el Comité Editorial tienen el encargo de llevar a la práctica las políticas editoriales de *Procesos*. Estas se orientan a asegurar la calidad del material publicable, fomentar la innovación de la investigación histórica, alentar el debate académico, preservar la libertad de expresión, aplicar el proceso de evaluación y publicación dentro de un marco de rigor y valores éticos, y afirmar, en lo posible, la integridad académica del material publicable.
- La coordinación de los procedimientos inherentes a la recepción, evaluación y aceptación de una contribución presentada a *Procesos* corresponde al editor. La

aceptación o rechazo de un artículo se realiza únicamente a partir del criterio de calidad e integridad académica. Al editor también le corresponde la obligación de publicar enmiendas o rectificaciones.

- En caso de presentarse un conflicto de intereses, este será resuelto dentro del marco de las políticas editoriales, a cargo de una comisión de tres integrantes: uno del Comité Editorial y dos del Comité Asesor Internacional.

5. Sobre plagio

- Cuando es detectado plagio, el texto es rechazado automáticamente y devuelto inmediatamente a su autor. Esta decisión es inapelable.

GUÍA EDITORIAL

- Los artículos propuestos para la sección *Estudios* deben observar el límite de once mil palabras; y para *Debates* un máximo de seis mil, incluidas las notas de pie de página y la bibliografía. Se presentan a doble espacio, con márgenes de 2,5 cm, en formato A4, letra *Times New Roman*, número 12, con sangrado en la primera línea de cada párrafo.
- Las citas textuales de más de cuatro renglones se colocan en un párrafo aparte, a espacio seguido, con margen reducido y sin sangrado.
- Las reseñas contienen hasta 1.500 palabras.
- Las notas de pie de página deben aparecer en números arábigos consecutivos, en letra 10, según las pautas de citación indicadas abajo.
- Al final de cada artículo se incluyen los repositorios consultados y la bibliografía empleada, con sangría francesa.
- Los artículos pueden incluir hasta dos niveles de subtítulos.
- En los casos de reproducción del segmento de una cita, o si a esta le faltan palabras y/o aparecen ilegibles, se recurre a la colocación de corchetes con puntos suspensivos [...]. También se emplean los corchetes para incluir letras o palabras que completan el sentido.
- Para referir otras fuentes debe emplearse la palabra “véase”. Evitar los usos de “vid.”, “ver” o “cf.”.
- Las palabras en latín u otro idioma van en cursivas.
- La primera vez que se use una referencia que tenga abreviatura, debe constar el nombre completo, seguido de la sigla entre paréntesis. Luego solo se usará esta última.
- Todas las tablas, gráficas o ilustraciones deben contar con un pie de identificación, una numeración consecutiva y, en caso de remitirlas en archivo adjunto, incluir la referencia del lugar específico de inserción en el texto.
- Los archivos de fotografías o ilustraciones deben entregarse en formato digital adjunto (300 DPI).

Pautas de citación

A partir del número 39, *Procesos: revista ecuatoriana de historia* sigue el sistema de “notas y bibliografía” de *El Manual de Chicago Deusto* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2013). A continuación se presentan ejemplos sobre la forma de citación. Se emplean las siguientes abreviaturas: nota completa (N); nota abreviada (NA); y bibliografía (B).

Libros

Un solo autor

(N) Jean-Paul Deler, *Ecuador: del espacio al Estado nacional*, 2.^a ed. revisada (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Instituto Francés de Estudios Andinos / Corporación Editora Nacional, 2007), 124-126.

(NA) Deler, *Ecuador: del espacio...*, 250.

(N) Inmediata. *Ibíd.*, 114.

No usar las expresiones “*íd.*”, “*ídem*”, “*art. cit.*”, “*loc. cit.*”, “*op. cit.*”

(B) Deler, Jean-Paul. *Ecuador: del espacio al Estado nacional*. 2.^a ed. revisada. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Instituto Francés de Estudios Andinos / Corporación Editora Nacional, 2007.

Dos o tres autores

(N) Carlos Sempat Assadourian, Guillermo Beato y José Carlos Chiaramonte, *Argentina: De la conquista a la independencia*, vol. 2 (Buenos Aires: Paidós, 1992), 192-198.

(NA) Assadourian, Beato y Chiaramonte, *Argentina: De la conquista...*, 124.

(B) Assadourian, Carlos Sempat, Guillermo Beato y José Carlos Chiaramonte. *Argentina: De la conquista a la independencia*. Vol. 2. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Cuatro o más autores

(N) Magdalena Bertino et al., *La economía del primer batllismo y los años veinte. Auge y crisis del modelo agroexportador (1911-1930)*, t. III de *Historia Económica del Uruguay* (Montevideo: Fin de Siglo / Instituto de Economía, Universidad de la República / Banco Central del Uruguay / Banco República, 2005), 62.

(B) Bertino, Magdalena, Reto Bertoni, Héctor Tajam y Jaime Yaffé. *La economía del primer batllismo y los años veinte. Auge y crisis del modelo agroexportador (1911-1930)*. T. III de *Historia Económica del Uruguay*. Montevideo: Fin de Siglo / Instituto de Economía, Universidad de la República / Banco Central del Uruguay / Banco República, 2005.

Artículos

Capítulo de libro

(N) Alonso Valencia, “Importancia de Sucre en la historia de Colombia”. En *Sucre soldado y estadista*, ed. por Enrique Ayala Mora, 2.^a ed., 53-73 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2009), 164.

(NA) Valencia, “Importancia de Sucre...”, 280.

- (B) Valencia, Alonso. "Importancia de Sucre en la historia de Colombia". En *Sucre soldado y estadista*, editado por Enrique Ayala Mora, 2.^a ed., 53-73. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2009.
- Artículo de revista
- (N) Daniel Gutiérrez Ardila, "El arrepentimiento de un revolucionario: José Manuel Restrepo en tiempos de la Reconquista (1816-1819)", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40, n.º 2 (julio-diciembre 2013): 54-56.
- (NA) Gutiérrez Ardila, "El arrepentimiento...", 74.
- (B) Gutiérrez Ardila, Daniel. "El arrepentimiento de un revolucionario: José Manuel Restrepo en tiempos de la Reconquista (1816-1819)". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40, n.º 2 (julio-diciembre 2013): 49-76.

Publicaciones obtenidas de Internet (con referencia DOI)

- (N) Nicolás Quiroga, "Blogs de historia: usos y posibilidades", *Historia Crítica*, n.º 43 (ene.-abr. 2011): 73, doi:10.7440/histcrit43.2011.05.
- (B) Quiroga, Nicolás. "Blogs de historia: usos y posibilidades", *Historia Crítica*, n.º 43 (ene.-abr. 2011): 62-80, doi:10.7440/histcrit43.2011.05.

Publicaciones obtenidas de Internet (con referencia URL)

- (N) Amy Taxin, "La participación de la mujer en la Independencia: el caso de Manuela Sáenz", *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 14 (1999): 86, <http://revistaprocesos.ec/ojs/index.php/ojs/article/view/323/390>.
- (B) Taxin, Amy. "La participación de la mujer en la Independencia: el caso de Manuela Sáenz". <http://revistaprocesos.ec/ojs/index.php/ojs/article/view/323/390>.

Artículos de prensa (con firma de autor)

- (N) Luciano Andrade Marín, "El remiendo en el cuartel de los Limeños", *El Comercio*, 1 de junio de 1964: 4.
- (B) Andrade Marín, Luciano. "El remiendo en el cuartel de los Limeños". *El Comercio*. 1 de junio de 1964, 4.

Artículos de prensa (sin firma de autor)

- (N) "La cuestión muelle de Guayaquil", *El Telégrafo*, 28 de septiembre de 1920: 1.
- (B) *El Telégrafo*. "La cuestión muelle de Guayaquil". 28 de septiembre de 1920: 1.

Tesis y documentos inéditos

- (N) Rocío Rueda Novoa, "De esclavizados a comuneros en la cuenca aurífera del Río Santiago-Río Cayapas (Esmeraldas). Etnicidad negra en construcción en Ecuador siglos XVIII-XIX" (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2010), 30, <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2815/1/TD011-DH-Rueda-De%20esclavizados.pdf>.

- (B) Rueda Novoa, Rocío. "De esclavizados a comuneros en la cuenca aurífera del Río Santiago-Río Cayapas (Esmeraldas). Etnicidad negra en construcción en Ecuador siglos XVIII-XIX". Tesis de doctorado. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2010. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2815/1/TD011-DH-Rueda-De%20esclavizados.pdf>.

Entrevistas publicadas

- (N) François Hartog, entrevistado por Renán Silva, *Historia Crítica*, n.º 48 (sep.-dic. 2012): 209.
- (B) Hartog, François. Entrevistado por Renán Silva. *Historia Crítica*, n.º 48 (sep.-dic. 2012): 208-214.

Comunicaciones personales

- (N) Frank Salomon (docente de la Universidad de Winsconsin, Madison), en conversación con el autor, junio de 2013.

Fuentes inéditas de archivo

- (N) José Gabriel Pérez, "Informe al Mariscal Antonio José de Sucre, Yntendente del departamento de Quito", Guayaquil, 29 de julio de 1822, Archivo Nacional del Ecuador (ANE), fondo *Presidencia de Quito*, caja 595, ff. 28-33.

Archivos consultados

Deben presentarse al final del artículo, antes de la bibliografía consultada:

Archivo Nacional del Ecuador (ANE)

Fondo *Presidencia de Quito*

Fondo *Notarial*

Archivo Metropolitano de Historia de Quito (AMHQ)

Sección Secretaría Municipal

Sección Sindicatura o Procuraduría

Contacto:

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Toledo N22-80

código postal: 170413

e-mail: procesos@uasb.edu.ec

teléfono (593 2) 299 3634

Quito, Ecuador

EDITORIAL POLICY

ABOUT THE JOURNAL

Procesos: revista ecuatoriana de historia is a biannual academic publication of the Department of History of the Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. It was established in 1991 with the objective of promoting the professionalization of the historical discipline in Ecuador and South America; and to contribute to the innovation concerning this region's past. It appears thanks to the sponsorship of the Corporación Editora Nacional.

It publishes unedited research articles, in Spanish, that are evaluated previously by anonymous academic peers, linked to centers of investigation throughout Latin America, the United States and Europe.

It has an Editorial Committee and an International Advisory Committee made up of intellectuals that work in Ecuadorian universities and in other countries. The director of the journal presides over both committees. The editor is in charge of coordinating the evaluation process and defining the sequence and content of the issues. It also has the support of an assistant editor and an editorial assistant. The Corporación Editora Nacional is responsible for the design, preparation and printing of each issue.

Each journal offers two types of sections, one permanent format and the other occasional. The permanent format exhibits *Studies, Debates, Only Book/reviews, Only Books/references and Events*; while the second occasional format includes *Obituaries, Documents, Translations, Open Classroom, Critical Dialogue and Interviews*.

The sections put together by anonymous readers are *Studies and Debates* that normally make up the majority of the content included in each issue. Both of these sections exhibit previews or final results of ongoing research projects; historiographic affairs; thematic discussions, methodological theory, catalogue archives and interdisciplinary matters; along with interventions concerning specific debates. The length of the articles distinguishes both sections. In *Studies*, for example, there are 11,000-word contributions, while *Debates* limits its contributions to 6,000 words. The remaining sections are evaluated by the Editor and Editorial Committee.

Procesos has been accepted in the following indexes and international data bases:

- REDIB (Spanish American Network of Innovation and Scientific Knowledge).
- Dialnet (Alert system of Universidad de La Rioja, Spain).
- ProQuest (Prisma, publications and humanistic and social journals).
- Latindex (Regional system of on-line information for scientific journals for Latin America, the Caribbean area, Spain and Portugal).
- Clase (Latinamerican citations in social sciences and humanities of the UNAM).
- HAPI (*Hispanic American Periodical Index* of the University of California, Los Angeles).
- Rebiun (University library network of Spain).
- Cibera (Catalogue of the Iberoamerican Institute of Berlin).
- *Historical Abstracts* (EBSCO).
- *LatAm-Studies* (Compiled academic publications concerning Latin America, the Caribbean area and the United States).
- DOAJ (Directory of Open Access Journals).
- ANVUR (Agenzia Nazionale di Evaluazione del Sistema Universitario e della Ricerca).
- *Latinoamericana* (Asociación de Revistas Académicas en Humanidades y Ciencias Sociales).

Norms/standards for authors, anonymous peers and editors

1. Concerning the presentation of articles

- *Procesos* receives unedited research articles in Spanish whose content conforms to the guidelines listed in the *Studies and Debates* sections that are included in the section "About the journal".
- The texts presented for publication must have not been submitted to any other publication at the same time. Therefore, it is assumed that the articles are free of any kind of editorial compromise.
- There are not any specific dates for receiving articles for issues that have no designated theme, those are processed according to the order that they arrive or according to the invitation that is posed. On the other hand, the timetable of monographic issues is established by the editor of *Procesos* and the dossier coordinator.
- The authors of articles and summaries must send their articles by e-mail to the e-mail address: procesos@uasb.edu.ec. Besides the proposed article, each autor must include a summary in Spanish of 100-150 words, a list of eight key words, corresponding information about the autor with a limit between 100-150 words, including the author's e-mail address, earned academic diplomas, institutional affiliation, current job positions, investigation topics and recent publications.
- The manuscripts presented must conform to the editorial norms of the Chicago Deusto Manual (2013). Later, in the heading "Editorial guide", there are examples that illustrate these guidelines.

2. Author's obligations

- At the moment of submitting the article, an autor declares that their work is their sole authorship and that they respect the rights of third-party intellectual property.

If an autor uses material that belongs to other sources (photographs, paintings or pictures, maps, graphic representations in general) such autor should give credit and the respective legal authorization to include said source. At the moment of registering authorship, the autor also declares that their investigation was conducted with honesty and without innapropriate manipulation concerning the article's evidence.

- The authors fill out the "Authorization for use of intellectual property rights document" that the Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador provides and the entity that reproduces and informs publicly this media. An autor can submit their publication on paper or digitally. The autor maintains the intellectual rights of their work and the need to respect third-party rights.

3. *About the evaluation process*

- Every article is evaluated by anonymous academic peers. Therefore, each article's writer has to accept the final opinion of said anonymous evaluators. The solicited modifications and /or corrections are very important for each publication's success and each requested modification or correction need to be completed on time being that each issue adheres to strict deadline parameters. As soon as *Procesos* receives the modified work of an author, the journal's staff will inform the author of its acceptance status along with its publication schedule. The journal also has the right to make corrections concerning each article's style if an article has been approved for publication.
- The external anonymous peers examines the academic quality of each proposed work in a framework of characteristics like: freedom of expression, critical dialogue and adhesion to ethical principles.
- Concerning this aspect, each contribution is evaluated by two anonymous readers. To achieve this, the "evaluation form" can be downloaded from the following link: <http://evaluacionpares.revistaprocesos.ec>. In the case that a possible contradiction appears in the opinion of one or both of the evaluators, a third decisive evaluator could be included to render a possible solution to quell any author's doubts concerning the evaluation procedure's legitimacy. The Editor and the Editorial Committee have the final say concerning each proposed article's publication.
- There isn't any communication between either anonymous evaluator neither will the author be able to dialogue with either of the anonymous evaluators. The communication between each actor involved in the process is mediated by the Editor.
- Each evaluator has an approximate evaluation term of four weeks. In turn, authors have two weeks to make corrections or modifications concerning feedback given by the evaluators.
- Summaries, solicited or received, are evaluated by the Editor and the Editorial Committee. They can be about books that have been published during the last four years.

4. *Responsability of the Editors*

- The Editor and the Editorial Committee are in charge of putting in practice the editorial policies dictated by *Procesos*. Said policies are designed to assure the quality of publishable material, foster the innovation of historic investigation,

encourage academic debate, preserve freedom of expression, apply the evaluation and publication process with rigorous and ethical values as its framework and confirm, when possible, the academic integrity of publishable material.

- The coordination of the procedures pertaining to the reception, evaluation and acceptance of a presented contribution to *Procesos* is at the Editor's discretion. The acceptance or denial of an article depends exclusively on pertinent factors concerning quality and academic integrity. It also falls upon the Editor to publish corrections or rectifications.
- In the case of the occurrence of a conflict of interest, this will be resolved following guidelines established by editorial policy and carried out by a commission of three members: one from the Editorial Committee and two from the International Advisory Committee.

5. About plagiarism

- When plagiarism is detected, the text is automatically rejected and returned immediately to its author. This decision is unappealable.

EDITORIAL GUIDE

- Proposed articles for the section *Studies* must observe the limit of 11,000 words; and for *Debates* a maximum of 6,000 words, including footnotes and the bibliography. It should be presented double-spaced, with 2.5 cm margins, in A4 format, using Times New Roman, number 12 letter size and the indentation of the first line of each paragraph.
- Textual citations of more than four lines should be placed in a separate paragraph, with continuous spacing applied, margin reduced and no indentation.
- *Reviews* have a limit of 1,500 words.
- Footnotes must appear in consecutive Arabic numbers and in letter size 10 according to the citation guidelines located below.
- At the end of each article each author should include consulted repositories and the employed bibliography using French indentation.
- Articles can have a maximum of two levels of subtitles.
- Concerning cases of the reproduction of segments of a citation or if said citation lacks words and/or they appear illegible, an author can resort to the application of suspension points located between square brackets [...]. Square brackets can also be employed to include letters or words to improve coherence or comprehension.
- To refer to other sources an author must employ the word "véase" (look at). Avoid the use of "vid" (abbreviation of vid or see), "ver" (see) or "cfr." or "cf." (compare or confer).
- Italics are to be utilized when using words in Latin or other languages.
- The first time that an author uses a reference that is abbreviated it must first have the complete name followed its abbreviation between parentheses. Any continued reference to said complete name can use just its abbreviated form between parentheses.
- All tables, diagrams or illustrations have an identification caption, consecutive

numeration and, in the case of referring to them in an attached file, include the reference of the specific place of insertion in the text.

- Photographic or illustration files must be submitted by attaching them digitally with a 300 DPI format.

Citation guidelines

Starting with issue 39, *Procesos: revista ecuatoriana de historia* follows the “notes and bibliography” system of *El Manual de Chicago Deusto* (Bilbao: University of Deusto, 2013). The following sections contain examples concerning citation formats. The following abbreviations are employed: complete citation (N); abbreviated note (NA); and bibliography (B).

Books

One Author

- (N) Jean-Paul Deler, *Ecuador: del espacio al Estado nacional*, 2nd revised ed. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Instituto Francés de Estudios Andinos / Corporación Editora Nacional, 2007), 124-126.
- (NA) Deler, *Ecuador: del espacio...*, 250.
- (N) Inmediata. *Ibíd.*, 114.
Don't use expressions: “*id.*”, “*ídem*”, “*art. cit.*”, “*loc. cit.*”, “*op. cit.*”
- (B) Deler, Jean-Paul. *Ecuador: del espacio al Estado nacional*. 2nd revised ed. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Instituto Francés de Estudios Andinos / Corporación Editora Nacional, 2007.

Two or three authors

- (N) Carlos Sempat Assadourian, Guillermo Beato y José Carlos Chiaramonte, *Argentina: De la conquista a la independencia*, vol. 2 (Buenos Aires: Paidós, 1992), 192-98.
- (NA) Assadourian, Beato y Chiaramonte, *Argentina: De la conquista...*, 124.
- (B) Assadourian, Carlos Sempat, Guillermo Beato y José Carlos Chiaramonte. *Argentina: De la conquista a la independencia*. Vol. 2. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Four or more authors

- (N) Magdalena Bertino et al., *La economía del primer batllismo y los años veinte. Auge y crisis del modelo agroexportador (1911-1930)*, t. III de *Historia Económica del Uruguay* (Montevideo: Fin de Siglo / Instituto de Economía, Universidad de la República / Banco Central del Uruguay / Banco República, 2005), 62.
- (B) Bertino, Magdalena, Reto Bertoni, Héctor Tajam y Jaime Yaffé. *La economía del primer batllismo y los años veinte. Auge y crisis del modelo agroexportador (1911-1930)*. T. III de *Historia Económica del Uruguay*. Montevideo: Fin de Siglo / Instituto de Economía, Universidad de la República / Banco Central del Uruguay / Banco República, 2005.

Articles

Book chapter

- (N) Alonso Valencia, "Importancia de Sucre en la historia de Colombia". In *Sucre soldado y estadista*, ed. by Enrique Ayala Mora, 2.^a ed., 53-73 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2009), 164.
- (NA) Valencia, "Importancia de Sucre...", 280.
- (B) Valencia, Alonso. "Importancia de Sucre en la historia de Colombia". In *Sucre soldado y estadista*, edited by Enrique Ayala Mora, 2.^a ed., 53-73. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2009.

Journal Article

- (N) Daniel Gutiérrez Ardila, "El arrepentimiento de un revolucionario: José Manuel Restrepo en tiempos de la Reconquista (1816-1819)", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40, n.º 2 (July-December 2013): 54-56.
- (NA) Gutiérrez Ardila, "El arrepentimiento...", 74.
- (B) Gutiérrez Ardila, Daniel. "El arrepentimiento de un revolucionario: José Manuel Restrepo en tiempos de la Reconquista (1816-1819)". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40, n.º 2 (July-December 2013): 49-76.

Publications obtained from Internet (with DOI reference)

- (N) Nicolás Quiroga, "Blogs de historia: usos y posibilidades", *Historia Crítica*, n.º 43 (Jan.-Apr. 2011): 73, doi:10.7440/histcrit43.2011.05.
- (B) Quiroga, Nicolás. "Blogs de historia: usos y posibilidades", *Historia Crítica*, n.º 43 (Jan.-Apr. 2011): 62-80, doi:10.7440/histcrit43.2011.05.

Publications obtained from Internet (with URL reference)

- (N) Amy Taxin, "La participación de la mujer en la Independencia: el caso de Manuela Sáenz", *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 14 (1999): 86, <http://revistaprocesos.ec/ojs/index.php/ojs/article/view/323/390>.
- (B) Taxin, Amy. "La participación de la mujer en la Independencia: el caso de Manuela Sáenz". *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 14 (1999): 85-113, <http://revistaprocesos.ec/ojs/index.php/ojs/article/view/323/390>.

Press articles (with author's signature)

- (N) Luciano Andrade Marín, "El remiendo en el cuartel de los Limeños", *El Comercio*, 1st of June 1964: 4.
- (B) Andrade Marín, Luciano. "El remiendo en el cuartel de los Limeños". *El Comercio*. June 1, 1964, 4.

Press articles (without author's signature)

- (N) "La cuestión muelle de Guayaquil", *El Telégrafo*, September 28, 1920: 1.

- (B) *El Telégrafo*. "La cuestión muelle de Guayaquil". September 28, 1920: 1.

Unedited documents and theses

- (N) Rocío Rueda Novoa, "De esclavizados a comuneros en la cuenca aurífera del Río Santiago - Río Cayapas (Esmeraldas). Etnicidad negra en construcción en Ecuador siglos XVIII- XIX" (doctoral dissertation, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2010), 30, <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2815/1/TD011-DH-Rueda-De%20esclavizados.pdf>.
- (B) Rueda Novoa, Rocío. "De esclavizados a comuneros en la cuenca aurífera del Río Santiago - Río Cayapas (Esmeraldas). Etnicidad negra en construcción en Ecuador siglos XVIII- XIX". Doctoral dissertation. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2010. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2815/1/TD011-DH-Rueda-De%20esclavizados.pdf>.

Published interviews

- (N) François Hartog, interviewed by Renán Silva, *Historia Crítica*, n.º 48 (Sep.-Dec. 2012): 209.
- (B) Hartog, François. Interviewed by Renán Silva. *Historia Crítica*, n.º 48 (Sep.-Dec. 2012): 208-214.

Personal contact

- (N) Frank Salomon (faculty member of the University of Wisconsin, Madison), in a conversation with the author, June 2013.

Unedited archive sources

- (N) José Gabriel Pérez, "Informe al Mariscal Antonio José de Sucre, Yntendente del departamento de Quito", Guayaquil, July 29, 1822, Archivo Nacional del Ecuador (ANE), *Presidencia de Quito Fund*, case 595, ff. 28-33.

Consulted archives

They must appear at the end of an article, before the consulted bibliography:

Archivo Nacional del Ecuador (ANE)

Fondo *Presidencia de Quito*

Fondo *Notarial*

Archivo Metropolitano de Historia de Quito (AMHQ)

Section Secretaría Municipal

Section Sindicatura or Procuraduría

POLITICA EDITORIAL

SOBRE A REVISTA

Procesos: revista equatoriana de historia é uma revista acadêmica semestral, produzida pela Área de Historia da *Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador*. A revista foi criada em 1991, com objetivo de contribuir para a profissionalização do campo da Historia no Equador e na América do Sul, além de apoiar a renovação dos estudos sobre o passado dessa região. *Procesos* é publicada em parceria com a *Corporación Editora Nacional*.

Procesos publica resultados de pesquisa, que sejam inéditos e em língua espanhola. Essas contribuições são avaliadas por pareceristas anônimos, que provêm de variados centros de pesquisa da América Latina, Estados Unidos e Europa.

Procesos possui um Comitê Editorial e um Comitê Assessor Internacional, ambos formados por pesquisadores que trabalham no Equador, além de outros países. O Diretor da revista preside os dois comitês. O Editor encarrega-se da coordenação do processo de avaliação dos artigos e de controle da periodicidade e do conteúdo de cada número. O editor conta com apoio de um coeditor e de um assistente editorial. A *Corporación Editora Nacional* responsabiliza-se pela diagramação e impressão do periódico.

Procesos tem duas seções, uma permanente e outra ocasional. Na primeira inclui: "Estudos", "Debates", "Resenhas", "Referencias" e "Eventos". Na segunda seção inclui: "Obituário", "Documentos", "Traduções", "Aula Aberta", "Diálogo Crítico" e "Entrevistas".

As seções avaliadas por pareceristas anônimos são as dos "Estudos" e "Debates". Esses segmentos compõem a maior parte de cada número. Neles publicam-se avanços e resultados finais de pesquisa; resenhas bibliográficas; discussões teórico-metodológicas, arquivistas e interdisciplinares, além de discussões sobre debates específicos. A seção "Estudos" refere-se às contribuições de até 11.000 palavras. A "Debates" acolhe trabalhos de até 6.000. As outras seções são avaliadas pelo Editor e pelo Comitê Editorial.

Procesos faz parte dos seguintes índices e bases de dados:

- *REDIB* (Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico).
- *Dialnet* (Sistema de Alertas de la Universidad de la Rioja, España).
- *ProQuest* (Prisma, publicaciones y revistas sociales y humanísticas).
- *Latindex* (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal).
- *Clase* (Citas latinoamericanas en ciencias sociales y humanidades de la UNAM).
- *HAPI* (*Hispanic American Periodical Index* de la Universidad de California, Los Ángeles).
- *Rebiun* (Red de bibliotecas universitarias de España).
- *Cibera* (Catálogo del Instituto Iberoamericano de Berlín).
- *Historical Abstracts* (EBSCO).
- *LatAm-Studies* (Publicaciones académicas arbitradas sobre América Latina y el Caribe, Estados Unidos).
- *DOAJ* (Directory of Open Access Journals).
- *ANVUR* (Agenzia Nazionale di Evaluazione del Sistema Universitario e della Ricerca).
- *Latinoamericana* (Asociación de Revistas Académicas en Humanidades y Ciencias Sociales).

Submissão

1. Sobre a submissão

- Recebem-se artigos inéditos de pesquisa e escritos em língua castelhana, cujo texto esteja adequado às seções do periódico: “Estudos” e “Debates” (veja-se seção “Sobre a Revista”).
- Os trabalhos submetidos não devem estar sob avaliação de outra publicação. Entende-se que os textos estão liberados de outros compromissos editoriais.
- No caso das edições de tema livre, a Revista não têm datas específicas para submissão. Estes são avaliados segundo a ordem de chegada ou convite. Ao contrário, o cronograma dos números é estabelecido pelo Editor e pelo coordenador de cada dossiê.
- Autores de artigos e resenhas devem submeter seus textos por e-mail: procesos@uasb.edu.ec. Além do artigo proposto, os autores devem acompanhar resumo do texto em língua castelhana (100-150 palavras), oito palavras chave e dados pessoais em 100-150 palavras. Dados incluem: e-mail, titulação, vínculo institucional, cargos atuais, área de pesquisa e publicações recentes.
- Os manuscritos submetidos devem ser padronizados, segundo as normas editoriais do *Manual de Chicago Deusto* (2013). Na seção “Guia editorial”, podem se consultar exemplos dessas pautas.

2. Obrigações dos autores

- Quando um artigo é submetido, seu autor declara que a autoria do trabalho lhe pertence integralmente, e que reconhece os direitos de propriedade intelectual de terceiros. Se um artigo contém materiais visuais como fotografias, quadros, mapas ou ilustrações em geral, os créditos e autorizações de uso devem estar in-

clusos. A declaração da autoria supõe que a pesquisa foi conduzida com honestidade e sem manipulação dolosa da evidência.

- Autores assinam “Autorização de uso de direitos de propriedade intelectual”, que permite reprodução e comunicação pública do material editorial pela *Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador*. Além disso, essa assinatura permite a publicação do texto em formatos impresso e digital. O autor mantém direitos intelectuais sobre sua obra; os direitos de terceiros também estão garantidos.

3. Sobre processo de avaliação

- Todos os artigos são avaliados por pareceristas anônimos. Ajustes e correções solicitadas serão vinculadas à publicação do trabalho e devem ser incluídas no texto dentro do prazo estabelecido.
- Quando a versão corrigida do texto for recebida, a Revista informará a aceitação do manuscrito ao seu autor, além do cronograma da publicação. O periódico reserva-se o direito de fazer ajustes de estilo nos artigos aceitados.
- Os pareceristas anônimos avaliam a qualidade dos trabalhos submetidos em um contexto de liberdade de expressão, dialogo crítico, seguindo princípios éticos e profissionais.
- Com base nesse princípio, cada contribuição será avaliada por dois pareceristas anônimos. Para essa avaliação, utiliza-se o “Formato de avaliação”, que poderá ser acessado no link: <http://evaluacionpares.revistaprocesos.ec/> No caso de pareceres opostos, a Revista procurará um terceiro avaliador. Editor e Comitê Editorial têm a última palavra sobre a publicação de um texto.
- Não existe comunicação direta entre os pareceristas, nem entre estes e o autor do texto. A comunicação entre eles será mediada pelo Editor.
- Pareceristas terão um prazo de três semanas para fazer a avaliação. Autores terão um prazo de duas semanas para incluir comentários e ajustes indicados.
- As resenhas serão avaliadas pelo Editor e pelo Comitê Editorial. Estes textos poderão tratar de livros publicados nos últimos quatro anos.

4. Responsabilidade dos editores

- O Editor e o Comitê Editorial se encarregarão de respeitar as políticas editoriais da *Procesos*. Essas políticas orientam-se para garantir a qualidade do material que for publicado, garantir a inovação da pesquisa histórica, acompanhar o debate acadêmico, preservar liberdade de expressão, aplicar os pareceres avaliativos em um ambiente de rigor e valores éticos e preservar a integridade dos materiais publicados.
- A coordenação da submissão, avaliação e aceite de um texto apresentado para a *Procesos* é responsabilidade do Editor. A aceitação ou rejeição de um artigo acontece seguirá os critérios de qualidade e integridade acadêmica. Além disso, a publicação de retificações ou correções, se for o caso, é responsabilidade do Editor.
- Se houver conflito de interesses, este será resolvido dentro das políticas editoriais da Revista, por meio de uma comissão integrada por três membros: um do Comitê Editorial e dois do Comitê Assessor Internacional.

5. Sobre plágio

- Quando plágio é detectado, o texto é rejeitado automaticamente, sendo imediatamente devolvido ao autor. Essa decisão é inapelável.

GUIA EDITORIAL

- Artigos submetidos para seção “Estudos” devem respeitar limite de onze mil (11.000) palavras. Na seção “Debates” o limite é de seis mil (6.000) palavras, incluindo notas de rodapé e bibliografia. Os manuscritos devem ser digitados com espaço entre linhas de 1,5; alinhamento justificado; margens superior e inferior, esquerda e direita 2,5 cm, página tamanho A4, digitados em fonte normal, Times New Roman, tamanho 12; tabulação padrão (1,25 cm) no início de cada parágrafo.
- O resumo deve ser apresentado em um único parágrafo, com o máximo de quinhentas (500) palavras, acompanhado de oito palavras-chave.
- Citações com menos de três linhas são incluídas no corpo do parágrafo, entre aspas e em fonte normal.
- Citações com mais de três linhas são destacadas do texto, sem aspas, compondo parágrafo com recuo de 1,5 cm da margem esquerda, fonte normal Times New Roman tamanho 11, com espaço entre linhas simples.
- Resenhas tem uma extensão de até mil e quinhentas (1.500) palavras.
- Notas de rodapé aparecem numeradas consecutivamente com algarismos arábicos, fonte normal Times New Roman, tamanho 10, segundo regras de citação embaixo indicadas.
- No final de cada artigo devem aparecer listados os arquivos e acervos documentais consultados, além da bibliografia utilizada.
- Artigos podem incluir subtítulos até em dos níveis.
- Se na reprodução de uma citação aparecem trechos ilegíveis, estes devem se substituir com reticências dentro de colchetes: [...]. Além disso, os colchetes podem ser utilizados para incluir palavras ou letras para completar sentido de uma frase.
- Quando o artigo fizer referência a outras fontes ou bibliografia, deve ser utilizado termo “vide” ou “conferir”. Termos como “vid.”, “ver” o “cf” não deverão ser utilizados.
- Uso de itálico fica restrito para palavras e trechos em língua estrangeira.
- Quando uma referência abreviada for colocada pela primeira vez, deverá constar o nome por extenso.
- Na primeira vez que uma referencia com abreviatura for utilizada, deve aparecer o nome completo, seguido da abreviatura entre parêntesis. Daí em diante, utilizar-se-ão somente a abreviatura.
- Tabelas, gráficos e ilustrações serão numerados consecutivamente com algarismos arábicos e devidamente legendados (iniciadas pelo termo Figura), com as fontes mencionadas no rodapé de cada figura. O texto deve indicar claramente onde devem ser inseridos estes materiais.

- Arquivos fotográficos, imagens e gráficos em geral devem ser anexados separadamente, em formato JPG (300 dpi).

Normas para citações bibliográficas

Procesos: revista ecuatoriana de historia utiliza o sistema de notas de rodapé e bibliografia segundo o *Manual de Chicago Deusto* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2013). A continuação apresentam-se alguns exemplos. Utilizam-se as abreviaturas seguintes: citação completa (N); nota abreviada (NA); e bibliografia (B).

Livros

Autor individual

- (N) Jean-Paul-Deler, *Ecuador: del espacio al Estado nacional*, 2.^a ed. revisada (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Instituto Francés de Estudios Andinos / Corporación Editora Nacional, 2007), 124-126.
- (NA) Deler, *Ecuador: del espacio ...*, 250.
- (N) Inmediata. *Ibíd.*, 114.
No usar las expresiones “íd.”, “ídem”, “art. cit.”, “loc. cit.”, “op. cit.”
- (B) Deler, Jean-Paul. *Ecuador: del espacio al Estado nacional*. 2.^a ed. revisada. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Instituto Francés de Estudios Andinos / Corporación Editora Nacional, 2004.

Dos ou três autores

- (N) Carlos Sempat Assadourian, Guillermo Beato y José Carlos Chiaramonte, *Argentina: De la conquista a la independencia*, vol. 2 (Buenos Aires: Paidós, 1992), 192-98.
- (NA) Assadourian, Beato y Chiaramonte, *Argentina: De la conquista...*, 124.
- (B) Assadourian, Carlos Sempat, Guillermo Beato y José Carlos Chiaramonte. *Argentina: De la conquista a la independencia*. Vol. 2. Buenos Aires: Paidós, 1992

Quatro ou mais autores

- (N) Magdalena Bertino et al., *La economía del primer batllismo y los años veinte. Auge y crisis del modelo agroexportador (1911-1930)*, t. III de *Historia Económica del Uruguay* (Montevideo: Fin de Siglo / Instituto de Economía, Universidad de la República / Banco Central del Uruguay / Banco República, 2005), 62.
- (B) Bertino, Magdalena, Reto Bertoni, Héctor Tajam y Jaime Yaffé. *La economía del primer batllismo y los años veinte. Auge y crisis del modelo agroexportador (1911-1930)*. T. III de *Historia Económica del Uruguay*. Montevideo: Fin de Siglo / Instituto de Economía, Universidad de la República / Banco Central del Uruguay / Banco República, 2005.

Artigos

Capítulo de livro e artigo em coletânea

- (N) Alonso Valencia, “Importancia de Sucre en la historia de Colombia”. En *Sucre soldado y estadista*, ed. por Enrique Ayala Mora, 2.^a ed., 53-73. (Quito: Univer-

- sidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2009), 164.
- (NA) Valencia, "Importancia de Sucre...", 280.
- (B) Valencia, Alonso. "Importancia de Sucre en la historia de Colombia". En *Sucre soldado y estadista*, editado por Enrique Ayala Mora, 2.ª ed., 53-73. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2009.

Artigo de revista acadêmica

- (N) Daniel Gutiérrez Ardila, "El arrepentimiento de un revolucionario: José Manuel Restrepo en tiempos de la Reconquista (1816-1819)", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40, n.º 2 (julio-diciembre 2013): 54-56.
- (NA) Gutiérrez Ardila, "El arrepentimiento...", 74.
- (B) Gutiérrez Ardila, Daniel. "El arrepentimiento de un revolucionario: José Manuel Restrepo en tiempos de la Reconquista (1816-1819)". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40, n.º 2 (julio-diciembre 2013): 49-76.

Publicações da Internet (com referencia DOI)

- (N) Nicolás Quiroga, "Blogs de historia: usos y posibilidades", *Historia Crítica*, n.º 43 (ene.-abr. 2011): 73, doi:10.7440/histcrit43.2011.05.
- (B) Quiroga, Nicolás. "Blogs de historia: usos y posibilidades", *Historia Crítica*, n.º 43 (ene.-abr. 2011): 62-80, doi:10.7440/histcrit43.2011.05.

Publicações da Internet (com referencia URL)

- (N) Amy Taxin, "La participación de la mujer en la Independencia: el caso de Manuela Sáenz", *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 14 (1999): 86, <http://revistaprocesos.ec/ojs/index.php/ojs/article/view/323/390>.
- (B) Taxin, Amy. "La participación de la mujer en la Independencia: el caso de Manuela Sáenz". <http://revistaprocesos.ec/ojs/index.php/ojs/article/view/323/390>.

Artigos de periódico (coluna com assinatura do autor)

- (N) Luciano Andrade Marín, "El remiendo en el cuartel de los Limeños", *El Comercio*, 1 de junio de 1964: 4.
- (B) Andrade Marín, Luciano. "El remiendo en el cuartel de los Limeños". *El Comercio*. 1 de junio de 1964, 4.

Artigos publicados na imprensa (coluna sem assinatura do autor)

- (N) "La cuestión muelle de Guayaquil", *El Telégrafo*, 28 de septiembre de 1920: 1.
- (B) *El Telégrafo*. "La cuestión muelle de Guayaquil". 28 de septiembre de 1920: 1.

Teses acadêmicas e outros documentos inéditos

- (N) Rocío Rueda Novoa, "De esclavizados a comuneros en la cuenca aurífera del Río Santiago - Río Cayapas (Esmeraldas). Etnicidad negra en construcción en Ecuador siglos XVIII- XIX" (tesis de doctorado, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2010), 30, <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2815/1/TD011-DH-Rueda-De%20esclavizados.pdf>.
- (B) Rueda Novoa, Rocío. "De esclavizados a comuneros en la cuenca aurífera del Río Santiago - Río Cayapas (Esmeraldas). Etnicidad negra en construcción en Ecuador siglos XVIII- XIX". Tesis de doctorado. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 2010. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2815/1/TD011-DH-Rueda-De%20esclavizados.pdf>.

Entrevistas publicadas

- (N) François Hartog, entrevistado por Renán Silva, *Historia Crítica*, n.º 48, (sep.-dic. 2012): 209.
- (B) Hartog, François. Entrevistado por Renán Silva. *Historia Crítica*, n.º 48, (sep.-dic. 2012): 208-214.

Comunicações pessoais

- (N) Frank Salomon (docente de la Universidad de Winsconsin, Madison), en conversación con el autor, junio de 2013.

Fontes inéditas de arquivo

- (N) José Gabriel Pérez, "Informe al Mariscal Antonio José de Sucre, Yntendente del departamento de Quito", Guayaquil, 29 de julio de 1822, Archivo Nacional del Ecuador (ANE), fondo *Presidencia de Quito*, caja 595, ff. 28-33.

Arquivos consultados

Apresentam-se ao final do artigo, antes da bibliografia:

Archivo Nacional del Ecuador (ANE)

Fondo *Presidencia de Quito*

Fondo *Notarial*

Archivo Metropolitano de Historia de Quito (AMHQ)

Sección Secretaría Municipal

Sección Sindicatura o Procuraduría



ACHSC

ANUARIO COLOMBIANO de HISTORIA SOCIAL
y de la CULTURA

VOL. 45, N.º 2 JULIO-DICIEMBRE, 2018

ISSN: 0120-2456 (IMPRESO) · 2256-5647 (EN LÍNEA)

Editorial. La invención de la república: la Gran Colombia

MARCELA ECHEVERRI

FRANCISCO A. ORTEGA

TOMÁS STRAKA

ARTÍCULOS / DOSSIER

Una república colosal: la unión de Colombia, el acceso al Pacífico y la utopía del comercio global, 1819-1830

MARÍA JOSÉ AFANADOR-LLACH

La incorporación del Distrito del Sur a la República de Colombia. Debates congresales y soberanía municipal

SANTIAGO CABRERA HANNA

Caldas como Galileo: la cultura impresa de la República se inventa una monarquía oscurantista para legitimar su poder

LINA DEL CASTILLO

Soberana indiferencia. El discurso historiográfico frente al republicanismo popular colombiano

DANIEL GUTIÉRREZ ARDILA

"Una gran asociación de pueblos". La rebelión en Guayaquil y su percepción de la Gran Colombia (1827)

FEDERICA MORELLI

"Abajo Don Simón y nada con los reinosos". Sobre el liberalismo separatista venezolano, 1821-1830

TOMÁS STRAKA

ARTÍCULOS / TEMA LIBRE

"Todas las cosas tienen su tiempo". Temporalidad e historia durante la restauración monárquica en la Tierra Firme (1814-1819)

ALEXANDER CHAPARRO SILVA

Ilusiones defraudadas: auge y caída del comercio legal de coca y cocaína en los países andinos

ANDRÉS LÓPEZ RESTREPO

RESEÑAS

CONTACTO

Cra. 30 n.º 45-03, Departamento de Historia, edificio Manuel Ancizar, oficina 3064,
Bogotá, Colombia

Tel.: (57-1) 3165000, exts. 16486, 16477

anuhisto_fchbog@unal.edu.co / anuhisto@gmail.com

WWW.ANURIODEHISTORIA.UNAL.EDU.CO



Revista de la Escuela de Historia de la
Universidad Industrial de Santander

XXIII-1

Anuario de Historia Regional y de las Fronteras

Tabla de contenido

Editorial

Artículos

Leonardo González Moreno:

Cazadores recolectores del periodo Arcaico en el valle del río Chucurí, nororiente de Colombia: Asentamientos y explotación de materias primas

Ana Milena Rhenals Doria:

Inmigrantes sirio-libaneses y sus prácticas económicas (ilegales) en Colombia, 1880-1930

Cecilia Moreyra:

En busca del confort cotidiano. El mobiliario doméstico en Córdoba (Argentina), siglo XIX

Francisco Javier Flórez Bolívar:

Re-visitando la hegemonía conservadora: raza y política en Cartagena (Colombia), 1885-1930

Jhon Jaime Correa Ramírez, Anderson Paul Gil Pérez y Edwin Mauricio López García:
'A toda máquina, señores': facciones políticas, clientelismo y estabilidad política en Risaralda (1965-1985)

Ana María Joven Bonelo y Luz Ángela Núñez Espinel:

Discurso oculto de la resistencia campesina en Cundinamarca (1920-1936)

Nancy Johana Correa Serna:

Mujeres detrás de la escena: Isabel Carrasquilla y Sofía Ospina de Navarro, dramaturgas al margen en la primera mitad del siglo XX en Colombia

Reseñas

Juliana Villabona Ardila. Patricia Cardona González. *Trincheras de tinta: la escritura de la Historia patria en Colombia 1850-1908.* Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2016. 370 páginas.

Federico Sanjuan Navarro. Gabriel David Samacá Alonso. *Historiografos del solar nativo. El Centro de Historia de Santander 1929-1946.* Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2015. 604 páginas.

Edwin López Rivera. Alejandro Velasco. *Barrio Rising: Urban Popular Politics and the Making of Modern Venezuela.* Oakland: University of California Press, 2015. 344 páginas.

Normas de publicación del Anuario de Historia Regional y de las Fronteras

Anuario de Historia Regional y de las Fronteras

Escuela de Historia
Edificio de Humanidades piso 3
cra 27 call 9
tel 6451 639
email: ahistoriauis@gmail.com-
anuariohistoria@uis.edu.co
Universidad Industrial de Santander

ECUADOR DEBATE

Nº 104



Centro Andino de Acción Popular

Quito-Ecuador, Agosto 2018

COYUNTURA

Paquetazo para “toda una vida”. Ley Orgánica para el Fomento Productivo
Conflictividad socio-política: Marzo – Junio 2018

TEMA CENTRAL

La servidumbre voluntaria del sujeto posmoderno
Teoría lacaniana: ideología, goce y el espíritu del capitalismo
Los psicoanalistas lacanianos y la izquierda populista
Populismo y retorno neoliberal. Algunas reflexiones tardías sobre
el kirchnerismo y tempranas sobre el macrismo
El convivialismo como filosofía política

DEBATE AGRARIO-RURAL

Neo-extractivismo y el nuevo desarrollismo en América
Latina: ignorando la transformación rural

ANALISIS

Gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿Lo
dispar como condición de individuación mediante la relación?
La ideología autoritaria del sindicalismo boliviano. Las opiniones de los intelectuales
en la segunda mitad del siglo XX acerca de la función histórica del proletariado

RESEÑAS

La selva de los elefantes blancos. Megaproyectos y extractivismos
en la Amazonia ecuatoriana
Becoming black political subjects. Movements and ethno-racial
rights in Colombia and Brazil

Suscripciones: Anual 3 números: US \$ 51 – Ecuador: \$ 21
Ejemplar suelto: Exterior US \$ 17,00 – Ecuador: \$ 7,00
Redacción: Diego Martín de Utreras N28-43 y Selva Alegre – Telef. 2522-763
Apartado aéreo 17-15-173 B Quito-Ecuador



JULIO
DICIEMBRE
2018

BOGOTÁ,
COLOMBIA

ISSN: 2027-4688
e-ISSN: 2539-4711

VOLUMEN
23-2



80
años

REVISTA DE HISTORIA COLONIAL LATINOAMERICANA

En este volumen:

- **ALEJANDRA RAMOS:** El desarrollo de la etnohistoria andina a través de la (re)definición de *lo andino* (1970-2005)
- **JOHAN SEBASTIÁN TORRES GÜIZA:** La Real Fábrica de Tabacos en polvo de Santafé y los proyectos de fabricar rapé en el Virreinato de Nueva Granada (1778-1808)
- **MYLENA PORTO DE GAMA Y CARLOS EDUARDO VALENCIA VILLA:** Georreferenciación del mapa histórico de Couto Reis de Campos en 1785. Río de Janeiro, Brasil
- **LUIS ALBERTO RAMÍREZ MÉNDEZ:** El desafío de las aguas de los ríos Torondoy, Castro o San Pedro y Mojaján o Culebra en el sur del lago de Maracaibo (Venezuela), siglos XVII-XVIII
- **DANIEL MORÁN:** De una “mal entendida independencia” a una “independencia imaginada”. El concepto político de *independencia* en la prensa de Lima y Buenos Aires en tiempos de revolución (1810-1816)
- **MARCIANO NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ:** Muertos y sobrevivientes de la epidemia de tifo de 1813 en la parroquia de San Pablo Apetatitlan, Tlaxcala

CONTACTO:

fronterasdelahistoria@gmail.com

VISITE NUESTRA PÁGINA WEB:

www.icanh.gov.co/Publicaciones

VISÍTENOS EN LAS REDES SOCIALES:

www.facebook.com/FronterasDeLaHistoria

www.twitter.com/FrontHistoria

PUNTOS DE VENTA:

· Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH)

Librería: Calle 12 n.º 2 - 41

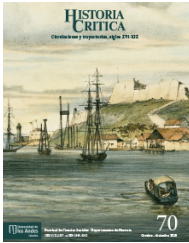
Bogotá, Colombia

Teléfono: (571) 444 0544 ext. 118

· Principales librerías colombianas

HISTORIA CRITICA

Universidad de los Andes · Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Historia
Bogotá, Colombia



Circulaciones y trayectorias, siglos XVI-XIX

Octubre-diciembre 2018 **70**
Precio \$30.000

 Universidad de los Andes
Colombia

Dirección: Cra. 1 N°18 A - 12, Of. G-421,
Bogotá, Colombia,
Teléfono: +57 (1) 332 45 06
+57 (1) 339 49 49 ext. 2525-3716
Correo electrónico: hcritica@uniandes.edu.co
Sitio web: <https://historiacritica.uniandes.edu.co>

Tarifa en Colombia
Ejemplar: \$ 30.000

Librería Uniandes y librerías nacionales

Para suscripción nacional e internacional:
<http://libreria.uniandes.edu.co/>

Artículos dossier: Circulaciones y trayectorias, siglos XVI-XIX

El reto de las historias conectadas · 3-22

Carmen Bernand, Institut Universitaire de France

El mundo hispánico durante el Antiguo Régimen desde los circuitos mercantiles y el espacio económico rioplatense · 23-44

Fernando Jumar, CONICET/IEH (UNTref)/Academia Nacional de la Historia, Argentina

Princesas viajeras transatlánticas. Dos trayectorias dinásticas entre dos mundos en el tránsito del siglo XVIII al XIX · 45-64

Marcela Ternavasio, IECH/CONICET/Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Artistas y militares afrodescendientes. Un tránsito regional histórico en la coyuntura revolucionaria independentista de Chile · 65-85

Luis Antonio Madrid Moraga, Universidad de Chile

Entre Yucatán y Nueva Granada: dos espacios conectados por Benito Pérez Valdelomar, 1811-1813 · 87-107

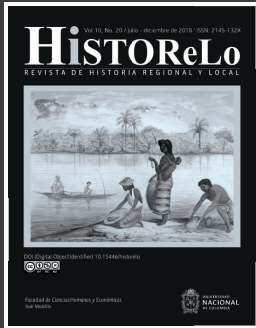
Laura Olivia Machuca Gallegos, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México

Tema abierto

Las vidas post mortem de Eva Perón: cuerpo, ausencia y biografías en las revistas de masas de Argentina · 111-131

Laura Ehrlich, Centro de Historia Intelectual/Universidad Nacional de Quilmes/CONICET, Argentina

Sandra Gayol, Universidad Nacional de General Sarmiento/CONICET, Argentina



ISSN: 2145-132X

Vol. 9, No. 20
Julio - diciembre de 2018

HISTORELo.
Revista de Historia Regional y Local

Facultad de Ciencias
Humanas y Económicas

Indexada en: Scopus, Clase, Scielo, Publindex (Categoría C), Latindex, Historical Abstracts, Latam-Studies, Fuente Académica – Ebsco, Doaj, Dialnet, Drii, SocINDEX, entre otras.

Correo electrónico:
historelo@unal.edu.co
Teléfono: +57 (4) 430 98 88,
Ext. 46234. Fax: +57 (4) 260 44 51

Página oficial – Portal de Revistas UN
<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/index>

ARTÍCULOS

Producción, intercambio y tributación del algodón desde las tierras cálidas hacia los Andes centrales neogranadinos, siglos XVI y XVII
Claudia Marcela Vanegas Durán

La gobernación de Popayán y la diferenciación en las fronteras mineras del Pacífico. Las relaciones de mando de los gobernantes coloniales en la Nueva Granada, 1729-1818
Oscar Almarío García

Ciudadanía y elecciones en la Nueva Granada. Las definiciones y su reglamentación, 1821 – 1853
Marta Cecilia Ospina Echeverri
Juan Felipe Marín Suarez

Cambios demográficos en el estado de Campeche (México). Conflictos, desarrollo y economía, 1846-1910
Carlos Alcalá Ferráez

La prensa mexicana en la justificación del anticomunismo, 1959– 1970
Sergio Arturo Sánchez Parra
Anderson Paul Gil Pérez

Movilidad y circulación geográfica. Niños y jóvenes en la provincia de Buenos Aires (Argentina), 1880-1919
Yolanda Edith de Paz Trueba
Lucía Bracamonte

El plebiscito de 1984 por el canal Beagle en el discurso de la prensa patagónica argentina. El caso del diario Río Negro
Alfredo Azcoitia

ENSAYO

Historias locales en la perspectiva de Jaime Jaramillo Uribe. Los casos de Pereira y Bogotá (Colombia)
Renzo Ramírez Bacca

ENTREVISTAS

Entrevista a Ana Catalina Reyes Cárdenas: “los historiadores deben trabajar... en lograr que la historia, como conocimiento, vuelva ser parte del pensum escolar”
Renzo Ramírez Bacca

Entrevista a Susana Bandieri: “Hacia una ‘historia nacional’ más complejizada: la historia regional como herramienta”
Gabriel Fernando Carini
María Rosa Carbonari



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

35

JULIO-DICIEMBRE DE 2018

HISTORIA Y SOCIEDAD

Departamento de Historia

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Universidad Nacional de Colombia

Sede Medellín

HISTORIA Y SOCIEDAD

ISSN: 0121-8417 / E-ISSN: 2357-4720 / DOI 10.15446/hys

EDITORIAL

Artistas y artesanos en las sociedades preindustriales de Hispanoamérica, siglos XVI-XVIII

Orián Jiménez Meneses - Sonia Pérez Toledo - Kris Lane

DOSSIER: ARTISTAS Y ARTESANOS EN LAS SOCIEDADES PREINDUSTRIALES DE HISPANOAMÉRICA, SIGLOS XVI-XVIII

Los textiles indígenas en la época colonial. Tributo, comercio e intercambio de mantas de algodón en los Andes centrales neogranadinos, siglos XVI y XVII

Claudia Marcela Vanegas Durán

La Virgen de Chiquinquirá y la religión muisca
Alessia Frassani

Encuentro multicultural en el arte de barniz de Pasto o la laca del Virreinato del Perú
Yayoi Kawamura Kawamura

La platería andina colonial a través de la historia de la familia Sacayco
Luisa María Vetter Parodi

Doradores en Santafé (Bogotá) y en Quito en el siglo XVII: artífices, obras y comitentes
Ángel Justo Estebanarz - Laura Liliana Vargas Murcia

Gremios artesanos, castas y migraciones en cuatro ciudades coloniales de Latinoamérica

José Antolín Nieto Sánchez

Industria de la seda y labor femenina a fines del siglo XVIII en la Nueva España:

María Gertrudis Gutiérrez Estrada

Rebeca Vanesa García Corzo

TEMA LIBRE

Santiago Pérez Triana (1858-1916) and the Pan-Americanization of the Monroe Doctrine

Jane M. Rausch

Agropecuária e indústria no Centro-Oeste brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980: uma análise de classes
Herick Vazquez Soares

DOCUMENTOS

De niño expósito a pintor de Quito y Popayán

Orián Jiménez Meneses - Daniela Vásquez Pino

RESEÑAS

Patricia Phillips Marshall and Jo Ramsay Leimenstoll.

Thomas Day: Master Craftsman and Free Man of Color

Edgardo Pérez Morales

Suscripción

Dos ejemplares por año más envío

- Colombia: 50 000 COP

- América: 60 USD

- Resto del mundo: 120 USD



Contacto y canje

Dirección postal: Carrera 65 No. 59 A-110 Bloque 46, piso 1
A.A. 3840 Medellín, Antioquia, Colombia

Teléfono: (57-4) 4309000 Ext: 49216

Correo electrónico: revhisys_med@unal.edu.co

Sitio web: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc>

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

TRASHUMANTE

REVISTA AMERICANA DE HISTORIA SOCIAL

ISSN: 2322-9381 • ISSN-e: 2322-9675 • DOI: 10.17533/udea.trahs

Investigación

Foucault en Cemento: "Una analítica del poder"

Daniela Lucena

El proceso de transformación de los clubes de fútbol en entidades sociales y deportivas en Córdoba, Argentina, en los años de entreguerras

Franco D. Reyna

"Le ofreció dinero para que no lo demandase". Justicia negociada y género en prácticas de resolución de conflictos por pensión de alimentos. Chile Central, 1788-1840

Valentina Bravo Olmedo

Los ingenieros sanitarios en la salud pública argentina entre 1870 y 1960

Karina Ramacciotti y Federico Rayez

¿Quién es y dónde está la Argolla? La familia Caamaño-Flores-Stagg durante el período progresista en Ecuador, 1883-1895

Alexis Medina

Intimidades disidentes. Intersecciones en las experiencias de homosexuales y lesbianas en Buenos Aires durante los sesenta y setenta

Patricio Simonetto

En los márgenes de la biomedicina: perspectivas en torno a la práctica ilegal de la medicina en Córdoba y Buenos Aires, 1920-1930

Dolores Rivero y Laura Vanadía

Una lectura a la versátil militancia de Alianza Femenina Ecuatoriana, 1938-1950

Tatiana Alejandra Salazar Cortez

Reseñas

Rebecca J. Scott y Jean M. Hébrard. *Papeles de libertad. Una odisea transatlántica en la era de la emancipación*. Bogotá: Universidad de los Andes / Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2015.

María Juliana Ramírez

Lígia Bellini. *A coisa obscura: mulher, sodomia e inquisição no Brasil colonial*. Salvador: EDUFBA, 2014.

Mariana Meneses Muñoz

11

enero-junio 2018

revistatrashumante.com
revistatrashumante.udea.edu.co
revistatrashumante@udea.edu.co
trashumante.mx@gmail.com



Colonial Latin American Historical Review (CLAHR)



Énfasis: *ÉPOCA COLONIAL EN
AMÉRICA LUSO-HISPANA*

SOLICITAMOS SU PARTICIPACIÓN CON
estudios originales basados en fuentes documentales de archivo,
máx. 25-30 págs., con notas a pie de página.

Envíe 3 copias + disquete, creado en
Microsoft Word o PC compatible, en inglés o español

Orden de Suscripción:

Nombre: _____

Dirección: _____

Teléfono: _____

E-mail: _____

Individuo \$35 Institución \$40 Estudiante \$30 Un ejemplar \$9
(Agregue \$5.00 para franqueo fuera de EE.UU., México o Canadá)

Cheque a nombre de la *Colonial Latin American Historical Review*

VISA MasterCard Tarjeta # _____ Caduca en _____

Firma autorizada _____

Envíe esta forma con el pago apropiado al Dr. Joseph P. Sánchez, Editor

Correo Postal:

Spanish Colonial Research Center, NPS
MSC05 3020
1 University of New Mexico
Albuquerque NM 87131-0001 USA

Dirección física/envíos de paquetería:

Spanish Colonial Research Center, NPS
Zimmerman Library
1 University of New Mexico
Albuquerque NM 87131-0001 USA

Teléfono (505)277-1370 / Fax (505)277-4603

Correo electrónico clahr@unm.edu / Página Web <http://www.unm.edu/~clahr>