

JOAQUÍN PINTO

y la representación decimonónica ecuatoriana

A través de la obra de Joaquín Pinto se pueden analizar los regímenes de visibilidad, aplicados por artistas decimonónicos de forma independiente, o impulsados desde el oficialismo, a través de las incipientes y accidentadas instituciones del arte. Su obra permite hablar sobre los gustos, las prácticas, los usos y los consumos culturales del proceso de construcción de imaginarios nativos. Debido al espíritu cientista e ilustrado, el arte creaba un sentimiento de pertenencia en los individuos. Para diferenciarse del pasado colonial, el uso de modelos y temáticas locales aplicadas en el arte republicano buscaba construir una nueva patria¹.

La obra de Pinto posee un diálogo entre lo local y lo europeo. Su producción artística puede ser ordenada por géneros plásticos, pues así se clasificaba al arte occidental y a las entonces denominadas *Bellas Artes*. La creación de la época se enmarcaba dentro del Neoclasicismo², Romanticismo³ y Realismo⁴, tendencias íntimamente relacionadas al nacionalismo⁵. Pinto trabajó obras de carácter religioso, mitológico, heroico, paisaje, retrato, costumbrismo y obra de contenido satírico. Esto implica que la inspiración, la fantasía y el sentimiento plantean una manera de crear y una finalidad para el arte.

Entonces, la nación era concebida como la unión de la religión y lengua comunes a un territorio, pero Latinoamérica comparte estos elementos con España. Luego, el estudio de la cultura europea creaba un sentimiento de pertenencia a una patria independiente y a la cultura occidental al mismo tiempo; por ello, la intelectualidad del continente se adjudicó valores cívicos de la antigüedad clásica y el nacionalismo europeo, retomados en las academias. Lo local permitía el ingreso a Europa de objetos estimados exóticos.

Los temas del arte cumplían una función patria: el paisaje divulgaba el territorio, el retrato exponía a la población, el costumbrismo representaba particularidades étnicas o sociales, la pintura

¹ Es muy difícil definir la fecha de nacimiento de la nación ecuatoriana. Fernando Tinajero opina en la introducción al libro *Teoría de la cultura nacional*, publicado en 1986, que algunos intelectuales (Valdano, Roig, Paladines, Guerra) consideran que la "Historia del Reino de Quito en la América Meridional y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús del mismo Reino" escrita por el Padre Juan de Velasco y el "Mapa" elaborado por Pedro Vicente Maldonado son los primeros referentes nacionales. Otros historiadores (Ayala Mora, Ortiz, Mills), ven en la República y concretamente en Gabriel García Moreno el inicio de la nación (13). Pedro Vicente Maldonado y Juan de Velasco vivieron y produjeron sus obras en la época colonial. El mapa de Maldonado dotó de un territorio al proyecto republicano y la historia del Reino de Quito permitió nacionalizar el pasado milenar. García Moreno, por su parte, consolidó los imaginarios nacionales, mediante el corazón de Jesús.

² Movimiento cultural y estético que reflejaba los principios filosóficos de la Ilustración. Surgió en el siglo XVIII y se relacionó con los nacionalismos.

³ Movimiento cultural, estético y político que valoraba el sentimiento sobre la razón, surgió en Europa a finales del siglo XVIII en oposición al racionalismo del neoclasicismo y la ilustración. Buscaron una libertad formal basada en la individualidad.

⁴ Movimiento artístico, filosófico y político que procura representar la realidad sin embellecerla. Surgió en el siglo XIX.

⁵ En esa época, se creó un nexo entre nación y cultura que incluyó literatura, artes plásticas, teatro, artes aplicadas y fiestas cívicas. Las representaciones relacionadas con la fundación del país se mezclaron con los textos oficiales como parte de la memoria colectiva y se incorporaron en los contenidos escolares

religiosa planteaba una moral relacionada con la ciudadanía, moral que la obra satírica cuestionaba, evidenciando sus limitaciones y alcances. Se ponderaba que el arte proporcionaba un cuerpo civilizado al país. Los temas religiosos fueron ampliamente elaborados, ya que personificaban la educación católica como parte del proyecto modernizador de la patria. Si el romanticismo propugnaba el ideal de un artista-genio, cuya obra debía poseer características de originalidad, autenticidad y desinterés para ser considerado arte, es necesario reflexionar que el mercado local estuvo formado por el Estado, la Iglesia, los viajeros y la naciente burguesía. Los gustos de estos grupos y sus deseos por conocer la diversidad local determinaron la producción artística de Pinto y sus contemporáneos.

En América, los temas terrenos permitieron visualizar lo propio y reflexionar sobre la identidad. Luego tomaron de la estética europea y particularmente de la categoría de lo sublime, la idea de transmitir sensaciones al espectador. El arte encarnó formas propias de la vida privada que nos permiten mirar lo cotidiano, íntimo y subjetivo. Dentro de esta tendencia y con un carácter pintoresquista se realizaron múltiples obras costumbristas. Para el romanticismo, y particularmente para Runge⁶, el tema es el fundamento del despliegue artístico, como única limitación del sentimiento que une al yo en su relación con el universo, imitándolo, pues el tema acontece en virtud de la vivencia y despliega relaciones entre el sentimiento y el fenómeno. Podemos agregar que esa vivencia en Pinto tiene relación con la vida cotidiana, el mundo festivo, lo religioso y la risa, pero además, la injerencia de los viajeros.

El indígena se convirtió en una temática usual para las artes plásticas y la producción editorial, debido a que corporizaba la identidad andina. El rol asignado por la colectividad al indio fue ampliamente representado por el costumbrismo en las labores. Luego, *Mera y otros de sus contemporáneos también recurren al Indio histórico para reclamar nacionalismos literarios y folklóricos*⁷. Lo étnico era parte constitutiva de la patria mediante imágenes disimiles, cuya política de representación incluía las ideas del determinismo geográfico, el evolucionismo científico y el darwinismo social. Hommi Bhabha⁸ sostiene que el nacionalizar las minorías permite a la nación existir.

Las efigies de libertad o de la patria en América fueron representadas a través de una figura femenina indígena, de esta manera, la imagen excéntrica que los viajeros edificaron sobre el continente fue asumida en sus diversas representaciones como la forma típica. En América del Sur

⁶ Javier Arnaldo, *Introducción*, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Novalis, F. Schiller, A. W. Schlegel, H von Kleist, F. Holderlin... Ed. Tecnos, colección Metrópolis, Madrid, 1984, Pág. 11-15

⁷ Blanca Muratorio, *Imágenes e imagineros, representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, FLACSO sede Ecuador, serie estudios antropología, Quito, 1994, Pág. 160.

⁸ Entrevista con Hommi Bhabha, en Álvaro Fernández Bravo, *La invención de la nación, lecturas de identidad de Herder a Hommi Bhabha*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2000.

esa iconografía responde a una *transculturización*; o sea, los grupos subordinados *seleccionan e inventan a partir de los materiales que les son transmitidos por una cultura dominante (...) una cultura propia, gestada en zonas de contacto que implican sujeción, desigualdad y conflicto*⁹. En ese paso de lo excéntrico a lo típico formaron estereotipos *bárbaros* de los indígenas y afrodescendientes, que dentro de una política de higienismo y ornato devinieron en la criminalización de prácticas culturales no occidentales.

Mirada foránea e imagen excéntrica

Con el romanticismo europeo se despertó la necesidad de conocer el mundo: *se concebía al viaje como una de las mejores formas de aprender, de cultivar la mente y el alma*¹⁰, durante los siglos XVIII y XIX. El trayecto conectaba al ser humano con la naturaleza que no había sido intervenida. Los viajeros perseguían una sensación mística, elevada, sacra y espiritual, mediante el asombro y la admiración, provocados por la exploración directa de lo desconocido, que los conducía al éxtasis. El Ecuador fue muy visitado por científicos que anhelaban examinar, comprender y dotar de un sentido al entorno geográfico y cultural; de igual forma, obtenían información para un futuro comercio.

La subjetividad permitía valorar los pasados remotos, las ruinas y lo primitivo, influenciados principalmente por Alexander von Humboldt, quien de forma científica estudio al Nuevo Mundo y generó gran interés por la arqueología. Fue precursor de la unión entre arte y ciencia como una forma de estimular la imaginación de sus lectores. Fue uno de los viajeros más leídos y admirados. Simón Bolívar le rindió homenaje epistolar, el 10 de noviembre de 1821: *un gran hombre, que con sus ojos sacó a América de su ignorancia, y con su pluma la pintó en la plenitud de su natural belleza* (Pratt, 1997:199). La enorme cantidad de publicaciones de Humboldt fue posible gracias a su erudición y fortuna; su trayectoria, viable en la era del individuo y el romanticismo.

Él y otros paseantes realizaron y publicaron sobre la altura de los volcanes y páramos, los paisajes andinos y tropicales, imágenes de etnias, trajes, costumbres, festividades y relatos de aventura que tuvieron una forma similar de representación. La similitud de forma, técnica y temática de las obras es constante en viajeros y pintores locales porque existía un encargo cultural y estaba presente la mirada excéntrica en sus políticas de representación.

América, África, Australia o Asia fueron investigadas y difundidas en Europa gracias a la financiación de varias instituciones relacionadas con el arte y gobiernos que se interesaron en la

⁹ Mary Louis Pratt, *Ojos Imperiales, literatura de viajes y transculturización*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997, Pag. 24-26.

¹⁰ Patricia Londoño, *América exótica, panoramas, tipos y costumbres del siglo XIX obras sobre papel*, Colecciones de la Banca Central, Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela. Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 2005, Pág. 21.

recolección de piezas arqueológicas o elementos naturales. Se llevaron a Europa y Estados Unidos animales, plantas, minerales y otros elementos que en ocasiones llegaron como productos y otras veces como ilustraciones científicas. Los relatos de viaje o aventura eran muy populares luego de la era del vapor debido a que se acortan las distancias. Los *relatos de supervivencia* eran parte de la literatura popular que articulaba peligros, dificultades y curiosas maravillas con la navegación.

Para Pratt, las ideologías dominantes pretendían distinguir entre una *interesada* búsqueda de riqueza y una *desinteresada* de conocimiento. Los viajeros, junto con la información científica llevaban reseñas sobre mano de obra, recursos explotables, contactos con elites locales, medios de transporte, vías de comunicación y posibilidades de mercado (Pratt, 1997: 43-257).

Debido a que antes de la formación de la República la corona hispana determinaba y limitaba los viajes al Nuevo Continente por temor a que se expandan las rutas comerciales, América fue un destino codiciado por los viajeros. Las especies animales, flora y tipos raciales tan distintos se unieron a una preconcepción de América. La curiosidad de los científicos se acompañó de las imágenes preconcebidas sobre América, que les llevaba a mirar aquello que venían dispuestos a mirar, dentro de un esquema binario, donde las culturas se dividían entre lo moderno y lo primitivo. Europa se autoconstruía comparándose con otras partes del mundo, sobre la base de los registros en diarios o álbumes en su indagación de lo diferente, es decir, lo no occidental.

En América, los viajeros marcaron una forma de imperialismo imaginario, con una visión teleológica, donde lo europeo era el único futuro posible que aproximaría la *civilización* y el *progreso*. Africanos, asiáticos y latinoamericanos fueron descritos y pintados mediante estereotipos continentales. Alexander von Humboldt, en su libro *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente* dice:

En el Viejo Mundo, las naciones y las características de su civilización constituyen los puntos principales del panorama; en el Nuevo Mundo, el hombre y sus producciones casi desaparecen en medio del estupendo despliegue de una naturaleza salvaje y gigantesca. La raza humana del Nuevo Mundo apenas si presenta vestigios de hordas indígenas, levemente mejoradas por la civilización; o exhibe meramente la uniformidad de comportamiento e instituciones trasplantadas por colonos europeos a tierras foráneas (En Pratt, 1997: 197).

Esa concepción de América, según Rojas Mix¹¹, no es una imagen que se obtiene al visitarla, sino una que se impone a los americanos, representa al visitado y al visitante, legitima una ocupación y corresponde a la ideología occidental. En América el hombre y la naturaleza se travisten, se unen al desnudo clásico, a la representación renacentista, al exotismo barroco, al paradigma neoclásico, al naturalismo romántico y a otras construcciones más actuales, elaboradas a partir de la fotografía.

¹¹ Carlos Rojas Mix, *América imaginaria*, Ed. Lumen, Barcelona, 1992.

Las imágenes que circulaban en Europa como el *Teatrum Orbis Terrarum* elaborada en 1564 por Abraham Ortelius, ostentaban alegorías jerárquicas de los cuatro continentes: Europa arriba, según Florescano, como reina del mundo, investida del poder político y económico descritos en su cetro, corona y elementos civilizatorios; Asia a la izquierda, tierra del lujo exótico: enojada y vestida con sedas finas; África a la derecha, semidesnuda y muy sencilla. América abajo, desnuda posee una cabeza de hombre y una macana. Esta imagen se convirtió en un canon continental, como *un ser de índole salvaje* alimentado con carne humana¹². Rojas Mix, anota que esta gráfica encuadra las aspiraciones absolutistas de Europa, proyectadas en los cuatro rincones de la tierra.

Paradójicamente, la figura del estereotipo americano representó a la libertad o la patria. Esta imagen, al igual que otras propias del romanticismo procuran, según Rojas Mix, ser veristas, científicas y precisas con respecto al sujeto americano, la fauna, flora, paisaje.

Los viajeros poseían teorías del racismo científico que relacionaban con nuevos fundamentos para el antiguo discurso de la diferenciación de las razas y la presunta superioridad blanca. Así se generó una búsqueda folclórica del *ser nacional* en el pasado indígena. La vinculación de la ciencia con el exotismo justificaba las diferencias sociales y culturales (Muratorio, 1994: 15-60).

Si los continentes no europeos eran entendidos dentro de una lógica evolucionista como el pasado ancestral de Occidente, su estudio servía para contextualizar su pasado, con lo cual, se negaba a los sujetos étnicos una existencia en el presente, definiéndolos como *barbarie pintoresca* y *exótica*.

Para crear verosimilitud, se requería eliminar a los autores y de esa forma, establecer la ilusión de un conocimiento empírico y universal, además de promover la idea de que el viajero había estado realmente en la escena descrita (Muratorio, 1994: 43-51). Según Pratt, el relato científico elimina lo humano y sostiene fantasías sociales y utópicas. América se concibió como naturaleza, incluso desde la visión de Colón y los primeros cronistas, retomándose esas ideas antes y durante el siglo XIX¹³. Los dibujos originales eran transformados varias veces hasta su publicación final¹⁴.

Las imágenes sobre América eran muy baratas y circularon como hojas sueltas, elementos decorativos y estampas en Europa. Surgieron los museos nacionales y en Europa se crearon otros cuya preocupación por preservar, exhibir y documentar lo extraído de tierras lejanas revalorizó

¹² www.jornada.unam.mx/2004/06/17/ima-alego.html 22/05/2009

¹³ América ha sido descrita de esta manera en *Los caníbales* de Michel Montaigne en 1578; *Utopía* de Tomás Moro en 1516, o *La tempestad* de William Shakespeare en 1611. Posteriormente, el *Contrato social* de Jean Jacques Rousseau corresponde a la ilustración, y fue publicado en 1762.

¹⁴ Para el registro de sus viajes, realizaban pequeños apuntes sobre ciencias naturales. En caso de no saber dibujar, se acompañaban de uno o varios artistas locales. Los dibujos iban a talleres de grabado europeos donde se transformaban en libros, álbumes litográficos, periódicos o láminas de recuerdos exóticos. Las imágenes debían agradar al espectador.

significativamente el coleccionismo. El mundo se colocó en un sistema clasificatorio, existía en tanto era representado en un libro, museo, jardín o colección. Esos inventarios sirvieron para catalogar las materias primas del Nuevo Mundo. El discurso de apropiación se basó en la incapacidad y negligencia de América para la producción, y en sus sistemas de vida o subsistencia. Esto, legitimaba las intervenciones de la vanguardia capitalista (Pratt, 1997: 265).

Dentro de este universo de viajeros y científicos el médico y naturalista francés Auguste Cousin encargó a Joaquín Pinto la realización de pequeños oleos sobre caracoles y moluscos para ser utilizados en su estudio sobre malacología ecuatoriana; Pinto realizó este trabajo entre 1893 y 1897¹⁵. Este encargo lo realizó mientras la investigación sobre la flora y fauna locales estaba influenciada por la querrela de América¹⁶, que consistió en una gran polémica sobre la flora, fauna y geografía continentales. Se comparó lo americano con lo europeo, ultimando que las especies del Nuevo Continente eran menos evolucionadas, según Buffón, por ser más jóvenes. Los intelectuales de la época se sintieron obligados a asumir una posición a favor o en contra. Muchas veces los dibujos se basaron en crónicas, así los artistas desconocían la especie que figuraban. La idea edénica de Colón, que concibió a América como el paraíso perdido, fue repetida en las graffas de viajeros y nativos en dos aspectos: ahistoricidad y ausencia de cultura (Pratt, 1997: 214-232). Los europeos pensaban que los pájaros habladores eran demoníacos.

La Misión Geodésica Francesa deseaba determinar la forma de la tierra y terminó nombrando al país como Ecuador. Sesenta años pasaron antes de que otro grupo de viajeros arribaran al continente. La mirada del viajero estuvo presente en el nacionalismo; con él surgió la preocupación por preservar la memoria mediante el patrimonio. Se hablaba de los redescubrimientos de monumentos y ruinas arqueológicas en un ambiente de *un nuevo expansionismo europeo y un nostálgico repensar de los antiguos imperios* (Pratt, 1997: 236). Estas ideas influenciaron en las imágenes que Pinto realizó sobre la arqueología ecuatoriana.

Cerca de 1835, el naturalista Charles Darwin investigó en las Islas Galápagos sobre *La evolución de las especies*, y publicó su estudio en 1859. Su teoría sobre la mutación de los seres vivos a través del tiempo, mediante la selección natural, migración, mutación y deriva genética propuso un principio común para la vida en la tierra, que sería cada vez más compleja. En un inicio, fue cuestionado por el creacionismo¹⁷ y el fijismo¹⁸. El evolucionismo influyó en las ciencias sociales porque considera al medio ambiente como un determinante para la diferencia y eficacia

¹⁵ Magdalena Gallegos, *Joaquín Pinto, en Joaquín Pinto pintores ecuatorianos*, Ed. Andina, Quito, 1984, Pág. 12.

¹⁶ Esta disputa está presente en América desde la época de la Colonia en las discusiones sobre la legitimidad de la conquista. En el siglo XIX, las teorías evolucionistas sobre la degeneración de sus especies abrieron otras discusiones alrededor del Nuevo Mundo.

¹⁷ Propugna que Dios creó al mundo y la interpretación literal de la Biblia.

¹⁸ Sostiene que los seres vivos y la naturaleza en sí se ha mantenido fija e inmóvil desde la creación.

genética; desde esta perspectiva se expusieron las diferencias culturales desde el racismo, sexismo y etnocentrismo. La eugénesis¹⁹ sienta bases para la socio-biología. De estas posturas se destaca el darwinismo social, creado por Herbert Spencer, que influyó el último tercio del siglo XIX y una parte importante del siglo XX.

El paso de lo excéntrico a lo típico y la formación de la mirada local

La noción de patria implica poseer una cultura homogénea, que posea una misma religión, etnicidad, lenguaje, e historia, basada en los nacionalismos europeos, lo cual invisibiliza las diferencias étnicas y culturales del país. Debido a que la etnicidad no puede ser adquirida mediante la convivencia, y el país posee más de una etnia, el español y el catolicismo fueron rasgos de toda América Latina y España; por ello, la historia sería la base del patriotismo.

Durante el siglo XIX, el neoclasicismo y el romanticismo americanos asumieron características propias, que incluyeron algunos rezagos coloniales. La pintura histórica fue el máximo exponente del academicismo; allí el indígena fue plasmado bajo los cánones grecorromanos. Así, se representó el *orden* europeo que se impone sobre el *desorden* aborígen. Este tipo de pintura evidencia una búsqueda del *ser nacional* en el referente europeo, bajo una política cultural de blanqueamiento.

Ernest Charton, durante 1849, fundó en Quito el *Liceo de Pintura Miguel de Santiago*. Su período de docencia significó la realización de paisajes, retratos y obras costumbristas. Gracias a la imprenta, circularon reproducciones de obras europeas, entre las que se destacan *Los Caprichos* de Francisco de Goya, para divulgar nuevo arte europeo, generalmente español. Charton se oponía a la instrucción basada en el modelo clásico italiano, prefería siempre lo local (Navarro, 1991: 231). Enseñaba *in situ* perspectiva y el estudio de la naturaleza; durante la clausura, aconsejó a los artistas viajar a los países donde pudieran realizar sus pinturas y venderlas a buen precio, amén de procurar conocer artistas que viniendo de Europa *hubieran tenido una buena escuela i pudieran por tanto darles ideas nuevas i hacerles progresar en su arte; que viajando se aprende siempre*²⁰.

El liceo creado por Charton funcionó por muy poco tiempo, sin embargo constituyó la antesala de la *Escuela Democrática Miguel de Santiago*, formada el 31 de enero de 1852. En el acta de inauguración²¹ se lee:

Nuestras hermosas florestas, nuestro diáfano cielo, nuestras llanuras siempre verdes y nuestras flores de tan larga vida, todo obliga a que el pintor sea el historiador poético de una parte tan interesante de la América. (...) Nosotros, Señores, debemos mostrar al extranjero

¹⁹ Significa buen nacimiento y plantea la selección de "buenos genes" y la eliminación de los demás. Ha llegado a proponer la esterilización forzosa de personas con defectos e incluso campañas genocidas como política racial.

²⁰ Texto de Ernest Charton "Una academia improvisada en Quito", 1850, folletín reproducido en Santiago de Chile en "El Ferrocarril", 6-8 de diciembre de 1860, citado por Alexandra Kennedy, 2008, Pág. 93.

²¹ Acta de la pública y solemne instalación de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago, celebrada el 31 de enero de 1852, Imprenta de Gobierno, Pág. 2-3.

nuestras fértiles llanuras, nuestros terrenos auríferos pintados o reales, para buscar de mancomún la felicidad y la comodidad de la vida

Rafael Salas, Luis Cadena, Juan Manosalvas, Juan Agustín Guerrero y Ernest Charton enseñaban allí. Entre los alumnos más destacados se encontraba Joaquín Pinto, quien de forma *autodidacta* estudió la geometría, anatomía, plástica y perspectiva. Según Hallo, Guerrero deseaba que sus estudiantes, al igual que él, representen lo social, político y económico; por ello, se leía la Constitución y se hablaba sobre democracia. Esta concepción pudo haber influenciado en Pinto en la representación costumbrista. La insignia de esta Institución era un *gorro frigio*²² sobre una paleta de pintor. Los protectores del plantel donaban dinero periódicamente o becaban a los artistas. Allí se realizó el primer concurso y exposición artística del país, por el aniversario de la Revolución Marxista.

La *Academia de Dibujo y Pintura*, creada por Luis Cadena, en 1861, al igual que la *Escuela de Bellas Artes* concebida en 1872, con el apoyo de Gabriel García Moreno fueron lugares donde se aprendían artes útiles y liberales, vinculadas con la tecnología. Esta institución fue disuelta en 1879, por su carácter político²³. En los discursos de su primera exposición, exhortaban a la educación del pueblo soberano, representado por el artesano. El acta de instalación de la *Sociedad Artística e Industrial de Pichincha* conformada por: música, pintura, escultura, sastrería, platería, carpintería, zapatería, hojalatería, herrería, mecánica, talabartería, armería, sombrerería y peluquería así lo indica²⁴. Hacia finales del siglo XIX se reconocía la existencia de varios grupos activos, de pensamiento liberal, que pretendían impulsar la regeneración y el progreso. Promovían la educación, para modificar las costumbres y *civilizar* al pueblo.

Pinto tuvo discípulos oficiales y particulares en Quito y Cuenca. Desde 1903 dirigió la *Academia de Dibujo y Pintura de la ciudad de Cuenca*, creada por su primer rector, Honorato Vásquez. Institución donde se educaron hombres y mujeres y de cuya gestión se exhibieron 120 trabajos. En 1904, siendo Luis A. Martínez Ministro de Instrucción Pública reorganizó la Escuela de Artes y Oficios en Quito, donde laboró Pinto en la cátedra de pintura (Gallegos, 1984: 13-14).

Con certámenes de artes liberales se conmemoraron eventos patrios. Las artes eran vistas como portadoras de paz, progreso y prosperidad. Se organizaron salones y exposiciones²⁵ para

22 Caperuza con forma cónica de punta curvada elaborada con lana o fieltro, era un distintivo de los libertos desde la antigüedad clásica, por ello ha sido retomada para simbolizar la independencia de los Estados Unidos, la Revolución Francesa y algunas independencias latinoamericanas. El gorro frigio se ha convertido en un símbolo de libertad y republicanismo.

23 Navarro, José Gabriel, *La pintura en el Ecuador del siglo XVI al XIX*, Dinediciones, Quito, 1991, Pág. 231

24 El Artesano, Quito, 19 de marzo de 1892.

25 En 1851 la *Sociedad Democrática Miguel de Santiago* organizó la primera exposición nacional y la remitió a París. En 1853 se realizó una gran muestra que congregó a artistas, industriales y artesanos. En 1857, los trabajadores y el pueblo fueron parte del evento. En 1862 se promovió una gran exhibición de trabajos científicos, obras de arte y objetos naturales; allí participaron todas las provincias del país y se concedieron medallas provinciales. Ese mismo año se la presentó en Guayaquil. Con Antonio Flores se expuso retratos heroicos, obras de batallas y a las obras de arte se sumaron objetos

favorecer a la cultura ilustrada, dar una imagen de modernidad y difundir un país liberal con su historial patrio.

De la tierra exótica al territorio nacional

Con la independencia, el territorio asumió un nuevo uso: determinó a una comunidad política y creó una frontera cultural a la cual se debía lealtad. Parakh, sostiene que la nación y el territorio se pertenecen, logrando una connotación moral. Una prueba de lo moderna que es la apropiación del territorio se encuentra en las palabras país y paisaje. Según Francisco Calvo Serraller²⁶ provienen del vocablo latino *pagus* que nombra a una jurisdicción rural, estas voces fueron introducidas al español durante el siglo XVIII y se utilizaban para referirse a un territorio y sus características. El territorio nacional posee características únicas y algunos elementos superlativos que permitieran crear una naturaleza patriótica. En el proyecto de consolidar la identidad nacional, Gabriel García Moreno usó al paisaje por su contenido moral y político: la valoración de lo propio.

El paisaje se compone de elementos escogidos de la naturaleza, lo que presupone un manejo del espacio, perspectiva y profundidad. Su aparición como género autónomo en Europa (Holanda S.XVII) significó un cambio en las relaciones del ser humano con la naturaleza, ya que pudo encontrar en ella no sólo la provisión de alimentos, sino también, una relación contemplativa y desinteresada según la filosofía. Este desinterés sobre la utilidad o el valor cognitivo se relacionó con la autonomía de la estética y del arte, así como con una nueva noción de individuo, cuya subjetividad le permite tener una experiencia estética.

El paisaje fue uno de los primeros temas terrenales, pero en un inicio se lo consideraba banal, era fondo de temas considerados más trascendentes, desde mediados del siglo XVIII se convirtió un motivo principal para el arte. En América Latina el paisaje surgió como parte de los estudios científicos de los viajeros. Las imágenes de la naturaleza construidas por la gran cantidad de viajeros científicos que transitaron América entre los siglos XVIII y XIX iniciaron el paisaje. Su capacidad de observación y necesidades científicas se interpretaban dentro del lienzo como un deseo de conocer y difundir empíricamente la naturaleza. Durante esos años proliferaron álbumes sobre el territorio, con mapas, ilustraciones y paisajes que servían como recuerdos y eran coleccionados. Grandes paisajistas estuvieron ligados a expediciones científicas. Más allá de la

manufacturados. La inauguración de la Exposición Nacional y el Observatorio Astronómico, acontecidas el mismo día, tuvieron marchas de artesanos, bandas militares, bandas de los talleres salesianos, discursos del Presidente de la República, en 1892. Adicionalmente, el Ecuador participó en varias "Exposiciones Universales". Allí los países de todo el mundo se mostraban a sí mismos en vitrinas. Difundían su cultura para atraer inversión extranjera. En el discurso progresista, las ferias mundiales eran una estantería para la exhibición de productos nacionales. En los registros de estos eventos se puede observar la imagen del país sobre sí mismo y la manera en que se comparaba con otros estados llamados industrializados.

²⁶ Francisco, Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura*, Editorial Taurus pensamiento, Madrid, 2005, Pág. 233.

melancolía del sujeto romántico, su encargo, ejecución y circulación se relacionó con la búsqueda de una identidad para las nacientes repúblicas.

A los cánones de los viajeros se sumó la herencia colonial²⁷, como el interés por la reproducción de los detalles mínimos, propia de los primitivos flamencos. Los paisajes estuvieron acompañados de estudios cartográficos, climáticos, geológicos, botánicos, demográficos y geográficos, agregados en láminas aunque no siempre con el mismo rigor.

A través del paisaje, es posible interpretar a la naturaleza y tener una experiencia estética donde la categoría de lo sublime genera una sensación sacra, pero sin religión. El paisaje era considerado un fragmento del paraíso, plasmado como algo ideal y real a la vez. La brillantez de los colores y la luminosidad adquirieron un significado trascendente, relacionado a la naturaleza virgen e indomable del día de la creación. Este es un elemento de la obra paisajística de Joaquín Pinto. Según Bárbara Novak²⁸, el Edén tenía elementos primarios como la luz, el fuego, el volcán o la cascada. La tierra prometida era un parangón de la tierra descubierta. Podemos observar estos elementos de forma recurrente en la obra de Joaquín Pinto y sus contemporáneos. Pinto realizó varias versiones de *La erupción del Vesubio*. Obras como *Laguna de culebrillas*, o *Paisaje de Ingapirca* suman a estas ideas edénicas la carga simbólica que el lugar posee para dotar de un pasado remoto a la nación. La naturaleza era considerada *creación divina, que podía incluso considerarse como el espontáneo lenguaje simbólico usado por Dios para comunicarse con los seres mortales* (Calvo, 2005: 15).

El cráter del Chimborazo fue el más representado en el país, pues se convirtió en un símbolo nacional, por ser el único que puede ser divisado desde la costa, la sierra y el oriente, fue caracterizado tanto en la pintura como en las descripciones literarias de la naturaleza. Incluso los viajeros intentaban con regularidad escalarlo como evidencia de haber pasado por el Ecuador por considerado entonces la montaña más alta del mundo, sin embargo, debido a la falta de oxígeno y al frío no siempre lograban llegar a la cima. En la lucha independentista, Simón Bolívar organizó una expedición al Chimborazo, escribió *Mi delirio sobre el Chimborazo*²⁹ sobre su búsqueda en los

²⁷ Es posible notar que durante el período Colonial fueron pintadas imágenes de la naturaleza en obras religiosas para ubicar en el territorio los milagros ocurridos, entre estas obras hay que destacar aquellas que Miguel de Santiago pintó en el Quinche y Guápulo, asimismo tienen importancia los trabajos de Manuel de Samaniego, Francisco y Vicente Albán.

²⁸ Bárbara Novak, en Tomás, Llorens, *Explorar el edén, paisaje americano del siglo XIX*, Museo Thyssen Bornemisza, Valencia, 2000, Pág. 18-19

²⁹ Yo venía envuelto en el manto de Iris, desde donde paga su tributo el caudaloso Orinoco al Dios de las aguas. Había visitado las encantadas fuentes amazónicas, y quise subir al atalaya del Universo. Busqué las huellas de La Condamine y de Humboldt; seguías audaz, nada me detuvo; llegué a la región glacial, el éter sofocaba mi aliento. Ninguna planta humana había hollado la corona diamantina que pusieron las manos de la Eternidad sobre las sienas excelsas del dominador de los Andes. Yo me dije: este manto de Iris que me ha servido de estandarte, ha recorrido en mis manos sobre regiones infernales, ha surcado los ríos y los mares, ha subido sobre los hombros gigantes de los Andes; la tierra se ha allanado a los pies de Colombia, y el tiempo no ha podido detener la marcha de la libertad. Belona ha sido humillada por el resplandor de Iris, ¿y no podré yo trepar sobre los cabellos canosos del gigante de la tierra?
¡Sí podré!

vestigios de Humboldt y La Condamine. Fue Bolívar quien nombró a este volcán *Atalaya del mundo*. Una vez en la cima dice haber dejado atrás las huellas de Humboldt como *una alegoría épica de su misión política como Libertador de las Américas* (Pratt, 1996: 314). Joaquín Pinto realizó varias obras sobre el Chimborazo, de las cuales se destaca una donde el mismo se autorretrata como un expedicionario a caballo, junto a otros exploradores. En esta y otras obras existe un vacío entre el primer y el tercer plano, para lograr mayor dramatismo, transmitir una sensación de grandiosidad e infinitud y obtener una respuesta emocional en el espectador.

El personaje principal de la obra *A la costa* de Luis A. Martínez muere mirando el Chimborazo desde Guayaquil. Este fenómeno, plasmado en algunas acuarelas de Salas y Pinto, se produce cuando el cielo está muy despejado. Martínez, gracias a ese libro fue el iniciador del realismo literario. Andrés Bello cotejaba la imagen canónica de Los Andes con la Independencia de América del Sur en su grandiosidad. Fueron también representados el Pichincha, Cotacachi, Imbabura, Antisana, Cayambe, Cotopaxi, Sincholagua, Iliniza, Tungurahua, Carihuirazo, Corazón y el Altar.

El paisaje fue la base de una bella, sublime y pintoresca geografía para la nación porque fue elaborado al aire libre, exento del uso de la estampa como modelo. De igual forma, su resolución formal está influenciada por la Escuela del Río Hudson, a la que pertenecía Edward Church, quien pintó varias veces los volcanes ecuatorianos. Este género fue considerado por Navarro como una *pintura de sentimiento*, que surgió porque con los viajeros:

... vinieron un conjunto de manuales que se publicaban dedicados a las mujeres principalmente, para fomentar en ellas el cultivo del dibujo y de la pintura del paisaje, de las flores y las frutas, que algún español fervoroso traducía para sus compatriotas, y que luego, venían a América. Estos libritos, llenos de recetas, más que de conceptos, dividían el arte

Y arrebatado por la violencia de un espíritu desconocido para mí, que me parecía divino, dejé atrás las huellas de Humboldt, empañando los cristales eternos que circuyen el Chimborazo. Llego como impulsado por el genio que me animaba, y desfallezco al tocar con mi cabeza la copa del firmamento: tenía a mis pies los umbrales del abismo. Un delirio febril embarga mi mente; me siento como encendido por un fuego extraño y superior. Era el Dios de Colombia que me poseía.

De repente se me presenta el Tiempo bajo el semblante venerable de un viejo cargado con los despojos de las edades: ceñudo, inclinado, calvo, rizada la tez, una hoz en la mano...

"Yo soy el padre de los siglos, soy el arcano de la fama y del secreto, mi madre fue la Eternidad; los límites de mi imperio los señala el Infinito; no hay sepulcro para mí, porque soy más poderoso que la Muerte; miro lo pasado, miro lo futuro, y por mis manos pasa lo presente. ¿Por qué te envaneces, niño o viejo, hombre o héroe? ¿Crees que es algo tu Universo? ¿Que levantaros sobre un átomo de la creación, es elevaros? ¿Pensáis que los instantes que llamáis siglos pueden servir de medida a mis arcanos? ¿Imagináis que habéis visto la Santa Verdad? ¿Suponéis locamente que vuestras acciones tienen algún precio a mis ojos? Todo es menos que un punto a la presencia del Infinito que es mi hermano".

Sobrecogido de un terror sagrado, «¿cómo, ¡oh Tiempo! -respondí- no ha de desvanecerse el mísero mortal que ha subido tan alto? He pasado a todos los hombres en fortuna, porque me he elevado sobre la cabeza de todos. Yo domino la tierra con mis plantas; llevo al Eterno con mis manos; siento las prisiones infernales bullir bajo mis pasos; estoy mirando junto a mí rutilantes astros, los soles infinitos; mido sin asombro el espacio que encierra la materia, y en tu rostro leo la Historia de lo pasado y los pensamientos del Destino».

"Observa -me dijo-, aprende, conserva en tu mente lo que has visto, dibuja a los ojos de tus semejantes el cuadro del Universo físico, del Universo moral; no escondas los secretos que el cielo te ha revelado: di la verdad a los hombres".

El fantasma desapareció.

Absorto, yerto, por decirlo así, quedé exánime largo tiempo, tendido sobre aquel inmenso diamante que me servía de lecho. En fin, la tremenda voz de Colombia me grita; resucito, me incorporo, abro con mis propias manos los pesados párpados: vuelvo a ser hombre, y escribo mi delirio.

pictórico en dos clases: la pintura al óleo y al fresco, dedicada a “ilustrar a los sabios y guerreros e inmortalizar los fastos de la historia humana”, y la segunda, “la pintura al temple, al lavado y a la aguada que era la pintura de sentimiento, la compañera de los viajes, la fiel consoladora en la ausencia y cautividad” (Navarro, 1991:177).

La mayoría de los paisajistas elegían al volcán como tema central, debido a la influencia romántica, buscaban causar en el espectador un grado de terror por ser majestuoso y agradable al mismo tiempo, es por esta razón que los nevados, páramos, lagos y lagunas fueron también temas centrales. Esta sensación encontramos en la obra *La nariz del diablo* de Pinto, en sus diversas versiones.

Una mirada a la población y sus referentes

La figura humana durante el siglo XIX poseía dos formas de representación, la primera, intemporal e ideal mediante las normas griegas de armonía y belleza que se conjugan con el ideal sublime: donde los personajes religiosos o heroicos habitan un eterno presente, transmiten valores considerados imperecederos como heroicidad, patriotismo, fe, amor o libertad. La segunda forma nace del tiempo, es mundana y pintoresca; presenta seres humanos que perecen y evidencian que la muerte es parte de la vida; estas imágenes indagan en lo privado, las costumbres y las formas de vida. Esas evidencias de lo humano y su ideal moral fueron ampliamente representadas por Pinto y varios de sus contemporáneos en toda América Latina.

El altar cívico: pintura de historia, héroes nacionales y retrato ciudadano

Desde una perspectiva estética, la pintura de historia o sobre los héroes nacionales desarrollada en América durante el siglo XIX toma referentes de la antigua Grecia y la forma como se representaba un acto memorable de dioses y superhombres. En esas imágenes se colocaba a la belleza sobre la realidad, debido a que lo bello era sinónimo de verdad y virtud, pues contenía un valor moral. Las cualidades matemáticas de lo bello: orden, unidad, medida y proporción reflejaban un ideal para el orden social.

El protagonista grecolatino es humano y divino a la vez, aún cuando su naturaleza sea terrena; sus hazañas existen en el tiempo y el espacio como un ejemplo para el mundo. Aristóteles³⁰, propuso que el relato histórico, más que verdadero, debe ser verosímil. A diferencia del historiador que dice lo que ha ocurrido, el artista representa lo que puede o precisa ser. Podemos añadir que ese *deber ser* condensa una moral colectiva. Los héroes nacionales, militares e intelectuales ilustrados fueron personificados en los momentos trágicos de una batalla o en una idealización gloriosa. Ellos se denominan padres de la patria; se convierten en antepasados cuyo legado cultural se convierte en patrimonio, para construir una identidad basada en sus valores.

³⁰ Aristóteles, *Poética*,

La obra *Átala*, que inspiró a Juan León Mera para escribir Cumandá, fue representada por Pinto, a través de una composición dramática y romántica. Además, el autor elaboró algunos retratos a lápiz sobre los próceres de la independencia. Además se pensaba que *los ciudadanos son los hijos del país que derraman su sangre por la patria, luchando por desterrar el “yugo servil” del colonialismo*³¹ ().

La pintura: *Sacrificio de los próceres chilenos, los hermanos Carrera* elaborada por Pinto, sirvió de inspiración para la elaborada sobre el *Asesinato de los Patriotas Quiteños* por un autor anónimo. La obra expone el momento anterior a la muerte, la situación austera de la celda donde se encuentra un clérigo y un crucifijo. A esto se suma el entorno desigual y adverso de la lucha; pues sólo los soldados poseen armas. El dramatismo de la obra convierte a los próceres en mártires.

La temática histórica era considerada un gran argumento y se pensaba que contenía a todos los géneros plásticos, fue elaborada sobretudo a partir de la Revolución Francesa. Si *“La investigación histórica puede cambiar nuestra evaluación de los héroes o de los acontecimientos del pasado de la comunidad, del mismo modo puede fundar mitos*³². La historia se identificó con personajes legendarios o fundadores de la nación, o trascendentes para su consolidación. La obra de Pinto, *La coronación de García Moreno*, posee referentes formales que nos recuerdan a la coronación de Napoleón, el ex presidente en este retrato se ubica como un nexo entre lo divino y lo humano, así como entre el orden neoclásico representado con la arquitectura y la luz, y el desorden orgánico de la población. El hecho de que la coronación se produzca en un umbral devela una ruptura, que determina un antes y un después de García Moreno. Las categorías de frontalidad, hieratismo y simetría que Pinto y sus contemporáneos aplicaron a las imágenes heroicas provienen de la antigüedad³³. El heroísmo local se relacionó con la historia europea. Se privilegiaron algunos hechos, como el sacrificio patrio, la independencia o las batallas, para lograr, mediante el arte, la vida eterna de los héroes. Sin embargo, se veía a España como una matriz, que dotó de lengua y religión al país.

Los estudios de piezas y ruinas arqueológicas tenían la función de romper con el antiguo régimen colonial. La literatura, la plástica y el teatro colaboraron con ese proceso. El liberal José Joaquín de Olmedo en su poema: *La Batalla de Junín: Canto a Bolívar* de 1825 utilizó la figura del Inca Huayna Capac, para anunciar la Victoria de Ayacucho. Así legitimó una nación anterior a la conquista. En el teatro³⁴, publicaciones municipales³⁵, discursos estatales; así como, en el escudo, la

³¹ Sarah, Radcliffe, Sallie Westwood, *Rehaciendo la nación: Lugar, identidad y política en América Latina*, Ediciones Abda Yala, Quito, 1999, Pág. 98.

³² Smith en Fernández, 2000:203

³³ En Egipto se usaron al representar a emperadores y dioses para crear una atmósfera de estabilidad del gobierno o la divinidad encarnada lo vertical, para denotar autoridad.

³⁴ Tales como “El diez de agosto” (Abelardo Moncayo-1883), “Las víctimas del 2 de agosto” (Guillermo Dávila-1911), incluso “El 24 de mayo”, (Juan León Mera Iturralde-1922) de difusión escolar.

bandera y el himno existe un ideal de unión entre la Sierra y la Costa. Las dos regiones construyeron narraciones basadas en el 10 de Agosto y el 9 de Octubre respectivamente. Dentro de este contexto, el historiador Federico González Suárez realizó varios estudios sobre la arqueología ecuatoriana para quien, Pinto ilustró un *Estudio Histórico sobre los Cañaris* en 1878, En 1890 volvió a colaborar en los dibujos y grabados del *Atlas Arqueológico*, publicado en Quito en 1892, y realizó otros estudios en 1901, para el *Estudio histórico sobre los aborígenes de Imbabura y Carchi* (Gallegos, 1984: 11-13).

El retrato interpreta y transcribe la apariencia exterior de una persona. Surge en Europa durante el Renacimiento, y devela un interés por la individualidad y subjetividad. La tradición occidental del arte se basa en la figura humana, y la interpreta como una ventana del alma. Pinto y otros artistas trasplantaron al lienzo su época, al tiempo que negociaron con el retratado e intentaron transmitir un ser individual y social. El retrato contiene cánones clásicos, donde la proporción se aplica al arte y a la sociedad. Pinto realizó varios estudios sobre los cánones de la figura humana y numerosos estudios de expresiones, como por ejemplo: *Estudio de niños riendo* o *Estudio de niños llorando*, el *Esqueleto humano* y los *Estudios sobre la figura humana*.

Un devocionario, un crucifijo o un rosario, denotan una moral individual y colectiva basada en la fe. Lo mismo sucede con la vestimenta, ya sea un uniforme clerical, militar o ropa secular. Las joyas develan poder económico; mientras que los libros, la pertenencia a una cultura letrada. Estos conectores se establecen entre lo interior-privado y lo exterior-público, a través de una mediación entre el deber ser y el ser, para proyectar una imagen hacia el futuro.

Los retratados se convierten en formas fijas y perdurables, pues mediante la pintura se transforma a un sujeto en objeto: un cuadro. En ellos se puede leer lo que agrada o desagrada del cuerpo; el rostro agrada y se impone. Está presente en estas imágenes la necesidad de que el individuo se reconozca a sí mismo y al tramo social al que pertenece. Para Vigarello, los retratos del siglo XIX distan de los plasmados en el siglo XVIII, porque no se usa la parte superior del cuerpo echada hacia atrás, postura que constituía un sinónimo de aristocracia, sino, el cuerpo recto, como significativo de la estabilidad y determinación burguesa (Vigarello, 2005: 12). Pinto realizó una importante cantidad de retratos, varios de ellos con modelo fotográfico, como por ejemplo: *Retrato de novio* o *Retrato de novia*, que surgen de una misma imagen. De igual manera realizó retratos de otros colegas suyos, como por ejemplo el de Juan Manosalvas.

El retrato, fue el género más rentable para fotógrafos y pintores; constituye una mirada de la población hacia afuera, pero también hacia adentro, como biografías individuales y colectivas que se extienden en el tiempo. La fotografía permitía lograr una imagen naturalista y era considerada

³⁵ ilustradas por Joaquín Pinto o José M. Proaño

como una realidad más que como una representación. Para representar la subjetividad se usaban rostros pensativos y meditabundos. Pinto realizó numerosos retratos en varias posturas, que denotan su dominio de la figura humana. De sus retratos femenino podríamos decir que: *la dominación ejercida sobre las mujeres, por ejemplo, tiene su buena correspondencia en el universo estético: la exigencia tradicional de una belleza siempre “púdica”, virginal, vigilada* (Vigarello, 2005: 11). Usualmente lo privado se relaciona con lo femenino y cotidiano, mientras que lo público con lo masculino y oficial, Pinto posee varias imágenes femeninas en el rol de madres.

La mirada hacia lo pintoresco y las costumbres locales

Las imágenes religiosas construyeron una *geografía sagrada* y fomentaron una *peregrinación religiosa* gracias a los nuevos transportes³⁶. Se representaba al pueblo cristiano en exvotos o catequesis. La religiosidad popular se manifestó a través del sincretismo, e incluyó a la naturaleza y una comprensión más vívida de lo sagrado. Mediante los milagros se manifestaba la admiración hacia sucesos que luego forman parte de la memoria colectiva. El milagro se produce de forma espontánea y directa, sin la intermediación institucional y proyecta deseos de protección. En la obra de Joaquín Pinto encontramos varias representaciones que vinculan naturaleza, costumbrismo y religión, prueba de ello es *San Jacinto de Yaguachi*, *Milagro de la Virgen de Oyacachi* y *La Virgen del Quinche en su entrada por la esquina de San Blas*. Es esta última se observa al propio Pinto autorretratado. A estas obras se suma una importante cantidad de dibujos y acuarelas sobre personajes de fiestas religiosas.

La educación pasó a ser considerada un motor de desarrollo y progreso; desde una perspectiva ilustrada, se incluía al catolicismo como una garantía de ciudadanía. La *Sagrada familia* era el modelo de la sociedad y desde esa perspectiva fue varias veces retratada por Pinto. La educación que la Virgen acogió de sus padres, o la que Jesús recibió en la carpintería de San José representaba ese ideal. La obra de Pinto, *Mariana de Jesús catequista*, que instruye a niños de diferentes etnias del país, contiene un ideal de unificación patriota³⁷. La Santa forma parte de las memorias nacionales porque se dice que ofertó su vida por el Ecuador. Ésta figura reproduce roles y virtudes femeninas como el recato, la sensibilidad y la responsabilidad de la educación infantil. Aquí se pueden leer conectores entre lo interior-privado y lo exterior-público, a través de una mediación entre el deber ser y el ser, con la cual la patria proyecta una imagen hacia el futuro.

³⁶ Carmen Fernández Salvador, *Siguiendo el camino del peregrino: como imaginar una geografía cristiana y moderna*, en Kennedy Troya, Alexandra, *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, Museo de la ciudad, Quito, 2008, Pág. 55-58

³⁷ Alexandra Kennedy y Carmen Fernández Salvador, *El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador*, en Mínguez, Víctor, Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Ecuador tradición y modernidad*, Sociedad estatal para la acción cultural en el exterior, Madrid, 2007, Pág. 47

En el caso de Pinto, Magdalena Gallegos³⁸ anota que la primera imagen suya que conocemos *El indio de la Magdalena* de 1866 y sus últimas producciones de 1906: *Otavaleño vendedor de siluetas*, *Nayon vendedor de Chaguarqueros*, *Vendedor de soguillas de Zambiza*, y *Nayon vendedor de escaleras* responden al costumbrismo. Mediante la influencia de la antropología física, basada en la biología, se realizó una diferenciación entre *razas* humanas y sus efectos en el comportamiento individual y colectivo. En este contexto, muchos artistas realizaron imágenes costumbristas, muchas de las cuales fueron etnografías realizadas por latinoamericanos, lo que implica *la colaboración parcial con el conquistador y la aprobación de su lenguaje* (Pratt, 1997: 28). Muchas obras se realizaban por encargo de viajeros, como tarjetas de visita o como recuerdo del Ecuador. Las formas costumbristas buscaron una auto-identidad diferenciada con una doble función: la ilustración científica y la ampliación de referencias visuales de los artistas viajeros y locales.

En la literatura nacional, especialmente romántica, existió una necesidad de basarse en la grafía indígena³⁹ para formar un imaginario criollo. Para Muratorio, las polivalentes imágenes sobre el indio se convirtieron en un capital cultural, que en distintos períodos ha servido a los intereses de los imagineros. Se produjo una *idealización folclórica adornada* de fácil venta en el mercado; incluso las tarjetas de visita se pusieron de moda en los tres últimos tercios del siglo XIX, fueron parte de álbumes familiares y exhibidas en exposiciones nacionales e internacionales (Muratorio, 1994: 157). La nobleza indígena era encarnada en un marco de nostalgia imperialista que según Muratorio, idealizaba al indio histórico, por tanto, estaba desligada de su ser existente.

Las pinturas tenían una mirada positivista, documental, narrativa y descriptiva. Trataban sobre etnias, modos de vida, festividades, vestuarios y costumbres. Se usó la noción del *buen salvaje*, principalmente en las efigies amazónicas, dado que estaban evangelizándose. Entre los oficios más graficados se encuentran los aguateros, vendedores ambulantes, sirvientes y cargadores; esto evidencia las relaciones de producción de la época. Pinto realizó numerosos estudios sobre estas temáticas, de su obra costumbrista podemos recalcar el *Velorio de indios*, donde el título se contrapone con el colorido y la iluminación. La escena del primer plano ubicado al exterior de la casa podría parecer más bien festiva, en el punto áureo se encuentra una pareja bailando, mientras que un indígena toca un instrumento de cuerda a la derecha, a la izquierda hay un grupo de indígenas donde la primera sostiene una botella. El segundo plano se encuentra dentro de la casa y en contraposición con el primero es oscuro y cerrado, donde a través de la puerta se puede observar el velorio, y una imagen religiosa de fondo.

³⁸ Magdalena Gallegos, *Joaquín Pinto*, en *Joaquín Pinto pintores ecuatorianos*, Ed. Andina, Quito, 1984, Pág. 10.

³⁹ Así lo demuestran Numa Pompilio Llona, Dolores Veintimilla de Galindo, Miguel Riofrío, Jorge Zaldumbide, Remigio Crespo Toral, Juan León Mera y Juan Montalvo.

Las obras sobre vestimentas eran denominadas *tipos* y circularon en Europa como tarjetas de moda. Las festividades religiosas y juegos populares, así como las celebraciones paganas y la vida doméstica eran temáticas recurrentes. Las técnicas para estas obras fueron: acuarela, dibujo a lápiz, grabado en planchas litográficas, xilográficas o metal. La estructura social representada, muestra la permanencia de las ideas aristotélicas del *servi a natura* tomadas por Santo Tomás en *Summa contra gentiles* que sirvieron, al inicio de la colonia, para encasillar al indio como un ser que por condición natural debía servir a sus superiores (Rojas Mix, 1992: 6).

Entre los exponentes del costumbrismo se encuentran los viajeros Ernest Charton y Gaetano Osculati, además, los pintores locales Joaquín Pinto, Juan Agustín Guerrero, Ramón Salas y una importante cantidad de autodidactas poco conocidos. Muchas obras poseen un modelo fotográfico; en ocasiones, de varias fotografías se compone una obra. Las obras se inscriben en un pintoresquismo que busca lo exótico y asombroso en las características peculiares de lo local. El costumbrismo era visto como un género menor pero rentable.

De la obra costumbrista de Pinto se destaca la elaborada para el libro *Cantares del pueblo ecuatoriano*⁴⁰, de Juan León Mera, publicado en 1892, que retoma coplas populares; Magdalena Gallegos titula a su introducción *Juan León Mera y Joaquín Pinto, testigos de su tiempo*, dotando a las grafías de una función ilustrativa de la historia y olvidando que tanto los cantares como la recopilación y las obras de Pinto son representaciones, y que como tales son interpretaciones y poseen es si mismas una parte de la subjetividad de sus autores, presente en el enfoque, la selección el encuadre, etc.

Imagen satírica y mirada cuestionadora

Existieron discursos críticos en imágenes producidas hacia el final del siglo XIX, tanto en publicaciones ilustradas cuanto en obras de arte. Según Vigarello, la caricatura es parte de un proceso de individualización de los cuerpos, en tanto varían la norma del retrato para encontrar *caracteres* y no *tipos*, es decir para encontrar rasgos particulares y novedades; además, la degradación de las formas humanas responden a la modernidad y los rostros cobran profundidad con la estética romántica (Vigarello, 2004: 115-130). Precisamente esa modernidad en la morfología de las ciudades, así como en hábitos de higiene, ornato y tecnología sucedió durante el progresismo ecuatoriano.

Si Horacio, en su libro *“Ars Poetica”*, consideraba a la risa inadecuada porque atenta contra el decoro, también decía, en ese mismo texto, que era un comentario capaz de corregir vicios; en esa medida la caricatura fue un elemento visual importante. En el ámbito local, Juan León Mera, al referirse a las fiestas especialmente populares *insiste en la necesidad de separar los espacios*

⁴⁰ Juan León Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, Ed. Banco Central del Ecuador, Quito, 1984.

comunes que compartían los aristócratas y los sectores plebeyos⁴¹. De esta manera proponía medios de educación de los grupos nobles, que evitara que asistan a estas festividades.

En el ámbito local, Juan Montalvo⁴², escribió un tratado sobre la risa, donde sostiene que querer reír de todo y a toda hora es pobreza de espíritu; distingue entre la risa vulgar y la risa fina y delicada y opina que:

La risa con fundamento sirve como sentencia filosófica, la risa de Demócrito, eso es otra cosa. Unos sabios vierten lágrimas en contemplación de las miserias humanas, otros se ríen de ellos, no sé cuantos tengan razón, unos y otros tal vez; porque hay miserias ridículas, y miserias lastimosas. La risa y el llanto son hermanos gemelos, caminan a distancia de un paso. (...)

La risa fina y delicada, sal preciosa es el tónico de la vida, combate y destruye la tristeza, al hombre alimenta, se burla de los quebrantos y obra sobre nosotros como si nos estuviera sacudiendo cariñosamente un ángel.

Con el pintoresquismo y el interés por la vida cotidiana se abrieron nuevas posibilidades de representación; la subjetividad cobró importancia y se aplaudió lo cómico, lo fantástico⁴³ y lo feo, revalorizando la risa. Valeriano Voza⁴⁴ vincula lo cómico a la caricatura, y le reconoce posibilidades de radicalidad satírica, de otra manera imposible, pues *La comedia latina consagró para la comicidad el mundo social más bajo y así propuso, virtualmente, identificar lo cómico con lo popular*. Lo cómico carecía de belleza y se elaboraba por razones económicas. Se pensaba que *el pueblo era incapaz de belleza, pero no de risa*. Desde esta perspectiva, el lenguaje de la sátira está relacionado con el grabado que tiene su validez en la popularidad, no fuera de ella.

La caricatura en Ecuador tuvo un importante auge a partir de 1880, debido al poder que posee lo visual en la formación de la opinión pública, la divulgación de ideas políticas opositoras y la capacidad desestabilizadora de los sectores dirigentes. Estos elementos permiten intervenir en el quehacer político al dotar de una voz pública a los sectores críticos.

*La fantasía es también en las artes plásticas una formulación concreta de lo real, no su antítesis*⁴⁵. El pintor español Francisco de Goya incluyó lo fantástico como una categoría de sus *Caprichos*, que gracias a la academia, particularmente a Ernest Charton y a la imprenta, circulaban en el Ecuador como facsimilares. Esto provocó la influencia en la creación local de su popular reflexión: *el sueño de la razón produce monstruos*. Se podría decir que el conservadurismo y el liberalismo producen monstruos goyescos. Baudelaire dice que Goya retomó la sátira de Cervantes,

⁴¹ Hernán Ibarra, *La otra cultura: imaginarios, mestizaje y modernización*, Ed. Abda Yala, Quito, 1998, Pág. 15.

⁴² Juan Montalvo, *De la risa*, Talleres del instituto Luis Martínez, Ambato, 1916, Pág. 2-6.

⁴³ La idea de lo fantástico ha sido una constante en el arte, en casi todas las épocas se han representado, sea desde las manifestaciones oficiales o no oficiales, imágenes con exageraciones fisiológicas o con híbridos entre animales y humanos, aunque este no ha sido una corriente, escuela o estilo reconocido en el arte occidental. Lo fantástico contiene en la deformación corporal una personificación del individuo, su yo subjetivo o la manera en que lo percibe. La concepción de la fealdad depende del contexto, las ideas artísticas se adscriben a las políticas y sociales

⁴⁴ Valeriano Voza, *Introducción*, en Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Ed. Balsa de la Medusa, 2000, Pág. 16-18

⁴⁵ Walter Schurian, *Arte fantástico*, Ed. Taschen, Colonia, 2005, Pág. 8.

pero con preocupaciones y formas de representación modernas, donde desaira al clero, las brujas, los maleficios, pero *el gran mérito de Goya es crear lo monstruoso verosímil* (Baudelaire, 2000: 187) basado en la condición humana.

Joaquín Pinto en su obra titulada: *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, alude a la moral conservadora de Gabriel García Moreno mientras ejercía la presidencia, y a la doble moral del clero. La obra no contiene elementos propios de la estética de lo feo, sin embargo, posee un valor moral en sí y logra parodiar el contexto al comparar a García Moreno con Don Quijote. Recordemos que Don Quijote, según D'Angeli se ve a sí mismo como reparador de injusticias embestido por una orden caballeresca superior, se remite al fundamento sobrenatural de justicia divina que él representa y además posee ideas fijas que desea imponer al resto del mundo⁴⁶.

Capítulos que se le olvidaron a Cervantes es también el título de un ensayo de Juan Montalvo, publicado luego de la muerte del autor, en 1895. Se trata de un trabajo anticlerical, que contiene a varios protagonistas de la política nacional del siglo XIX, que conviven con Don Quijote y con Sancho Panza. Montalvo se burló de sus enemigos políticos (García Moreno, Ignacio de Veintimilla, José María Borrero y el Arzobispo Ordoñez); en palabras de Juan Valdano⁴⁷, lo hace con la desmesura propia del romanticismo y la hipérbole, particularmente con los *clerizontes terroristas*, como denominaba a los seguidores de García Moreno. Además crea nuevas palabras, mediante la mezcla de dos ya conocidas. La glotonería, bebida, fraternidad y lo mundano son propios del estilo de Sancho Panza; pues allí el cuerpo refleja los excesos, deliciosos en lo grotesco y en la alegría efímera del pueblo; la delgadez es espiritual, moderada y quijotesca.

El mismo Montalvo opinaba que: *El que jamás se ríe es tan sospechoso como el que jamás deja de reírse: si yo supiera de alguien que en su vida se ha reído, huyera de él como de un tigre. Este hervor de la naturaleza que se llama risa, tan saludable cuando viene en razón es necesario para el buen temperamento del alma y del cuerpo* (Montalvo, 1916: 14). Las ideas de Montalvo responden a una concepción de lo cómico, cuya revalorización está presente en las imágenes y textos de Pinto y sus contemporáneos.

Las ideas y formas de la belleza y la fealdad tomaron como referencia al ser humano, en una especie de espejo. Nietzsche⁴⁸ decía que el hombre se pone a sí mismo como medida de perfección para lo bello; por tanto, lo feo se muestra como una señal o síntoma de degradación, degeneración o descomposición. Esta fealdad social se corporiza en los modelos políticos, económicos y sociales en manifestaciones de todo tipo. Una forma extendida de sátira, que implica ideas políticas y sociales, fue la representación del mundo al revés; un ejemplo palpable es la

⁴⁶ D'Angeli Concetta, Paduano, Guido, *Lo cómico*, Colección La Balsa de la Medusa, Madrid, 2001, Pág. 57-59.

⁴⁷ http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100002&script=sci_arttext

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, Biblioteca EDAF, Madrid, 2002

deformación en la figura humana con abundante vientre oponiéndose al hambre y la necesidad; la parodia invierte, el argumento lo cuestiona:

Cabe decir que, puesto que el primer mundo, el mundo corriente, oficial y providencial, ha expulsado a la naturaleza como una realidad inferior –inferior es el vientre y el sexo, lo material y escatológico, lo desproporcionado y excesivo-, todo lo expulsado entra por la puerta de atrás, por el [[segundo mundo]] o [[mundo al revés]] y se hace fuerte en la cultura popular. (...) marca con intensidad el contrapunto con las limitaciones –mutilaciones-exigidas por el [[primer mundo]] (Vozal en Baudelaire, 2000: 28-29).

Salabert habla de la fascinación popular por la fisiología, por el cuerpo, como basto envoltorio del alma. Se trata de un cuerpo lejano a lo neoplatónico, que avergonzado de su propia carne tiene una enfermedad, la del tiempo, del cual debe salir el alma incólume. La negación se presenta cuando el alma deja de ser una transparencia onírica del cuerpo y se exhibe en el mismo cuerpo, manifestando la seducción por el momento y la eventualidad luego del agotamiento del modelo clásico de belleza vinculada a la eternidad (Salabert, 2003: 39-50). Ese envoltorio asume elementos propios de la ficción, otros elementos teatrales y varios elementos zoomorfos que reflejan una visión negativa del oponente exacerbando lo prosaico.

La obra *Cara de Ajo*, elaborada en 1894, que retrata al hijo del coronel Juan Hipólito Soulin, llamado *Sulén*⁴⁹ (Galledos, 1984: 13), evidencia los excesos de la personalidad en el cuerpo, a través de los ajos que fungen de cabello y aluden a la mentalidad e idiosincrasia del retratado.

La sátira es disímil a la belleza, pero calculable en los mismos cánones; así, la fealdad, oscuridad y deformidad suplen a la belleza, claridad y proporción. Se evidencia un deseo de penalización pública mediante las deformaciones. Las expresiones de la fealdad son infinitas, se hallan también en la vejez, enfermedad o mutilación, entonces si tradicionalmente lo bello ha representado el bien y lo feo el mal, este último ha sido descrito con fijación de lo animal en lo humano utilizando pezuñas, cuernos, cola, pelos o escamas; por ello la imagen del diablo posee todas estas características. Además, según Umberto Eco⁵⁰, el diablo moderno existe por fuera de la iglesia, es laico y corporiza lo extranjero, que no es necesariamente lo foráneo, pero sí lo diferente, retomando la idea de bárbaro y villano. Los monstruos medievales retornan en la modernidad, pero con una funcionalidad distinta. La antropología física, junto a la antropología criminal creada por Cesare Lombroso en 1876 vincula a la fealdad con la maldad y al estigma físico con el moral. Con

⁴⁹ Sulén era un denominativo para personas groseras, de malos hábitos o altanera, según Magdalena Gallegos anota en *Lo mitológico y lo cotidiano*, en Joaquín Pinto, *exposición antológica*, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito, 1983 Pág. s/n

⁵⁰ Umberto Eco, *El Diablo en el mundo moderno*, en Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Ed. Lumen, Barcelona, 2007, Pág. 179-201.

el romanticismo se revalorizó la fealdad, convirtiéndose en tema de discusión filosófica⁵¹ (Eco, 2007).

Las grafías en sus exageraciones y deformaciones permiten reconocer al modelo utilizado; éste es un proceso de simplificación entre la síntesis y la exageración. La fealdad y la expresividad tienen un referente específico colonial en las formas del infierno o el purgatorio, los cuerpos de los condenados fueron presentados deformes, engullidos y torturados; estos deterioros se refieren a la imperfección social pero, en las piezas del siglo XVII, lo que se presenta es la degradación del pecado. La naturaleza y el tiempo parodian la belleza, porque el tiempo termina con la gracia de la juventud; cuando el ambiente muestra su fuerza con terremotos, erupciones e inundaciones es capaz de arrasar y prevalecer sobre la cultura, por tanto todo es perecible y transformable.

A estas consideraciones, es necesario sumar una: lo monstruoso en América Hispana tiene relación con las distinciones entre el *homo sapiens* y el *homo monstrosus* que realizó Carlos Linneo como creador del sistema de las Ciencias Naturales. Desde la época de la conquista, la idea de lo bestial estuvo presente en los imaginarios de los conquistadores para acercarse a lo diferente y catalogar lo más grande o lo enano; esas formas de alteridad procuraban naturalizar el discurso de la supuesta superioridad europea. Los cuerpos grotescos, desde una perspectiva aristotélica, están en potencia, más nunca en acto; se encuentran en el momento de movilidad porque representan un mundo en constante transformación. Expresan cambios sociales e históricos de la realidad tangible donde las jerarquías permutan y evidencian que el poder humano es limitado. Las obras no procuran ser miméticas en cuanto a la simetría tradicional de la figura humana, esto se debe al espíritu mundano que representan, existe además una renuncia voluntaria a la belleza clásica en favor de la expresión.

A manera de conclusión: La imagen de una joven india personifica a la patria

La prensa del 20 de julio de 1891, con referencia a la primera escultura pública del Ecuador, colocada en el *Teatro Nacional Sucre* decía:

La primera estatua que se va a colocar en Quito es del vencedor en Pichincha. Nada más justo ni más digno de encomio. Que se allanen todas las dificultades para la pronta colocación de la estatua y que ésta se verifique con el esplendor y la cultura de un pueblo civilizado, son nuestros deseos.

Al Excmo. Sr. Flores va a tocarle durante su administración inaugurar las estatuas de Bolívar, Sucre y Olmedo: coincidencia providencial, muy merecida, por cierto, de parte del Magistrado que ha sabido hacer efectivas las libertades conquistadas por los fundadores de nuestra Independencia, y ha implantado la República de Bolívar, de Sucre y Olmedo⁵².

⁵¹ Friedrich Schlegel, Emmanuel Kant, Víctor Hugo y otros.

⁵² Anónimo, *Estatua de Sucre*, El telegrama, Quito, 20 de Julio de 1891.

La Imagen del esplendor y la cultura de un pueblo civilizado consistía en el retrato de una joven india que representa a la patria, levantada del suelo y sostenida por Antonio José de Sucre. Tanto la patria como Sucre se encuentran parados sobre un león que simboliza a España, pero mientras Sucre posee un cuerpo erguido, esbelto y mira hacia el infinito, la joven india mira hacia el león y se coloca indefensa bajo la protección del héroe. Joaquín Pinto realizó en 1880 los bocetos para ese monumento que fue realizado por el escultor español Gonzales. Esta obra fue creada en el Gobierno de Ignacio de Veintimilla y por lo tanto responde a una política progresista.

Tanto el boceto como la escultura corresponden al encargo de Veintimilla, *la historia de la escultura pública forma parte de la historia del urbanismo, de las ideas estéticas y de la vida política*⁵³, así los monumentos de las urbes tenían la finalidad de comunicar un concepto de heroicidad, una moral y una forma de gobierno imperante. Estas esculturas crearon los imaginarios de las ciudades y construyeron su espacio. De esta manera, la milicia que gobernaba se construía a sí misma como descendiente de esos héroes y así legitimaba su accionar. *Desde la Independencia, el espacio público pertenece al Estado, quien se preocupó del ornato público que daría una nueva morfología a la República, la cual, requería iconos seculares para una nueva noción de cultura. Así las ideas de progreso, educación popular, cultura y control del espacio urbano están presentes en la estatuaría* (Majluf, 1994: 9).

La estatuaría era una forma de divulgación más efectiva que la pintura o la literatura pues no requería de un público letrado. Por otra parte, el deseo de modernizar la República requería de esculturas distintas a las tradiciones y costumbres coloniales y se usaron para dotar de un aire moderno y atemporal con un estilo Neoclásico que es academicista y portador de valores universales. *El plantear la herencia grecolatina como antepasada directa del país era una forma de unificar las costumbres y lograr la tan ansiada cohesión nacional con una propuesta supuestamente neutra* (Majluf, 1994:32).

Blanca Muratorio anota que el liberalismo propuso una contra-iconografía opuesta a los símbolos religiosos tradicionales con el fin de afianzar, inventar o reinventar los símbolos del nacionalismo como dogma oficial, con padres y mártires de la patria. Además, como parte del proyecto del liberalismo se ensalzó la ciencia, la industria, el comercio y el trabajo para alcanzar el progreso (Muratorio, 1994:167-169). La escultura pública tuvo la misma función pedagógica que el arte colonial, por ello:

Los monumentos fueron como faros disciplinarios, intento de formar y moldear una memoria colectiva y de crear un espacio nacional. El proyecto intentó ser totalizante, convertirse en un método por el cual la autoridad y el poder del Estado podían llegar a abarcar los aspectos más banales de la vida cotidiana (Majluf, 1994:38).

⁵³ Natalia, Majluf, *Escultura y espacio público, Lima 1850-1879*, Documento de trabajo No. 67, Ediciones IEP, Instituto de estudios peruanos Serie Historia del arte No. 2, Lima, 1994, Pág. 8.

Esta preocupación por la estatuaria heroica y la significación del espacio público coincide con los cuatrocientos años del descubrimiento de América, y sus celebraciones, se agudiza con las festividades del primer centenario de la independencia. Sucre junto a Bolívar fueron ampliamente reproducidos en el país, lo propio ocurrió con la imagen de la joven india que personificaría a la patria. Esa imagen que desciende del arquetipo que los viajeros crearon sobre América como una mujer llena de plumas y luego como la efigie primitiva de Europa se presenta vestida a la usanza de su etnia, con un cintillo de tipo incaico en la frente.

Los bocetos de Pinto se acompañan de manuscritos suyos, donde habla del *general Sucre como protector de los hijos del Sol*. De igual forma, se refiere a la Batalla de Pichincha, a la Batalla de Ayacucho y a un manifiesto de Quito, donde se dice que se debería rendir gratitud al Mariscal. Esta imagen cierra este estudio, por ser la concreción de la imagen típica de la nación ecuatoriana, que engloba las políticas de representación decimonónicas y abre las puertas para la construcción de un país mestizo y las políticas culturales presentes durante los primeros años del siglo XX.

Susan Rocha Ramírez

Bibliografía

1. AGOGLIA, Rodolfo, PENSAMIENTO ROMÁNTICO ECUATORIANO, Ed. Banco Central del Ecuador, Corporación editora nacional, Quito, 1988
2. ARNALDO, Javier, FRAGMENTOS PARA UNA TEORÍA ROMÁNTICA DEL ARTE, NOVALIS, F. SHILLER, A. W. SCHLEGEL, H VON KLEIST, F. HOLDERLIN... Ed. Tecnos, colección Metrópolis, Madrid, 1984
3. AYALA MORA, Enrique, compilador, NUEVA HISTORIA DEL ECUADOR, Volumen 7, Época Republicana 1, Editor: Enrique Ayala Mora, Corporación Editora Nacional Grijalvo, Quito, Ecuador, 1990
4. -----, compilador, NUEVA HISTORIA DEL ECUADOR, Volumen 8, Época Republicana 2, Editor: Enrique Ayala Mora, Corporación Editora Nacional Grijalvo, Quito, Ecuador, 1990
5. BAJTIN, Mijael, LA CULTURA POPULAR EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO EL CONTEXTO DE FRANÇOIS RABELAIS, ED. literatura, de la publicación en ruso, Alianza Universidad EDC. traducción: Julio Forcat y Cesar Conroy, México, 1993, 431 páginas.
6. BAUDELAIRE, Charles, LO COMICO Y LA CARICATURA, Colección La Balsa de la Medusa, 25, Madrid, España, 2001

7. BORJA, Jaime, ROSTROS Y RASTROS DEL DEMINIO EN LA NUEVA GRANADA, indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás” Ed. Ariel, Santa Fe, Bogotá, 1998
8. BOZAL, Valeriano, NECESIDAD DE LA IRONIA, Ed. Visor’s, Colección La Balsa de la Medusa, 100, Madrid, España, 1999
9. CALVO SERRALLER, Francisco, LOS GÉNEROS DE LA PINTURA, Editorial Taurus pensamiento, Madrid, 2005
10. CESERANI, Remo, LO FANTASTICO, Ed. Visor’s, colección la Balsa de la Medusa, Madrid, España, 1999
11. COSTALES, Alfredo, COSTALES, Piedad, EL QUISHIHUAR O EL ARBOL DE DIOS tomo 1 y tomo 3, ED. de IEAG e IADAP, Quito, 1981
12. D’ANGELI CONCETTA, Paduano, Guido, LO CÓMICO, Colección La Balsa de la Medusa, Madrid, 2001.
13. DE CERTAU, Michel, LA INVENCIÓN DE LO COTIDIANO I. ARTES DE HACER, Universidad Iberoamericana, México D.F, 1996.
14. DELER, Jean Paul, ECUADOR DEL ESPACIO AL ESTADO NACIONAL, Biblioteca de Geografía ecuatoriana, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1987.
15. ECO, Humberto, HISTORIA DE LA FEALDAD, Editorial Lumen, Barcelona, 2007
16. -----, HISTORIA DE LA BELLEZA, Editorial Lumen, Barcelona, 2007
17. GALLEGOS, Magdalena, VARGAS, José María, VILLALBA, Jorge, JOAQUÍN PINTO PINTORES ECUATORIANOS, Ed. Andina, Quito, 1984
18. GISPERT. Carlos, EL MUNDO DE LA PINTURA, LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE UNIVERSAL, Editorial Océano, Barcelona, 2002
19. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, GUTIÉRREZ, Ramón, coordinadores, PINTURA, ESCULTURA Y FOTOGRAFÍA EN IBEROAMÉRICA, siglos XIX y XX, Manuales de arte Cátedra S.A. editores Madrid, 1997
20. HALLO, Wilson, IMÁGENES DEL ECUADOR DEL SIGLO XIX, JUAN AGUSTÍN GUERRERO, Quito, Madrid, 1981
21. IBARRA, Hernán, LA OTRA CULTURA: IMAGINARIOS, MESTIZAJE Y MODERNIZACIÓN, Ed. Abda Yala, Quito, 1998
22. KENNEDY Troya, Alexandra, ESCENARIOS PARA UNA PATRIA: PAISAJISMO ECUATORIANO 1850-1930, Museo de la ciudad, Quito, 2008
23. -----, RAFAEL TROYA, EL PINTOR DE LOS ANDES ECUATORIANOS, Ed. Banco central del Ecuador, Quito, 1999

24. -----, Comp. ARTES ACADÉMICAS Y POPULARES DEL ECUADOR, Simposio de Historia del Arte, Coedición Abda-Yala, Fundación Paul Rivet, Cuenca, 1995
25. LONDOÑO, Patricia, AMÉRICA EXÓTICA, PANORAMAS, TIPOS Y COSTUMBRES DEL SIGLO XIX OBRAS SOBRE PAPEL, Colecciones de la Banca Central, Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela. Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 2005
26. LLORENS Tomás, EXPLORAR EL EDÉN, PAISAJE AMERICANO DEL SIGLO XIX, Museo Thyssen Bornemisza, Valencia, 2000
27. MERA, Juan León, CONCEPTOS SOBRE LAS ARTES. A MI HIJO JUAN LEÓN, Revista Ecuatoriana, Quito, Número LXIV, Tomo VI, abril de 1894, Imprenta de la Universidad, pp. 121-149
28. ----- CANTARES DEL PUEBLO ECUATORIANO, Ed. Banco Central del Ecuador, Quito, 1984.
29. MINGUEZ, Víctor, GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, ECUADOR TRADICIÓN Y MODERNIDAD, Sociedad estatal para la acción cultural en el exterior, Madrid, 2007
30. MONTALVO, Juan, DE LA RISA, Talleres del instituto Luis Martínez, Ambato, 1916
31. MOYANO, MARISA, LOS CONCEPTOS DE “NACIÓN” Y LOS DISCURSOS FUNDACIONALES DE LA LITERATURA NACIONAL: LA PARADOJA INSTITUYENTE Y LA HISTORIA DE UNA CREENCIA, Espéculo, Revista de Estudios Literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2005
32. MURATORIO, Blanca, IMÁGENES E IMAGINEROS, REPRESENTACIONES DE LOS INDÍGENAS ECUATORIANOS, SIGLOS XIX Y XX, FALCSO sede Ecuador, serie estudios antropología, Quito, 1994
33. NAVARRO, José Gabriel, LA PINTURA EN EL ECUADOR DEL SIGLO XVI AL XIX, Dinediciones, Quito, 1991
34. NIETZSCHE, Friedrich, EL CREPÚSCULO DE LOS ÍDOLOS, Biblioteca Edaf, Madrid, 2002
35. ORTIZ CRESPO, Gonzalo, IMÁGENES DE IDENTIDAD, ACUARELAS QUITAÑAS DEL SIGLO XIX, Biblioteca Básica de Quito, volumen 6, Ediciones Fonsal, Quito, 2005
36. PALADINES, Carlos, PENSAMIENTO ILUSTRADO ECUATORIANO, Ed., Corporación editora nacional y Banco Central del Ecuador, Quito, 1981
37. POLO GARCÍA, Vitorino, EL MODERNISMO, LA PASIÓN POR VIVIR EL ARTE, Editorial Montesinos, Biblioteca de divulgación técnica, N. 47, España, 1987
38. PRATT, Mary Louise, OJOS IMPERIALES, LITERATURA DE VIAJES Y TRANSCULTURIZACIÓN, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997

39. RADCLIFFE, Sarah, Westwood, Sallie, REHACIENDO LA NACIÓN: Lugar, identidad y política en América Latina, Ediciones Abda Yala, Quito, 1999
40. ROJAS MIX, Carlos, AMÉRICA IMAGINARIA, Ed. Lumen, Barcelona, 1992.
41. ROSENKRANZ, Karl, LA ESTETICA DE LO FEO, Colección Imaginarium N. 5, Traducción y edición de Miguel Salmerón, Julio Ollero editor, 1992
42. SCHURIAN, Walter, ARTE FANTÁSTICO, Ed. Taschen, Colonia, 2005
43. SOURIAU, Étienne, DICCIONARIO AKAL DE ESTETICA Akal ed. Madrid, 1998
44. Varios, ARTE CUENCANO DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX: DE LO DIVINO Y LO PROFANO, Banco Central del Ecuador editores, Cuenca, 1997.
45. SALABERT, Pere, PINTURA ANÉMICA, CUERPO SUCULENTO, Ed., Laertes, Barcelona, 2003
46. SAMANIEGO SALAZAR, Filoteo, ECUADOR PINTORESCO, ACUARELAS DE JOAQUÍN PINTO SELECCIONADAS Y COMENTADAS POR FILOTEO SAMANIEGO SALAZAR, Ed. Salvat, Barcelona, 1977
47. TINAJERO, Fernando, (Comp.), TEORÍA DE LA CULTURA NACIONAL, Ediciones del Banco Central del Ecuador, y Corporación Editora Nacional, Quito, 1986
48. VARGAS, José María, EL ARTE ECUATORIANO, Biblioteca ecuatoriana clásica Tomo 2, Corporación de estudios y publicaciones, Quito, 1989
49. -----, LOS PINTORES QUITENOS DEL SIGLO XIX, Ed. Santo Domingo, Quito, 1971
50. VIGARELLO, Georges, HISTORIA DE LA BELLEZA: EL CUERPO Y EL ARTE DE EMBELLECER DESDE EL RENACIMIENTO HASTA NUESTROS DÍAS, Editorial Nueva Visión, Colección Cultura y Sociedad, Buenos Aires, 2005

DIARIOS:

- El Telegrama, 1891
- La voz del patriota, 1891
- El Artesano, 1892.

INTERNET:

- <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/010723105238> 07/12/2007
- <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/17/ima-alego.html> 22/05/2009
- http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100002&script=sci_arttext