



**¿MODERNOS SIN MODERNIDAD?  
LA CULTURA VISUAL EN CUENCA**

**(1890-1950)**

**Macarena Montes Sánchez**

Tesis dirigida por:

**Ana María Aranda Bernal**

**Programa de Doctorado en Historia del Arte y  
Gestión Cultural en el Mundo Hispánico  
Universidad Pablo de Olavide  
Cuenca - Sevilla, 2017**

¿Modernos sin modernidad?  
La cultura visual en Cuenca (1890-1950)

Macarena Montes Sánchez

Tesis dirigida por:  
Ana María Aranda Bernal

Área de Historia del Arte  
Programa de Doctorado en Historia del Arte y Gestión Cultural en el Mundo Hispánico  
Universidad Pablo de Olavide  
Cuenca - Sevilla, 2017

Fotografía de portada:

*Escuela de Pintura, Universidad del Azuay*

ca. 1910-1920.

Autor: NN. Fondo Fotográfico Miguel Díaz Cueva

Archivo Nacional de Fotografía, Ecuador

## AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar mi agradecimiento y sentimientos de estima a todas las personas que han contribuido a que esta investigación se llevase a cabo. En primer lugar, a Julio y Carlos por su apoyo y confianza. Un agradecimiento especial a mi directora de tesis, Ana, por la orientación y sugerencias al texto. También a mi familia por su apoyo incondicional y, finalmente, a todas las mujeres que luchan y forman parte de mi vida.

*a Tamia*

## *Resumen*

El 11 de octubre de 1892 se develaba en el nuevo Salón Universitario el retrato de Fray Vicente Solano realizado por el artista cordobés Tomás Povedano de Arcos, en este acto hacía uso de la palabra Juan Bautista Vásquez. El motivo, los festejos con los que Cuenca celebraba el cuarto centenario del “descubrimiento de América”, uno de los propósitos, que se inaugurase en Cuenca la Escuela de Artes y Oficios, con la instalación de la clase de pintura.

El objetivo del presente trabajo es reconstruir la historia y los antecedentes de las instituciones artísticas desde finales del siglo XIX cuando comienzan a formarse, debido a una respuesta estatal y académica, las escuelas de bellas artes en el país, hasta la segunda mitad del siglo XX, así mismo, se pretende conocer el contexto cultural y artístico que vivía la ciudad de Cuenca en este periodo y cuáles fueron los escenarios artísticos que componían la dinámica social de estas instituciones.

*Palabras clave:* Academias de Bellas Artes, Escuela de Pintura y Litografía, centenarios, mujeres artistas, Cuenca.

## *Abstrac*

The portrait of Fray Vicente Solano by the Cordoban Tomás Povedano de Arcos was revealed on May 11th, 1892 at the new University's Hall. Juan Bautista Vásquez addressed to the audience at the ceremony. The reason for this was Cuenca's celebration of the forth centenary of the Discovery of America. One of the purposes was to inaugurate the School of Arts and Crafts in Cuenca with the installation of the painting class.

The aim of this work is to reconstruct the background and history of the artistic institutions, starting from the late nineteenth century when the schools of art started to establish, until the second half of the twentieth century. Moreover, the intention is to get a sense of the cultural and artistic context that Cuenca was experiencing at that time. Finding out which were the artistic stages that belong to these institutions and were part of the social dynamics.

*Keywords:* Academy of Fine Arts, School of Painting and Lithography, centenarians, women artists, Cuenca.

## ABREVIATURAS

AGI	Archivo General de Indias
ANH/C	Archivo Nacional de Historia, Núcleo de Azuay, Casa de la Cultura ecuatoriana Benjamín Carrión
AUC/C	Archivo de la Universidad de Cuenca, Ecuador
BCCE/C	Biblioteca Casa de la Cultura ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Azuay
CDJBV/C	Centro de Documentación Juan Bautista Vásquez, Universidad de Cuenca
HMPMCP/C	Hemeroteca Museo Pumapungo Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador
FMPMCP/C	Fototeca del Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador
AMRCT/C	Archivo Municipal Remigio Crespo Toral
c.	Carpeta
ca.	En torno a la fecha que se indica
comp.	Compilación de
cm.	Centímetro
f.	Folio
Gob. Adm.	Gobierno-Administración
Ibíd.	Igual al anterior
L.	Libro
n.	Número
NN.	Sin nombre
p.	Página
pp.	Páginas
t.	Tomo
vol.	Volumen
v.	Vuelta



# ¿Modernos sin modernidad?

## La cultura visual en Cuenca (1890-1950)

1. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA	9
2. ARTES, OFICIOS E INSTITUCIONALIZACIÓN	25
2.1. Las Academias de Bellas Artes	28
2.2. Perspectiva trasatlántica	35
2.3. Las artes en el Ecuador en la segunda mitad del siglo XIX	52
2.4. Del sistema gremial a la Escuela de Artes y Oficios	67
3. CUENCA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN	84
3.1. La creación de la Escuela de Pintura 1902-1929	90
3.2. Un arte nacional con modelos Europeos	117
3.3. Centenarios	128
3.4. Imágenes para la patria	150
4. ¿MODERNOS SIN MODERNIDAD?	164
4.1. Testimonios	169
4.2. Profesionalización, 1929 - 1950	178
4.3. Género y academia	194
4.4. Reseña de artistas	203
5. CONCLUSIONES	226
6. APÉNDICES O ANEXOS	235
6.1. REFERENCIAS DOCUMENTALES	236
6.2. BIBLIOGRAFÍA	314
6.3. REFERENCIAS FIGURAS	324

## 1. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

Imaginemos por un momento un individuo amnésico o una sociedad sin historia, serían fácilmente manipulables y además, carecerían de identidad. En la filosofía escolástica, la memoria era una de las potencias del alma, en la actualidad y desde la historia, dejar constancia de lo ocurrido – como dice Paul Ricoeur (2004) – es saldar una deuda respecto a aquello que fue, ya que por aquello que ocurrió, hoy en día somos.

Según el *Plan Nacional para el Buen Vivir*,<sup>1</sup> la actividad cultural y artística debe ser entendida como el libre despliegue de la expresividad y del ejercicio de la reflexión crítica. En una sociedad radicalmente democrática, la cultura debe ser concebida y experimentada como una actividad simbólica que permite dar libre cauce a la expresividad y capacidad de reflexión crítica de las personas. Una parte fundamental del valor de esta actividad radica en su capacidad de plasmar la especificidad social, cultural e histórica en la que se desenvuelve la vida social. Además, se aspira a promover iniciativas culturales, artísticas, científicas y de investigación orientadas a recrear la memoria e innovar la producción y conocimientos heredados.

La primera razón para este estudio reside en la importancia de aportar nuevos testimonios y fuentes documentales que ayuden a reconstruir y reescribir la historia con perspectivas de futuro. Marc Bloch, hace más de setenta años, consideraba la anticipación como un deber difícil, pero necesario del historiador. Este erudito del estudio del cambio, afirma que la historia debe tratar en alguna medida de prever y, sobre todo, preparar la fase siguiente.<sup>2</sup> En un proceso de reestructuración de mallas curriculares y donde la vinculación con la colectividad se convierte en un pilar fundamental dentro de la enseñanza universitaria ecuatoriana, la perspectiva histórica se hace imprescindible. Esta investigación, segundo argumento, nace de la necesidad de reconocer a la ciudad de Cuenca como un centro con vida artística y cultural con trayectoria histórica y académica que se institucionaliza desde que Simón Bolívar impulsa en 1822 la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca dirigida por Gaspar Sangurima López y en 1888 se proyecta una Escuela de Artes y Oficios para Cuenca. A partir de esta etapa histórica y con estos antecedentes, comenzaría este estudio que abarca

---

<sup>1</sup> Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo (2013). *Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017*. Quito.

<sup>2</sup> Bloch, Marc (1952). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, *Cahier des Annales*, 3 (2e édition). Paris: Librairie Armand Colin.

diferentes procesos, situaciones y momentos claves de la actividad artística cuencana del siglo XIX y XX.

En contraste con lo que ocurre con otros países de América Latina el desconocimiento sobre la cultura artística en Ecuador es notorio fuera de sus fronteras. A pesar de los esfuerzos en las últimas décadas de varios investigadores, historiadores, artistas o curadores en dar a conocer dentro del propio país los diferentes escenarios artísticos a lo largo de la historia ecuatoriana, me atrevería a afirmar en este momento, que la historiografía es limitada y fragmentaria, ya que existe gran producción bibliográfica sobre algunos periodos y artistas, a la vez, que grandes lagunas historiográficas sobre todo en el plano regional, frente a los dos grandes centros urbanos Quito y Guayaquil.

En las investigaciones acotadas como antecedentes se hacen diagnósticos sobre la situación de las manifestaciones estéticas del siglo XX a nivel nacional y local, donde se ratifica la creación de la Escuela de Pintura de Cuenca a través de la biografía de sus actores, los artistas, e incidiendo en el aislamiento geográfico de Cuenca que conllevó indiscutiblemente al aislamiento cultural de la primera década del siglo XX; más no se profundiza sobre las estructuras, debates, asincronías y desigualdades que tuvieron lugar en este periodo histórico diverso, conflictivo, cargado de particularidades. Por ello planteamos que es necesario hacer una investigación única y exclusiva sobre la Escuela de Pintura y Litografía de Cuenca ya que una ciudad con conciencia histórica necesita del relato, abarcando no solamente las visiones tradicionales sino también aspectos que hasta hace poco estaban marginados.

El marco temporal lo establecemos desde 1890, año en que se gestionan las clases de pintura dentro de la Escuela de Artes y Oficios en Cuenca y 1950 cuando la enseñanza de la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, anexa a la Universidad de Cuenca, entra en un proceso de estancamiento curricular. Naturalmente este ejercicio cronológico plantea dificultades y limitaciones, y al no querer entender la historia como una sucesión cronológica de hechos, sino dentro de las dinámicas culturales de continuidades y cambios en la producción artística, nos permitiremos regresar brevemente al periodo colonial y a los comienzos de la época republicana para entender los aspectos de los oficios y de la organización laboral de estas sociedades.

## **Enfoque metodológico**

El enfoque metodológico que se utilizará combina elementos de la investigación en técnicas historiográficas como la larga duración y la microhistoria tras un trabajo arduo de recopilación de datos en archivos y la selección de fuentes primarias, secundarias y alternativas, documentos y testimonios, para proceder al análisis y difusión de datos.

La escala en la que se enmarca este estudio es regional, no entendida a nivel macro, sino a escala micro, entre lo local y lo nacional, lo que hoy corresponde al territorio que en época colonial abarcaba la Gobernación de Cuenca. Esta territorialidad implica un sentido de identidad y de exclusividad de comportamientos a escala regional y puede tener un ritmo diferenciado en la temporalidad con respecto a lo nacional.

Por lo tanto, entendemos la región como una construcción política y simbólica con diversos actores y actrices donde la clase social, el género o la etnia, provocaron micro dinámicas particulares con respecto a otras unidades geográficas y sociales en el proceso de construcción nacional. El arte, se convirtió en un instrumento necesario al querer las elites locales integrarse en el mundo “civilizado” y proyectar una imagen de nación moderna alineadas con la idea de progreso. Estos elementos eurocéntricos implican colonialidad y subalternidad y, por lo tanto, inclusiones y exclusiones. En palabras de Aníbal Quijano:

La confrontación entre la experiencia histórica y la perspectiva eurocéntrica de conocimiento permite señalar algunos de los elementos más importantes del eurocentrismo: a) una articulación peculiar entre un dualismo (precapital-capital, no europeo-europeo, primitivo-civilizado, tradicional-moderno, etc.) y un evolucionismo lineal, unidireccional, desde algún estado de naturaleza a la sociedad moderna europea; b) la naturalización de las diferencias culturales entre grupos humanos por medio de su codificación con la idea de raza; y c) la distorsionada reubicación temporal de todas esas diferencias, de modo que todo lo no-europeo es percibido como pasado. Todas estas operaciones intelectuales son

claramente interdependientes. Y no habrían podido ser cultivadas y desarrolladas sin la colonialidad del poder.<sup>3</sup>

Debemos dejar claro que entendemos el concepto de eurocentrismo desde las teorías de Samin Amir donde el arte constituye una vía de integración al “mundo civilizado” desde la realidad local y regional que responde a las manifestaciones artísticas de los centros de cultura dominantes.<sup>4</sup> La audacia consiste en haber posicionado a Occidente como modelo dominante en el foco del progreso científico y cultural, a modo de pensamiento hegemónico, a ser imitado por las periferias como única salida para sus desarrollos.

Desde este posicionamiento es de donde se pretende responder a las preguntas y a cumplir con los objetivos de la investigación atendiendo a tres estadios que transcurren transversalmente en cada uno de los capítulos: estructura, transformaciones culturales y causas particulares.

*1. Estructura:* en esta perspectiva de análisis trato de relacionar los procesos globales con la historia regional, y al mismo tiempo, cómo esas historias locales forman las bases, aportan y se engloban dentro de los procesos globales con perspectiva trasatlántica. Comencemos dando un ejemplo, de esta doble entrada, como ocurre en otros países latinoamericanos en el proceso de construcción de la nación, tras el periodo independentista y la consolidación de las repúblicas, es a finales del siglo XIX cuando el estado ecuatoriano desempeña un gran protagonismo en el proceso de integración de algunas regiones implementando políticas educativas y fomentando instituciones culturales; de igual modo para completar el estudio, se hace necesario analizar de qué forma la élite regional es la que ejerce el control político en la aplicación de las políticas sociales y culturales locales dentro del proceso de integración nacional.

---

<sup>3</sup> Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina.. En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. pp. 221-222.

<sup>4</sup> Véase: Amin, S. (1989). *El Eurocentrismo, crítica de una ideología* (Trad. Rosa Cusminsky). México: Siglo XXI Editores. Donde define al eurocentrismo como “un fenómeno específicamente moderno cuyas raíces no van más allá del Renacimiento y que se ha difundido en el siglo XIX. En este sentido constituye una dimensión de la cultura y de la ideología del mundo capitalista moderno”.

Por lo anteriormente expuesto, en un primer momento de la investigación seleccionamos a través de fichas documentales los resultados descriptivos y analíticos de estudios sobre la Iglesia, la demografía, el Estado, la economía, los oficios, las instituciones, los municipios, las clases sociales, el género, la etnia, la cultura, y otros, para poder contextualizar las bases de nuestro estudio.

*2. Transformaciones culturales:* consideramos importante aclarar que la primera parte del título “¿Modernos sin modernidad?” es la pregunta que intento responder humildemente a lo largo de todo el proceso investigativo. Podríamos afirmar que, la modernidad, las ideas de progreso, están legitimadas en el discurso, en las prácticas políticas. Nuestro análisis en este componente, radica en visibilizar si en las prácticas sociales y artísticas también son aceptadas o, en caso contrario, reprimidas en la cotidianidad.

Conviene distinguir que en las transformaciones culturales la temporalidad de la región que abarca este estudio no es homogénea al resto de la nación. Dentro de este marco debemos considerar tres aspectos fundamentales: las relaciones de poder, las identidades y las particularidades geográficas.

*3. Causas particulares:* en el sentido de que el estudio profundiza en el correlato de la vida cotidiana, en los testimonios de los actores y actrices, teniendo en cuenta las subjetividades y los imaginarios que construyen la unidad de nuestro estudio. Tras un trabajo arduo de archivos, en fondos administrativos, notariales y judiciales, con la revisión de fichas análogas (pocos son los archivos ecuatorianos que poseen bases de datos digitales), hemos podido darle voz a algunos testimonios, fundamentalmente a artistas, y concluir cómo pervive en la cotidianidad el patrón colonial hasta bien entrado el siglo XX.

Hemos dejado para el final de este enunciado la preocupación por la presencia de fondos y de testimonios de mujeres que permitan reconstruir su historia, estos han

sido escasos por obvias razones, no en cambio, los discursos referidos a ellas por parte de los hombres. Este factor será ampliado a continuación.

### **Cuestión de género**

*Una mujer en público está siempre fuera de lugar*

Pitágoras

Desde la década de los años setenta en algunas universidades estadounidenses y europeas y en el caso ecuatoriano en los ochenta, surge un esfuerzo intelectual, desde la academia, por los estudios sobre la historia de la mujer como sujeto de análisis. La metodología feminista partió desde los recursos de la historia tradicional hacia nuevas miradas metodológicas donde tiene cabida la diversidad y especificidad de las mujeres, y que parte desde un análisis cuantitativo a lo cualitativo encaminado al estudio de las relaciones de género.

La ausencia de mujeres artistas en la historiografía del arte “universal”, latinoamericano y ecuatoriano es una obviedad, sin entrar en el debate de la ausencia, a su vez, de la historia del arte latinoamericano dentro de la historia del arte “universal”. Esta invisibilidad se evidencia desde los manuales y bibliografías básicas cómo desde las cátedras de las universidades de este campo del conocimiento. El mundo del arte no es muy diferente al de la escena política o económica en cuanto al relato se refiere:

Durante mucho tiempo las mujeres fueron las mudas, las ausentes, las olvidadas de la historia. Todavía hoy los manuales escolares, siempre lentos en recoger los cambios que se producen en el conocimiento, las ignoran en gran medida. Un puñado de santas, reinas, heroínas o cortesanas; a eso se reduce todo nuestro contingente. Las mujeres de las que se habla son siempre “excepcionales”, una especie de “grandes hombres”. De la vida cotidiana, que constituye la vida corriente de las mujeres, se habla poco. Se guarda silencio sobre su participación en los grandes sucesos, ya sean guerras o revoluciones. Sin embargo, su ausencia o exclusión no agita los espíritus.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Perrot, M. (2002). Las mujeres y los silencios de la historia. *¿Por qué recordar?.* (pp.55-61). México: Ediciones Granica S.A. pp. 55-56.



En Ecuador, en un primer momento, la historiografía sobre las mujeres en las ciencias sociales, se preocupó por visibilizarlas, sacándoles del anonimato pero manteniendo el discurso de la excepción. Los historiadores realizaron, tras un desempolvo documental, bibliografías de estas mujeres desde su participación en el espacio masculino en distintos momentos históricos. Diversos tipos de mujeres se representan: heroínas en las luchas independentistas, mujeres líderes de revueltas sociales, y mujeres santas o educadoras. Posteriormente, en la década de los noventa la historiografía se dirigió hacia los estudios de la vida cotidiana, la historia social o de las mentalidades, se analizaba la familia, las clases sociales o la educación;<sup>6</sup> algunas de estas investigaciones se editaron gracias al apoyo institucional.

Otros análisis se han enfocado en la historia del feminismo ecuatoriano desde la búsqueda de los discursos de las mujeres y las organizaciones que lucharon y luchan por conquistar los derechos en la educación y las leyes, además de las reivindicaciones desde la participación en los espacios de gobierno.

Muy interesantes son los estudios que tienen que ver con economía informal de la sociedad quiteña donde se analizan a las *pulperas* o a las indias *gateras* que integran el circuito mercantil.<sup>7</sup> Las etnicidades, indígenas y afrodescendientes, a veces sometidas a condiciones esclavistas, se han convertido en una importante línea de investigación en los estudios de género, el factor étnico y la construcción de las identidades nos ayuda a entender la diversidad de mujeres y los imaginarios desde nuevas perspectivas de estudio.

Las investigaciones en torno a los estudios culturales, sobre la literatura y las artes, se han enfocado en las representaciones y la construcción social de un imaginario desde las letras, las visualidades y la búsqueda de nuevas fuentes de estudio como son la publicidad, fotografía, caricatura, la literatura, la prensa y las artes visuales. Estos análisis se han diversificado en estudios con distintas entradas metodológicas, por ejemplo, la mujer como

---

<sup>6</sup> Un ejemplo serían los textos de Jenny Londoño, Marta Moscoso, Jorge Núñez, Catalina León o Ana María Goetschel.

<sup>7</sup> Véase para el caso quiteño el artículo de Martín Minchom *La economía subterránea y el mercado urbano: pulperos, indias gateras y recatonas del Quito colonial (siglos XVI–XVII)* y el libro, para el caso cuencano, *El Mosaico Indígena* de Jacques Poloni.

sujeto que se representa, como creadora, como promotora o como receptora de la obra artística desde la historia del arte.

En general, los estudios sobre esta disciplina comenzaron a interesar y a publicarse alrededor de los años veinte cuando José Gabriel Navarro<sup>8</sup> presentó a concurso *La escultura en el Ecuador* cuya primera edición fue realizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, en el año de 1929.<sup>9</sup> Desde el punto de vista de la mujer como creadora artística, la historiografía nos revela algunos datos pero de manera aislada y siempre dentro del discurso de la excepción y la excelencia. Cuando otro de los autores considerados clásicos dentro de la historia del arte ecuatoriano, el fraile José María Vargas, en su libro *El Arte Ecuatoriano* (1955), dedicó el apartado cuatro de su capítulo decimoquinto a lo que él llamó *la contribución femenina al arte ecuatoriano*. El autor comienza preguntándose hasta qué punto influyó “el aliciente femenino” a los artistas ecuatorianos y haciendo un repaso por los testamentos de algunos de los artistas más reconocidos en época de la Colonia, el autor, a partir de los datos expuestos, concluyó que los artistas (varones) no fueron comprendidos por sus esposas, e intuyó la existencia de una *reacción psicológica* por la que los escultores “dotaron a sus imágenes femeninas con tanta gracia y vida, ya que el arte no siempre compagina con la felicidad matrimonial”. A modo de ejemplo, define a la esposa del pintor barroco quiteño Manuel Samaniego como una “mujer apasionada y celosa, enjuició al pintor, acusándolo de adulterio y le mantuvo preso durante varios meses”<sup>10</sup>.

Desafortunadamente aún en estudios recientes las mujeres son restringidas al ámbito de lo doméstico y como soporte del marido, a modo de ejemplo, en un estudio del año 2009, financiado por el municipio cuencano y avalado por otras instituciones públicas, se publica en forma de cuadernos destinado a los estudiantes, una investigación titulada *la Pintura*

---

<sup>8</sup> Este historiador, de gran relevancia nacional, era miembro de la Academia Nacional de Historia de Quito, correspondiente de la española de Historia, ex Director de la Escuela de Bellas Artes y del Museo de Bellas Artes de Quito, parte de la comisión para la legislación sobre protección del Tesoro Artístico Nacional y publicó *Epigrafía quiteña*, *Dante*, *El arte en el Ecuador* y su obra monumental *Contribución a la historia del arte en el Ecuador*.

<sup>9</sup> Esta obra fue premiada en el Concurso de la Fiesta de la Raza en 1927 y se ha reeditado ocho décadas después por la fundación que lleva el nombre del autor de la obra y por la editorial Trama. Navarro continuó con sus investigaciones hasta su fallecimiento en 1965.

<sup>10</sup> Vargas, J. M., & Albers, H. M. (1960). *El arte ecuatoriano*. México: JM Cajica, Jr. p.229.

*cuencana. Época Republicana*. De las cuarenta y siete bibliografías que se señalan de los artistas cuencanos de esta época, solo una, es una mujer artista, pero además, lo que se destaca de las esposas de estos artistas, por ejemplo, cuando se señala la biografía del escultor Daniel Alvarado, se indica, a manera de virtud, que su esposa Luz Sempértegui fue una señora “muy abnegada en el hogar y gran colaboradora de su esposo”<sup>11</sup>, describiéndola como subalterna.

Por lo anteriormente expuesto no podía dejar de plantear mi proyecto de tesis doctoral con perspectiva de género, teniendo en cuenta además, las escasas investigaciones realizadas sobre la participación de la mujer en la historiografía del arte ecuatoriano.

### **Antecedentes personales**

Debo indicar como antecedente personal, que pertenezco a ese círculo de mujeres y hombres, cada vez más amplio de historiadores, a los que se nos agita el espíritu ante la invisibilidad de las mujeres. A lo largo de mis estudios para adquirir la licenciatura en Humanidades sentía la necesidad de enfocar los proyectos de investigación con perspectiva de género, pues no concebía las distintas parcelas de la historia, en la que se dividía la malla curricular, sin la presencia de mujeres. Como respuesta a esta necesidad, en el tercer año de licenciatura, inicié una investigación dentro de la materia Historia de la Civilización Medieval Islámica que titulé “La mujer en el Islam Medieval: amor y sexualidad” que me dio la oportunidad de acercarme a una amplia bibliografía, en concreto a la obra de Fátima Mernissi, de la que extraje dos convicciones: la primera es que las distintas sociedades patriarcales, sin importar la ideología, para mantener sus relaciones de poder justifican de diversas formas la desigualdad de género, y la segunda que, existieron condiciones de igualdad en algunos contextos de las sociedades premodernas en los que se promovía la participación de las mujeres.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Cordero, J. (2009). *Pintura cuencana. Época republicana*. Serie Núcleo Histórico. Cuaderno 2. Cuenca: Ed. Bienal Internacional de Cuenca.

<sup>12</sup> La autora argumenta el papel de Mahoma en la participación de la mujer en la oración y la guerra. Otro ejemplo de otro contexto sería el de las condiciones de igualdad en el aprendizaje y ejercicio de la profesión en el caso de las artistas boloñesas del siglo XV.

A partir de este acercamiento desde el feminismo islámico y mi inclinación profesional al ámbito del patrimonio artístico, inicio una búsqueda bibliográfica que me lleva a encontrar en México el libro “Crítica feminista en la teoría e historia del arte”<sup>13</sup> compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz que recopilan en español una colección de artículos sobre la trayectoria de la teoría y metodología feminista en el arte, comenzando desde las historiadoras pioneras en este campo como Linda Nochlin y Griselda Pollock, hasta el texto de Stacie G. Widdifield pionero en la historiografía del arte mexicano y Latinoamericano en el análisis de las representaciones simbólicas, la nación y el mestizaje.

En el año 2007 me inscribo dentro de un curso universitario de formación especializada en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de España en donde leo el artículo especializado “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna” realizado por mi directora de esta tesis, Ana Aranda Bernal.<sup>14</sup> En ese mismo año asisto a un seminario sobre el Barroco y Neobarroco en el Ecuador donde la historiadora del arte ecuatoriano Alexandra Kennedy Troya disertó sobre su artículo “Mujeres en los claustros: artistas, mecenas y coleccionistas”. Con estos antecedentes, en el año 2011, sustento mi tesis de maestría en esta línea de investigación, titulada “Mujer y promoción artística, el Monasterio de la Pura y Limpia Concepción Cuenca (Ecuador), 1777 – 1820”<sup>15</sup>, cuyos resultados de forma resumida puedo publicar, dos años después, en el Boletín de la Academia Nacional de Historia ecuatoriana.

Afortunadamente, cada vez resultan más numerosos los estudios sobre las mujeres en la historiografía ecuatoriana, aunque queda un gran camino por recorrer. Desde la universidad, con más asiduidad, los estudiantes realizan trabajos de grado y tesis que comprenden la necesidad de incluir la historia de género como un eje transversal desde un enfoque analítico en distintos campos del conocimiento.

---

<sup>13</sup> Cordero, K., & Inda Sáenz (comp.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, A.C.

<sup>14</sup> Aranda, A. (2004). La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna. *Goya, Revista de Arte* N° 301-302. (pp. 229-240).

<sup>15</sup> Kennedy, A. (2006). Mujeres en los claustros: Artistas, Mecenas y Coleccionistas. *Actas del seminario sobre Lecciones del Barroco*. Cuenca: Banco Central.

A esas digresiones me ha conducido la incorporación de la historia de género dentro de este estudio, sumándose el hecho de orden histórico, que tras los ideales del pensamiento ilustrado y la conformación de los estados naciones modernos en Latinoamérica lo académico (artístico) pasa a formar parte de la esfera pública, lo que me permite mirar con un enfoque crítico y reconocer las opresiones y los privilegios por medio de los discursos de la sociedad patriarcal. Me refiero a que al institucionalizarse el arte, al partir de la evidencia documental, me ayuda a reinterpretar los discursos colectivos. Cabe aclarar, que no entiendo lo público y lo privado como una dicotomía, sino como factores interdependientes.

### **Objetivos del estudio**

- El objetivo general del presente trabajo es analizar el proceso histórico y las dinámicas culturales desde 1890 hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando comienzan a formarse, debido a una respuesta institucional y académica las escuelas de bellas artes en el país. Así mismo, se pretende conocer el contexto cultural y artístico que vivía la ciudad de Cuenca en este periodo y cuáles fueron los escenarios artísticos que componían la relación social de estas instituciones.

### **Objetivos específicos**

- Identificar, analizar y relacionar las fuentes que permiten contextualizar este estudio, releer las fuentes históricas y recopilar fuentes inéditas.
- Reflexionar sobre los aportes de la región sur ecuatoriana en la construcción del estado nacional ecuatoriano desde el arte y los ideales de la modernidad.
- Indagar sobre los proyectos hegemónicos desde la cultura que provocaron las inclusiones y exclusiones en la consecución del estado moderno.
- Analizar las representaciones, las manifestaciones artísticas y los discursos iconográficos de los artistas extranjeros, nacionales y locales que participaron de estas instituciones artísticas.
- Encontrar nuevos datos que aporten a la historiografía de los bienes culturales de la época de estudio que nos compete.
- Releer el contexto histórico en clave de género para repensar la dinámica social de estas instituciones artísticas, entendiendo la diversidad y especificidad de las mujeres.

- Visibilizar el papel de las mujeres en las instituciones artísticas como creadoras y analizar los factores institucionales y sociales que limitaban su producción.
- Contribuir metodológicamente con otros estudios de similar temática y aportar en nuevas líneas de investigación.

### **Estructura del contenido**

Sobre la estructura del contenido la tesis está estructurada en tres grandes bloques convertidos en capítulos, el primero se titula “Arte, Oficios e institucionalización”, el segundo “Cuenca en la construcción de la nación” y el tercero “¿Modernos sin modernidad?”, los que describiré a continuación:

En el capítulo titulado “Arte, Oficios e institucionalización” se analiza el modelo de las Academias de Bellas Artes desde el Renacimiento italiano y su expansión a España y al continente Latinoamericano con la inauguración de la Academia de San Carlos en México. Además, se aborda el sistema gremial en torno a las artesanías, artes y los oficios del sistema colonial y la posterior institucionalización de las escuelas y academias en Ecuador, se centra fundamentalmente en el caso concreto de las disposiciones del Ministerio de Instrucción Pública de crear una Escuela de Artes y Oficios para Cuenca donde se integrará la Escuela de Pintura. Se ha dividido en cuatro subcapítulos:

- *Las academias de bellas artes:* En este apartado se examina el origen occidental del término y la finalidad de las academias de bellas artes con la creación de la Academia de San Fernando y el papel que juegan los estados en la creación de estas instituciones.
- *Perspectiva trasatlántica:* Se estudia el caso de la Academia de San Carlos, primera filial en las colonias españolas en la segunda mitad del siglo XVIII. Posteriormente, se analizan el intento del control, por parte de la Academia de San Fernando, en los diseños de los proyectos de obra pública o religiosa y la supremacía del estilo neoclásico. Además se profundiza en las corrientes historicistas y la influencia de los artistas alemanes, italianos y españoles en el programa iconográfico nacional.

- *Las artes en el Ecuador en la segunda mitad del siglo XIX*: Este apartado resume los géneros artísticos y la influencia de los viajeros europeos en el programa visual de finales del siglo XIX. Además se investiga la formación de algunos artistas ecuatorianos en el exterior y el papel que les asigna el estado con las becas de estudio.
- *Del sistema gremial a la Escuela de Artes y Oficios*: En este subcapítulo se presentan las actividades paragremiales en nuestro contexto de estudio desde la Colonia y la importancia de las cofradías, los *ayllus* y los talleres artesanales. Se analiza también el reglamento de la *Escuela de Pintura, Escultura, y Arquitectura, y en las mecánicas de Carpintería, Relojería, Platería y Herrería* de Cuenca de 1822 hasta la creación de la Escuela de Artes y Oficios por parte del Estado bajo la dirección de los padres jesuitas y salesianos.

El siguiente capítulo, “Cuenca en la construcción de la nación”, se centra en una revisión histórica de las dinámicas sociales y culturales de Cuenca y su región, a partir de la creación de la Escuela de Pintura, basada en las celebraciones en torno a los centenarios y exposiciones artísticas, además, de revisar la producción que contribuyó a la construcción del imaginario nacional.

- *La creación de la Escuela de Pintura*: Tras la fundación de la Escuela de Artes y Oficios se formalizan las clases de pintura tras la contratación de un profesor español, a partir de este suceso se originan situaciones y discursos que muestran la sociedad cuencana de la última década del siglo XIX hasta 1929. Se enfatiza en las figuras de los directores Joaquín Pinto y Abraham Sarmiento y algunos de sus alumnos.
- *Un arte nacional con modelos europeos*: En este apartado se analizan las metodologías y los modelos de estudio de las clases de pintura: los libros de anatomía o las colecciones de yeso.
- *Centenarios y exposiciones*: Los centenarios y las exposiciones nacionales o regionales se convierten en el espacio oficial para representar a la nación con sus

inclusiones y exclusiones. Desde una mirada de la región sur ecuatoriana se analizan las actividades realizadas y el aporte de los artistas cuencanos.

- *Imágenes para la patria:* En este apartado se visibiliza el papel de los artistas de nuestra área de estudio en la construcción de la nación ecuatoriana a través de la producción artística y su impacto nacional.

En el capítulo “¿Modernos sin modernidad? se hace hincapié en el concepto de modernidad, sobre las exclusiones que este sistema representa, realizando una relectura de las fuentes documentales y profundizar en el estudio de género para reconocer a la mujer como sujeto que forma parte activa en la vida cultural y artística en el área andina. Además, se analiza la incorporación de la Escuela de Pintura en la malla curricular de la Universidad de Cuenca, institución que asume su rectoría en 1902.

- *Testimonios:* A partir de un legajo sobre un juicio acaecido en 1917 se pretende releer la historia de los artistas cuencanos a partir de sus testimonios donde pueden analizarse cuestiones del patrimonio arquitectónico, del arte, los oficios y la relación entre las clases sociales.
- *Profesionalización, 1929-1950:* En este apartado se estudia este periodo de la universidad azuaya que se debate entre las políticas conservadoras de algunos de sus actores y la imposta del laicismo tras la Revolución Liberal, elementos que repercuten en los aspectos culturales y académicos. La Escuela de Pintura tomó un nuevo rumbo con la dirección de Luis Toro Moreno.
- *Género y academia:* Este subcapítulo se enfoca en los años de 1929 a 1950 cuando se funda la nueva Academia de Pintura de la mano del pintor ibarreño Luis Toro Moreno. Desde el reglamento de funcionamiento hasta la revista universitaria Parthenon se revisan los discursos y las representaciones en torno a la categoría de género.



- *Reseña de artistas:* A partir de un índice se introducen a la bibliografía los artistas más representativos de este periodo que pertenecieron a la Escuela de Pintura y se expone una muestra curatorial de una de sus obras de colecciones públicas o privadas.

Después de las conclusiones se anexan las fichas documentales de la total transcripción de los documentos más significativos, para este estudio, realizadas, en su mayoría, en el Archivo Nacional de Historia de la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, núcleo del Azuay, en el fondo Gobernación-Administración.

Finalmente, con el apéndice se anexa la relación de las fuentes bibliográficas, fotográficas y documentales. Identificar, analizar y relacionar las fuentes que permitieron contextualizar este estudio fue una tarea ardua y constante. Para sistematizar la información recurrimos a dos tipos de fichas, una para fuentes bibliográficas y otra para documentos primarios. En un primer momento se revisaron los catálogos publicados de los archivos y las fichas manuales, ya que la mayoría de los archivos del país no cuentan aún con una base de datos digital. Algunas de estas fichas han sido seleccionadas como anexos en este proyecto. No hay una reproducción paleográfica exacta de los textos, decidimos utilizar un lenguaje más contemporáneo en las transcripciones para un mayor acercamiento a los lectores.

Las principales fuentes de información consultadas fueron: el Archivo Nacional de Historia, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay; El Archivo Histórico y Reserva Fotográfica del Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, el Archivo del Ministerio del Exterior, en Quito, Ecuador y el Archivo de la Universidad de Cuenca.

## 2. ARTES, OFICIOS E INSTITUCIONALIZACIÓN

¿Dónde iremos a buscar modelos? La América española es original, originales han de ser sus instituciones y su gobierno, y originales sus medios de fundar uno y otro. O inventamos, o erramos.

Simón Rodríguez<sup>16</sup> (1829)

Hay varios espacios desde la Edad Moderna para ejercer los oficios vinculados a las artes tanto desde la esfera pública como desde la privada. En la época Colonial dentro del sistema gremial o paragremial, las cofradías gremiales y los *ayllu* es desde donde se realizaba la producción artesanal y artística. Con la llegada de la mercantilización y la inmersión en el circuito internacional la sociedad buscó industrializarse y modernizarse, pero el taller seguía siendo indispensable para ejercer un oficio.

Las asociaciones en la figura de las sociedades o las academias contribuyeron a escalar al artista en un rango social de prestigio y a posicionar a la arquitectura, la pintura y la escultura como artes liberales o incluirlas dentro de las bellas artes. Las Academias de Bellas Artes son instituciones originadas en Europa en época de Renacimiento que se fortalecieron con la Ilustración y la construcción de los estados nacionales. Bibliotecas, observatorios astronómicos, teatros, museos de ciencias o arte y jardines botánicos fueron los nuevos espacios y edificios públicos que preconizan una actitud erudita por parte de la burguesía, donde reposan una mezcla de conocimientos que transitan entre la explotación y el progreso, a lo que Tomás Pérez Vejo llama “Instituciones nacionalizadoras del imaginario”<sup>17</sup>.

La Academia de San Fernando propició a sus filiales modelos, estatutos y estéticas. Con la creación de la Academia de San Carlos en el virreinato mexicano, se pretendía garantizar dos objetivos, el primero, mejorar la calidad de la actividad artesanal, para ello, era “necesario” la contratación de profesores españoles y criollos. El segundo objetivo de orden pragmático, era formar a nuevos alumnos en el arte del grabado, en lámina y en hueco, para el continuo

---

<sup>16</sup> Rodríguez, S. (1990). *Sociedades Americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. p. 88.

<sup>17</sup> Pérez, T. & Gutiérrez R. (2009). Representaciones icónicas de la nación en Iberoamérica y España, *Arbor*, vol. 185, n.740 (pp. 1137-1146). CSIC.

funcionamiento de la Casa de la Moneda.<sup>18</sup> El grabado, en un comienzo, fue considerado un arte liberal en el mismo rango que la pintura, escultura y arquitectura.

En las últimas décadas de gobierno de la Audiencia de Quito, la dependencia con la metrópoli española sobre la idealización y edificación de nuevos bienes arquitectónicos y la exigencias en torno a la titulación de los arquitectos, provocó el abandono total o temporal de algunos proyectos, como en el caso de la Catedral de Cuenca, y la supremacía de una manifestación artística como el estilo neoclásico.

La educación fue una preocupación primordial en el gobierno de la Gran Colombia. El interés por la educación pública se acrecienta desde que en 1810 Simón Bolívar junto con Andrés Bello visitaran como diplomáticos la ciudad de Londres donde conocieron al reformista educador Joseph Lancaster. En 1819, ya afirmaba Bolívar “Considerando que la educación e instrucción pública son el principio más seguro de la felicidad general y la más sólida base de la libertad de los pueblos”. Estos antecedentes pueden ayudar a entender por qué a su paso por Cuenca, en 1822, se compromete en la formación artística de treinta jóvenes fundando La Escuela de Pintura, Escultura, y Arquitectura, y en las mecánicas de Carpintería, Relojería, Platería y Herrería.

Durante el siglo XIX, en palabras del arquitecto argentino Ramón Gutiérrez “nos había legado la obsesión por ser “modernos” en esta inaccesible condición de la modernidad abstracta y universal, con la rotunda convicción de que nos esperaba el progreso indefinido”<sup>19</sup>. Para la consecución de estos objetivos el Estado se preocupa, a mediados del siglo XIX, por consolidar dos instituciones, las Escuelas de Artes y Oficios y las Academias de Bellas Artes:

- El estado ecuatoriano y las elites locales inmersas en la idea de progreso y control de la educación desde una base moralista y religiosa promovieron la transformación del sistema gremial hacia las Escuelas de Artes y Oficios, como una salida a la clase

---

<sup>18</sup> Báez, E. (2009). *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1781-1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>19</sup> Gutiérrez, R & Gutiérrez Viñuales, R. (2000). *Historia del Arte Iberoamericano*. Madrid-Barcelona: Lunweg. p. 239

media y baja, con alto contenido curricular técnico. La sistematización de la docencia se gestionó con la llegada de religiosos españoles, italianos y alemanes que introdujeron en el país nuevos lenguajes visuales con las corrientes historicistas.

- El arte ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XIX estuvo marcado por la influencia de los artistas extranjeros seculares destinados a dirigir estas instituciones o ecuatorianos becados en Europa que regresaron a impartir clases. La ausencia de museos, galerías y exhibiciones imposibilitaba un circuito para la compra de las obras de estos artistas. La creación de estos espacios junto con el nacimiento de los Liceos, Academias y Escuelas de Pintura promovieron nuevos géneros como la pintura del paisaje.

## 2.1. Las Academias de Bellas Artes

Las Academias de Ciencias, Letras y Bellas Artes se simbolizaban por la figura alegórica de Atenea, hay que remontarse por tanto a Grecia para comprender el significado etimológico de la palabra. Los atenienses llamaban academia a una “casa con jardín, cerca de Atenas, junto al gimnasio del héroe Academo, donde enseñaron Platón y otros filósofos”<sup>20</sup>. Este héroe estaba relacionado con el rapto de Helena por Teseo, ya que reveló a los Dioscuros el lugar dónde habían ocultado a la secuestrada, en la ciudad de Afidna.<sup>21</sup>

No es hasta el nacimiento de la filosofía neoplatónica y a las traducciones de la obra de Platón y Plotino por Marsilio Ficino que el término academia como lugar de reunión entre intelectuales y eruditos comienza a utilizarse nuevamente, en la segunda mitad del siglo XV. Algunas de las academias nacen de la mano del Renacimiento Italiano, concretamente en la ciudad de Florencia, y que aparecen citadas en la obra de Nikolaus Pevsner.<sup>22</sup> Algunos historiadores dudan de la existencia de la *Accademia Leonardo Vinci* aunque la inscripción con su nombre aparezca en un grabado que ilustra el libro del citado investigador. Se piensa que

---

<sup>20</sup> Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>.

<sup>21</sup> Pérez-Rioja, J.A. (1988). *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 40.

<sup>22</sup> Véase Pevsner, Nikolaus (1982). *Las academias de arte pasado y presente*. Madrid: Cátedra.

Bertoldo dirigía la escuela de escultura patrocinada por Lorenzo de Médicis, contando como discípulo con Miguel Ángel.

Baccio Bandinelli funda una Academia en el Vaticano y después en Florencia. Copiosamente documentada con estatutos es la *Accademia dei disegno*, donde se impartía entre otras disciplinas anatomía, geometría y perspectiva, implantada por Giorgio Vasari en el año de 1563, que funcionaba al mismo tiempo que la confraternidad (con otro tipo de objetivos y fines que la Academia) llamada *di San Luca* de la que formaban parte pintores, escultores y oficios afines. Los *capi* de la nueva academia fueron nada menos que el mecenas Cosme de Médicis y el artista Miguel Ángel, este hecho fortificó esta institución hasta el punto que por decreto en el año de 1571 los escultores son exonerados de pertenecer al gremio del *Arte dei fabbricante* y a los pintores del gremio del *Arte dei Medici*. De este acontecimiento se deduce que estas instituciones tenían una función honorífica al querer elevar el status social del artista. A la academias italianas de Florencia le siguieron las de Roma (1593)<sup>23</sup>, Bolonia (1598)<sup>24</sup>, Milán, y muchas más, hasta expandirse por Francia, Inglaterra, España y por toda Europa y Latinoamérica.

En la Francia absolutista el Consejo de Estado aprobó la fundación de la Real Academia de Pintura y Escultura de París en 1648. Charles Le Brun era uno de los decanos que asumió la tarea de enseñar, vigilar y corregir a los alumnos en el reinado del rey Sol donde el arte se puso al servicio del estado. Conferencias, sistematización de la docencia, críticas en torno al arte, y los salones con sus correspondientes concursos surgieron de esta academia. Desde 1737 funcionaron los salones independientes y hasta 1796 funcionó la Real Academia de Pintura y Escultura de París, años más tarde pasaría a llamarse la *Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts*.

El término bellas artes fue empleado en 1746 por el francés Charles Batteux (1713-1780) en su publicación *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*. En el capítulo primero sobre la división y orígenes de las artes el autor propone que:

---

<sup>23</sup> Con Federico Zuccaro como director.

<sup>24</sup> Vinculada con la familia boloñesa de los Carraci.

Podemos dividir las artes en tres especies con relación a los fines que se proponen. Las unas son para las necesidades del hombre, que la naturaleza abandonó solo desde que nació, quiso que los remedios y prevenciones que les son necesarios fueran el precio de su industria y trabajo. De ahí salen las artes mecánicas. Las otras tienen por objeto el placer. Aquellas no pudieron nacer sino en el seno de la dicha y de sentimientos que producen la tranquilidad: les llamamos bellas artes por excelencia. Son la música, poesía, pintura, escultura y el arte del gesto o la danza. El tercer tipo son las artes que tienen por objeto la utilidad y el agrado todo a la vez. Aquellas son la elocuencia y la arquitectura; es la necesidad la que las hizo nacer y el gusto lo que las ha perfeccionado. Gozan de una especie de medianía entre las otras dos: dividen el agrado (agrément) y la utilidad. Las de la primera especie emplean a la naturaleza tal cual es únicamente para el uso. Los de la tercera para el uso y el agrado. Las bellas artes no la emplean, no hacen sino imitarla cada una a su manera. Así, la naturaleza sola es el objeto de todas las artes.<sup>25</sup>

Humanista y filósofo, este autor, sostiene la importancia del principio de la imitación en el arte, basado en las ideas de Platón y otros filósofos griegos y romanos, donde la observación de la naturaleza provoca el arte, *Ita notatio naturae et animadversio peperit artem* como decía Cicerón, y que posteriormente adoptara como lema la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral (1940) a la que nos referiremos en el último capítulo.

En Inglaterra, gracias al mecenazgo de Jorge III se funda en 1768 la Royal Academy de Londres con cuarenta académicos. En la presidencia de Joshua Reynolds, retratista, que pretendió crear una gran escuela de pintores dedicados a temas historicistas, el ingreso a la misma implicaba un gran logro social por parte del artista. De su fundación participaron dos mujeres, Angélica Kauffmann y Mary Moser.

Aunque aceptaron a mujeres desde su fundación existieron limitaciones para el desenvolvimiento de la enseñanza. No podían asistir a las clases de dibujo al natural como lo muestra el cuadro de Johann Zoffany (figura 2), en un ambiente de discusión y buen humor entre hombres a ellas se las retrata en el margen izquierdo de la obra a modo de relieves.

---

<sup>25</sup> Batteux, Ch. (1746). *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand.

Cuando en 1859 solicitaron el ingreso un número de mujeres representativo al total de miembros, se les negó el ingreso utilizando como excusa la falta de espacio en las instalaciones ya, que tendrían que separar las clases por sexo. Además, tenían vedada la enseñanza gratuita y no podían competir en exposiciones o por el prestigioso premio de Roma.

El arte se centralizó en el Estado, que se hizo cargo de la enseñanza de las Bellas Artes. Como afirma Martín González “Los artistas ganan en conocimientos técnicos y en ciencia, pero pierden en individualidad”<sup>26</sup>, el arte se discutía públicamente en los periódicos y revistas científicas que recién se difunden. La Academia de Roma creó el pensionado para que los artistas mejor dotados de los diversos países acudan a admirar el bello ideal clásico. La Royal Academy organizaba exposiciones anuales abiertas para descubrir nuevos talentos.



**Figura 1.** *The Academicians of the Royal Academy.* Johann Joseph Zoffany. 1772, óleo sobre lienzo, 101 x 147. The Royal Collection.

---

<sup>26</sup> Martín González, J. (1999). *Historia del Arte.* Vol. II. Madrid: Gredos. pp 389-390.



Las academias españolas que nombra Francisco Calvo Serraller en el epílogo al libro de Pevsner señala al menos cuatro academias de pintura en el siglo XVII en España: Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla. Las actas originales de la Escuela para la enseñanza de las Bellas Artes de esta ciudad se conservan en la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, los pintores Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal y Francisco de Herrera el Mozo junto con otros importantes pintores crearon esta institución en la Casa Lonja. Pero no es hasta el siglo XVIII cuando adquiere carácter oficial con los títulos de Real Escuela de Las Tres Nobles Artes de Sevilla (1771-1827), Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel (1827-1849), Real Academia de Bellas Artes de Primera Clase de Sevilla (1850). En 1849 existían trece academias de esta índole incluyendo la sevillana. La temática se centra en el retrato, la pintura de historia y más tarde, el paisaje. Se fundamenta el ideal grecorromano de belleza perfilándose el estilo neoclásico. Trabajaron con modelos escultóricos en vaciados de estatuas clásicas, también anatomía al natural y matemáticas.

Sin embargo, la matriz de estas instituciones se formalizaba en la capital con la fundación de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en 1752. En 1744 se realizaron los primeros estatutos redactados por el escultor italiano Juan Domingo Olivieri y el marqués de Villarías con los que se regiría la Junta Preparatoria, antecedentes de la Academia. En el cuadro *Alegoría Fundación de la Academia* (figura 2) en el tránsito estilístico del barroco tardío al neoclásico se muestra, desde su programa iconográfico, un riguroso academicismo. Esta alegoría significó el establecimiento de la Junta Preparatoria de 1744, la monarquía española representada en forma alegórica ordena a Mercurio proteja a las tres Nobles Artes que aparecen con sus atributos: la pintura, la escultura y la arquitectura. Mercurio se encuentra pisoteando al Monstruo de la Envidia al que amenaza con una flecha Cupido. En el fondo, sobre el paisaje, aparecen figuras olímpicas: Júpiter, Marte, Pegaso y Neptuno. Los fundadores se muestran retratados, el rey Felipe V en un lienzo que pende del clarín de la Fama y el marqués de Villarías, en el ángulo inferior izquierdo, en un medallón en el que se apoya con su brazo derecho la figura de un niño.

La colección de yesos que actualmente conserva esta institución fue adquiriéndose desde las primeras donaciones de las obras de los monarcas predecesores que decoraban los grandes palacios y estancias como la Granja de San Ildefonso. En 1776, por pedido de los profesores

de la Real Academia de las Tres Nobles Artes, el rey dona para la formación de los artistas la colección de copias de yeso de las antigüedades clásicas que mandó a traer desde Nápoles<sup>27</sup>.

En 1786, se crea la Comisión de Arquitectura con la intención de asumir un poder centralizador en la aprobación de las obras arquitectónicas, también las de las colonias, y de difundir un nuevo estilo válido como el neoclásico. Quizás este fue uno de los motivos, por los que la Academia de San Carlos de México, pensionó al mexicano Francisco de Paula de la Vega y Pérez para que egrese en la metrópoli.

En el periodo de consolidación de independencias americanas, desde el régimen absolutista de Fernando VII hasta la monarquía parlamentaria de Isabel II se sucederán algunos cambios dentro de la academia. El hecho más importante es la separación, por Real Decreto de 25 de septiembre de 1844, de las bellas artes con la creación de la nueva Escuela de Nobles Artes. Según se cita en el libro de García Morales:

Tiempo hace ya que se reclama por todos los amantes de las bellas artes una reforma radical de su enseñanza, a fin de elevarla a la altura que tiene en otras naciones europeas, dándole la extensión que necesita para formar profesores. Ciertamente es que la Real Academia de San Fernando ha desplegado siempre el más laudable celo en favor de esta enseñanza; pero escasa de medios, no ha podido menos de darla incompleta [...] <sup>28</sup>.

Además de velar por los artistas, controlar sobre su actividad y renovar la enseñanza de las artes, la Academia de San Fernando en el siglo XIX adoptó otras competencias como la de incorporar, en 1859, la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos por la Ley de Instrucción Pública. Posteriormente, también se encargó de la conservación y restauración de monumentos, de inspeccionar museos, de publicar, de organizar exposiciones y de ampliar la colección de obras artísticas.

---

<sup>27</sup> Con el despotismo ilustrado y las reformas borbónicas, Carlos III, durante su estancia en Nápoles como rey de las Dos Sicilias, propició las excavaciones sistemáticas en torno a los descubrimientos arqueológicos de Herculano (Villa de los Papiros), Pompeya y Estabia. Libro: *Le antichità di Ercolano Esposte*.

<sup>28</sup> Morales, M. V. G., & Caba, V. S. (2011). *Patrimonio histórico artístico*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces. p.56.

Pero tras la independencia el modelo a imitar para los latinoamericanos dejó de ser España, se comenzó a depender culturalmente de Francia, sobre todo de l'École des Beaux Arts de París, de la que se copiaron modelos y gustos. Pronto llegaría la crisis del antiacademicismo.



**Figura 2.** Alegoría Fundación de la Academia. Antonio González Ruiz, 1746, óleo sobre lienzo, 322 x 222 , Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. 327] [www.ceres.mcu.es](http://www.ceres.mcu.es).

## 2.2. Perspectiva trasatlántica

Como mencionamos anteriormente, los intentos por fundar una academia real siguiendo el modelo francés no se plasmaron hasta 1752 cuando se aprobó en el gobierno de Fernando V la Academia de San Fernando,<sup>29</sup> nombrandose filiales en los reinados de los siguientes monarcas, tanto en el resto de las provincias españolas, como en las colonias americanas. La primera en fundarse en territorio americano es la de la Nueva España, la Academia de San Carlos<sup>30</sup> en 1786. Este mismo año, nombraban a los profesores españoles Andrés Ginés de Aguirre y Cosme de Acuña como directores de pintura; Manuel José Arias, como director de escultura y a Antonio González Velázquez, para la dirección en arquitectura, quienes se trasladaron a México.

Esta institución estaba subordinada a la metrópoli, uno de sus principales intereses, fue formar mano de obra para el arte del grabado que ayudaría a dar magnificencia a las Casas de la Moneda y a la editorial de la Imprenta Real. El grabado, por tanto, estaba considerado desde los primeros estatutos un arte liberal a la altura de las demás bellas artes. Esto ocurriría durante un corto tiempo, hasta la llegada de la litografía. Por esta razón arriba a México, un año antes que los directores anteriormente nombrados, Gerónimo Antonio Gil, como fundador de la Academia y grabador mayor de la Casa de la Moneda con “la obligación de enseñar a los discípulos que se os pongan, para destinarlos a las demás casas de moneda de Indias”<sup>31</sup>.

En todos los años de funcionamiento de la Academia no se admitieron mujeres como alumnas hasta 1886, veinte años antes, ya se permitían la enseñanza del dibujo al natural con modelos femeninos. Muchas mujeres se educaban en la pintura a través de instituciones

---

<sup>29</sup> En 1744 ya se realizan los primeros estatutos redactados por el escultor italiano Juan Domingo Olivieri y el marqués de Villarias con los que se regirá la Junta Preparatoria, antecedentes de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>30</sup> Algunos estudios sobre esta institución son los de Thomas Brown *La Academia de San Carlos Nueva España*, el de Roberto Garibay *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, y el más completo el de Eduardo Báez Macías *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*.

<sup>31</sup> Báez Macías, E. (2009). *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México: UNAM. p. 23.

privadas o de forma autodidacta. Se conoce de su contribución por las obras que expusieron públicamente en el Salón de Pinturas Remitidas en el que permitían participar a mujeres desde 1850.

El estilo que se consolida en sus primeros años de funcionamiento es el neoclásico, una manifestación artística impuesta por el despotismo ilustrado de los Borbones que llevó a la arquitectura al campo de las ciencias matemáticas, ingeniería y el diseño, rechazando toda forma de barroco americano y pasado colonial.

Como se menciona en el apartado anterior, en el periodo que data de 1780 al 1820 los diseños de los proyectos de obra pública, civiles o religiosas en América debían ser aprobados por la metrópoli. Educados artísticamente en las academias, arquitectos europeos, que en su mayoría vinieron a impartir clases en la filiales americanas, introdujeron el estilo neoclásico en las obras públicas, académicos como Manuel Tolsá,<sup>32</sup> Joaquín Toesca y Ricci, o el arquitecto Tomás Toribio que construyó el cabildo de Montevideo:

El valenciano Tolsá hizo el palacio de la Minería en la capital mexicana y la cúpula de la catedral local, sobre tambor octogonal, mientras que el italiano Toesca creó la más modesta construcción de La Moneda en Santiago de Chile, al paso que más tarde – en 1816 – el francés Grandjean de Montigny proyectaba el Palacio de la Academia de Bellas Artes, en Río de Janeiro, todos en el estilo que vendría a caracterizar la Independencia en América latina, tal como antes había afirmado internacionalmente la Ilustración del setecientos. El neoclasicismo se generaliza hasta la arquitectura civil popular, naturalmente en moldes de esquema formal más simple.<sup>33</sup>

Desde el comienzo de la academia los intentos por controlar los proyectos y construcciones por parte de los académicos de la metrópoli se hicieron constantes. Una de las excusas principales era arremeter contra los gremios o cofradías y las titulaciones dudosas que estos impartían, por esta razón en 1765 el rey decreta que para obtener el título de arquitecto el

---

<sup>32</sup> De estilo constructivo neoclásico su obra más acreditada es el Palacio de la Minería.

<sup>33</sup> Barata, M. (1980). Raíces, asimilaciones y conflictos: Encuentro de culturas. Épocas y estilos. *América Latina en sus Artes*. (pp. 128-153). Buenos Aires: Siglo XXI. p. 140.

examen debía sustentarse ante un tribunal con título ya aprobado por la Academia madrileña.

34

Ante esta normativa legal, y para controlar su aplicación, se dictaminó que toda ciudad del reino, con más de dos mil habitantes debía contratar a un arquitecto con titulación académica y que tanto las obras públicas (puentes, escuelas, ayuntamientos, fuentes, teatros) como las religiosas debían construirse según los diseños de un arquitecto académico y la aprobación debía suscribir la Comisión de Arquitectura.<sup>35</sup>

Uno de estos proyectos que llegó desde América fue el de la Iglesia Catedral, Seminario Conciliar y Palacio Episcopal de la diócesis de Cuenca, perteneciente a los territorios de la Audiencia de Quito. Con respecto a la administración colonial, Cuenca se convirtió en Gobernación en 1771 y ocho años más tarde adquirió la categoría de obispado, bajo el reinado de Carlos III. Joaquín de Merisalde y Santiesteban reconoció que Cuenca, en el siglo XVIII, mostraba “alguna escasez de familias nobles, y por pobreza y falta de fondos no gozan aún estas pocas aquel lustre y esplendor que tiene en otras parte”<sup>36</sup>. La iglesia matriz o Iglesia del Sagrario erigida en 1557 en plena plaza central, presentaba problemas de deterioro y inestabilidad constructiva, por lo que se creyó en la necesidad de construir una nueva catedral. Funcionó con la categoría de catedral hasta la construcción de la nueva edificación para que pudiera dar misa el obispo. Dos eran las órdenes monacales femeninas dentro de la traza urbana, monjas conceptas y carmelitas, y cinco las masculinas, de estas órdenes mendicantes los jesuitas acababan de abandonar el territorio y por tanto su iglesia. A una cuadra de la plaza mayor, la iglesia de los padres jesuitas y el terreno que ésta ocupaba, la extensión de toda una manzana, serviría para distribuir las tres edificaciones: seminario, palacio y catedral.

---

<sup>34</sup> Bedat, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española. pp. 371-376.

<sup>35</sup> Véase Castillo, M.A. & Riaza, M. *Entre el barroco y el neoclasicismo: la Academia de Bellas Artes de San Fernando y las últimas empresas constructivas de los borbones en América*. Recuperado en: <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/artefeb/documentos/057f.pdf>. Donde además se estudian los casos de la Catedral de Santiago de Cuba y la de Popayán.

<sup>36</sup> Merisalde y Santiesteban, J. (1957). *Relación histórica, política y moral de la ciudad de Cuenca. Población y hermosura de su provincia. Escrita del Excmo. Virrey del Nuevo Reino de Granada...* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Desde 1788 a 1815 se conserva el expediente sobre la construcción de la catedral<sup>37</sup> dejando constancia de la insistencia de la diócesis de respetar las competencias de la metrópoli y de la falta de apoyo e interés de ejecutar la obra. El proyecto estuvo en varias manos hasta que el arquitecto Antonio López Aguado diseñó los planos en 1806. Como señala Ramón Gutiérrez:

Los diseños enviados desde América y realizados por profesionales – incluso académicos – que allí trabajaban, habitualmente fueron rechazados en Madrid. Ninguno de los proyectos de reemplazo enviados desde la Corte pudo ser construido en América en los cuarenta años que van desde 1780 a 1810. En definitiva, una máquina de impedir perfecta.<sup>38</sup>

La invasión napoleónica y las luchas por el proceso independentista obstaculizaron estos procesos arquitectónicos. Además, existían una asincronía entre lo netamente arquitectónico y los procesos de la gestión y financiamiento de las obras dependiente de las diócesis. No es hasta la consolidación de la República del Ecuador y a un periodo económico favorable gracias a las exportaciones de la cascarilla, extracción de la quina, más la comercialización de los sombreros de paja toquilla, que se impulsó la construcción de la Catedral de la Inmaculada (1885-1968) demorándose su fábrica por posteriores periodos de crisis que pausaron la construcción de estilo ecléctico.

Durante la primera mitad el siglo XIX, la emancipación cultural con la corona española fue ascendiendo con las guerras independentistas hasta llegar al periodo republicano. Si en el periodo Colonial se dependía culturalmente de España, al consumarse las independencias nacionales, el foco de la imitación artística pasó a Francia. En el primer medio siglo de las nuevas repúblicas americanas las bellas artes quedaron huérfanas hasta que el Estado estructuró las políticas educativas en este campo. La ausencia en Latinoamérica de exhibiciones, galerías y museos, durante este periodo, no favoreció el desenvolvimiento del arte, hubo que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para la instauración de estas

---

<sup>37</sup> AGI. Audiencia de Quito. Expediente: Quito, 595.

<sup>38</sup> Gutiérrez, R. & Gutiérrez Viñuales R. (2000). *Historia del Arte Iberoamericano*. Barcelona: Lunwerg Editores. p.60

instituciones y la creación o reestructuración (como en el caso de la academia mexicana) de las academias o liceos.

En Ecuador,<sup>39</sup> con la llegada al poder del presidente conservador Gabriel García Moreno, que gobierna durante dos periodos (1861-1865 y 1869-1875), la educación se tecnifica, la llegada de jesuitas alemanes e italianos que fundaron la Escuela Politécnica Nacional (1869) enseñaron nuevos conocimientos en ingeniería, ciencias y arquitectura para el desarrollo del país. El gobierno garciano implantó políticas modernizadoras en las instituciones públicas desde donde la Iglesia Católica participaba activamente en la construcción de la nación, apelando a nuevos símbolos religiosos:



**Figura 3.** *Plaza central de la ciudad de Cuenca.* Autor NN., ca.1910.

En el margen izquierdo de la fotografía se puede apreciar la construcción de la Catedral de la Inmaculada, al lado derecho el Monasterio del Carmen de la Asunción y la Municipalidad.

---

<sup>39</sup> Este tema es parte del artículo de mi autoría: “Acompañó a usted en el sentimiento. El valor patrimonial de las invitaciones funerarias de comienzos del siglo XX”. *Revista ASRI Arte y Sociedad*. n. 11, Octubre 2016.



El programa garciano requería de un soporte ideológico que solo la Iglesia podría proporcionarle [...]. De allí que se empeñó en la inmigración de frailes y monjas extranjeros que vendrían a formar religiosos nacionales. El proyecto requería de religiosos que predicaran la “paz garciana”, es decir de una Iglesia dispuesta a enseñar al pueblo la sumisión, la austeridad, el orden [...]⁴⁰.

Entre los campos disciplinarios en donde los profesionales europeos aportaron con sus obras se encuentra la arquitectura, viniendo arquitectos extranjeros que ejercieron la docencia en la Escuela Politécnica, entre los precursores destaca el inglés Thomas Reed y los alemanes Jacobo Elbert y F. Schmidt, realizaron obras como el sanatorio Rocafuerte, la casa de Carlos J. Mateus y García y la de Jijón y Caamaño, la Escuela de Artes y Oficios y el Teatro Sucre que años más tarde albergaría la escultura de *El General Antonio José de Sucre dando libertad a la República del Ecuador en la Batalla de Pichincha*.

Otros arquitectos aportaron con una nueva estética desde la corriente historicista del neogótico, tres son los nombres que promueven una producción de este estilo: el arquitecto de la diócesis francesa de Bourges, Joseph Emile Tarlier; el lazarista Pedro Humberto Brüning y el redentorista Juan Bautista Stiehle.

De factura neogótica y en honor a la consagración del país a la advocación del Sagrado Corazón de Jesús y al Inmaculado Corazón de María se realiza en Quito, por el arquitecto Joseph Emile Tarlier (1825-1902) promovida por el diputado y religioso cuencano Julio María Matovelle Maldonado, la Basílica del Voto Nacional (1882- 1924). Este arquitecto francés, recibió premios nacionales y una medalla de plata por la Exposición Universal de 1878.

El padre Pedro Humberto Brüning (1869-1938) de origen alemán, llega a Quito en 1899 con la Congregación de los Lazaristas, realizó obras en varias provincias del país de estilo neogótico, dedicadas a la virgen, como son la Iglesia de Nuestra Señora de Agua Santa en

---

⁴⁰ Ayala, E. (2011). *Ecuador del siglo XIX. Estado Nacional, Ejército, Iglesia y Municipio*. Quito: Corporación Editora Nacional. p. 203.

Baños (1904-1929) y el Santuario de la Virgen del Cisne en Loja, el centro de peregrinación más importante del austro ecuatoriano.

Fray José María Vargas aseveraba que fueron los redentoristas alemanes quienes introdujeron el estilo gótico en Cuenca,<sup>41</sup> Juan Bautista Stiehle (1827 – 1899), sin una educación formal en arquitectura, llegó a Cuenca en 1874, trazó los planos para la Catedral de la Inmaculada dirigiendo la obra por diez años hasta su muerte. Entre sus obras destacan: la fábrica de la Iglesia de San Alfonso de la Comunidad de los Redentoristas, Colegio de los Sagrados Corazones, Monasterio del Carmen de San José (ya demolido), instaló el órgano en la Iglesia del Carmen, la Capilla de San Vicente de Paúl, la iglesia del Santo Cenáculo, el tramo norte del Seminario Diocesano. Además de arquitecto, se puede apreciar la destreza en sus cuadernos de dibujo como diseñador tanto de elementos constructivos como ornamentales, dejando un importante número de discípulos y artesanos que se formaron en su taller.

El estilo dominante en los primeros años del siglo XX fue el renacimiento italiano se hizo presente en la capital de la república por la llegada de los arquitectos italianos Lorenzo Durini Vasalli, Francisco y Pedro Durini Cáceres y Giacomo Radiconcini. Otros arquitectos quiteños como Francisco Espinoza Acevedo y Luis Felipe Donoso Barba terminaron su formación en universidades europeas, concretamente en Bélgica, el primero graduado de ingeniero y arquitecto en la Universidad de Lovaina y el segundo en la Lieja. Participaron en Cuenca en varios concursos arquitectónicos y en todos ellos ganaron, todos de corte neoclásico, Espinoza Acevedo diseñó los planos del Palacio Universitario (1929) en la plaza central de la ciudad y Luis Donoso diseñó el Banco del Azuay (1922-1926) y el colegio Benigno Malo (1923).

La realización de la escultura pública al Mariscal Antonio José de Sucre<sup>42</sup> se confirma en 1874 tras la firma del contrato en Quito por el granadino José González Jiménez,<sup>43</sup> formado

---

<sup>41</sup> Vargas, José María (2005). *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*, Quito: Ed. Trama. p. 388.

<sup>42</sup> Véase los artículos de Kennedy Troya, A. *Sucre, un secreto, una estatua* y el de Fernández-Salvador, C. *De monumento a cuerpo: reinventando la memoria de Sucre en Quito (1892-1900)*.

<sup>43</sup> Justo, A. (2012). José González Jiménez y el monumento a Sucre en Quito. *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, No. 24. (pp. 395-413). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

en Madrid y que residió en Roma durante un cuarto de siglo. Ante la negativa del cuencano José Miguel Vélez de dirigir el taller de Escultura de la Academia de Bellas Artes en Quito se contrata a este español a través del cónsul del Ecuador en Roma, Víctor Gabriac. Este contrato tenía una duración de seis años y estipulaba la suma mensual de quinientos francos. Durante su estancia en Quito el artista abrió un taller de escultura dentro del Convento de San Agustín.

Uno de los primeros encargos al escultor tenía como protagonista al general Antonio José de Sucre, el Mariscal de Ayacucho, militar y estadista venezolano, considerado héroe de la Independencia ecuatoriana ya que lideró las tropas en la Batalla de Pichincha el 24 de mayo de 1822 con la derrota de los realistas. El grupo escultórico original y según consta en el boceto, representa a Sucre con uniforme de general, patillas y nariz prominente en un plano central mirando al horizonte y en su mano derecha una espada, con su brazo izquierdo sujeta a una mujer joven con gorro frigio que acaba de ser liberada de unas cadenas sujetas a sus muñecas, representa la alegoría de América o la República. En la parte baja del grupo, un león al que pisotea Sucre con su pie derecho, simboliza la derrota de los realistas y de la monarquía española, un cetro y fragmentos de una cadena. El autor sostenía en una de las cartas al Ministerio del Interior que la estatua de 2.10 metros había sido modelada en arcilla y había recibido la “atención del respetable público”<sup>44</sup> durante el tiempo que fue expuesta en una de las plazas de Quito.

La polémica en torno al programa iconográfico de la obra *El General Antonio José de Sucre dando libertad a la República del Ecuador*, dentro del grupo escultórico que glorifica la victoria de las tropas quiteñas, se hizo pública en 1886 y tuvo como protagonista al literato y político ecuatoriano Juan León Mera<sup>45</sup> contra el diplomático español Manuel Llorente Vázquez. La queja de este ministro se origina de la figura del animal que pisa Sucre ya que el león es asociado a la nación española y la estatua representaba a un “león ibero jadeante y moribundo bajo las plantas de Sucre”, según el diplomático, esto se convirtió en una ofensa a la nación española. El presidente del Ecuador, Plácido Caamaño, ya en ausencia del escultor

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*

<sup>45</sup> Juan León Mera, escritor y político, en 1865, ejerció el cargo de Secretario del Senado, por petición del presidente de este organismo, escribió la letra del Himno Nacional del Ecuador.

que regresó a España, decidió mutilar y cercenar la figura del león y otros elementos como la espada de Sucre. Esto enajenó a algunos quiteños y públicamente a Juan León Mera que protagonizó un debate con el diplomático español:

El Sr. Llorente Vásquez, Ministro Español, disgustado del grupo á causa de su significación, ha solicitado que se suprima el León, el cetro y las cadenas, y se le ha dado gusto. El Sor. Llorente ha obrado según los impulsos de su celo español; quien le ha complacido, sea el Gobierno, sea la Municipalidad, no se ha mostrado muy celoso de la honra nacional ni de la verdad histórica. Mutilada aquella obra, la figura de Sucre tiene bastante de vulgar y ridículo: es un militar muy bordado y lleno de condecoraciones en actitud de enamorar y acariciar á una india tímida y acobardada; al desaparecer los emblemás ha desaparecido completamente el pensamiento del artista: ya no hay historia.<sup>46</sup>



**Figura 4.** Boceto del modelo original de la Estatua de Sucre. Colección privada de María Páez Freile.

Recuperado de: <http://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/5193/1/124583.pdf>. Al lado derecho *El General Antonio José de Sucre dando libertad a la República del Ecuador en la Batalla de Pichincha*. José González Jiménez, 1874. Recuperada de: [http://www.dezenovevinte.net/uah2/cfs\\_arquivos/img02.jpg](http://www.dezenovevinte.net/uah2/cfs_arquivos/img02.jpg).

<sup>46</sup> Mera, J. L. (1886). *La Estatua de Sucre*. Ambato: Imprenta de Salvador R. Porras. p. 2.

Llorente acusaba al escritor y político de ser un “declarado enemigo de España [...] ultramontano, furioso e intransigente en sus odios” a lo que Mera le respondía que los pueblos deben saber perdonar pero no olvidar su historia y se declaraba español y americano. Dos años más tarde publicó<sup>47</sup> los escritos sobre la polémica.

Actualmente, la estatua a Sucre se exhibe en la Plaza del Teatro (la colonial Plazuela de las Carnicerías), en la logia del Teatro Nacional Sucre, ideado en 1877 y construido en 1886, por lo que se entiende este no era el espacio original para la ubicación del grupo escultórico. La disputa anteriormente expuesta pudo ser el motivo de cambio de lugar y de la decisión de contratar con el artista J. G. Pérez otro monumento al Mariscal Sucre en la plaza quiteña que lleva su nombre, conocida como la plazoleta de Santo Domingo, el 10 de Agosto de 1892 fue inaugurada la estatua mandada a fundir en bronce en los talleres de Alexandre Falguière en París, acto de trascendencia nacional en el que se invitó a los gobernadores del país.<sup>48</sup>

En 1894 el gobierno del presidente Luis Cordero encarga, dando cumplimiento al decreto legislativo de 1888, el diseño de un monumento conmemorativo para la plaza central de la capital de la República sobre la Independencia, obra que se le asigna al salesiano Juan Bautista Minghetti, artista y maestro de los Talleres Salesianos, con excelentes críticas en el campo de la cerámica, para el jurado, según los bocetos presentados:

El modelo es perfecto y acabado, no sólo por la brillantez de la idea sino principalmente por la difícil sencillez de todos sus detalles, en que están personificados, por decirlo así, los principales caracteres de un monumento de este género.<sup>49</sup>

Un año después, estalla la guerra civil y la ascensión al poder del gobierno liberal que expulsará a la orden salesiana del Ecuador, paralizándose el proyecto. El presidente Eloy

---

<sup>47</sup> Mera, J. L. (1888). *Réplica a Don Manuel Llorente Vásquez (Comprobación de cuanto en él censuré... explicación de mis ideas acerca de la unión de americanos y españoles.)*. Ambato: Imprenta de Salvador R. Porras.

<sup>48</sup> ANH/CC. Gob-Adm. c.33860, f.1, 1892. Telegrama desde Quito en el que se solicita la presencia del Gobernador de la Provincia del Azuay para la inauguración de la estatua a Sucre.

<sup>49</sup> Brito, E. (comp.) (1935). *La obra salesiana en el Ecuador, 1888 – 1935*. Quito: Escuela tipográfica salesiana. p.46.

Alfaro retoma el proyecto creando un fondo durante cinco años del 1% de las rentas de las municipalidades y se crea el “Comité 10 de Agosto” que supervisó el proceso y organizó el concurso internacional, basado en el modelo de Minghetti y buscando a los mejores estatuarios europeos. El compromiso de los concursantes era el de realizar la obra entre un año y medio y tres y de presupuestar entre 120.00 y 315.000 francos. El concurso lo ganó Lorenzo Durini Vasalli arquitecto y escultor italo-suizo que vivía en Costa Rica y que formó junto con su hermano y dos de sus hijos Francisco y Pedro la compañía *L. Durini & Hijo*. La realización de la obra se llevó a cabo desde Italia, donde se contrató a artistas como Anacleto Cirila, que diseñó la estructura y Adriático Froli. Francisco Durini tuvo que viajar a Italia a supervisar el proceso y proceder con el embalaje y traslado de las partes. La escultura se inauguró en 1906 (figura 5).

Un elemento interesante a analizar, que componía el programa iconográfico, es la figura del cóndor, ave desconocida en el medio europeo, según Ximena Carcelén, Fernando Compte y Inés del Pino fue:

[...] incorporado por Lorenzo Durini en el monumento a los héroes ignotos y trabajado en talleres europeos a partir de un modelo real embalsamado. Este símbolo pasó luego a la arquitectura de algunos edificios públicos diseñados por su hijo Francisco Durini, quien difundió esta imagen elevándola a la categoría de símbolo del proyecto de nación.<sup>50</sup>

El Concejo Cantonal de Guayaquil, en sesión de 1887, resolvió “erigir una columna de bronce y mármol en conmemoración del 9 de Octubre de 1820” para celebrar esta fecha patria, la Independencia de Guayaquil. Cuatro años después se constituyó, como en el caso quiteño, un *Comité Columna 9 de Octubre*. En 1903 se celebró el concurso entre escultores italianos y quedó desierto, un año después se volvió a lanzar el concurso entre escultores italianos, franceses y alemanes, se excluyó implícitamente a los españoles. En 1907, un jurado comisionado por Víctor Rendón, ministro ecuatoriano en Francia y España y miembro correspondiente de la Academia Española, admitió la propuesta del escultor catalán con

---

<sup>50</sup> Cornejo, X. C., Guerrero, F. C., & del Pino Martínez, I. (2006). Ecuador en el Centenario de la Independencia. *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, 19 (2). p. 312.



**Figura 5.** *Monumento a la Independencia* o *Monumento a los Héroes del 10 de agosto de 1809*. Minghetti y L. Durini & Hijo, ca. 1910. Fondo Fotográfico: Dr. Miguel Díaz Cueva. Archivo Nacional de Fotografía.

formación romana, Agustín Querol Subirats que falleció en 1909, asumieron el encargo sus discípulos y José Monserrat, como diseñador artístico del monumento.<sup>51</sup> En 1918 ya estaban fundidas las piezas en bronce, en el taller barcelonés Staccioli, la colocación de las piezas las asumió la empresa inglesa J. G. White & Co.

La erección de estas dos columnas, tanto la de Quito como la de Guayaquil, y las noticias sobre éstas tuvieron que conocerlas los escultores que llegaron a formar parte de La Escuela Nacional de Bellas Artes, creada en Quito en 1904. Aunque en sus primeros años de funcionamiento la institución estaba formada por artistas ecuatorianos, su avanzada edad (salvo en el taller de litografía a cargo del español Víctor Puig), provocó que pronto se buscaran en el campo de la pintura y escultura profesores europeos, sobretodo italianos. El primero Carlo Libero Valente, escultor, fue traído por Víctor Puig ya como director de la academia y posteriormente bajo la dirección de José Gabriel Navarro, se contrató a Luigi Casadio. Para Navarro y la historiadora Trinidad Pérez, este escultor introdujo el indigenismo en el país. Según una entrevista realizada al discípulo de Casadio, el escultor Jaime Andrade Moscoso, el artista *había tomado la iniciativa de contratar a una pareja de indígenas de Nayón para que posaran como modelos en las clases de modelo vivo de la Escuela de Bellas Artes.*<sup>52</sup> Innovando así, con nuevas estrategias de aprendizaje y visiones conceptuales.

En el campo de la pintura, la formación con artistas extranjeros surge desde la creación del Liceo de Pintura (1849) bajo la dirección del dibujante francés Ernest Charton de Treville (1816 -1877). Este artista francés era un viajero estudiado en la Escuela de Bellas Artes en París y que exploró parte de Sudamérica, entre los países que visitó en varias ocasiones se encuentran Chile, Ecuador (1849 y 1862-1867) y Argentina. Su hermano Édouard Charton, periodista y político dirigió algunas revistas de viaje como *Le Tour du Monde* o la *L'illustration* donde el artista publicó sus relatos e ilustraciones. Desarrolló la pintura de paisaje y de tipo costumbrista ayudando a desarrollar estos géneros desde la docencia en Quito.

---

<sup>51</sup> Rendón, V. (1918). *La columna a los próceres del nueve de octubre de 1820*. Madrid: Ed. Ángel de San Martín.

<sup>52</sup> Pérez, T. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo* (Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).





**Figura 6.** *Boceto de La Columna a los próceres del nueve de octubre de 1820.* Acuarela, 1918.  
Fuente: Víctor Rendón.

Con la consolidación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el director español Víctor Puig contrata al español León Camarero y al portugués Raúl María Pereira, retratista. Por lo tanto, con respecto a la docencia, los profesores acreditados o bien eran artistas extranjeros o ecuatorianos formados en el exterior como artistas. Estos artistas extranjeros ocuparon las plazas hasta la llegada de los artistas nacionales becados en el extranjero. El programa de becas obligaba a mandar a Quito una o dos copias de obras célebres en el país de estudio.

En Guayaquil, una figura clave es el artista José María Roura Oxandaberro (1882-1947), desde París viaja al Ecuador en 1910, impulsor de la caricatura, en 1927 publicó una serie de plumillas *Del Guayaquil romántico* con un sentido tradicionalista y dentro del ideario nacionalista. Junto a Enrico Pacchiano y José Vicente Trujillo fundó la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad en 1941.

En 1912, tras el periodo liberal alfarista, reabrió la escuela por la gestión de José Gabriel Navarro, historiador del arte, pintor y diplomático, antiguo alumno, quien contrató al pintor francés Paul Alfred Bar, quien introdujo en las clases la técnica impresionista y la docencia práctica al aire libre.

En el interés por contratar a otro profesor de dibujo, Navarro, contactó, a través del ministro de instrucción pública, a algunos diplomáticos, entre ellos José María de Labra y Manuel María Coll. En enero de 1914, el diario *el Comercio* publicó que “Al Sr. Manuel Coll, ex encargado de negocios de España en el Ecuador, le comisionó el Ministerio de Instrucción Pública para que se entendiera con el gran maestro español Sorolla, para que designara a la persona que haya de contratarse como profesor de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Quito”<sup>53</sup>.

La academia quiteña, por intermediación de Sorolla, se contactó con el artista José Bermejo Sobera, de temática costumbrista y premiado en varias exposiciones nacionales de bellas artes, y ante la solicitud para que dictara clases nunca llegó a firmar el contrato. En abril de ese año, el diplomático Manuel Coll responde: “Tengo para mí que el principal reparo que ha

---

<sup>53</sup> Diario *El Comercio*, 14 de enero de 1914.

de tener el Sr. Bermejo y cualquier otro pintor a contratar es el estado de agitación continúa en que se halla esa República ¡Tan simpática como turbulenta!”<sup>54</sup>.

En 1915, en la Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria,<sup>55</sup> la Dirección General de Bellas Artes, que integraba a la Escuela Nacional de Bellas Artes y al Conservatorio de Música en las figuras de Pedro Pablo Traversari, José Gabriel Navarro y Sixto Durán respectivamente, realizan un escrito presentando un proyecto en el que reflexionan sobre la necesidad de crear un “Instituto Artístico Panamericano”<sup>56</sup>:

Nuestros artistas se han impuesto el imprescindible deber de ir a estudiar directamente en algunas de las naciones ya consagradas por el arte, o perfeccionar sus conocimientos, si estos los han adquirido en algún instituto americano. ¿Qué ha resuelto de ello? Que esos artistas formados o perfeccionados en ambiente distinto han venido a ser exóticos en nuestra tierra, exotismo que no lo notamos, por estar ya acostumbrados a la contemplación del arte europeo sin considerar la idea de la posibilidad de un arte propio. ¡Hasta los gobiernos han hecho labor contraria a esta idea! Ellos han mandado y siguen mandando por centenares, estudiantes a Roma y París, a España y Bélgica, para que vengan, ¿qué? artistas romanos o parisienses, españoles o belgas, a difundir y propagar el arte europeo. ¡He aquí, pues el arte americano condenado a perpetua esclavitud! Es necesario reaccionar contra ella y proclamar de manera efectiva este axioma. “El Arte en América deber ser americano”.<sup>57</sup>

Esta argumentación, provocada por el desencanto con la imagen que acontecía este periodo de conflicto armado en el viejo continente, lo que llamaban el *desequilibrio europeo* que provocaba la ruina y la muerte, invitaba a repensar sobre la identidad artística. Por lo tanto, la salida era mirar al continente americano, cultivar las artes en América, olvidando la dependencia a la que estaban sometidos los artistas que borró todo arte aborigen e imposibilitó la creación de un arte propio.

---

<sup>54</sup> García, A. M. F. (2006). Arte y artistas españoles en el Ecuador. *Liño: Revista anual de historia del arte*, (12), (pp. 111-125). p. 116.

<sup>55</sup> Traversari, P. P., Navarro, J. G. & Sixto María Durán. (1915). Las bellas artes en la instrucción pública en América, *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria*, XV, n. 31, (pp. 22-35).

<sup>56</sup> Las secciones que integraban eran las de pintura, escultura, arquitectura, música y teatro.

<sup>57</sup> *Ibíd*, p.26.

Conviene, sin embargo advertir que, la fundación del instituto, según los autores del texto, debía darse en un país como los Estados Unidos y bajo la protección del gobierno americano.

La convocatoria al Primer Congreso Artístico Panamericano que se celebraría en Washington en 1917 y donde se formularía la Legislación general Americana de Bellas Artes, sería convocado por el Congreso Científico Panamericano que ya contaba con varios encuentros y veintiún países miembros<sup>58</sup>. El encabezado del artículo ya enunciaba que “La instrucción científica americana debe marchar conjuntamente con la educación artística en la enseñanza elemental, secundaria, universitaria y técnica, como medio de perfeccionamiento de la raza”<sup>59</sup>.

Este Instituto nunca llegó a crearse, y la integración regional que propugnaba el panamericanismo fue duramente criticada por algunos pensadores ecuatorianos al creer pasar de una dependencia eurocentrista a una imperialista, con la subordinación a los Estados Unidos de América.

En los años de 1920, surgieron movimientos en América Latina desde el arte que buscaban una reformulación simbólica para promover una identidad nacional frente a la imitación de las manifestaciones artísticas europeas y al academicismo. Según Jorge Manrique al buscar el progreso *se hipotecaba la individualidad*<sup>60</sup> del artista, por eso:

Los movimientos que agruparon a los artistas tienen, aunque en proporciones diversas, un denominador común, consiste en ser, simultáneamente, un despertar a la modernidad, abrir los ojos hacia lo que Europa hacía de revolucionario en ese momento y abrir las manos a la infinidad de formas que allá se ofrecían en las décadas primeras del siglo; y al mismo tiempo

---

<sup>58</sup> Esta institución se definía como: “La Unión Panamericana es una institución internacional sostenida por las 21 repúblicas americanas, regida por un Consejo Directivo compuesto del secretario de estado de los Estados Unidos y de los representantes diplomáticos en Washington de las otras naciones americanas. La administran un director general y un subdirector, elegidos por dicho consejo y auxiliados por un personal de estadísticos, recopiladores peritos mercantiles, traductores, redactores, bibliotecarios y escribientes, y se consagra al desarrollo del comercio, las relaciones amistosas y un mejor conocimiento mutuo de todas las repúblicas americanas”.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>60</sup> Manrique, J. A. (1978). *¿Identidad y modernidad?. América Latina en sus Artes.* (pp.19-33). p.24.

un abrir también los ojos del arte a la conciencia de la propia realidad social, en busca de algo capaz de definirnos e identificarnos como diferentes frente a Europa.<sup>61</sup>

Estos movimientos se emprenden en varios países latinoamericanos de manera casi simultáneamente, por ejemplo: el Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionarios, en México (1922), el de los integrantes de la semana de Arte Moderno de San Pablo (1922), el Movimiento Martinfierrista (1924), Cuba con Víctor Manuel (1924), el Manifiesto Regionalista de Freyre (1926) y el Grupo Montparnasse de Santiago (1928). Manifiesto Antropofago (1928), Universalismo Constructivo (1934). Estas tendencias artísticas significaron un repensar el arte y la búsqueda de nuevas identidades.

### **2.3. El arte en el Ecuador en la segunda mitad del siglo XIX**

Los ecuatorianos son más adictos a las bellas letras que a los estudios serios; la República ha producido algunos poetas y literatos notables, pero ningún físico, químico, geógrafo, naturalista, en fin, ninguno que sobresalga en las ciencias exactas, que necesitan largos estudios y mucha paciencia. Por la misma razón de trabajar más con la fantasía y el corazón, que con el entendimiento y la cabeza, son muy aficionados a la música y a la pintura y escultura, y para estas artes manifiestan mucho talento.

Teodoro Wolf (1892)

En estas ideas del gran geógrafo alemán,<sup>62</sup> que vivió durante más de veinte años trabajando para el estado ecuatoriano, puede percibirse su anexión con la corriente positivista que estaba en auge en Latinoamérica. La educación era considerada fundamental en el siglo XIX, se concebía que el funcionamiento y bienestar de la sociedad dependía del grado de civismo. La educación artística fue relegada a un segundo plano frente a la educación científica, pero necesaria y reglada en la formación integral del ciudadano, es por esto que proliferaron las Escuelas de Artes y Oficios y las Academias de Bellas Artes.

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, pp. 19-33.

<sup>62</sup> Teodoro Wolf (1841-1924) fue un geólogo, geógrafo, y naturalista que llegó al Ecuador para formar parte del cuerpo docente jesuita de la Escuela Politécnica para dictar las cátedras de geología y de mineralogía.

En Quito, se estableció en 1849 el Liceo de Pintura, bajo la dirección del dibujante francés Ernest Charton, un año más tarde la Academia de Escultura, dirigida por Camilo Unda, y tres años más tarde, la Sociedad Artística Miguel de Santiago, fundada por Ángel Ubillús, tres centros de enseñanza artística en el país, algo contemporáneas a la creación de Academias de Bellas Artes en América Latina.

Entre los géneros y temáticas con más producción se encontraban los retratos de héroes, batallas, hechos históricos y fechas patrias, que fueron concluyentes para circunscribir la temática independentista que contribuyó a la construcción de la nación ecuatoriana. Alcanzada la independencia del gobierno español, estas obras exaltaron los logros de los patriotas quiteños en el afán de construir un nuevo imaginario histórico, político, y territorial, tanto en el campo de las artes como en el de las letras.

En torno a los retratos es necesario considerar las figuras emblemáticas y próceres de la causa emancipadora, aquellas figuras gloriosas de las ideas revolucionarias como Bolívar y Sucre. Retratado de medio cuerpo o cuerpo entero, vestido de gala, hierático, con rostro serio y carácter firme, el libertador será uno de los personajes más representados en el proceso independentista, desde el retrato que realizaron Pedro José Figueroa y José María Espinosa alrededor de 1815. El número de retratos de los héroes de la independencia se interpreta como un intento de posicionar los nuevos caminos hacia la soberanía y la democracia donde prima el principio de la autodeterminación de la República. Con la llegada de Bolívar a Cuenca en 1822 se les encargó a tres de los pintores más reconocidos de la ciudad Blas Moreno, José Domingo Montero y Manuel Salazar, la realización de su retrato. También fueron representados los personajes de la clase burguesa, pensadores, políticos, y militares regionales y locales hasta bien entrado el siglo XX. Por tanto, no solo los héroes fueron representados en este imaginario, también el legado moral e intelectual de los pensadores de la causa emancipadora. En el caso ecuatoriano hay que destacar al pensador Eugenio Espejo y en el caso cuencano el militar Abdón Calderón.

Uno de los artistas más reconocidos en este género fue Antonio Salas (1790-1860) que combinaba los retratos con los encargos sobre pintura religiosa. En 1824 realizó una serie de retratos de cuerpo entero de los generales de la independencia como Sucre, Juan José Flores y

Manuel Matheu. Según Navarro, este artista de fama nacional fue acusado por dar muerte a una mulata, Nicolasa Cansino, permitiéndole que guarde prisión en el palacio de gobierno, en Loja, mientras concluía unas obras. Tuvo veinte hijos entre los que destacaban como artistas Rafael, Brígida, Ramón y Josefa. En su taller aprendieron sus dos hijas, Brígida, que pertenecía orden de Santo Domingo y para la que pintó obra de temática religiosa además de otros encargos muy cotizados, y Josefa, pintora y madre también del famoso pintor Antonio Salguero Salas, becado a París y Roma por el presidente Eloy Alfaro.

Con otra técnica, la de pintura al fresco o mural, también se reconoce el género artístico del retrato y su incidencia no únicamente en los claustros, sino también en casas o haciendas, por ejemplo, en la quinta de Marieta de Veintimilla (1855-1907)<sup>63</sup>, política liberal, escritora y mecenas cultural, además de artista, podemos ver que:

Quedan aún en la actualidad ejemplares interesantes de frescos pintados casi en su mayoría en el siglo XIX como el de las pinturas murales realizadas por la poetisa y política, conspiradora y espiritista, doña Marieta de Veintimilla, en los muros de su hacienda, en las cercanías de Pomasqui; y cuyos motivos, además de los alegóricos, son en ocasiones patrióticos, con retratos de Bolívar y símbolos nacionales, y en otras mitológicos, como en el de la bóveda del comedor que presenta el Río de la Muerte.<sup>64</sup>

Luis Cadena, también fue un importante retratista, y uno de los primeros artistas en viajar al exterior becado por el estado en 1856, con la condiciones de tomar clases en Roma, París u otra ciudad italiana y regresar después de cuatro años para dirigir una escuela de pintura. De temática religiosa. A su regreso es nombrado director de la Academia Bellas Artes fundada por el presidente García Moreno al que retrató.

Pero realicemos un ejercicio de buceo en las reservas locales. Como sostiene Rodrigo Gutiérrez, en “la definición de las identidades nacionales comenzarán a rescatarse otros períodos históricos haciéndose lecturas interesadas y subjetivas de momentos como la época

---

<sup>63</sup> Marieta de Veintimilla Marconi, como sobrina del presidente Ignacio de Veintimilla se convirtió en “primera dama”. Impulsó en Quito la construcción del Teatro Sucre, el Jardín Botánico, el rediseño del Paseo de la Alameda y la creación de la Academia de Bellas Artes.

<sup>64</sup> Editores, S. (1977). Historia del Arte Ecuatoriano. vol. 2, t. 34, p. 178.

prehispánica y de los temas en torno al Descubrimiento y la Conquista”<sup>65</sup>, como ejemplo cita el famoso lienzo de *Los funerales de Atahualpa* (1865) de Luis Montero, en Perú, como uno de los primeros en producirse. Es sorprendente que sólo en la ciudad de Cuenca y en una misma reserva encontremos tres lienzos sobre esa misma temática. Montero se inspiró en un breve pasaje sobre la muerte del Inca tomado de la célebre *Historia de la conquista del Perú* de William H. Prescott (1847). Al terminar su gran cuadro en Florencia en 1867, Montero inició una larga travesía, exhibiendo su obra con gran éxito en Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires. Cuando se exhibió finalmente en Lima en 1868, un periódico local calculaba que lo habían visto unas 15.000 personas. Había sido reproducida en postales, billetes, estampillas y libros escolares, *Los funerales de Atahualpa* de Montero se convirtió tempranamente en una pieza central de la imagen oficial del país peruano.



**Figura 7.** *Los funerales de Atahualpa*. Autor NN, siglo XIX, óleo sobre yute, 90 x 130. Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura [C-P-1045-1-1980].

---

<sup>65</sup> Para una profundización sobre el tema y un análisis de la producción del continente americano en un sentido integrador y unitario ver Rodrigo Gutiérrez Viñuales.



Quizás la popularidad del cuadro y las expectativas que registró esta pintura hizo que muchos artistas produjeran esta temática valiéndose de una historia en común (parte del territorio del actual Ecuador formó parte del Tahuantinsuyo), ya que en la estructura y el contenido de los planos existe una similitud en la ejecución. La figura del Inca asumía entonces, un particular significado político y cultural con el cual se proponía la conciencia de los orígenes peculiares del mundo y una búsqueda de la identidad reinterpretándola en clave contemporánea.

La pintura de historia también plasmó las fechas del proceso independentista, las fechas patrias. No basta con que algo suceda, tiene que narrarse, contarse, pintarse para que la sociedad se apropie del hecho. El suceso del 2 de Agosto de 1810, que dio lugar a la matanza de los próceres quiteños, quedó narrado en múltiples ocasiones. Entre los personajes que se representan está Manuel Quiroga, uno de los ideólogos quiteños que murió asesinado ese día, fue un hombre versado, instruido en las ciencias políticas y que formuló los principios del *gobierno mixto*.<sup>66</sup>

El paisaje, en la búsqueda de lo propio, asume un papel muy relevante dentro del panorama artístico y en concreto un elemento geográfico en particular, los volcanes. Sería imposible invisibilizar la contribución del papel de los viajeros europeos del siglo XIX, mucho de ellos pintores, en este género artístico. Las expediciones científicas en torno a la geografía o recursos naturales necesitaron del trabajo de artistas nacionales para reproducir sus estudios: Charles Marie de la Condamine (1701-1774), la *Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, de Celestino Mutis (1732-1808), los viajes por la sierra ecuatoriana de Alexander von Humboldt (1769-1859), William B. Stevenson (1787-1830), los vulcanólogos Wilhelm Reiss (1838-1908) y Alphons Stübel (1835-1904) o Gaetano Osculati (1808-1884), fueron exploradores que contribuyeron con sus investigaciones a introducir el paisajismo como género artístico.

Fue Gaetano Osculati quien en su relatos de viaje utilizó la imagen del volcán Cotopaxi, en su diario *Exploraciones de las regiones ecuatoriales a través del Napo y de los ríos de las*

---

<sup>66</sup> Morelli, F. (2009). *La Revolución de Quito: el camino hacia el gobierno mixto*. Recuperado de: <https://www.nuevomundo.org>.

*Amazonas*, visto desde un tampo incásico, la posterior hacienda de San Agustín de Callo. Esta imagen fue copiada por Manuel Villavicencio en su *Geografía del Ecuador* y por Francisco de Paula Martínez de la expedición científica española. La acuarela que se muestra en la figura 8, pertenece a la reserva del Ministerio de Cultura en Cuenca y no contiene rúbrica. Con respecto a la imagen de Osculati, este cuadro muestra un personaje más en la parte derecha. El arquitecto Alfonso Ortiz,<sup>67</sup> considera que el modelo a seguir es el de Osculati, por la antigüedad y porque el expedicionista argumentó que las imágenes son tomadas de su mano, aunque el investigador supone que parte de los dibujos y litografías de paisajes fueron realizadas por el artista ecuatoriano Ramón Salas (1815-1880). Hijo de Antonio Salas, a este artista se le atribuyen miniaturas, grabados litográficos, paisajes, *gouache* y acuarelas sobre las costumbres ecuatorianas de la primera mitad del siglo XIX.<sup>68</sup>



**Figura 8.** *El volcán Cotopaxi.* Anónimo, siglo XIX, Acuarela y plumilla/papel. Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura [C-P-0030-032-81].

<sup>67</sup> Ortiz, A. (2005). *Imágenes de identidad acuarelas quiteñas del siglo XIX.* Quito: FONSA.

<sup>68</sup> Navarro, J. G. (1991). *La Pintura en el Ecuador del XVI al XIX.* Dediciones. pp. 204-206.

Otros artistas extranjeros como Ernest Charton, Church (1826-1900) y Louis Mignot (1831-1870) o George Catlin (1796-1872) ejercitaron su práctica artística en torno al contexto geográfico y cultural del país, con influencia en artistas nacionales. Sin embargo, si hay que tener en cuenta que se concentran básicamente en algunos papeles preeminentes, cuando no se les pedía otra cosa, expresando o interpretando el paisaje, las costumbres y las peculiaridades de pueblos o categorías sociales. El origen extranjero facilitaba de algún modo la percepción de aspectos inéditos o peculiares, y la búsqueda de cierto exotismo, que sería una de las pasiones del alma romántica europea.<sup>69</sup> Con la presencia inspiradora de Ernest Charton (1816-1878) y la inauguración de la Escuela Democrática Miguel de Santiago se definió el estado del arte y la proyección que debía guiar a la escuela:

El pincel ha tenido por único elemento el aspecto sombrío del claustro; y jamás ha propendido a entregarse en brazos de la naturaleza para ser fecundo como ella en presentar imágenes grandiosas, ni menos seguir impulsos de los fantásticos caprichos de la imaginación; pudiéndose decir de nuestra pintura lo que un viajero decía respecto de la española: que todas las paredes estaban adornadas con magníficas pinturas; pero que todas incitaban a la piedad y al cilicio.

Aún hay más: la pintura entre nosotros se ha mantenido campeando en el teatro servil de la imitación. Pero ahora ella se lanza de la invención y de la originalidad para tomar un carácter nacional. La literatura, la música y la pintura, representadas por las sociedades Ilustración, Filarmónica y Escuela Democrática empiezan a conquistar su independencia y nacionalidad para no mendigar la ciencia y la inspiración en las naciones que llevan la vanguardia de la civilización.<sup>70</sup>

Según Alexandra Kennedy, la visita de los artistas del exterior provocó un importante fenómeno medible desde el punto de vista artístico como desde lo social y de la vida cotidiana. De alguna manera existió un cambio en la postura y nuevas formas de percibir la realidad en base a sucesos cotidianos basados en los principios de igualdad, fraternidad y

---

<sup>69</sup> Gutiérrez, R., & Viñuales, R. G. (Eds.). (2000). *Historia del arte iberoamericano*. Madrid: Lunwerk Editores Sa.

<sup>70</sup> Gómez de la Torre, F. (1853). Discursos pronunciados por los miembros de la Sociedad de Ilustración de la escuela democrática de Miguel de Santiago y de la Sociedad Hipocrática en el día seis de marzo del presente año de 1853 en el local de las sesiones de la Sociedad de Ilustración.

república, y desde formas de relaciones masónicas que llevaban a los artistas a representar las costumbres del país y la naturaleza ecuatoriana, no sin intenciones moralizadoras.<sup>71</sup>

La Escuela Democrática Miguel de Santiago permaneció abierta por un periodo corto de tiempo, pero estas expediciones y la relación con los viajeros van a intensificar la producción artística sobre el paisaje. Entre los artistas pioneros en este género destacamos a Rafael Salas Estrada<sup>72</sup> (1824 - 1906) que entabló amistad con el artista Church en su estancia por Quito. Fue becado a Europa por el Presidente Urbina en 1853 y por García Moreno en 1873 para especializarse un año a Francia e Italia, a su regreso fundó una Escuela de Pintura donde introdujo la belleza del paisaje en el arte nacional. Algunos de sus discípulos destacados fueron Rafael Troya (1845-1920) y Luis A. Martínez. Eugenia Mera de Navarro fue una paisajista ecuatoriana, cuñada del artista, literato y político citado, Luis A. Martínez, y hermana del intelectual Juan León Mera, estuvo casada con el historiador del arte y director de la Escuela de Bellas Artes, José Gabriel Navarro. Realizó una exposición individual en 1927 y participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid de 1930 con la pintura del volcán ecuatoriano “El Chimborazo” que según la crítica en prensa “nos descubre una notable paisajista americana”.<sup>73</sup>

No hemos mencionado que los encargos sobre arte religioso continuaban siendo solicitados a los artistas y produciéndose con asiduidad. Sobre el tema que nos congrega señalaría que son sorprendentemente significativas las adaptaciones de las imágenes religiosas a los nuevos sentimientos patrióticos, resultan paradigmáticos los cuadros del Apóstol Santiago en la región alto peruana<sup>74</sup> y al igual que en Ecuador, la imagen que fue sufriendo modificaciones según los tiempos y que fue adaptada a las necesidades de la población. Transferido desde la

---

<sup>71</sup> Véase Kennedy, A. (1992). Del taller a la academia. Educación artística en el siglo XIX en Ecuador, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 2, (pp. 119-134), o Formas de construir la nación ecuatoriana: acuarelas de tipos, costumbres y paisajes (1840-1870), *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, Fondo de Salvamento, 2005, (pp. 25-62).

<sup>72</sup> Con temática religiosa produjo dos obras importantes, una copia de la Inmaculada Concepción de Murillo que se conserva en la Catedral Primada de Quito y el Sagrado Corazón de Jesús de la Basílica del Voto Nacional.

<sup>73</sup> Periódico ABC, viernes 30 de mayo de 1930. Sección Literatura y Arte. p. 11.

<sup>74</sup> Gutiérrez, R. (2003). *El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica*, en Pérez, T. (coord.). Aproximaciones historiográficas a la construcción de las naciones en Iberoamérica, *Historia Mexicana*, México, Centro de Estudios Históricos del Colegio de México, vol. LIII, n. 2, (pp. 341-390).

Península, Santiago “Matamoros”, se convierte en Santiago “Mataindios” a causa de la conquista española, para que en la época de la creación de los estados nacionales se convierta en “Matapatriotas” (en los primeros años de la causa independentistas) o “Mataespañoles” luchando contra realistas como lo había hecho con los indígenas y los musulmanes.

Desde el claustro fueron conocidas las monjas que se dedican a la producción artística religiosa como Sor María Victoria del Carmelo, en Quito, y Sor María de la Merced, del Monasterio de las Conceptas, en Cuenca. José Gabriel Navarro y el padre Vargas hacen referencia a la faceta creadora de unas monjas carmelitas utilizando como fuente a La Condamine:

[...] en el mismo monasterio se distinguió también como pintora la Madre Ángela de la Madre de Dios Manosalvas, que había sido discípula de Nicolás Cabrera e inició en el arte a su sobrino el pintor Juan Manosalvas. La madre Manosalvas doró los ángeles tallados por la Madre María de San José Dávalos.<sup>75</sup>

El artista al que hace referencia la cita es Juan Manosalvas que durante el gobierno de García Moreno realiza una estancia en Italia. Durante un tiempo como condición de su permanencia en Roma durante dos años asistiendo a las escuelas y academias de pintura, el gobierno del Ecuador suministraba al artista 250 pesos para los gastos de viaje y el costo del pasaje desde Guayaquil hasta el primer puerto de Europa, ida y vuelta, además, de 250 francos mensuales para sus gastos y manutención y los de su familia en Ecuador, entregándoles 25 pesos de a ocho décimos mensualmente. El Ministro del Interior, solicitaba que:

4º Al vencimiento del primer año de la permanencia del señor Manosalvas en Roma, remitirá al Gobierno una copia de un cuadro de uno de los más célebres artistas, para juzgar por ella de su adelantamiento. A su regreso a esta capital traerá consigo copia de otro cuadro de los mejores que hubiese en Roma. Además sacará, previa indemnización de su trabajo, las copias de cuadros que el Supremo Gobierno le indicare.

5º Cumplidos los dos años antedichos, el señor Manosalvas se ocupará en esta capital, preferentemente a cualquier otro trabajo, y por el tiempo de cinco años, en la enseñanza de

---

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 231

dibujo y pintura en el lugar y establecimiento que se le designe, recibiendo por este trabajo una pensión mensual que le pagará el Supremo Gobierno.<sup>76</sup>

En Roma conoció a Alessandro Marini y Mariano Fortuny en el cenit de su fama y fue éste el que le recomendó a Tapiró para perfeccionarse en la acuarela. De regreso en 1873 trajo numerosos modelos italianos de los que nunca se apartó y enseñó una copia del cuadro *La sábana santa* del Caravaggio y *El papa Pío Nono orando en San Pedro* de Tapiró. Según Pablo Herrera, diplomático, en su relación sobre las Bellas Artes, la producción de este artista fue pequeña debido a que “Manosalvas es por desgracia tan enfermo que pinta poco”<sup>77</sup>, sin embargo para Navarro es “el más grande artista quiteño del siglo XIX”<sup>78</sup> por su manejo del color, copió en algunas ocasiones a Murillo y tuvo encargos de los agustinos, donde reposa parte de su obra religiosa. A su regreso dirigió la Escuela de Bellas Artes por lo que García Moreno tuvo que prescindir como director del escultor español González Jiménez.

Sin embargo en las ideas de progreso, de modernidad, de la creación de un nuevo imaginario de nación, continuaba excluyéndose a parte de la población. En el discurso formulado por Leónidas Pallarés Arteta en el concierto de la Sociedad Filarmónica de Quito en 1884,<sup>79</sup> se instó a que:

Salgamos al camino á esperar la hora señalada por el destino de nuestro pueblo para recibir al progreso. Despierte el poeta el canto dormido sobre las cuerdas de su lira de oro, dibuje el pintor, talle el escultor, arranque el músico melodías inspiradas del armonioso instrumento; que cuando la paz arrulla nuestro sueño y siembra nuestros campos, y los magistrados impulsan nuestra industria, protegen las ciencias y el trabajo y alimentan las artes, van las naciones adelante en el olímpico circo de los combates y las victorias de la humanidad. Florezcan las artes, y el poeta y el músico canten las glorias de nuestros bienhechores, y la pintura y la escultura dibujen sus figuras y tallen sus estatuas. Y sea grande entre las más

---

<sup>76</sup> Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional, 12 de abril de 1871. Imprenta Nacional.

<sup>77</sup> Herrera, Pablo (1891). “Las bellas artes en el Ecuador”, *Revista Científica y Literaria de la Universidad del Azuay*, n. 17. Cuenca.

<sup>78</sup> Navarro, J. G. (1991). *La Pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. Dinediciones. p.206.

<sup>79</sup> Pallarés, L. (1884). Discurso leído por el señor Don Leónidas Pallarés Arteta la noche del 15 del presente en el concierto de "La Sociedad Filarmónica". Quito: Imprenta del Gobierno.

grandes nuestra querida patria, á quien se dirigen todas nuestras miras y por quien bendecimos todos nuestros sacrificios.

La invisibilidad del indio y de la zona oriental del territorio ecuatoriano es una constante en el siglo XIX, como afirma Rodrigo Gutiérrez Viñuales “La occidentalización propugnada por los gobiernos los excluyó quedando por lo general marginados del progreso cultural y económico que fueron experimentando los estados, y mal posicionados en la consideración social”<sup>80</sup>. La mirada hacia el indio por parte de los cronistas extranjeros estaba supeditada a la audiencia europea, a lo exótico de la diferencia. La atención hacia el indio por parte del artista nacional, reservaba una mirada más madura, más compleja, era sin embargo una señal nueva de los tiempos, una gran parte de la población representando otras costumbres, otras tradiciones, caracterizaban también a la nación ecuatoriana. Pronto, poco a poco, géneros de tipos y costumbres, incluso la caricatura, fue insertándose en la temática nacional, dos son los pioneros, aparte del mencionado Ramón Salas: Juan Agustín Guerrero y Joaquín Pinto.



**Figura 9.** *Tomín o Convite de Indios a tomar Chicha.* Juan Agustín Guerrero.

Colección Fundación Hallo. p.93

---

<sup>80</sup> Gutiérrez, R. (2000). Pintura y escultura en Iberoamérica (1825-1925). En: *Historia del Arte Iberoamericano*. Madrid- Barcelona, Lunwerg, pp. 184.

Juan Agustín Guerrero, fue músico, escritor y pintor, su producción artística fue abundante y lo recoge Wilson Hallo en el texto *Imágenes del Ecuador siglo XIX. Juan Agustín Guerrero*. Este artista se dedicó a pintar retratos, paisajes, personajes populares y costumbristas de forma bastante desigual e ingenua, utilizando el género folclórico y la caricatura, que expresó en acuarelas y litografías acuareladas, género que introdujo en Ecuador.

Además, ocupó el cargo de vicepresidente de la Escuela Democrática Miguel de Santiago y fue socio honorario de la Sociedad Bolívar, que tenía como objetivo recaudar fondos para una estatua del Libertador, y funda el periódico *El Artesano*. Por su pasión a la música realizó una investigación que dio origen al texto “La Música Ecuatoriana desde su origen hasta 1875”, por esta actividad recogió tradiciones populares y estilos, letras y canciones, de la población indígena reivindicando el valor inmaterial y la originalidad comparándolo con la música colonial española y con su otra profesión, la pintura:

El canto es lo mismo que una buena pintura, que, para realzar los objetos, haciéndoles bellos y naturales, necesita de esos toques oscuros y claros, unidos en muchas partes por medias tintas ligeras y agradables, que, combinando lo fuerte con lo suave, y el claro con el oscuro, pongan en relación los colores opuestos y den un carácter bello y natural al cuadro. Así, el canto, con la mudanza de las voces, ya fuertes y sonoras, ya lánguidas ó débiles; y finalmente, adornado de las consonancias medias, toma todo el valor de la expresión para hacerse amar por su seducción y sus encantos<sup>81</sup>.

En su práctica artística, Juan Agustín Guerrero, asumió un compromiso cívico y educativo sumado al aporte etnográfico seguramente impulsado por pedido de Marcos Jiménez de la Espada y por la llegada de la misión española, que llevó a cabo investigaciones de este tipo. Esto explica su abundante producción, que ocurre básicamente alrededor de la mitad del siglo XIX, y que se enriquece con una interesante sección de caricaturas que expresan sátira social, ridiculizando al poder y que denuncia la opresión e inequidad de la sociedad,<sup>82</sup> entre ellas destaca *Y están con hambre, Al fin se la llevó el diablo, ¡Qué pico de oro!, Por la plata baila el perro, o Y van al progreso*.

---

<sup>81</sup> Guerrero, J. A. (1984). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Vol. 1). Quito: Banco Central del Ecuador. p.6.

<sup>82</sup> Hallo, W. (1981). *Imágenes del Ecuador del siglo XIX. Juan Agustín Guerrero*, Quito: Ediciones del Sol. Madrid: Espasa Calpe. pp. 29-30.





**Figura 10.** *Y van al progreso.* Juan Agustín Guerrero. Grabado. ca.1870. Colección Fundación Hallo

En uno de sus escritos Guerrero argumenta “si la España soberbia y antagonista no se ha desdeñado de guardar en su Museo la música de nuestros indios, ¿por qué nosotros nos empeñamos en despreciarla?, ¿somos acaso tan ignorantes o injustos para aborrecer lo propio y amar lo que es ajeno?”<sup>83</sup>, esta actitud crítica y de respeto hacia el indígena en sus textos se pondrían de manifiesto en la plástica nacional.

El artista Joaquín Pinto (1842-1906) fue de los pintores, formados con maestros locales, que sin salir al exterior pudo aportar con un arte propio a su contexto histórico y ser considerado uno de los mejores artistas nacionales de su tiempo. Realizó cuadros de variada temática: religiosos, históricos, paisajes, costumbristas, utilizando técnicas diversas. Se relacionó con los actores que integraron al país dentro de una corriente científica y de estudios históricos, a través de publicaciones en las que participó.

---

<sup>83</sup> Guerrero, J. A. (1984). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Vol. 1). Quito: Banco Central del Ecuador. p.3.

En 1876 contrajo matrimonio con una alumna, Eufemia Berrio, de nacionalidad colombiana, con la que tuvo dos hijas, Josefina y María Raquel, también fueron artistas que se formaron en el taller de sus padres. En el *Álbum Particular* (1882-1905) de Pinto, aparece una frase de Eufemia en la página 178 en la que inscribe “La desnudez no es pecado, si lo fuera, Dios lo hubiera hecho nacer como a los brutos, de piel, pluma o escama”. Este álbum de casi doscientas páginas contiene dibujos, anotaciones, bocetos, coplas y recetas sobre preparaciones de pigmentos. Este matrimonio de artistas impartía clases de dibujo a domicilio y también en su vivienda en el barrio de San Roque donde se formaban muchas alumnas.

Joaquín Pinto documentó las excavaciones del arzobispo Federico González Suárez, precursor de las investigaciones antropológicas en el país, a través de dibujos y óleos de piezas y sitios arqueológicos de distintas culturas prehispánicas ecuatorianas. Así mismo junto a su esposa Eufemia concluyen los grabados que ilustran el libro *Estudio Histórico sobre los Cañaris* y el *Atlas Arqueológico* del citado religioso. Por otro lado, ilustra para el doctor Augusto Cousin, zoólogo, ilustra la obra *Faune Malacologique de la République de l'Equateur* (1893-1897).

En 1900 los restos del Mariscal Sucre depositados en la Iglesia del Carmen Alto alrededor de 1841, fueron exhumados para que la Facultad de Medicina de la Universidad Central de Quito realizara un examen y reconocimiento forense para comprobar la identidad del mismo. Para este acontecimiento la Intendencia General de Policía de Quito, solicitó al pintor Pinto el estudio gráfico del cráneo en óleo sobre lienzo.

En el *Álbum de personajes populares* (1899-1901) Joaquín Pinto representó 87 personajes en 44 páginas ilustradas de acuarelas realizadas para el señor Francisco Cousin, y mandadas a encuadernar en París. El indígena y los distintos oficios del área urbana y rural quiteña fueron representados: sacerdotes, danzantes, cargadores y alfareras fueron una muestra de la cotidianidad del país. En 1902, este artista asumió la dirección de la Escuela de Pintura de la ciudad de Cuenca.



Figura 11. *Albúm de personajes populares, Alfarera*. Joaquín Pinto, 1901, acuarela.

## 2.4. Del sistema gremial a la Escuela de Artes y Oficios

Según la RAE un gremio es una *Corporación formada por los maestros, oficiales y aprendices de una misma profesión u oficio, regida por ordenanzas o estatutos especiales*<sup>84</sup>.

La organización gremial o las cofradías gremiales compartían elementos comunes dentro de la actual Europa Occidental desde el siglo XIII (véanse los denominados Consulados del Mar o la Compañía de los Mercaderes Aventureros), pero las disposiciones y reglamentos variaban conforme a los países e incluso entre villas y ciudades.

Aunque la Corona española promovía y favorecía la organización de los gremios en América Latina, la ejecución de las políticas gremiales dependía de los virreinos, audiencias, corregimientos o gobernaciones. Es conocido que *en el gremio español se prohibía la entrada a judíos y marranos, y también a los esclavos negros, prohibición que se repitió luego en América con los indios y sus castas*<sup>85</sup>. Este caso fue más incisivo en México y en otras jurisdicciones de América Central.

Durante el período colonial en territorios americanos la implementación de talleres para ofrecer bienes manufacturados en los diversos oficios supuso la llegada de maestros, en su mayor parte religiosos de órdenes mendicantes, europeos, que encuentran en la oportunidad de la enseñanza y difusión de sus conocimientos, la evangelización a partir de los centros de poder y económicos para, posteriormente, ingresar hacia las periferias.

El ocaso de los gremios viene a finales del siglo XVIII, en 1776 con el Edicto de Turgot, en una crítica al institucionalismo gremial se prohibió la agremiación, suprimiendo las corporaciones porque éstas iban en contra de la libertad de trabajo, así como sus estatutos y privilegios. Posteriormente, la ley D'Allurde (17 de mayo de 1791) abolió definitivamente las corporaciones de oficio, y finalmente la Revolución Industrial. En el caso español, estas instituciones desaparecieron por influencia de los ministros Campomanes y Jovellanos. Se

---

<sup>84</sup> Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>.

<sup>85</sup> Carrera Stampa, M. (1954). *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España (1521-1861)*. Prólogo de Rafael Altamira. México: EDIAPSA, Colección de estudios histórico-económicos mexicanos de la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación. p. 223.

suprimen por mandato real en 1812 (Cortes de Cádiz), 1824, 1859, en las Antillas, al ser el proceso de pérdida de las colonias españolas el más lento (Cuba 1898), la disolución de las estructuras y gremios también. Algunos gremios subsistieron como asociaciones voluntarias conservando sus propiedades y consiguieron prolongar su existencia hasta entrado el siglo XX.

Algo similar ocurrió con las cofradías gremiales. Las cofradías eran una hermandad, una asociación con carácter religioso, agrupadas en torno a una advocación religiosa *familias artificiales de fraternidad voluntaria*,<sup>86</sup> y asociadas a un oficio. Las cofradías podían tener un carácter de congregación basadas en la etnia, en el lugar de procedencia, en el género o en los gremios, que veneraban a un santo patrón. Una de las cofradías gremiales quiteñas más estudiada es la de los plateros,<sup>87</sup> cuyo patrono, San Eloy, junto con otros personajes religiosos plateros, es pintado por el artista Bernardo Rodríguez (1775) con la figura del donante Vicente López Solís, importante platero quiteño a modo de mecenas, obra que seguramente fuera donada para la cofradía y ubicada en uno de los altares de la iglesia.

Para el caso del Corregimiento de Cuenca, después de un trabajo arduo de archivos en la revisión de fuentes documentales, de los historiadores Jesús Paniagua y Deborah Truhan, de la treintena de cofradías que existieron en Cuenca *faltaron las cofradías puramente profesionales*<sup>88</sup>, aunque los artistas podían pertenecer a otro tipo de cofradías. Controladas por el clero, financiaban encargos artísticos para realizar mantenimientos, cultos o celebraciones religiosas.

En el área andina, aparte de las asociaciones gremiales, en algunas regiones, existió otro tipo de agrupación artesanal, que recuerda a formas prehispánicas, como son los *ayllus* profesionales (tejeros y carpinteros especialmente), indisolubles del sistema de la mita. Hasta el siglo XIX, aún cuando la economía comienza a integrarse en el sistema mercantil, la

---

<sup>86</sup> Olinda, C. y Meyer, A. (1981). *Las Cofradías en el Perú: región central*. Hamburg: Wayasbah.

<sup>87</sup> Véase Paniagua, J. (1998). La cofradía quiteña de San Eloy. *Estudios Humanísticos, Geografía, Historia, Arte*, n. 10. O Verdi Webster, S. (2002). Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la Colonia. *Arte en la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Quito: Ed. Nerea, pp. 77-79.

<sup>88</sup> Paniagua, J. & Truhan, D. (2003). *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730)*. León: Universidad de León, p. 41.

población india, dividida aún entre naturales y forasteros, era necesaria para la producción artesanal por la falta de mano de obra, especialmente en la construcción de edificaciones religiosas. Estos artesanos indígenas que se instalaron en la ciudad en condición de forasteros, realizaban este tipo de actividades, que les permitió mantenerse fuera del servicio de la mita.<sup>89</sup>

En lo referente a la mujer cuencana, conocemos que de forma directa o indirecta se involucró en el desarrollo de los diversos oficios, ya sea dentro del taller, como artesana, o en el papel de intermediaria o comerciante de los productos artesanales. Es necesario mencionar también, que las mujeres nunca gozaron de reconocimiento dentro del sistema gremial, una de las causas de la descomposición numérica entre artesanos de distinto género.

El interés por cambiar los talleres tradicionales en “industrias” que incorporen los avances técnicos y tecnológicos, no solo se enfocó en lo económico, sino también en el cambio y valoración social de los oficios y sus practicantes; por ejemplo, en el pènsum de formación de las Escuelas de Artes y Oficios se incluyó materias como aritmética, geometría, mecánica industrial, contabilidad industrial, física, dibujo, gramática, artes, historia patria. Campomanes en sus discursos sobre el Fomento de la Industria Popular (1774) y sobre la Educación Popular de los artesanos (1775), solicitaba a las Sociedades de Amigos del País, la creación de escuelas de dibujo para la asistencia de los artesanos:

[...] en estas escuelas no sólo se necesita dar las reglas generales de dibujo, y las partes del cuerpo humano; conviene también descender a los diseños de las máquinas, instrumentos, y operaciones propias del arte respectiva del aprendiz, luego que se halle adelantado en los principios del dibujo, comunes a todos; dividiendo a los discípulos ya adelantados, por clases del gremio o arte, a que pertenecen, y no antes; porque sería perjudicial.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> En el capítulo titulado “Causa de la destrucción de los indios con perjuicio de la Real Hacienda; sus reparos y sus aumentos”, Merisalde y Santisteban en su relación de 1785 describe a la mita de la siguiente forma: “Ella mata cuando mira, desola cuanto encuentra, cautiva cuando puede...Es en fin un enemigo de todos los indios quintos, pues a todos quita la libertad y en la prosecución de ese designio a muchos quita la hacienda y la vida”. En Merisalde y Santisteban, J. (1987). Relación histórica, política y moral de la ciudad de Cuenca. En *Crónicas para la historia de Cuenca*. Cuenca: Ed. Banco Central.

<sup>90</sup> Campomanes, P. R. de, (1775). Discurso sobre el fomento de la industria popular. Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento (estudio introductorio de John REEDER), Madrid,

Las Escuelas de Artes y Oficios nacieron en Europa, en 1794, en plena Revolución Francesa cuando se estableció el Conservatoire National des Arts et Métiers en París. Treinta años más tarde, se instaura el homólogo español, el Real Conservatorio de Artes en Madrid, como un establecimiento público destinado a las artes, oficios y a la agricultura. Campomanes ya vislumbró la necesidad de dotar a la industria de mano de obra calificada:

A medida que las sociedades vecinas mejoran estas artes, se ve precisada la propia a adoptarlas, y establecerlas en el modo más perfecto; o a mendigar la protección de las otras sociedades, que suele no ser constante, segura, ni duradera. No basta establecer las artes y oficios de cualquier especie en un país, o poseerles de largo tiempo. Es menester irles perfeccionando continuamente a competencia de las otras naciones. Cuando España descuidó esta atenta vigilancia, perdieron la estimación nuestras manufacturas y artefactos: tomando la superioridad las extranjeras. A muy corta progresión de tiempo se arruinan las fábricas propias, donde no se mejora e introduce la enseñanza que falta. De aquí nace la primer máxima general de arreglar sólidamente el aprendizaje de los oficios; la subordinación de los discípulos o aprendices a sus maestros; el estudio del dibujo, para sacar proporcionadas las obras y correctas; el rigor y justificación de los exámenes; los premios y los auxilios necesarios a los artesanos: dándoles la estimación, que merecen con justo título unos ciudadanos industrioses, que son tan provechosos y necesarios en el Reino.<sup>91</sup>

La precariedad y la posición social del artesano dentro de la sociedad contribuyó a que se crearan en el siglo XIX las Escuelas de Artes y Oficios por el continente americano para darles una salida profesional a jóvenes que habían terminado la primaria. Como se mencionó en la introducción del capítulo la educación fue una preocupación primordial en el gobierno de la Gran Colombia (1822-1830). Para Bolívar, que tuvo como maestros a Simón Rodríguez y a Andrés Bello y para el vicepresidente Francisco de Paula Santander, la instrucción pública era la base para la felicidad y la libertad de los pueblos.

---

Instituto de Estudios Fiscales. Ministerio de Hacienda, pp. 177-185 (97-117 ed. original). Revisado en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discurso-sobre-la-educación-popular-de-los-artesanos-y-su-fomento--0/html/fee9a17e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discurso-sobre-la-educación-popular-de-los-artesanos-y-su-fomento--0/html/fee9a17e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_1_)

<sup>91</sup> *Ibíd.*

Estos antecedentes pueden ayudar a entender por qué a su paso por Cuenca, en 1822, se comprometió en la formación de treinta jóvenes fundando *La Escuela de Pintura, Escultura, y Arquitectura, y en las mecánicas de Carpintería, Relojería, Platería y Herrería*. Hasta el momento, existe el reglamento, que este plantel que recibió el 26 de octubre de 1822 en el Cuartel General de Cuenca elaborado por Tomás de Heres,<sup>92</sup> Gobernador y Comandante General de la provincia de Cuenca en el año de 1822 y que está dirigido al futuro director del establecimiento, el maestro Gaspar Sangurima López.

Este artista, Gaspar Sangurima, fue reconocido a nivel internacional, el autor del *Diccionario Biográfico Americano*<sup>93</sup>, hace mención de este artista y expresa que “Zangurima, escultor ecuatoriano. Nació en Cuenca. Fue uno de los más afamados artistas de su tiempo y ha *dejado una prole ilustre* que tal vez ha excedido en habilidad al primero que dio nombre a su apellido, por apodo *Lluqui* (zurdo) y que sigue honrando al Ecuador”. Lo mismo dice Suárez en su *Tesoro Americano de Bellas Artes*.<sup>94</sup>

Según los archivos analizado, se pudo encontrar una lista del gremio de carpinteros de 1817 revisando los documentos de los archivos, encontramos un lista del gremio de carpinteros clasificados por: españoles e indios y la subdivisión de acerradores y jacheros dentro de cada clasificación étnica. De los 58 nombres todos son de hombre, ninguno de mujer, en la lista constan: a Gaspar Sangurima López junto con sus hijos José, Mariano y Manuel como carpinteros españoles,<sup>95</sup> aunque la historiografía siempre lo ha calificado como indio, por sus dos apellidos y sus obras, me atrevería a decir que fue un mestizo que gozó de gran prestigio en la ciudad. Casado con la cacique Petrona Faycán, Gaspar Sangurima hizo múltiples trabajos para la Iglesia de la Compañía de Jesús (hoy desaparecida) y la Iglesia del Sagrario, de la que se conserva su púlpito.

---

<sup>92</sup> Prócer de la independencia.

<sup>93</sup> Publicado en París en 1873.

<sup>94</sup> Domingo, J. (1846). *Diccionario biográfico americano*. París: Tipografía Lahure. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck5n6>. Lo mismo dice José Bernardo Suárez en el “Tesoro Americano de Bellas Artes”, Imprenta Chilena, 1872. p.358. Según la portada este volumen “contiene un resumen histórico de las Bellas Artes en los países de Europa y América que más las han cultivado, y apuntes biográficos de los músicos, pintores escultores, grabadores y arquitectos célebres de esos mismos países”.

<sup>95</sup> ANH/C. Adm-Gob. C. 85698, f.2, 1817.





**Figura 12.** *Tomás de Heres.* Abraham Sarmiento. 1922, óleo sobre lienzo, 116 x 67.  
Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

La figura del cuencano Gaspar Sangurima fue reconocida a nivel nacional y local. Su nombre es recordado por la fundación de la escuela:

[...] dotado de portentoso ingenio para las artes. Fue escultor admirable y excelente arquitecto, herrero, carpintero, platero, relojero. Sin maestros, sin estudios teóricos y guiado únicamente de su ingenio, trabajó obras de grande estimación.

Por eso el General Bolívar , que nunca perdió la ocasión de fomentar las artes y de estimular con premios a los artistas, dio un decreto en 24 de septiembre de 1822, asignando a Sangurima una renta vitalicia de treinta pesos fuertes mensuales para que, adelantándose y perfeccionándose en la herrería, arquitectura, escultura, dibujo, platería, relojería y carpintería, pueda y deba enseñar en Cuenca a treinta jóvenes los rudimentos de tan preciosas artes.<sup>96</sup>

El reglamento de la Escuela especificaba “A que deberá sujetarse el Maestro Gaspar Sangurima Director de la enseñanza de treinta jóvenes, en las nobles artes de Pintura, Escultura, y Arquitectura, y en las mecánicas de Carpintería, Relojería, Platería y Herrería”. En su artículo primero indicaba que el establecimiento estaría inspeccionado por los procuradores y el municipio y bajo la protección del gobierno de la provincia que se encargaría de la infraestructura y las mejoras. Todos los años, según el artículo once, debían presentarse los alumnos a un examen público presidido por el gobernador:

El día, hora y paraje se señalarán oportunamente por el Gobierno. Los espectadores estarán facultados para hacer sus preguntas a los jóvenes alumnos que en aquel acto presentarán una pieza, diseño u obra de mano. Al que en cada Arte sobresaliere se le concederá una medalla de plata del peso de media onza en que estén grabadas las armas de la República, y en su reverso este lema – A LA APLICACIÓN -. Esta distinción la llevará el premiado, pendiente al cuello con una cinta color de juego, y la conservará hasta que haya otro que le sobrepuje. El costo de estas medallas lo satisfará el fondo de propios, o cualquiera otro arbitrio que oportunamente designará el Gobierno.

El segundo artículo solicitaba a Sangurima que presentara los modelos para la metodología de las clases de escultura y pintura. Para arquitectura se recomendaban el tratado elemental de Atanasio Brizguz y Bru<sup>97</sup> o el del padre Tomás Vicente Tosca.<sup>98</sup> Esta parte es muy

---

<sup>96</sup> Herrera, Pablo (1890): “Las bellas artes en el Ecuador”, *Revista Científica y Literaria de la Universidad del Azuay*, n. 6. Cuenca. pp. 196-197.

<sup>97</sup> Ambos miembros de la Universidad de Valencia. Athanasio Genaro Brizguz y Bru, fue un sinónimo que utilizó un alumno del padre Tosca para escribir: *Escuela de Arquitectura Civil, en que se contienen los órdenes de Arquitectura, la distribución de los planos de templo y casas, y el conocimiento de lo materiales*. Valencia: Oficina de Joseph de Orga, 1738.

<sup>98</sup> Tomás Vicente Tosca (1651-1723) fue un filósofo, matemático y arquitecto. Entre sus obras principales destaca el *Compendio Mathematico y Tratados de Arquitectura civil, Montea y Cantería y Reloxes*.

interesante, ya que muestra los manuales que existían como referentes en el territorio de la Gran Colombia.

En el siguiente artículo se obligaba al director a instruir en las materias de Mecánica, necesaria para la relojería, y en aritmética y geometría práctica para la arquitectura.

En el artículo cuarto se disponía que: “En la pintura y la escultura donde parece suficiente la imitación, son necesarios los conocimientos razonados de las proporciones y estructuras del cuerpo humano; que, por consiguiente les enseñará a los jóvenes”.

El apartado quinto es muy interesante pues debido a la multitud de oficios a impartirse en esta escuela, era necesario no abrumar a los alumnos y mantener un ritmo suave para que demuestren su capacidad en uno de ellos, y a partir de allí, se dediquen a ese oficio por el que manifiestan más interés. Las horas de trabajo estaban divididas en dos en la mañana y dos en la noche para el dibujo y la arquitectura.

Los artículos siete, nueve y doce son de gran interés con respecto a los principios éticos y valores con los que debe contar el director y transmitirle a sus alumnos, la educación por tanto, no era solo el transmitir conocimientos, el aula era entendida como un lugar de respeto y buen comportamiento cívico, el maestro-docente debía convertirse en un referente cívico:

Art. 7º.- No le será permitido emplear a ninguno de estos jóvenes en servicio personal ni doméstico, ni el distraer su aplicación del objeto que esté contraída para obligarlo a prestarle ayuda para sus trabajos particulares o su utilidad.

Art. 9º.- Las buenas costumbres y las virtudes sociales no deben desatenderse al mismo tiempo que se les instruye en sus oficios. Por tanto, les dirigirá en aquellas con sus consejos, doctrinas y ejemplo, alejándoles toda ocasión de corromperse y pintándoles los vicios con los negros colores de las fatales consecuencias que producen.

Art. 12º.- Se le prohíbe castigar a sus discípulos con azote o de otro modo degradante. El arresto, la prohibición de entregarse al juego con los demás a las horas de recreo, u otra privación semejante, serán modificaciones más eficaces y pundonorosas.

Gaspar Sangurima recibiría una renta vitalicia de 30 pesos mensuales. Se conoce que la escuela funcionó en el convento de Santo Domingo y que dejó de funcionar en un corto tiempo. En esta maestranza de Santo Domingo se fabricaron siete cornetas, diez cajas de guerra y un sello que seguramente resonaron en las luchas independentistas.<sup>99</sup>

En la segunda mitad del siglo XIX, en el proceso de la industrialización en Latinoamérica, se instauraron en las capitales de las incipientes repúblicas las Escuelas de Artes y Oficios, entre las primeras se encontraban la Escuela de Artes y Oficios de Santiago (1849), la Escuela Industrial de Artes y Oficios (1856) en México, la Escuela de Enseñanza de Artes y Oficios (1867) en Bogotá, y en 1871, la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres de la ciudad de México.

En Ecuador, en 1857, según Kennedy, se proyectó una Escuela de Artes y Oficios, con corta vida, donde se pretendía armar un Museo con las “máquinas e instrumentos empleados en las artes”, donde se impartirán geometría, mecánica, física y química, artes cerámicas, economía industrial y dibujo.<sup>100</sup>

No es hasta el período garciano que tuvo lugar la creación de la Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico de Westchester en 1872, estuvo a cargo de los Hermanos de las Escuelas Cristianas. El mismo año se crea la Escuela de Bellas Artes, bajo la dirección del pintor Luis Cadena, quien estaba recién llegado de Italia. Se cree que estas dos instituciones funcionaron paralelamente pero intercambiando sus recursos; la diferencia fue el tipo del alumnado.

El edificio de la Escuela de Artes y Oficios fue construido por el arquitecto alemán F. Smith, que como se mencionó en capítulos anteriores, vino a formar parte del cuerpo docente de la Escuela Politécnica creada en época garciana. Entre sus obras destacó el Teatro Sucre y este edificio que comenzó en 1871. Esta construcción historicista donde predomina el neogótico

---

<sup>99</sup> Borrero, A. (1922). *Cuenca en Pichincha*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos. p.391.

<sup>100</sup> Kennedy, A. (2001) *Liceos, Academias y Escuelas de Bellas Artes en el siglo XIX en Ecuador*. I Simposio Historia del Arte. Quito: ABYA-YALA/Fundación Paul Rivet.

tuvo varios usos: Facultad de Ingeniería de la Universidad Central o como mercado de muebles.



**Figura 13.** *Escuela de Artes y Oficios.* F. Smitch, ca. 1935. Autor NN. Fondo Fotográfico: Colección Estrada Ycaza. Archivo Nacional de Fotografía.

La muerte de García Moreno, tres años después de fundadas estas escuelas en la capital, conllevó a su cierre. En 1883 el presidente Caamaño vuelve a abrir la escuela nombrando como director al poeta Numa Pompilio Llona. Las negociaciones con los salesianos ya habían comenzado en años anteriores para la llegada de esta orden al Ecuador:

El inmortal Presidente García Moreno, deseoso de implantar en Quito una Escuela de Artes y Oficios, y noticioso de que en Turín un sacerdote había fundado y dirigía una institución de tal género, por medio del Sr. Pablo Herrera, entonces Ministro de Estado, dirigióse a Don Bosco y se entablaron los nuevos arreglos para la traída de los religiosos salesianos.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Brito, E. (comp.) (1935). *La obra salesiana en el Ecuador, 1888 – 1935.* Quito: Escuela tipográfica salesiana. p.27.

No es hasta 1887 cuando estas negociaciones dieron sus frutos, siendo presidente José Plácido Caamaño se firma el contrato entre el Ministro Plenipotenciario del Ecuador Antonio Flores Jijón y Don Bosco. En palabras del salesiano padre Calcagno:

Con su decidido apoyo, y con los fondos contados por el Congreso de 1888, tuvimos el consuelo de ver casi concluido el edificio y duplicado el número de alumnos: se aumentaron los talleres, se enriquecieron con valiosas máquinas y herramientas, y se puso la Escuela de Artes y Oficios a la altura que le correspondía. En el año, 1891, último de la Administración del Excmo. Sr. Flores, se adquirieron en Europa las máquinas y útiles para los talleres de tipografía y de encuadernación.<sup>102</sup>

La llegada de la Pía Sociedad de San Francisco de Sales tenía por objetivo tecnificar los procesos productivos a partir de la conformación de centros educativos, la orden salesiana en un informe al Congreso del presidente Plácido Caamaño “es por así decirlo, el producto de la unión de las miras del Catolicismo y de las tendencias del siglo del vapor y de la electricidad”

<sup>103</sup>.

Los primeros salesianos llegaron a Quito en 1888 y en dos años albergaron a 168 alumnos de los cuales 105 eran becados por el gobierno, en su mayoría, niños huérfanos. El gobierno los dotó de los bienes cedidos por la señora Magdalena Villavicencio. En la presidencia de Luis Cordero Crespo (1892-1895), el director del establecimiento se encuentra agradecido porque manifestó que:

[...] el breve plazo de un año, la costosa instalación de estos nuevos talleres, que sube a algunos millares de sucres, y la fundación de plástica; estos últimos bajo la sabia dirección del eminente artista profesor Juan Bautista Minghetti; pero no se ha contentado con esto el activo y entusiasta magistrado: ya compró el terreno contiguo a la casa: en él se abrieron los cimientos y se levantan las paredes de un nuevo edificio;... en cuyos tramos proyectados se colocarán, los talleres de litografía, de grabado, de relojería, de platería, de fundición de hierro, que desea establecer el Exmo. señor Cordero.<sup>104</sup>

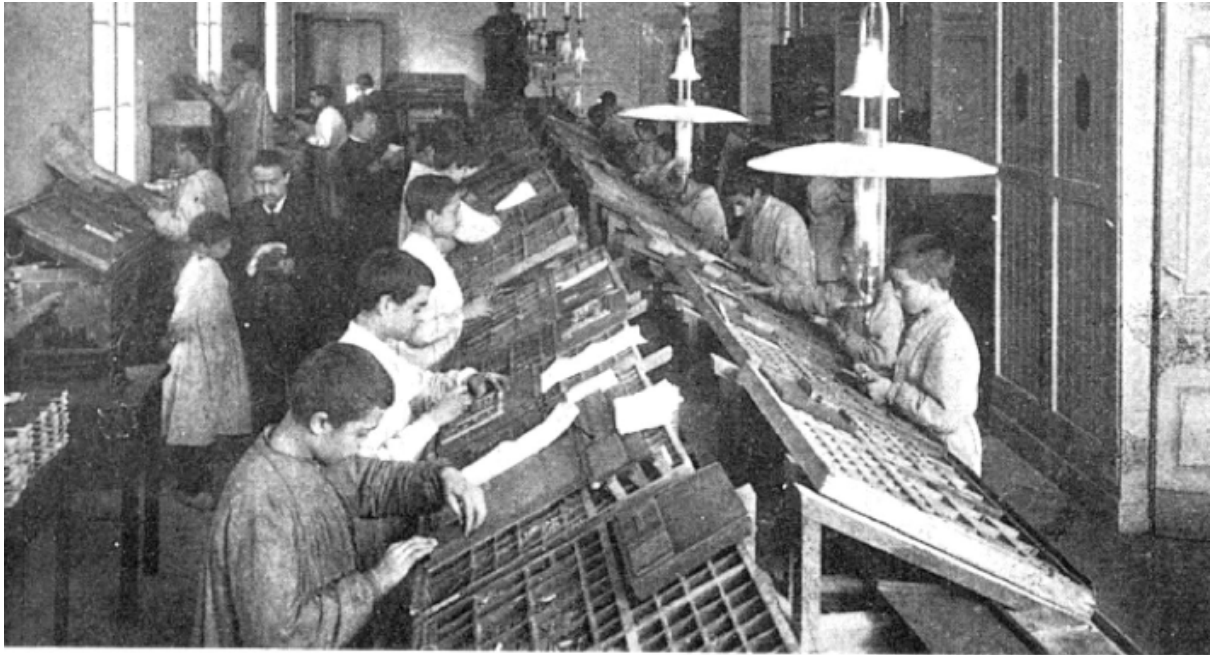
---

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p. 32

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 29

<sup>104</sup> *Ibíd.*, pp. 32-33

Recordemos que Minghetti fue el autor del proyecto inicial para la realización de la Columna a los Próceres de la Independencia en Quito. En 1894 se sumaron a esta escuela los talleres de encuadernación, cerámica y tipografía con muy buenos resultados y gran número de encargos.



**Figura 14.** *Talleres salesianos de tipografía.* Autor NN., ca. 1890.

Fuente: *Los salesianos y el impulso de la educación técnica en Quito.*

En estos años, la Ley de Instrucción Pública publicada el 11 de agosto de 1888, en su artículo primero, estableció, mediante un Decreto, la creación de las Escuelas de Artes y Oficios de las ciudades de Riobamba y Cuenca. El inciso 2º del art. 3º de esta ley indicaba que : “la enseñanza y dirección de los establecimientos se pondrá a cargo de los P.P. Salesianos, o de otro cualquier Instituto religioso análogo”<sup>105</sup>.

Los salesianos se establecieron en Riobamba, provincia del Chimborazo, en 1891, la Escuela de Artes y Oficios en la que comienzan a funcionar los talleres de mecánica, herrería, zapatería, sastrería, carpintería, talabartería y una escuela práctica de agricultura, horticultura, arboricultura, veterinaria, música, pintura y, posteriormente, se creó el taller de tipografía.

---

<sup>105</sup> ANH/CC. Gob-Adm. c.34966, f.11-13, 3 de marzo de 1892.

Después de un tiempo, esta escuela se convertirá en el Instituto de Santo Tomás Apóstol de enseñanza elemental para alumnos internos y externos.

El funcionamiento de la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca, suscitó un pleito más complejo. El interés de los salesianos de gestionar los Vicariatos Apostólicos del Oriente dilató el proceso. En la presidencia de Luis Cordero se crearon cuatro nuevos vicariatos, Napo, Macas y Canelos, Zamora, Méndez y Gualaquiza,. Estos se repartieron, por decreto del papa León XIII, entre distintas órdenes mendicantes, jesuitas, dominicos y franciscanos respectivamente para las tres primeras y para los jesuitas, el suroeste ecuatoriano que limitaba con la provincia del Azuay, el territorio de Méndez y de Gualaquiza. Los salesianos impusieron como requisito para dirigir la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca asumir el vicariato apostólico de esta región oriental:

1º Los sacerdotes salesianos no han querido, no obstante el vivo empeño del gobierno hacerse cargo de la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca, mientras no consiguieren la dirección de las Misiones de Méndez y Gualaquiza, propósito que no ha podido lograrse por dos razones. 1ª porque los mismos sacerdotes no tenían permiso de sus superiores, y, 2ª porque las cuestiones de límites con el Perú dificultaron por parte de ese gobierno el inmediato cumplimiento de la ley sobre erecciones de Vicariatos Apostólicos del Oriente. Después de todo esto últimamente han manifestado a Us. H. dichos sacerdotes que pueden tomar a su cargo las referidas Misiones, resolución que con el arreglo del mentado incidente diplomático facilitarían muy pronto que los salesianos se encarguen de las misiones de Méndez y Gualaquiza de las Provincias del Azuay y acepten la dirección de la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca.<sup>106</sup>

En marzo de 1893 los salesianos se ubicaron en Cuenca en una casa llamada San Luis Gonzaga, tuvieron como capilla la de San Miguel Arcángel y propagando la devoción a María Auxiliadora. El presidente del Concejo Municipal, dirigió un telegrama al Ministro de Instrucción Pública para solicitar el contrato con los padre salesianos y proceder a la entrega de la maquinaria y demás materiales<sup>107</sup>, así mismo, en días posteriores este organismo

---

<sup>106</sup> ANH/CC. Gob-Adm. c.34966, 3 de marzo de 1892, f.11-13.

<sup>107</sup> ANH/CC. Gob-Adm. c.34966, 22 de marzo de 1892, f.3-5.



argumentó que durante ese año no se podrían establecer becas “en vista de lo exiguo de los fondos con que cuenta el Municipio”<sup>108</sup>.

El contrato entre el señor Ministro de Instrucción Pública y el Padre Luis Calcagno, Director de los Talleres Salesianos de Quito, se firma con fecha 27 de marzo de 1893, y en él se estableció, en las cláusulas 21 y 22, que:

21° que la Escuela de Dibujo y Pintura se considerará como anexa a la Escuela de Artes y Oficios y será costeadada con los fondos de ésta, de conformidad con el contrato de dicho profesor.

22ª las cantidades que la Escuela de Artes y Oficios reciba como partícipe del 20% de recargo en la Aduana de Guayaquil, se destinarán, primero al pago del Profesor de Pintura, y luego a lo que se debe por la máquina.<sup>109</sup>

En 1894 parten a Gualaquiza con algunos artesanos para crear la casa de las misiones, Cuenca se convertiría en la puerta para el Oriente, donde crean ocho centros misioneros con treinta misioneros y quince misioneras.

En Cuenca, después de la revolución alfarista donde se expulsaron a algunos salesianos y se les incautó bienes, se creó la Sociedad de los Artesanos y los talleres para niños de la clase obrera, estableciendo cincuenta becas. La administración Cordero compró una casa para el funcionamiento de la Escuela de Artes y Oficios.

Los padres salesianos destacaron la labor promotora de las mujeres cuencanas, entre ellas, se encontraban Emilia Merchán, hija del filántropo Cornelio Merchán, que dejó fundada una beca misionera en Cuenca; Julia Granda Guillén, que a través de colectas y loterías contribuyó a la edificación del Santuario de María Auxiliadora y siempre estuvo al servicio de las necesidades de las misiones salesianas del Oriente azuayo, y, por último pero no menos importante Florencia Astudillo Valdivieso, gran filántropa y hacendada cuencana, que realizó múltiples obras benéficas como un pensionado de mujeres y un oratorio festivo y obras en la

---

<sup>108</sup> ANH/CC. Gob-Adm. c.33203, 6 de abril de 1892, f.1.

<sup>109</sup> ANH/CC. Gob-Adm. c. 5295, f.8, 28 de mayo de 1895, f.1

ciudad. Años después, un grupo de mujeres integran lo que se conoció como las damas colaboradoras.



**Figura 15.** *Florencia Astudillo Valdivieso.* Fuente: La obra salesiana en el Ecuador, 1888 – 1935. p. 337.

De los primeros años instalados en Cuenca, se puede destacar, en 1903, que con la llegada del director, el padre Luis Colombo, en el mes de mayo de ese mismo año es bendecida la imagen de María Auxiliadora. Este culto quedaría instaurado a través de una imagen realizada por el escultor Daniel Alvarado para esta congregación.

Las clases de pintura parecieron funcionar siempre al margen de los padres salesianos. La *Ley de Instrucción Pública, concordada y puesta al corriente de la legislación actual*, redactada por el cuencano, el abogado y diplomático Honorato Vázquez<sup>110</sup> en 1892,<sup>111</sup> definía por responsabilidades del ministro promover, conservar y fomentar varios establecimientos como bibliotecas, museos, gabinetes de física, observatorios, quintas normales de agriculturas y escuelas de artes y oficios, en definitiva, establecimientos que pudieran “cultivar” las Ciencias o las Artes. Esta misma ley, rescata lo solicitado por la Ley de 27 a agosto de 1888 en la que se informa de la creación de un Instituto de Bellas Artes.

Los estudios en estas escuelas de artes y oficios tenían una duración en los estudios de tres años y la enseñanza era gratuita. Las materias que se insertaron en el currículo eran la instrucción moral y religiosa, la gramática castellana, cosmografía, teneduría de libros, dibujo lineal, gimnástica y urbanidad.

El municipio cuencano, amparado en estas leyes, contrató para las clases de pintura de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad, al artista cordobés Tomás Povedano de Arcos, con la intención de que la escuela comenzara a funcionar hasta la llegada de los salesianos.

Las municipalidades eran las encargadas del manejo de las rentas, los fondos, podían provenir de tres vías: la primera, la cantidad designada en la distribución del veinte por ciento de recargo sobre los derechos de importación. (Ocho mil sures para cada una, art. 77 de la Ley de Aduanas). Cabe indicar que la Tesorería y Oficina de Aduanas contralaba el 80% de los ingresos al país. La segunda forma por la cantidad con que voluntariamente contribuían las

---

<sup>110</sup> La biografía de Honorato Vázquez es muy extensa, cabe resaltar que además fue rector de la Universidad de Cuenca en varios periodos y pintor, realizando el escudo de la institución y numerosos paisajes.

<sup>111</sup> Vázquez, H. (1891). *Ley de Instrucción Pública, concordada y puesta al corriente de la legislación actual*. Quito: Imprenta del Gobierno.

municipalidades tanto del Chimborazo como del Azuay, y la tercera, el producto de la venta de los terrenos baldíos pertenecientes a estas jurisdicciones, exceptuando el cantón Alausí. Un colector especial se encargaría de la contabilidad:

art. 6º: “El Tesorero Municipal o Colector especial, encargados de la recaudación y manejo de las rentas y fondos de estos establecimientos, no podrán distraerlos, bajo las responsabilidades, en otro objeto que no sea el de adquisición de bienes raíces, construcción de locales, compra de útiles y sostenimiento de la enseñanza”<sup>112</sup>.

Las clases de pintura como Escuela de Artes y Oficios duraron hasta 1902, año en que la Junta Administrativa de la Corporación Universitaria debió hacerse cargo ya como Escuela de Pintura.

---

<sup>112</sup> ANH/CC. Gob-Adm. c.34966, f.11-13, 3 de marzo de 1892

### 3. CUENCA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN

[...] ahora se comprende la importancia de las Bellas Artes y se quiere de veras su adelanto, como provecho y como honra nacionales. Esta elevada manera de pensar y sentir, ha hecho que nuestros Gobiernos envíen artistas a estudiar a Europa o traigan profesores para que enseñen en la República. Luis Cadena, Rafael Salas y Juan Manosalvas fueron, costeados por la Nación, a estudiar la pintura en Roma. Los conocimientos que trajeron han contribuido al progreso del Arte, y difundidos entre los jóvenes, van formando y han formado ya maestros que producen obras notabilísimas. El hábil González Jiménez fue traído para que enseñe la modelación y la estatuaria; el afamado Rossa, para la enseñanza de la música; y actualmente Cuenca se ufana de tener en su seno a un pintor de gran mérito, Don Tomás Povedano, que ha dejado su amada Andalucía para venirse a formar artistas entre los hijos del Azuay que tengan para ello vocación. ¿Y quién duda que ha de haber jóvenes que la tengan? ¿No es Cuenca madre del antiguo Vela y del moderno Vélez?.<sup>113</sup>

Juan León Mera

La ciudad de Cuenca a finales del siglo XIX en lo político estaba organizada por el Municipio que entre otras funciones recaudaba impuestos, planificaba las obras públicas, controlaba los contratos artesanales y mantenía las escuelas. La relación Municipio, Estado e Iglesia siempre estaba sujeta a un espacio de negociación en virtud del proyecto nacional. La población del país en 1892 rondaba el millón de habitantes, en la zona urbana de Cuenca se contabilizaban unas 22.500 personas, siendo el mayor centro regional del sur del país.

En la región existía una consolidada estructura social que continuó con los grupos dominantes regionales que acumulaban beneficios y poder. En el plano económico la urbe se encontraba sumergida en una crisis exportadora coincidente con un problema de circulación de moneda a nivel nacional. Se redujo la exportación de cascarilla, pero la región se intentaba posicionar en el mercado con el comercio de sombreros de paja toquilla y la explotación de la minería que permitiera la integración de la economía regional en el mercado

---

<sup>113</sup> Mera, J. L. p.13.

mundial. La minería no generaba ingresos por la falta de tecnología y el tejido de paja toquilla va a emerger a comienzos del siglo XX, creando como consecuencia el Banco del Azuay<sup>114</sup> (1913) que daba, según su publicidad “atención preferente a la exportación de sombreros de paja toquilla y negocia los giros con los documentos de embarque” para su comercialización en la construcción del canal de Panamá.

Con respecto a la educación pública el país contaba en 1890 con 856 escuelas de niños de primaria y 19 de secundaria, para niñas había 16 entre primaria y secundaria, la educación superior se organizaba en ocho establecimientos con 421 alumnos.<sup>115</sup> Uno de estos establecimiento funcionaba en Cuenca desde 1867 con el nombre de “Corporación Universitaria del Azuay” donde comenzaron a funcionar las facultades de Jurisprudencia y Medicina. En 1885 el rector y sacerdote Benigno Palacios adquiere la prensa Washington para la imprenta y cinco años más tarde se publica el primer número de la Revista Científica y Literaria de la Corporación Universitaria del Azuay. Esta institución pasa a llamarse, posteriormente, Universidad del Azuay y tiempo después, Universidad de Cuenca (1926).

Durante estos años, también se presentaron cambios culturales, se creó la Biblioteca Pública de Cuenca es creada por Decreto Legislativo el 8 de junio de 1878, en un primer momento el responsable era el Subdirector de Estudios pero diez años más tarde la dependencia encargada de su gestión sería la Junta Universitaria del Azuay y el rector de la Corporación Universitaria. En la *Ley de Instrucción Pública*<sup>116</sup> de 1891, se consigna un oficio del Padre Mario, Arzobispo de Heliópolis, enviado especial por la Delegación Apostólica del Ecuador, dando respuesta al señor General Cornelio E. Vernaza, Ministro de Estado en el despacho de Relaciones Exteriores sobre los libros que pretende resguardar el establecimiento cuencano:

Doy respuesta al respetable oficio de V.E. fechado hoy en que me avisa que el Subdirector de Estudios de la Provincia del Azuay se ha valido de V. E. para pedirme permiso de adquirir y conservar en la Biblioteca Nacional de Cuenca libros que, sin ser obscenos, están,

---

<sup>114</sup> Su primer presidente fue Federico Malo y su vicepresidente Remigio Crespo Toral, posterior rector de la Universidad de Cuenca.

<sup>115</sup> Tobar, J. (1937). *Monografías Históricas*. Quito: Editorial ecuatoriana. p. 514.

<sup>116</sup> Vázquez, Honorato (1891) : *Ley de Instrucción Pública. Concordada y puesta al corriente de la legislación actual*. Quito: Imprenta del Gobierno.

por otros motivos, prohibidos por la Sagrada Congregación del Índice. En uso de la facultad que me tiene concedida la Santa Sede, autorizó por la presente nota a la Biblioteca Nacional de Cuenca para adquirir y conservar libros que no sean obscenos, si bien estén prohibidos por la Sagrada Congregación del Índice; pero con la precisa condición de que dichos libros prohibidos se guarden encerrados en un estante especial de la Biblioteca, dejado de llave, y que no se den a leer sino a quienes presenten la licencia de leer libros prohibidos, concedida que haya sido por la competente autoridad eclesiástica”<sup>117</sup>.

La Sagrada Congregación del Índice ejercía un poder censor dentro de las instituciones nacionales y públicas, Ecuador estaba muy lejos de ser una república laica. La biblioteca contaba con 73 libros inscritos en esa lista pero que por falta de dinero para realizar una estantería cerrada, según el bibliotecario en su informe anual, no pudieron permanecer bajo llave, en un estante separado. El Subdirector de Estudios de la provincia del Azuay era Juan Bautista Vásquez (1821-1899) quien fue un jurisconsulto cuencano, ocupó algunos cargos administrativos a nivel nacional, y ejerció al mismo tiempo el cargo como Subdirector de Estudios también y también fue Presidente de la Jefatura Política del Cantón y Rector de la Corporación Universitaria cargo que ocupó desde noviembre de 1887 a diciembre de 1891.

En lo arquitectónico, con la llegada de los padres redentoristas con Juan Bautista Stiehle, Cuenca atrae una nueva corriente historicista como es el neogótico. Con respecto a la pintura y escultura, en este contexto histórico se desarrolló la obra de José Miguel Vélez (1829-1892). El siglo XIX para Cuenca tuvo desde el arte dos figuras principales: Gaspar Sangurima quien en 1822 dirige la *Escuela de Pintura, Escultura, Arquitectura y en las mecánicas de Carpintería, Relojería, Platería y Herrería* de Cuenca, y el escultor José Miguel Vélez. Cuenca contaba con merecida fama en la imaginería religiosa por la figura de este gran artista:

Vélez (Miguel), escultor ecuatoriano, natural de Cuenca. Es de esos genios que la naturaleza produce raras veces. Sin lecciones de ningún maestro, no pertenece a ninguna escuela, i sus

---

<sup>117</sup> Vázquez, Honorato (1891). Ley de Instrucción Pública, concordada y puesta al corriente de la legislación actual. Quito: Imprenta del Gobierno.



admirables obras llaman la atención hasta en Europa: Un *Cristo agonizante* y una *Calavera humana*, hechos por él, fueron presentados en la última Exposición universal de París.<sup>118</sup>

Pablo Herrera, en sus ensayo sobre las Bellas Artes destaca que: “Actualmente goza merecida reputación el artista don Miguel Vélez, natural de Cuenca. Sus obras pueden competir con las más notables de Europa, particularmente las del niño Jesús y los crucifijos”. Además:

El Cristo de Vélez llama la atención por una expresión admirable de padecimiento, sin alterar la calma divina, y por una exactitud minuciosa e inteligente de la historia de la pasión escrita en numerosas llagas del cuerpo crucificado.<sup>119</sup>

El Municipio controlaba los gremios y sus contratos, a finales del siglo XIX cada vez es más importante la politización de estos sectores artesanales. Las asociaciones gremiales ya no solo van a tener vínculo con lo religioso sino también van a pronunciarse políticamente, en 1892 se crea en el país la Sociedad Artística e Industrial Pichincha.

Este punto se puede destacar observando, con documentos, la politización de los gremios artesanales, aunque sobre este tema queda mucho por investigar. A modo de ejemplo, el 25 de octubre de 1891 se reunieron en el local de sesiones de la Sociedad Filarmónica los miembros de la misma y otros artesanos del país, entre ellos los señores José María Rodríguez, Luis Pauta, José Tarquino León, con el fin de que se forme una sociedad de artesanos para cooperar al triunfo de la candidatura del republicano doctor Luis Cordero.<sup>120</sup> A fin de organizar la sociedad se acordó nombrar uno o dos jefes por gremio de artesanos.

---

<sup>118</sup> Domingo Cortés, José (1876). *Diccionario Biográfico americano. Este volumen contiene los nombres, con los datos bibliográficos i enumeración de las obras de todas las personas que se han ilustrado en las letras, las armas, las ciencias, las artes, en el continente americano*. París: Tipografía Lahure, p. 519. Versión digital: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-biografico-americano/html/12e1a47a-a415-11e1-b1fb-00163ebf.5e63\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-biografico-americano/html/12e1a47a-a415-11e1-b1fb-00163ebf.5e63_6.html)

<sup>119</sup> Herrera, Pablo: “Las bellas artes en el Ecuador”, Revista Científica y Literaria de la Universidad del Azuay 6 (mayo de 1890) no 3, en: Revista Científica y Literaria de la Corporación Universitaria del Azuay, Cuenca, Universidad de Cuenca. p. 112

<sup>120</sup> Luis Cordero (1833-1912) fue presidente de la República (1892-1895) y rector de la universidad de Cuenca entre los años 1911 y 1912. Formada la Sociedad que va a llevar el nombre de “Cordero” se nombra como presidente al compositor José María Rodríguez, vicepresidente Luis Pauta R. y para secretario al señor David Murillo. Se dispone que se oficie la instalación de la sociedad al Gobernador de la provincia y a la Sociedad Filarmónica de Quito.

Los gremios eran: peluquería, alfarería, cigarrería, relojería, sombrerería, talabartería, zapatería, herrería, carpintería, sastrería, calderería y hojalatería, platería, música y escultura y pintura. En música se nombra como jefe a José María A. Regalado y en escultura y pintura a José Miguel Vélez. Casi un mes después de conformada la sociedad, el escultor rechaza a través de un comunicado su nombramiento ya que su voto se haya comprometido con la candidatura presidencial del doctor Camilo Ponce<sup>121</sup>. El presidente Luis Cordero gana las elecciones y José Miguel Vélez muere el mismo año en que se emplaza la Escuela de Pintura.

En 1890 se declara que el establecimiento de instrucción primaria de los Hermanos Cristianos tiene el carácter de Escuela Preparatoria de Artes y Oficios, pero, se continúan los trámites para la llegada de los Padres Salesianos y la puesta en funcionamiento de la Escuela de Artes y Oficios. El 20 de enero de 1891, la Jefatura Política del Cantón, emite una ordenanza acerca de la máquina comprada para la Escuela de Artes y Oficios. El Concejo Municipal considera “que es necesario proveer a la conservación, reparación y fomento de la máquina comprada para la Escuela de Artes y Oficios, hasta el día que esta se funde”<sup>122</sup> y se responsabiliza del inventario y puesta en funcionamiento al concejal Remigio Crespo Toral. Esta máquina de fundición y la fábrica de tejidos pertenecía a la clase dominante cuencana, a José Joaquín Malo y Benigno Malo, estos promotores de la industria regional venden la maquina, no sabemos la causa, a la familia Dávila, que a su vez también la vende a la municipalidad para la Escuela.

En esta Cuenca de gremios artesanales se instala en 1892, el pintor cordobés, Tomás Povedano de Arcos con la creación de la Escuela de Pintura, como parte de la Escuela de Artes y Oficios, sin la dirección aún de los padres salesianos. Los materiales y modelos que utiliza la escuela son modelos europeos, mucho de este material traídos de Francia. Posteriormente dirigirán la escuela los pintores Joaquín Pinto y Abraham Sarmiento desde la institución universitaria.

---

<sup>121</sup> Candidato a la presidencia, conocido como “El Candidato Popular”, conservador tradicional. Durante el siglo XIX Ecuador vivía una democracia censitaria, solo votaban los varones con renta suficiente y oficio decente.

<sup>122</sup> *La Gaceta Cuencana*. Año 2, No. 11. Ordenanza Municipal, 20 de enero de 1891, p.21.

Las Exposiciones y Centenarios dieron lugar a las imágenes para la patria, Exposición de Chicago, el centenario de Abdón Calderón o la celebración por los cien años del Primer Grito de Independencia crean un imaginario nacional desde un proyecto nacional criollo.

En 1903 se aprueba el reglamento de la Sociedad Artística del Azuay<sup>123</sup> y un año más tarde se constituye la Alianza Obrera del Azuay, en el artículo 2º de sus Estatutos Generales se estipula que son objetivos de esta asociación “el fomento teórico y práctico de las artes, el socorro mutuo de los asociados, la defensa de los derechos de los operarios, el descanso de los días festivos y la temperancia en las bebidas alcohólicas”<sup>124</sup>. En 1915 se establece el Centro de Estudios Históricos y Geográficos de Cuenca.

### 3.1. La creación de la Escuela de Pintura

En el marco de las celebraciones por el cuarto centenario del descubrimiento de América, con el afán de restablecer lazos con España “y para que los azuayos de 1992, puedan conocer cómo sus ascendientes de 1892 honraron la memoria de Colón”<sup>125</sup> se inaugura un 12 de Octubre la Escuela de Pintura de Cuenca.

La fundación de la Escuela de Pintura forma parte del programa de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Cuenca promovida desde 1888 por decreto legislativo y gestionada por el Consejo Municipal de Cuenca. La implementación de este taller se justifica considerando tres aspectos fundamentales.<sup>126</sup> El primero que se había notado siempre en el país la absoluta carencia de un buen taller de pintura donde cultivar el gusto a los jóvenes que se sientan con aptitudes para el ejercicio de un arte *tan útil como bella*. El segundo aspecto radicaba en que la dirección del establecimiento de pintura no podía sino confiarse sino a un profesor europeo para conseguir el deseoso provecho ya que solo él sería *capaz de fundar lo que propiamente se llama una escuela de pintura*, y el tercer aspecto, era que con el taller de

---

<sup>123</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 11063. marzo de 1893, f.16.

<sup>124</sup> Mora, L.F, Landázuri, A. (1926). Monografía del Azuay. Cuenca: Impr. Burbano Hnos/ Sarmiento Hnos. p.107

<sup>125</sup> Revista científica y literaria de la Universidad del Azuay. Número extraordinario Centenario de Colón. Diciembre 1892.Año 2. no 21. p. 288.

<sup>126</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 3547. 15 de abril de 1891, f.2.

pintura se daría inicio a las enseñanzas técnicas del programa de la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad.

Juan Bautista Vásquez, Subdirector de Instrucción Pública, solicita al gobierno nacional la contratación en 1890 de un director para la nueva escuela, la Legación Ecuatoriana realiza un concurso internacional con la cooperación del Cónsul General del Ecuador en Francia, Clemente Ballén<sup>127</sup>, donde triunfa el pintor cordobés Tomás Pedro María Araceli Pomposo de Jesús en la Columna Povedano de Arcos<sup>128</sup> (1857-1943). Este artista nació en Lucena, pero su primera etapa artística transcurre en Málaga y Sevilla donde estudia en distintas academias. Durante su estancia en Sevilla forma parte de las tertulias, ateneo y certámenes de pintura, además escribe para los diarios *El Abanderado* y en *El Valuarte de Sevilla* y anuncia su estudio como artista pintor desde 1874 en la *Guía de Sevilla y su Provincia*. Pinta temas costumbristas y retratos, de su autoría es el retrato de cuerpo entero de Maria Cristina de Habsburgo que reposa en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla fechado en 1889. Premiado en la Exposición Internacional de París de este año, exhibe en la Universal Colombina de Chicago mientras mantiene un estudio y taller de pintura hasta en la calle Itálica<sup>129</sup> hasta 1892 fecha de su partida al continente americano.

En estos dos años que transcurren desde 1890 hasta la llegada a Cuenca en 1892 del artista español, son muchas las dificultades por las que pasa la Corporación Municipal para establecer la Escuela de Pintura. Los dos aspectos más discutidos en las sesiones municipales y en correspondencia con el Ministerio de Instrucción Pública y de Beneficencia, tienen que ver con el presupuesto, tanto de la venida y sueldo del profesor, como con la adquisición de los materiales y sostenimiento del taller, y el otro aspecto importante, es la ubicación de dicha escuela.

---

<sup>127</sup> A.N.H. /C. Carpeta 34965. Gobierno Administración. Ministerio del Interior, República del Ecuador (oficios comunicando). No 32, f.11. Quito, marzo 9 de 1892.

<sup>128</sup> Pérez Calero, G. (2004). El pintor Tomás Povedano y sus alegorías de la Villa de Nerva. *Laboratorio de Arte*. N° 17, pp. 535-541.

<sup>129</sup> *Guía de Sevilla y su provincia*, 1891, p.560. Recuperado en <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm?o=&w=Povedano+de+Arcos&f=text&t=%2Bcreation&l=600&l=700&lang=es&s=30>. En esta guía se anuncia como artista pintor desde 1874.

Referida a este último aspecto, las relaciones entre el Ministerio de Beneficencia y el Jefe Político del Cantón, Juan Bautista Vásquez se tensan por una circunstancia particular y es que el ministro sugiere refundar en un solo establecimiento la Escuela de Artes y Oficios y la Casa de la Temperancia. Este establecimiento es construido en 1876, en la plazoleta de San Sebastián, y fue fundado por el obispo León Garrido, su función primigenia era la de erradicar los altos niveles de alcoholismo en la sociedad cuencana. El edificio, muy espacioso, constaba de una capilla y dos grandes claustros. Las personas ingresaban a rehabilitación en este inmueble tras la aprobación del cabildo que incidía sobre su rehabilitación en la sociedad<sup>130</sup>. Tras la nota del 7 de febrero de 1891 del Ministro de Beneficencia en la que sugiere que la Escuela de Pintura funcione en dicho local, la Corporación Municipal realiza unas observaciones recomendando que:

No parece conveniente refundir en un solo establecimiento la Escuela de Artes y Oficios y la Casa de la Temperancia, por más que algunos reclusos en ésta tengan la facilidad de moralizarse de la otra, por medio del trabajo; porque, debiendo formarse en dicha escuela, desde la niñez, alumnos que sean ejemplares en su moralidad, careciendo si fuere posible, aun de noticias concernientes a ciertas vergonzosas plagas sociales, como la de la embriaguez, sería imprudente, y quizá pernicioso, mantener a dichos alumnos en diario contacto con personas ya corrompidas, a quienes sólo por la fuerza, ha podido obligarse a vivir racional y cristianamente.<sup>131</sup>

Además, el argumento se sostiene por la incursión en el debate del Padre Superior Salesiano de los Talleres Salesianos en Quito, a quien, según sostiene Juan Bautista Vásquez:

se le había ocurrido como a Usía Honorable, y a muchos de nosotros los azuayos, la idea, muy obvia ciertamente, de unir las dos instituciones, para hacer asequible la moralización y reforma de los ebrios consuetudinarios. La repugnancia invencible que manifestó dicho Padre Superior a consentir en que se hospedasen esos desgraciados en una casa que debe considerarse como el Seminario de niños inocentes y virtuosos cuya perfecta educación ha de contribuir, en mucho, a que se estimulen y morigeren las clases trabajadoras de la

---

<sup>130</sup> En 1896 se produce una fuga masiva de los enfermos y el edificio es utilizado en la posterioridad con distintas funciones: orfanato, escuela, dispensario, cárcel y geriátrico. Hoy el inmueble alberga el Museo de Arte Moderno de Cuenca.

<sup>131</sup> *La Gaceta Cuencana*. Año 2, No. 14. Ordenanza Municipal, 28 de febrero de 1891.

sociedad, es a no dudar, muy razonable, y bastó, desde luego, para que el Concejo Municipal de este cantón diese la mano al proyecto de asociar dos establecimientos de índole harto diversa.<sup>132</sup>

Pero las observaciones del Concejo Municipal argumentaron que la Casa de la Temperancia absorbería a la Escuela de Artes y Oficios por lo que estas dos instituciones deberían ocupar localidades distintas ya que cada una rigen con reglamentos especiales. No por ello, en la Casa de la Temperancia podrían darse talleres dirigidos por la misma orden religiosa y podrían considerarse una dependencia de la misma Escuela de Artes y Oficios, pero, enfatizan, *con alumnos absolutamente dispersos*.<sup>133</sup>

Dos meses más tarde, en abril, esta discusión da por finalizada ya que se busca la partida *cuanto fuere preciso de este mismo año para instalar y sostener la enseñanza de dibujo y pintura, y no se destine sino el resto a iniciar la construcción de la casa en que ha de fundarse la Escuela de Artes y Oficios*.<sup>134</sup>

Pero la disputa con los padres Salesianos por las misiones de Gualaquiza y Méndez retrasaron el proyecto de la Escuela de Artes y Oficios y la premura por la construcción del inmueble. No es ante la llegada inminente del profesor de la clase de pintura cuando las autoridades competentes se replantean la ubicación del local, en enero de 1892 se le advierte al Gobernador de la Provincia que:

Está anunciado el arribo a esta ciudad del Profesor de Pintura Don Tomás Povedano para el mes de Febrero próximo; circunstancia que me apresuro a comunicar a U. S. Para que se digne dar las disposiciones necesarias a fin de que se prepare el local destinado a la enseñanza, así como algunas mesas y asientos. Respecto del local, debo comunicar a U. S. Que no encuentro otra más cómodo que el de los altos de la Casa de Gobierno que actualmente ocupan la Corte Superior y las Judicaturas de Letras, puesto que el primero

---

<sup>132</sup> *Ibíd.*

<sup>133</sup> *Ibíd.*

<sup>134</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 3547. (f.7). 14 de abril de 1891. f.3. Ver anexo Archivo No 1.

debe trasladarse muy pronto a la nueva Casa de Gobierno que fue del Sr. Salvador Ordóñez.

135

Por lo que se le solicita que se digne, por su intermedio, la donación a favor de la Municipalidad por parte del estado de la casa que fue del Obispo Toral. El ministro de Justicia, Culto, Instrucción Pública, Beneficencia y Estadística, Elías Laso, responde a lo solicitado, resolviendo que tan pronto la Corte Suprema desocupe el inmueble, se establezca el taller de pintura.<sup>136</sup>

Pero la Corte Superior de la Provincia del Azuay, a nombre de Antonio Tamariz, cinco meses después, en julio, emite un comunicado al gobernador indicando que:

Se ha informado este Tribunal del proyecto de destinar las piezas ocupadas por las judicaturas de Letras para clases de dibujo; y aunque es indudable la ventaja del aprendizaje de la pintura, no puede desconocerse la importancia de la administración de justicia y la falta absoluta de otros locales, en que pudieran actuar los Jueces Letrados. Usted sabe que esa casa, está destinada por el Supremo Gobierno al despacho de justicia; y por lo mismo espero que usted se digne dictar las medidas más oportunas para obviar todo inconveniente.

137

Por lo que entendemos que ya estaba o acababa de llegar Tomás Povedano a Cuenca (aunque había fechado su partida para el mes de febrero, no embarcó hasta abril). Tres días más tarde, la Municipalidad solicita al Gobernador de la Provincia interfiera en la adjudicación de la casa, perteneciente al Estado que se halla en la plaza mayor de esta ciudad y sirve en la actualidad de cuartel, comprometiéndose esta corporación a:

[...] construir en ella los locales suficientes para enseñanza de pintura, la de litografía, y las de escultura, música y demás bellas artes si en adelante se establecieren esas enseñanzas, ya sea por cuenta de la escuela de Artes y Oficios de esta ciudad, o por la de la Junta Universitaria del Azuay.<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración, c. 34348, f.8-9. 19 de enero de 1892.

<sup>136</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34928, f.3, 11 de febrero de 1892.

<sup>137</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34419, f.1, Cuenca, 6 de julio de 1892.

<sup>138</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34358, f.1-2, Cuenca, 9 de julio de 1892.

Sobre el presupuesto en sesión del Concejo Municipal del 14 de abril de 1891, siendo presidente Juan Bautista Vásquez, expide la ordenanza para la implementación de la clase de pintura. El primer artículo tiene que ver con todas las cláusulas del contrato concertadas entre el señor Cónsul General del Ecuador en Francia y el Sr. Tomás Povedano de Arcos para el establecimiento del taller de dibujo y pintura, y la segunda disposición, aprobada en el quinto artículo, que de los fondos correspondientes a la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad se usen las sumas correspondientes para el arreglo del local y para que el señor Ministro compre una letra de tres mil sucres sobre la ciudad de París, con el objeto de que se invierta en el sueldo y pasaje del artista y su familia y en la compra de los materiales precisos para la instalación del taller, precisando que a pesar de ésta aprobación por la falta de recursos económicos:

[...] se le implicará por la Presidencia del Concejo al H. Señor Ministro de Instrucción Pública, que al intervenir oficialmente para la formalización del contrato, se sirva procurar alguna disminución en el sueldo mensual del Señor Povedano, atenta la escasez de recursos de esta Municipalidad<sup>139</sup>.

La cantidad remitida a Europa para que el profesor de pintura y dibujo pudiera venir al país fue de 3,000,20<sup>140</sup> sucres. Además de la existencia de este fondo presupuestario se contaba con las becas concedidas por la ley, se insiste en que se deben aprovechar ya que “conviene al verdadero progreso de esta sección de la República la educación de algunos jóvenes cuencanos”<sup>141</sup>, por decreto se estableció que se cubran con los gastos de viaje de seis jóvenes a la capital para la adquisición de los objetos e instrumentos en los Talleres Salesianos, incluso el uniforme, y:

Que para las expensas indispensables que ocasionen el viaje y la colocación de dicho alumnos en el internado de tal establecimiento puede muy bien aplicarse el fondo que aún

---

<sup>139</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 3547, f.7. 14 de abril de 1891. f.2. Ver anexo Archivo No 1.

<sup>140</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 5449, f.1, Cuenca, 16 de noviembre de 1891.

<sup>141</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 3547 (f.7). 14 de abril de 1891. f.2. Ver anexo Archivo No 1.



subsiste de la partida doce del Presupuesto vigente, una vez que la Conferencia de San Vicente de Paúl ha llamado a su cargo el sostenimiento de la Casa de la Temperancia.<sup>142</sup>

En este mismo mes se realizó el contrato para la venida del profesor de litografía al Colegio Nacional de San Luis, entre José Kern y el Cónsul del Ecuador en Hamburgo: “El sueldo del Sr. Kern y sus obligaciones como profesor de litografía, comienzan a correr tres días después de su llegada en Cuenca, dentro de los cuales tienen que presentarse al Rector del Colegio, a quien hiciere sus veces”. El rector de este establecimiento de enseñanza secundaria solicitó al Tesorero de Hacienda por intermedio del gobernador, satisfaga al Sr. Kern sus sueldos a contar desde el día 12 de noviembre del presente año,<sup>143</sup> en diciembre se mandaron 49 bultos desde Guayaquil para las clases de litografía en el Colegio Nacional.<sup>144</sup>

El 5 de mayo de 1891 el Colector Municipal emitió un oficio al gobernador de la provincia en protesta de que la ordenanza, del 14 de abril, ya que la instauración y el contrato de la clases de pintura era ilegal, a lo que el Ministerio de Instrucción Pública acotó que el pago para el contrato del artista es completamente legal. Al crearse este desacuerdo el Ministerio de Instrucción Pública solicita al Ministerio del Interior que se pronuncie. Los argumentos de la municipalidad sobre la ilegalidad del pago eran si se podía disponer de los gastos de la Escuela de Artes y Oficios, ya que se estableció una clase de pintura sin la dirección de un padre salesiano. La discrepancia se resolvió a favor del ministerio y la municipalidad procedió a ejecutar la ordenanza. También se mencionó que el profesor de pintura no se oponga a que en el establecimiento de Artes y Oficios enseñen y dirigen los salesianos, ya que ellos *acostumbran a emplear seculares para determinadas enseñanza*<sup>145</sup> (anexo documental, no 8).

En julio de 1892 el Ministro del Interior remitió al Presidente de la Municipalidad los recibos ocasionados por los gastos del viaje de Tomás Povedano, que ascendían a 9.867 pesetas, de las cuales había que deducir 8.550 que el Consulado en París había remitido al Cónsul

---

<sup>142</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 3547 (f.7). 14 de abril de 1891. f.2. Ver anexo Archivo No 1.

<sup>143</sup> ANH/CC 5503. Gobierno Administración. República del Ecuador. Rectorado del Colegio Nacional de San Luis, 11 de abril de 1891.

<sup>144</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34965, f.3, diciembre de 1891.f.1.

<sup>145</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34965, f.3, 9 de marzo de 1892.f.13.

General de Sevilla, al señor Bravo y de Liñán y 431 pesetas que habían sido devueltas por el librero Eugenio Torres que había cobrado de unos libros que compró Povedano sin hablar de ello con las autoridades, por lo que fueron devueltos. La compañía Trasatlántica Francesa que realizó los fletes tuvo que pagar en francos quedando un saldo de 886 pesetas a Clemente Ballén, Cónsul General en París<sup>146</sup>.

El día 11 de octubre de 1892, a las seis y media de la mañana, comenzaron los festejos por el Ilustre Concejo Municipal con el iluminado general de la ciudad y el adorno de las casas particulares. A la una se reunieron en el Colegio de San Luis, para inaugurar el nuevo salón Universitario, donde se descubrió el retrato de Fr. Vicente Solano<sup>147</sup> realizado por Tomás Povedano, intervinieron en el acto el subdirector de estudios Juan Bautista Vásquez en su carácter de jefe de la Instrucción pública de esta provincia, también tomaron la palabra Alfonso Borrero y Tomás Povedano, como director de las clases de pintura.<sup>148</sup> El portavoz del Concejo Municipal, el señor Borrero, en su discurso invitó a los jóvenes a acudir al plantel, para que lleguen *a ser los Murillos y Velázquez de suelo ecuatoriano*.<sup>149</sup> Tomás Povedano en su turno de palabra dio la bienvenida a sus discípulos a los que dedicó una reseña sobre las Bellas Artes, definió a la pintura como:

El Arte que empezamos a cultivar desde este día tan solemne, en el que conmemora todo el mundo civilizado, quizá el acontecimiento más grande de la historia; es de tal trascendencia, que solo ha prosperado en las naciones ilustradas y en los tiempos de su mayor apogeo, del que ha sido indicio, así como las flores nos anuncian la proximidad del sazonado fruto, fomentan las ideas del bien, educa por lo tanto el sentimiento, y eleva el plano moral en que se desenvuelve el hombre.

Aunque durante estos meses debieron comenzar las clases de pintura, las autoridades tuvieron que resolver varios problemas. El local tardó en refaccionarse, según la queja que interpuso

---

<sup>146</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34940, f.1, Cuenca, 20 de julio de 1892.

<sup>147</sup> Además se presentó el “Himno a Solano” compuesto por Luis Pauta Rodríguez, que no fue el único músico presente ya que José María Rodríguez y Amadeo Pauta R. Interpretaron *Gran Capricho “La Chasse”* a cuatro manos para piano y *“Tu recuerdo”* a dúo cantado, también José María Rodríguez hizo un solo de barítono cantando *Le Chalet* para concluir el evento.

<sup>148</sup> Revista científica y literaria de la Universidad del Azuay. Número extraordinario Centenario de Colón. Diciembre 1892. Año 2. no 21. Pág. 298.

<sup>149</sup> *Ibíd.* p.297.

Juan Bautista Vásquez al Gobernador de la provincia, para que haga un llamado de atención con el respectivo castigo a los oficiales y otros agentes inferiores de la policía, estos estaban impidiendo la entrada y salida de los peones y artesanos así como extrayendo las herramientas, obstaculizando el trabajo de demolición de la azotea, con el pretexto de que se levanta el polvo, esto impidió el comienzo del ciclo lectivo. Así mismo, los materiales solicitados por el director no llegaban de Europa.

Además se suscitó un conflicto en el ámbito personal con Diego Povedano, hijo del artista y de su esposa Carolina Amores de Povedano. Belisario Rivas, funcionario de la oficina telegráfica interpone un comunicado al gobernador de la provincia para que le instruya sobre que medida tomar por un incidente perpetuado en el inmueble. Como relata el agente:

Hoy se ha presentado el culto y cumplido caballero señor Don Tomás Povedano, a exponerme una queja. Disgustos de nacionalidad han dado origen para prevenir los ánimos entre Heliodoro Domínguez y el niño del señor Povedano quien ha sido víctima recibiendo golpes en la cara.<sup>150</sup>

Todo parece indicar que Diego Povedano estaba trabajando en la oficina telegráfica siendo menor a quince años. Argumento que utiliza el funcionario, para evitar futuros conflictos y prescindir del menor, aludiendo a la disposición del Ministerio de Hacienda de no recibir niños menores de quince años, ya que *el desprestigio caerá sobre la oficina, que, por honor a Cuenca, quisiera que fuese un santuario.*<sup>151</sup> En marzo de 1893 llegan los padres salesianos a Cuenca y establecen la Escuela de Artes y Oficios un año después, por falta de becas.

El 30 de julio de 1893 se produjo la primera muestra de los trabajos ejecutados de la escuela, relatada en un artículo del periódico de la época *La Unión Literaria*, el redactor además de valorar la producción de Povedano en lo que se refiere a sus cuadros costumbristas, retratos, paisajes y pintura religiosa, indica sobre el aprendizaje de los alumnos que:

---

<sup>150</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 33995, 13 de diciembre de 1892, f.1.

<sup>151</sup> *Ibíd.*



**Figura 16.** *Fray Vicente Solano*. Tomás Povedano de Arcos, 1892, óleo sobre lienzo. 142 x 101.  
Universidad de Cuenca.

Aún los que temían que la enseñanza no produjese los resultados que se prometieron, han sido sorprendidos con la realidad de un progreso admirable, para el que han sido parte, no solo la competencia del benemérito profesor, sino también su sistema de dirección, la manera adecuada, el orden y compostura que busca en todo, y la amable delicadez de sus maneras.

Así como se ha logrado, en pocos meses, establecer el sistema de enseñanza y despertar el genio artístico, dormido en estas lejanas tierras, no conquistadas aún para el arte de Rafael de Urbino y de Velásquez. Numerosos discípulos, discípulas más numerosas aún han acudido a los bancos de la Escuela de Pintura; y al final del primer curso, hemos admirado la perfección del dibujo, la valentía y libertad en la imitación –aurora de la originalidad y del genio – por los que se recomiendan las arrogantes copias exhibidas en el salón de actos de nuestra modesta Escuela.<sup>152</sup>

Por lo que el redactor sugiere a la Legislatura forme un instituto de Bellas Artes sobre la Escuela de Pintura, adicionando con la enseñanza de la música, arquitectura, que conformarían una Escuela de Bellas Artes, anexa a la Corporación Universitaria. Además afirma que el progreso de las bellas artes es el mayor blasón de un país.

En la memoria presentada por Tomás Povedano, el artista comenzó alabando a sus discípulos y contabilizando el número de alumnos que fue descendiendo hasta 26 y el de alumnas que ascendió hasta 70. Entre los nombres de sus discípulas destacaron los de Leopoldina Carvallo, Mercedes Beltrán, Carmen Camacho, Dolores Díaz y Victoria León Bravo y entre los nombres de sus discípulos se señalaron como los mejores a Rafael Peñaherrera, Vicente Moscoso, Miguel Gordillo, Abraham Sarmiento y Filoromo Idrovo. También se menciona la importancia del conserje Daniel Mosquera que en sus momentos libres se dedica al aprendizaje del arte.

Como parte de su discurso planteó: *me propongo también rectificar el equivocado juicio de los que confunden esta noble profesión con las mecánicas, destinadas a satisfacer las necesidades materiales de la vida.*<sup>153</sup> argumentando que el arte cultiva el ideal de la belleza.

---

<sup>152</sup> HMPMCP/C. *La Unión Literaria*, no 5, 1893. Imprenta de la Universidad del Azuay. p. 1.

<sup>153</sup> *Ibíd.*, p. 5.

En sus clases, para dotar a la pintura de un orden espiritual y racional, el artista necesitó ampliar la malla curricular a las disciplinas de:

La Geometría, la Perspectiva, la Anatomía artística, no pueden ser desconocidas para el pintor que se proponga elevarse de lo vulgar, arreglando el plan de sus concepciones a las leyes a que está sometido en la naturaleza todo orden racional de ideas: por lo tanto, me ofrecí voluntariamente a instruir a mis discípulos en lo que se me alcanza de estos ramos, además de los de Estética e Historia del Arte.<sup>154</sup>

Aparte de estas consideraciones sobre el contenido de sus clases, en la memoria también dedicó una parte al local que adjetiva como deplorable, ya que es reducido y carece de buenas condiciones de luz, además, los modelos litográficos estaban sufriendo deterioro por no tener las molduras correspondientes.

Otra solicitud importante es la que le dedicó a la universidad azuaya. Povedano antecede la necesidad, posteriormente ejecutada, de que las clases de pintura pertenezcan a la Corporación Universitaria y progrese bajo su sombra:

[...] pero para terminar, debo decir que con franqueza, que, artes, ciencias e industrias, han menester estímulo para su prosperidad y desarrollo, y tengo para mí, que ningún otro cuerpo está llamado a prestar apoyo para levantar a esta modesta escuela a la altura a que la llaman sus destinos sino la Docta Universidad Azuaya.<sup>155</sup>

A lo que el portavoz de la universidad que le sucedió en el discurso le prometió su cooperación apoyo, ya que no se detendría hasta que el artista no ingrese en el cuerpo de docentes de esta institución.

Dos años más tarde, el 28 de mayo de 1895, Tomás Povedano dirigió un oficio al Ministro de Instrucción Pública solicitando los sueldos que se le adeudaban:

---

<sup>154</sup> *Ibíd*, p.

<sup>155</sup> *Ibíd*, p.



**Figura 17.** *Retrato de Tomás Povedano de Arcos.* W. A. Rudd [&] Co, 1911.  
Centro Documental de la Memoria Histórica. San José. de Costa Rica

Le dirigí mi solicitud al Gobierno, fue esperando se sirviera escogitar los medios que inspirados en los consejos de su prudencia pudieran satisfacer mis derechos, y lograra que los Religiosos de la casa Salesiana no se apartaran de la senda recta que seguía este particular antes de sus gestiones para la administración de las rentas de la Escuela de Artes, que ha dado por efecto el dejarme insoluto de mis rentas.

Para concluir, expresaré también mi reconocimiento por la galante invitación que se me hace de trasladarme a Quito; pero reconocido a ella, cúpleme manifestar a Us. Que no por el vigor de un contrato escrito, sino aun por una simple oferta verbal, cumpliría a mi deber y decoro ser fiel a los compromisos que he contraído para la enseñanza en esta ciudad, y que solo libre ya de estos compromisos, podría aceptar agradecido lo que hoy me prohíbe mi palabra.<sup>156</sup>

En junio estalló la Revolución liberal Alfarista (1895) Tomás Povedano se marchó a Guayaquil, México y posteriormente a Costa Rica.<sup>157</sup> Fue llamado a este país para realizar unos encargos para el gobierno de Rafael Iglesias Castro que lo contrató para fundar en San José la Escuela de Bellas Artes que dirige hasta 1940. Introdujo la teosofía al país en 1904 junto con Pepita de Bertod, donde organizaron la logia Vírya. Sobre su producción artística realizó retratos, pintura histórica, bodegones y temática costumbrista. Muchas de sus obras se grabaron en los billetes que circularon por Costa Rica.

Mientras tanto, en Cuenca, durante la Revolución Liberal, la plaza central tomó el nombre del héroe liberal Luis Vargas Torres. Los redentoristas alemanes construyeron algunos templos en la ciudad como la Catedral de la Inmaculada y la Iglesia del Santo Cenáculo (1894-1912), un acto colectivo de la ciudadanía como desagravio al Santísimo Sacramento por los actos cometidos por las tropas liberales en contra de la iglesia. En 1897 la universidad se independizó del Colegio Nacional al que había estado adscrito y pasó de llamarse Corporación Universitaria del Azuay a Universidad del Azuay.

Dos años después de la partida de Povedano, en marzo de 1898, se establece la *La reapertura de las clases de pintura a cuyo frente se pone, como profesores, a los señores*

---

<sup>156</sup> ANH/CC. Gob-Adm. c. 5295, f.8, 28 de mayo de 1895, f.1.

<sup>157</sup> Barrionuevo, F. & Guardia, E. (2003). *Tomás Povedano* (Vol. 1). Editorial Universidad de Costa Rica.



*doctor Alberto Tamariz y don Rafael Peñaherrera*,<sup>158</sup> uno de los antiguos alumnos que destacó el artista cordobés en el discurso de apertura de la exposición del primer año escolar.

De acuerdo a la promesa del portavoz de la universidad azuaya y el pedido de Povedano de unir estas dos instituciones. Todo parece indicar que hubo un seguimiento a lo solicitado por el artista español por parte de las elites cuencanas, ya que en la Ley de Instrucción Pública de 1901, se señala que:

Art. 59. La biblioteca pública de Cuenca, la escuela de pintura con su local y fondos correspondientes, lo mismo que el anfiteatro con todos los materiales de la obra, y la quinta de "San Blas" en que se halla el jardín botánico y el laboratorio de química, pertenecen á la Universidad del Azuay; y la Junta administrativa dictará las providencias y estatutos para su conservación y régimen.<sup>159</sup>

Esta disposición se asume en la Junta Administrativa de 1902 cuando fue rector Honorato Vázquez. El biógrafo de este diplomático, abogado, literato y pintor, Humberto Mata Ordóñez, le atribuye la fundación de la Escuela de Pintura:

Vásquez fundó la Academia de Bellas Artes en la ciudad de Cuenca en 1892. Vino como profesor de Dibujo y Pintura, el distinguido artista, Sr. D. Tomás Povedano y de Arcos, quien fue contratado por medio del Cónsul del Ecuador, en París, Sr. D. Clemente Ballén, y por el Cónsul del Ecuador en España, Sr. Francisco Bravo y Liñán. Asimismo, el Sr. Ballén contrató con la mediación del sabio Teodoro Wolf, al litógrafo Sr. Joseph Kerr,<sup>160</sup> austríaco. La clase de Litografía fue anexada al Colegio Nacional. Estos profesores formaron discípulos muy aventajados, distinguiéndose Abraham Sarmiento como pintor y litógrafo. En enero de 1903 se reorganizó la Academia de Dibujo y Pintura, siendo director de ella el señor Joaquín Pinto.

---

<sup>158</sup> En: Revista "Anales de la Universidad de Cuenca". Publicación Trimestral. Tomo VII. Enero - marzo 1951. Víctor Lloré Mosquera. Pág.107

<sup>159</sup> Ley de instrucción pública: Edición Oficial ordenada por el artículo 24 del decreto legislativo de 10 de octubre de 1900. 1901. Quito, Ecuador : Imprenta Nacional, p.24.

<sup>160</sup> Litógrafo traído por el geógrafo Teodoro Wolf .

No estamos de acuerdo con esta aseveración en su totalidad, si es cierto que Vásquez promovió la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca cuando redactó en 1891 la *Ley de Instrucción Pública concordada y puesta al corriente de la Legislación actual*, sin embargo en estos años, el jurisconsulto se desarrolló como Ministro del Interior y Relaciones Exteriores definiendo los límites con Colombia y Perú. Seguramente facilitó la llegada de Tomás Povedano pero como demostramos con anterioridad, son múltiples los factores y actores que contribuyeron a fundar la Escuela de Pintura.

De lo que no cabe duda es de la participación de Honorato Vázquez<sup>161</sup> (1855-1933) en la llegada del pintor quiteño Joaquín Pinto ya que presidía como rector la Junta Administrativa de la universidad azuaya (1902-1906). En sesión de 31 de octubre de 1902 con Emilio Astudillo y Ángel María Estrella y con el antecedente jurídico, solicitó que:

[...] se reorganizó ese establecimiento bajo la dirección o enseñanza de cualquiera de los pintores de la capital; y para el efecto autorizaron al Sr. Rector para que directamente se entienda en la elección y contrata del artista que debe hacer de profesor reservándose dar posteriormente las disposiciones económicas que convengan para la debida realización de lo pactado.<sup>162</sup>

El pintor contratado en la capital es Joaquín Pinto ( 1842-1906) viudo y con sesenta años, el pintor permaneció en Cuenca por un periodo corto de tiempo, dos años que transcurren desde 1902 a 1904. El inmueble donde funcionó la escuela se compró a la familia Hurtado, se nombra en los archivos como la casa de “Bellas Artes”.

A las clases asistían tanto mujeres como hombres y la permanencia en la ciudad del artista quiteño finalizó con una importante exposición de 120 trabajos de sus alumnos. En la cotidianidad de la Escuela de Pintura Pinto visitaba las orillas de los ríos con sus alumnos, evidencia que podemos visibilizar a través de una foto de archivo, donde el artista posa con sombrero de cop.

---

<sup>161</sup> Aficionado a la pintura, en 1904 realiza el blasón al óleo de la universidad azuaya.

<sup>162</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión del 31 de octubre de 1902.



**Figura 18.** *Joaquín Pinto y sus alumnos a orilla del río.* Autor NN., 1903-1904. Fondo Archivo Municipal Remigio Crespo Toral. Archivo Nacional de Fotografía. De izquierda a derecha. Daniel S. Alvarado, Manuel J. Ayabaca, Joaquín Pinto, Filoromo Idrovo y Juan León Loyola.

Las clases transcurrieron con normalidad, el 25 de julio de 1903 se aprobó el gasto de 200 sucres invertidos en la compra de los modelos para la Escuela de Pintura, así mismo, se asumió el gasto de 17 sucres que se emplearon en gastos imprevistos de la misma Escuela y que fueron suplidos por el profesor.<sup>163</sup>

Loencargos sobre personajes destacados cuencanos se solicitaban a la escuela, el 22 de octubre de 1903, debido a la enfermedad de Honorato Vázquez y en su calidad de Decano más antiguo preside la sesión Benigno Malo. En esta reunión se autorizó al señor colector para que manden a trabajar cuatro retratos al óleo, de los señores Juan Bautista Vázquez y Honorato Vázquez de la siguiente forma: Uno en busto y otro de cuerpo entero, para cada uno de ellos.

A nivel nacional emergía la idea del coleccionismo estatal a través de los grandes nombres que contribuyeron, de una u otra manera, a acrecentar el patrimonio documental nacional. El 7 de julio de 1904 el director de la Biblioteca Nacional de Quito:

[...] pide a este rectorado los retratos del R. Padre Solano y del Dr. Juan Bautista Vázquez para completar la galería de hombres ilustres ecuatorianos que se está formando en los salones de dicho establecimiento, la Junta aceptando esta solicitud, aprobó el gasto de cincuenta sucres invertidos en la hechura de dichos retratos ha ordenando se les envíe cuanto antes a su destino y que dicha suma se invierta a cargo a gastos extraordinarios.

En esta ciudad, Joaquín Pinto dejó un legado con la realización de obras que hoy reposan en los museos locales. En 1904 cuando el Ministro de Instrucción Pública Luis A. Martínez impulsa la Escuela de Bellas Artes de Quito llama a Pinto como uno de sus profesores junto con Rafael Salas y Juan Manosalvas.

El alumno Filoromo Idrovo, nombrado por Tomás Povedano como uno de sus mejores discípulos, también gozó de las enseñanzas del artista quiteño a quien pudo retratar y fotografiar como podemos observar en la imagen inferior. En la fotografía se plasma una escena cotidiana en la escuela. En primer plano Joaquín Pinto de pie junto con Filoromo

---

<sup>163</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión del 25 de julio de 1903.

Idrovo sentado frente a su caballete y con los pinceles y paleta en la mano. En la parte posterior, Daniel Mosquera, conserje y alumno de la escuela.



**Figura 19.** *Joaquín Pinto dando lecciones a Filoromo Idrovo y Daniel Mosquera. 1903-1904.*  
Autor: Filoromo Idrovo. Fondo Fotográfico Miguel Díaz Cueva.  
Archivo Nacional de Fotografía.

Además de pintor, Filoromo era músico, encuadernador y uno de los primeros fotógrafos de la ciudad. En una tarjeta de visita del autor, realizó un fotomontaje con su retrato dedicado a un amigo. En el anverso, dentro del marco, ambientado en un portal con cortinaje, vegetación, columnas y suelo adoquinado, el artista se retrató en el centro de una paleta de pintor apoyada en un caballete a modo de lienzo. Se encuentra decorada con pinceles y flores en el borde izquierdo. Escrito con pluma en la parte inferior la dedicatoria *a mi amigo Manuel Barahona*. La tarjeta está fechada en abril de 1912. En el reverso se publicitaba como un estudio de Fotografía Instantánea ubicado en la calle Bolívar, en la plaza central, según el anuncio *En este establecimiento se trabajan retratos y toda clase de obras al óleo, pastel acuarela y crayón, y, además, se conservan las planchas fotográficas*.

Dentro de su producción artística destacan los retratos a Juan Bautista Vásquez, Luis Cordero, Honorato Vázquez y Antonio Borrero,<sup>164</sup> temática religiosa como una Santa Cena que pertenece a una colección privada y algunos paisajes. En pintura mural es importante la obra en el presbítero de la Iglesia del Sagrario. En fotografía retrató a muchos personajes de la sociedad de Cuenca pero destaca el autorretrato con el presidente Luis Cordero en su lecho de muerte. También retrató a Joaquín Pinto, pero se desconoce la ubicación de esa obra.

Joaquín Pinto regresó a Quito y murió dos años más tarde (1906). La plaza de director se encontraba vacante y con el objetivo de reestructurar el establecimiento, el señor vicerrector (Manuel Coronel) presentó la necesidad que había de restablecer una antigua escuela de litografía, y la junta dio por aprobada dicha petición:

[...] aprovechando de los conocimientos y habilidades del único litógrafo que tenemos en esta provincia, y tal vez en la República, ya porque este arte ha llegado a ser necesario en estos tiempos, y ya para dar nuevas industrias a la juventud laboriosa. La Junta aplaudiendo el celo y patriotismo del señor Vicerrector, acogió con entusiasmo esta idea, y ordenó que se establezca dicha enseñanza bajo la dirección del señor Abraham Sarmiento<sup>165</sup>, a quien se le proporciona un ayudante que dará lecciones de dibujo, señalando al efecto, el sueldo de cincuenta sucres al primero y de treinta al segundo. Con tal fin se le comisionó al Sr. Dr. Díaz para que en la próxima sesión presente proyecto de Reglamento de esta escuela.

---

<sup>164</sup> Todos pertenecientes a la Universidad de Cuenca.

<sup>165</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión del 21 de diciembre de 1905. p.98.



**Figura 20.** Tarjeta de visita con retrato de Filoromo Idrovo. 1912.  
 Archivo Nacional de Fotografía, Ecuador.

Mientras se redactaba el reglamento, se acordó dirigir al Sr. Rector del Colegio Nacional de San Luis pidiendo se conceda permiso para ocupar la prensa y más útiles de litografía, que se encontraban en la Casa de Bellas Artes, para fundar la enseñanza correspondiente a este ramo que iba a financiar la universidad y a cuyo frente se “coloca al consagrado artista y maestro don Abraham Sarmiento”.

Al mismo tiempo, la universidad realizó un reglamento para el estudio de obstetricia en la Escuela Especial de Mujeres.

En marzo se presentó el contrato con el futuro profesor relativo a la enseñanza de Dibujo, Pintura y Litografía, por lo que se le facultó al señor Vicerrector para que lo formalice con Sr. Abraham Sarmiento, el acuerdo debía celebrarse sobre estas bases:



**Figura 21.** *Abraham Sarmiento Carrión con hija.* Autor NN. ca. 1910. Fotografía cortesía de Felipe Díaz.



- 1° Que el contrato debe durar por tres años, siendo la pensión mensual de sesenta sucres.
- 2° Que el número de alumnos deberá ser el de diez, cuanto menos, quienes se matricularan precisamente para lo que, se pondrá un aviso al respecto, indicando este particular y el de que las clases se abrirá el primero de mayo del presente año.
- 3° La enseñanza que de el profesor acerca de dibujo, pintura y litografía se sujetará en todo lo relativo a horas de clase, exámenes y duración de las clases al Reglamento Especial que al efecto expedirá esta Junta.
- 4° que el profesor está en la obligación de enseñar el modelado a los que deseen perfeccionarse en el arte de la Escultura, y,
- 5° Que los modelos, muebles y útiles, se les entregará por inventario y previa caución correspondiente.<sup>166</sup>

El artista firmó el contrato y las clases comenzaron en el mes de mayo. El primer reclamo como director elevado al Consejo Universitario versa sobre la plaza de trabajo del portero de la escuela:

En vista del oficio del Sr. profesor de pintura en el que hace presente que no se le ha expedido el nombramiento de portero de la clase de litografía y pintura a Daniel Mosquera, a pesar de venir desempeñando este cargo, desde 2 de mayo de 1906 fecha en la que fue nombrado por la Junta Administrativa; se dispuso que se le expida tal nombramiento por cuanto no se he hecho hasta hoy por olvido o descuido, siendo notorio que el Sr. Mosquera desempeña el indicado cargo, desde la fecha señalada.<sup>167</sup>

El señor Daniel Mosquera era aquel conserje que ya alababa Tomás Povedano por su empeño en el trabajo y que dedicaba el tiempo libre al aprendizaje de la pintura. También aparecía en la foto con Joaquín Pinto y Filoromo Idrovo (figura 19). Parece ser, por tanto, que se ganó la admiración de todos los directores y profesores de la escuela al punto, que Sarmiento se preocupa por su estabilidad laboral emitiendo este oficio.

Analizando la documentación, se encontraron algunos problemas de orden económico con respecto al pago de los sueldos, una constante histórica en la institución, así mismo se relatan denuncias de corrupción:

---

<sup>166</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión 26 de marzo de 1906

<sup>167</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión de mayo de 1907.

El Director de “La Alianza Obrera” en el no 139, fecha 10 del actual de su apreciable semanario en una correspondencia telegráfica de la Capital se dice “Se habla mal de defraudaciones fondos Universidad, existencias Anfiteatro y Escuela de Pintura”. Como no se concretan los hechos en que consisten las supuestas defraudaciones, semejante imputación inviste todos los caracteres de una calumnia. En efecto, no puede haber malversación de fondos que son y han sido exiguos que con ellos ni siquiera puede atenderse al pago de los sueldos de los profesores y empleados de la Universidad azuaya.- Tan cierto es esto que a todo Cuenca, le consta que dichos funcionarios con un patriotismo digno de alabanza sirvieron gratuitamente, durante catorce meses, sus respectivos destinos, y aún hoy se adeuda a los mismos los sueldos de cinco meses. La primera parte de la aseveración del corresponsal capitalino es, pues, una burda calumnia.- También lo es la defraudación de existencias de Anfiteatro y Escuela de Pintura. Todos los materiales de fábrica del primero adquiridos ahora muchísimo tiempo, se conservan en el local respectivo. Los útiles de pintura, existen también, según consta del inventario que se formó el 4 de diciembre de 1907 autorizando por el secretario de la Gobernación, de todos los bienes pertenecientes a la Universidad, inventario que se elevó al Ministerio de Instrucción Pública.- a petición del Supremo Gobierno. En virtud de lo expuesto, por honra de la Junta Administrativa, acordó esta, en sesión de hoy, protestar contra la aseveración calumniosa<sup>168</sup>.

Pero a pesar de estos inconvenientes las clases se dictaban con normalidad. En 1909, el vicerrector, Alfonso M. Borrero, puso en convencimiento de la Junta que el profesor de pintura había preparado una exhibición de los trabajos efectuados bajo su dirección en la Escuela de Dibujo y Pintura, y que convenía dar realce a esta función con el fin de que se valorara a los estudiantes para que tengan un estímulo en el futuro. La junta universitaria dispuso que se lleve a cabo tal exposición, y que con tal fin se anuncie al público, por medio de la imprenta, para cuyo gasto se le autorizaba a Alfonso M. Borrero para la contratación y el pago del valor de tal publicación. La exposición se abriría el día 18 de octubre y se clausuraría el 25 del mismo mes, día en el que entregaron tres premios a tres de los alumnos más distinguidos, de la escuela, según informe del profesor<sup>169</sup>, para incentivar la producción de los alumnos. El edificio donde funcionaba la escuela se mantenía en malas condiciones, según el informe del habilitado de 1910:

---

<sup>168</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión de septiembre de 1908.

<sup>169</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión 9 de octubre de 1909.



**Figura 22.** *Abraham Sarmiento Carrión con sus alumnos.* 1912 ca. Fotógrafo Manuel Serrano. Archivo Nacional de Fotografía, De izquierda a derecha: Antonio Contreras, N. Moscoso, A. Gallegos, Alberto León, Abraham Sarmiento Ruiloba, Abraham Sarmiento Carrión (director), Luis Pablo Alvarado, Cristóbal Sarmiento, Ariolfo Vásquez, Rosendo Contreras, José Barrera.



**Figura 23.** *La Sacra Conversación.* Luis Pablo Alvarado, 1912, óleo sobre lienzo, 154 x 253. Museo Catedral Vieja, Iglesia del Sagrario

Cumpliendo con lo ordenado por la Junta Administrativa, en sesión de 8 del presente, procedí a recibir los bienes pertenecientes a esta Universidad en calidad de Habilitado de la misma; y a fin de salvar mi responsabilidad en lo posterior y para que no se atribuya a incurrir mía el estado minoso de los edificios denominados “Casa de Bellas Artes” y “Anfiteatro” me apresuro a manifestar a Us. Que en el primero, las paredes se encuentran desplomadas, a consecuencia de que están cubiertos de tierra en su base hasta la altura de sesenta centímetros y desprovistos de tejas e inutilizadas, por lo mismo, para continuación de la fábrica [...].<sup>170</sup>

En el rectorado de Luis Cordero se dejaron pavimentadas dos grandes salas. Durante los siguientes años para solventar los problemas económicos, pero sin interrumpir la motivación en los alumnos se aprobó cambiar la dotación de premios económicos por diplomas de honor, además, la universidad implementó conferencias públicas mensuales y grupos de alumnos en torno a la literatura y la filosofía.

En la memoria realizada por Honorato Vázquez en 1916, periodo de su segundo gobierno, el rector se jactó de que la Universidad del Azuay es la única a nivel nacional que tiene un instituto de características artísticas. Con respecto al local continúan las mejoras en torno al sistema de desagües, paredes y tejas. Las clases de pintura no mostraron la calidad suficiente como las de litografía por lo que dispone excursiones al campo:

En pintura, desgraciadamente, no vencen la timidez que les embaraza la pincelada. La ejecución de copias, buen principio para el arte, y en la que se desempeñan bien, no es el término de la carrera sino un medio. Mayor timidez que en el procedimiento hay en la composición.<sup>171</sup>

La opinión del rector respecto a la calidad de los trabajos en las clases de pintura es muy contraria a la opinión de los trabajos de litografía. El rector muestra empatía, y tras alagar la

---

<sup>170</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión 14 de enero de 1910.

<sup>171</sup> Revista de la Universidad del Azuay (1916), serie V no 11. Cuenca: Imprenta de la Universidad del Azuay. p.144

obra litográfica de Sarmiento, solicita que de todo trabajo que se haga en este taller, se conserven cuatro ejemplares que serán destinados al archivo de la misma Escuela, a la Biblioteca Pública, a la Escuela de Bellas Artes de Quito y a la Filantrópica del Guayas.

Como ya se señaló, Abraham Sarmiento Carrión (1868-1929) alumno destacado de Tomás Povedano, era considerado uno de los mejores litógrafos del país. Durante su etapa de profesor realizó varias obras como cromolitografías del libro *Los Aborígenes de Imbabura y El Carchi* para el arzobispo de Quito, Federico Gonzalez Suarez en base a los dibujos que realizó Joaquín Pinto o el Atlas Arqueológicos. Además, realizaba grabados para los periódicos de la ciudad, retratos a Tomás de Heres e Ignacio Torres y bustos de mármol como los de Remigio Crespo y del Mariscal Sucre.

Como se observa en el anuncio y la fotografía (figura 21 y 24) el artista se representó con su hija en un patio empedrado, sentado y sosteniendo una paleta y pinceles, con un cuadro al óleo, esculturas: miniaturas en marfil, un Eros y Psique, copia de Antonio Cánovas, y un álbum litográfico. Esta auto representación vendría a afirmar su maestría en torno a los distintos tipos de técnicas.



Figura 24. Anuncio en l “El Mercurio”, 1927.

Las clases no estaban exentas de lo que ocurría en la ciudad, en el periodo conflictivo de enero de 1912 por el derrocamiento de Eloy Alfaro, el gobernador solicitó permiso para ocupar la casa de la universidad situada en la calle “Malo” con el Batallón Número 32 de

Reservas. El rector Luis Cordero, aprobó la solicitud apelando a la autoridad respectiva no se perturbe la enseñanza de la Litografía y Pintura que se dictaban en ese inmueble.<sup>172</sup>

Abraham Sarmiento compaginaba la docencia con encargos privados, pues la falta de pago y retraso en las mensualidades eran una constante. Además existían otros pormenores, para muestra un botón, en 1916 el artista recibe el blasón universitario para realizar su estudio, por lo que la junta universitaria ordena no cancelarle el sueldo de marzo, mientras no entregue grabado el escudo en una piedra de mármol<sup>173</sup> para el edificio de la Escuela de Medicina que se acababa de construir.

El 27 de agosto de 1929 la universidad emitió un comunicado por su fallecimiento destaca su competencia y laboriosidad por más de 30 años de trabajo en la institución. Entre sus discípulos destacaron uno de sus hijos Abraham Sarmiento Ruilova y Luis Pablo Alvarado que se convirtió muchos años después, en director de la Escuela de Pintura tras culminar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Sus hijos crearon una compañía editorial.

### **3.2. Un arte nacional con modelos europeos**

El desarrollo del arte como una necesidad dentro de un proyecto civilizatorio nacional provocó la creación de las academias de bellas artes cuyos modelos a seguir eran las academias europeas. Para conseguir este fin siguiendo la tradición pictórica europea dentro de un contexto de institucionalidad académica el Concejo Municipal dispuso para el contrato del profesor:

Disposición 2º. Que la dirección de un establecimiento de esta especie, solo puede confiarse para conseguir el provecho que se desea a un profesor Europeo, capaz de fundar lo que propiamente se llama una escuela de pintura.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión 8 de enero de 1912.

<sup>173</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión 15 de abril de 1916.

<sup>174</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 3547. 15 de abril de 1891, f.1.

En el marco de la exposición de los trabajos y después de la presencia en Cuenca de Tomás Povedano, Antonio Muñoz Vernaza en alabanzas a la laboriosidad del artista, emitió un discurso crítico en el que expuso esta decisión:

En el afán de ilustración que caracteriza a las ciudades americanas, no siempre han sido afortunadas en la elección que hace, con frecuencia, de Profesores europeos, para que les acompañen o les guíen en la escabrosa y dilatada vía del progreso. Una mal entendido sentimiento de superioridad, en ocasiones, y brotes eriales de incompleta educación en otras, son parte para frecuentes desengaños y disgustos [...]<sup>175</sup>.

Parece que algunas experiencias llevadas a cabo por la universidad en aras del progreso con la intención de formar una Facultad de Ciencias en 1890, conllevó a la contratación de profesores europeos. Esta situación no resultó lo que la institución esperaba pues nunca pudieron pagar esos sueldos exorbitantes para el contexto educativo de la época, lo que provocó disputas entre los dirigentes universitarios y los científicos europeos. En 1902, la disposición por parte de la universidad, para contratar a un artista para las clases de pintura fue que el director sea de la capital. Seguramente, ya habían pensando en Joaquín Pinto, ya que Honorato Vázquez vivió un tiempo en Quito y entabló una amistad con el conocido pintor.

Las academias de artes latinoamericanas adoptaron la metodología de perfeccionar el dibujo a través de la copia de los modelos clásicos de yeso griegos y romanos, estatuas, bustos, extremidades y el seguimiento de los manuales de dibujo y las copias de los cuadros europeo. El viajero Humboldt, en su paso por México cuando realizaba una visita a la Academia de San Carlos, describió en sus cartas sus impresiones con respecto al inmueble y los objetos:

El Gobierno le concedió una muy espaciosa casa, en la que se halla una colección de modelos de yeso más hermosa y completa que en ninguna parte de Alemania. Admira el ver que el Apolo de Belvedere, el grupo de Laocoonte y estatuas mucho mayores aún han podido pasar entre los montes por caminos muy estrechos; y sorprende al hallar estas obras maestras de la antigüedad reunidas en la zona tórrida, en una eminencia superior a la del

---

<sup>175</sup> HMPMCP/C. *La Unión Literaria*, no 5, 1893. Imprenta de la Universidad del Azuay. p.24.

convento del Gran San Bernardo. Esta colección, puesta en Méjico, ha costado al Rey cerca de ochocientos mil reales [...]<sup>176</sup>.

Esta colección fue producto de la dotación del rey Carlos III cuando hizo un envío en 1780 de una selección de vaciados que poseía la Academia de San Fernando de Madrid, de ellos destacan las copias de los bustos de la Villa de Papiros de Herculano, Pompeya y Estabia.

Según Honorato Vázquez, Tomás Povedano es el que mandó a traer una pequeña colección de yeso<sup>177</sup> venida de Europa, seguramente a estos encargos se refería el Ministro del Interior en comunicación telegráfica con el gobernador cuando mandó en pliego certificado las facturas originadas de los objetos comprados en París para la Escuela de Pintura.<sup>178</sup> Algunos llegaron rotos, por lo que veinte años después Abraham Sarmiento decidió arreglarlos, no habían anaqueles para exhibirlos.<sup>179</sup>

Como se había mencionado, Tomás Povedano después de crear la Escuela de Pintura en Cuenca, cinco años más tarde, fundó en 1897 la Academia Nacional de Bellas Artes en San José de Costa Rica por pedido del gobierno de ese país, lo interesante es que solicitó adquirir como parte de su material didáctico una colección de modelos de yesos<sup>180</sup> ejecutados en el Taller de Vaciados de la Ecole Nationale et Spéciale des Beaux Arts solicitados a través del Catalogue des Moulages, Des Monuments Musées, Colección.

De igual forma debió darse en Cuenca, seguramente a estos catálogos pertenecieron los modelos que se pueden observar en las fotografías. En 1902, Honorato Vázquez:

---

<sup>176</sup> Ferrer del Río, A. (1856). *Historia del reinado de Carlos III en España*, Vol. IV, Madrid, Imprenta de los Señores Matute y Compagni, pp. 547-548.

<sup>177</sup> Actualmente no queda ninguno de estos originales en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, solo he contabilizado ocho copias que se encuentran dispersas por el inmueble. Las fotografías de la portada, figura 22 y 25 nos ayudan a identificar los modelos que existían.

<sup>178</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34980, 29 de abril de 1892. f.2.

<sup>179</sup> Revista de la Universidad del Azuay (1916), serie V no 11. Cuenca: Imprenta de la Universidad del Azuay. p.143.

<sup>180</sup> Sánchez, J. (2013). Las láminas de dibujo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. *Revista Humanidades*, Vol. 3, (pp. 1-10) / ISSN: 2215-3934 Universidad de Costa Rica.



[...] puso en conocimiento de la junta universitaria que se han encontrado en poder de algunos escultores del país, ciertos fragmentos de los modelos de yeso pertenecientes a la Escuela de Pintura los que se han recaudado por el Colector del Establecimiento y como algunos de ellos han sido reparados por los tenedores, cumple que se les abone el valor de los trabajos ejecutados, en su virtud, autorizaron al Rectorado, para que ordenen que por Colecturía, se pague por esos modelos, hasta la cantidad de diez suces.<sup>181</sup>



**Figura 25.** *Escuela de Pintura, Cuenca.* Crespo Vega. 1910 ca. Archivo Nacional de Fotografía.

La Escuela de Pintura de Cuenca, necesitó, además, de manuales, y métodos para fortalecer el área del dibujo. Los modelos que se utilizaban, como en la mayoría de las academias que nacieron en el siglo XIX en América Latina, continuaron siendo los europeos. Es importante mencionar que durante este siglo, editores europeos, como el alemán Rudolph Ackermann,<sup>182</sup> desde su editorial inglesa distribuyó y produjo material bibliográfico en castellano, con la

<sup>181</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión 14 de noviembre de 1902.

<sup>182</sup> Autor de la revista *Repository of Arts* y de *The World in Miniature*, ilustró con la ayuda de algunos artistas láminas iluminadas y grabados. Precursor de la litografía en Inglaterra, su librería vendía utensilios para artistas y funcionó como galería de arte. En Durán López, Fernando (2015): «Semblanza de Rudolph Ackermann (1764- 1834)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/rudolph-ackermann-1764-1834/>

participación de varios liberales españoles como Blanco White, que distribuyó por toda Latinoamérica. El presidente ecuatoriano Vicente Rocafuerte:

Convencido de que la inteligencia y la virtud son los verdaderos elementos de la libertad, y que no pueden ser libres los pueblos que carecen de ciertos conocimientos que se han generalizado ya en las másas populares de Europa, y para suplir, en algún modo, la falta de primitiva educación que hay en América, me ocurrió la idea de hacer imprimir catecismos de moral, de geografía, de aritmética, de agricultura, etc., y se la comuniqué al Sr. Ackermann, con quien tuve amistad desde que llegué a Londres: él la aprobó y la puso en ejecución, con ventaja suya y con mayor provecho para la América.<sup>183</sup>

Pronto comenzaron a distribuirse en Latinoamérica los distintos cursos y metodología para aplicar el dibujo, base de la enseñanza, en las escuelas de artes americanas,. Destacaron *Elementos del dibujo lineal* (traducido al español en 1863), de A. Bouillon, el *Tratado teórico y práctico de dibujo con aplicación a las artes y la industria* (1869), de Mariano Borrell, el *Manual del dibujante* (1876) o *Nouveau manuel complet du graveur*, de Aristide Perrot, el *Método Sight-Size* de Charles Bargue, el *Manual de Dibujo de Perspectiva* (1902) de Hermann Krusi. En la Escuela de Pintura de Cuenca se utilizaron: el libro *Curso completo de anatomía del cuerpo humano* (1796) de Jaime Bonells, e Ignacio Lacaba, y *Cours Élémentaire de Dessin* de la Academia Julien, del autor Bernard Romain Julien (1802-1871).

Al respecto, por un reclamo que hace Tomás Povedano al Subdirector de Instrucción Pública sobre un ejemplar de la obra de *Anatomía Artística*, solicitado por el mismo para las clases de dibujo, no llegó a Cuenca, se conoce incluso la librería en la que fue comprada, la librería Hachette et Compagnie,<sup>184</sup> a pesar de que ya había pasado la planilla al gobierno<sup>185</sup>. Para el artista cordobés no podían ser desconocidas para un pintor las disciplinas de la geometría, perspectiva ni:

---

<sup>183</sup> Discurso de Vicente Rocafuerte *A la Nación* (Lima, 1845). Citado en Vera, E. R. (2003). *The British book trade and Spanish American independence: Education and knowledge transmission in transcontinental perspective*. Ashgate. p.77. Este presidente introdujo la educación artística en su “Decreto Orgánico de Instrucción Pública”.

<sup>184</sup> Librería y casa editorial fundada por Louis Hachette en 1826. Tiene su sede en el XV Distrito de París.

<sup>185</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34948, 3 de diciembre de 1892. f.2.

La Anatomía artística, que más bien debería denominarse Antropografía que equivale, no a disección, sino a descripción del cuerpo humano; se divide en diversos órdenes para su estudio, conforme al criterio de cada autor; siendo el más generalmente aceptado el de considerarla en cinco partes, de acuerdo con Bonells y Lacaba, determinadas con los nombres de osteología, miología, angiología, neurología y esplacnología. La conveniencia de su aprendizaje para los que se dedican al estudio de la Pintura y Escultura es indiscutible, especialmente en cuanto se refiere al conocimiento de sus dos primeras partes.<sup>186</sup>

A partir de la estructura de los huesos, a través de estos catecismos, se podía conocer posteriormente la materia en la que estaban envueltos. Por lo que el artista en el primer año de estudio proporcionó a los alumnos las lecciones de osteología y en los siguientes dos años se planteaba instruir a los discípulos en la miología, fundamental para el arte de la pintura. En este discurso dado por Tomás Povedano en la inauguración de las clases, además criticó que:

Dificultades originadas por la escasez de tiempo y por el retraso en la llegada de algunos elementos destinados a la Escuela, son causas que deslucen un tanto su apertura, y dificultarán por ahora el planteamiento del método acordado para nuestro plan de estudios.

187

Razones no le faltaban, el gobierno ecuatoriano ocasionó un disgusto en el artista cuando lo amonestó con un librero tras realizar la compra de unos libros, 431 pesetas tuvieron que ser devueltas por el librero Eugenio Torres al erario ecuatoriano de unos libros comprados por Povedano para las clases de pintura por no haber comunicado dicho pago con anticipación, según argumentaba el ministerio.<sup>188</sup>

También como ocurrió en Costa Rica, debió solicitar el Método Julien<sup>189</sup> para las Clases de dibujo. Este manual todavía reposa en las estanterías del Centro de Documentación Juan

---

<sup>186</sup> HMPMCP/C. *La Unión Literaria*, no 5, 1893. Imprenta de la Universidad del Azuay. p. 12

<sup>187</sup> Discurso de Tomás Povedano. *Revista científica y literaria de la Universidad del Azuay. Número extraordinario Centenario de Colón*. Diciembre 1892. Año 2. no 21. p. 298.

<sup>188</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34940, f.1, Cuenca, 20 de julio de 1892.

<sup>189</sup> Sánchez Zumbado, J.(2013). Las láminas de dibujo de la Escuela Nacional de Bellas Artes *Revista Humanidades*, Vol. 3, pp. 1-10 / ISSN: 2215-3934 Universidad de Costa Rica.

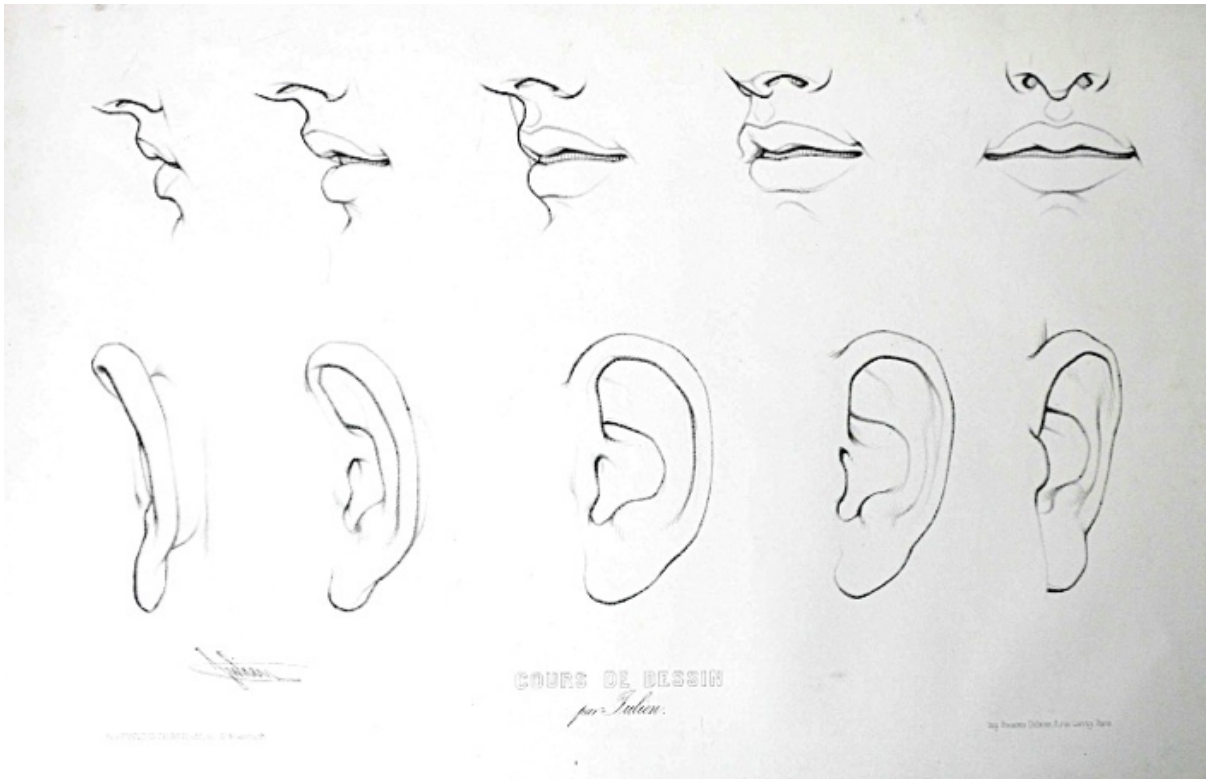


Figura 26. *Cours de dessin*, 1880. Paris/Londres. CDJBV/C, p.6

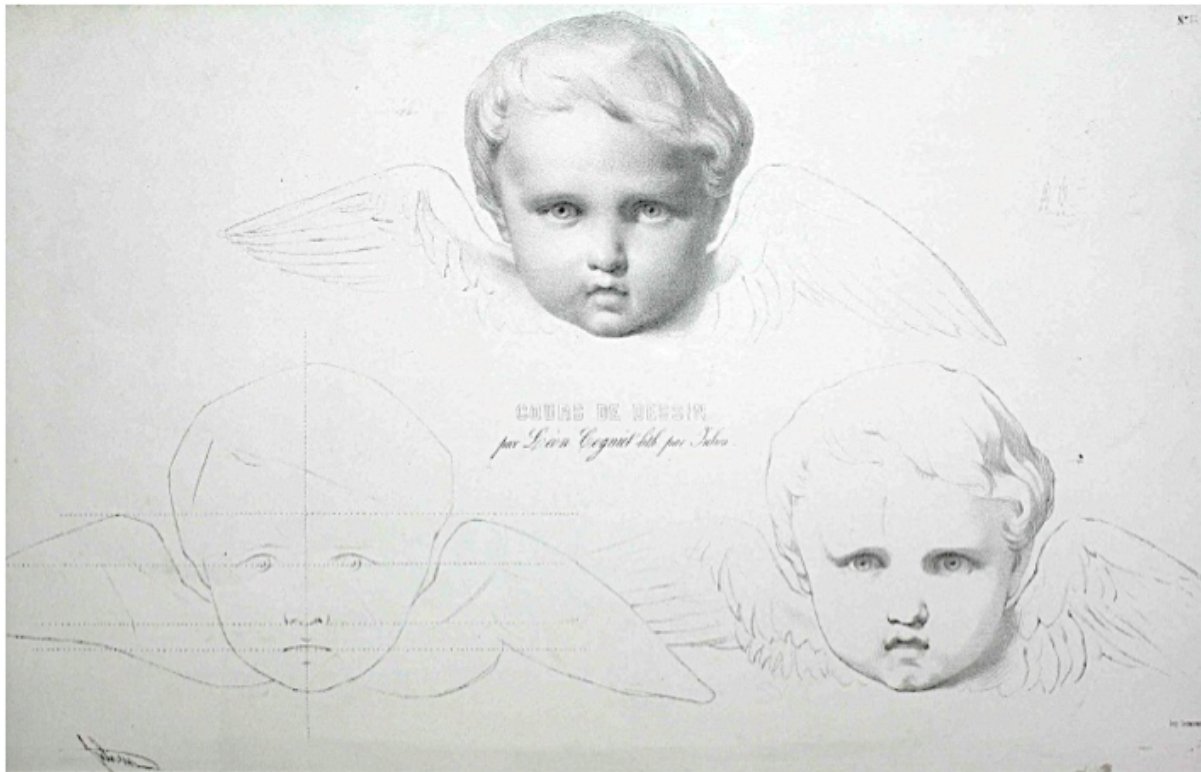


Figura 27. *Cours de dessin*, 1880. Paris/Londres. CDJBV/C, p.12

Bautista Vásquez de la Universidad de Cuenca, el libro de la Academia Julien, de Bernard Romain Julien (1802-1871) *Cours Élémentaire de Dessin*, del que se ha extraído algunas imágenes (figura 26 y 27). En conversaciones con los alumnos más antiguos de la academia aún recuerdan la utilización de este manual en clases.

Impreso en París,<sup>190</sup> el Método Julien se dicta a través de una colección de láminas litográficas. En el caso de la Escuela de Cuenca, una encuadernación de color rojo carmín resguarda las 82 láminas que contienen una serie de ejercicios elementales hasta llegar a figuras más complejas.

La colección comprendía litografías de Bernard Romain Julien y otras basadas en dibujos que eran tomados, *d'après les maitres* (según los maestros), de obras en su mayoría de Leon Cogniet (1794-1880), y otras de Perignon, Rafael, Droling, Lazerges, Merle, Brochant, Mignard, Legner, Léopold Robert, Rudder, Guido (Reni), Yvon y Murillo, una *Virgen con el Niño* y un *San José con el Niño* (figura 28).

El ejercicio pedagógico se basaba en imitar, con el apoyo de la lámina, al dibujo. Las primeras láminas constaban de ejercicios básicos, estudios de la línea y rotación de partes del rostro como bocas, narices y orejas (figura 26) o partes del cuerpo humano como pies o manos que respondían a proporciones del ideal clásico. Además, de las distintas fases de sombreado, en dos, tres o cuatro momentos, graduando los volúmenes (figura 27).

Consecutivamente, la expresión gráfica se complicaba en figuras que variaban desde personajes mitológicos, bíblicos, costumbristas y de distintas épocas por el estudio del relieve y las texturas.

Esta práctica del dibujo con los referentes visuales expuestos, provocó en los artistas el patrón por los referentes artísticos europeos que emergían de los gustos de la burguesía francesa, sobre todo de pintores franceses, italianos y españoles.

---

<sup>190</sup> En el parte inferior del margen, con letras tipográficas puede leerse: Paris M Amnolp FRANCOUS DELARUE edit, rue J.J. Rousseau, 18 / London pub. by Gambart\_Imp F Delaure Paris. Imp Francois Delarue, 8 rue Larrey Paris.



**Figura 28.** *Cours de dessin*, 1880. Paris/Londres. CDJBV/C, p. 71-72

El apego a lo europeo en el estudio pormenorizado del dibujo, era según las elites artísticas del momento, una necesidad para mejorar la calidad de las obras. El método de las copias era obligatorio hasta para los artistas becados en Europa que debían regresar, según los contratos, con reproducciones de cuadros reputados o aquellos que solicitaba el gobierno. El aislamiento, la pobreza y la falta de referentes, según Mera, disminuyeron la calidad de las obras:

El clima, el cielo tropical, los variadisimos aspectos de la corteza terráquea y otras circunstancia son propicias en el Ecuador a la concepción artística, pero hay graves obstáculos para su realización: ha habido y hay todavía aislamiento, bastante falta de atinada dirección y de modelos de las buenas escuelas de Europa, y, más que todo, falta de estímulos. En nuestros artistas, salvo tres o cuatro que han ido por muy poco tiempo a recibir lecciones en Italia, obra más la habilidad natural que el estudio ordenado y detenido.

La necesidad de vestir y comer les obliga a trabajar a destajo; ¡dejan que se les vaya de las manos la gloria, para agarrar el trapo y el pan!<sup>191</sup>

Después de adquirir las destrezas en el dibujo, el principal método fue la copia en la temática de las obras, a través de las estampas de reproducciones de pintura o de las fotografías documentales de las obras, capaces de difundir en el continente americano las creaciones artísticas europeas, se copiaron algunos modelos, sobre todo de temática religiosa.

Para muestra un botón, en una de las capillas laterales de la Iglesia del Sagrario de Cuenca se encuentra el lienzo *Traslado al sepulcro* (figura 29) del artista cuencano Luis Pablo Alvarado Sempértegui (1892-1977), alumno y posterior director de la escuela. Esta obra es una reproducción del cuadro del artista suizo/italiano Antonio Ciseri *Il trasporto di Cristo al sepulcro* (1870). De estilo renacentista y neoclásico, Ciseri realizó una importante labor docente en la Academia de Florencia, donde ejecutó en un estilo académico una basta producción de temática retratista y religiosa.

Durante su estadía en Cuenca (1904), Joaquín Pinto, también realizó una reproducción en óleo sobre metal, de una obra de Ciseri, en este caso el *Ecce Homo*. Por lo que se puede indicar que el programa iconográfico cristiano, se mantuvo por el profundo sentido religioso de la sociedad y los encargos que seguían realizando la Iglesia y las órdenes monacales.

Otro cuadro de temática religiosa es el del *Sagrado Corazón de Jesús*. La propagación por Hispanoamérica de la devoción del Sagrado Corazón se debió a los jesuitas; Ecuador es uno de los primeros países en consagrarse a esta devoción en 1874 por lo que el presidente García Moreno, mandó pintar en Roma, al artista becado Rafael Salas un lienzo en honor a esta devoción. En 1929, a raíz de la promulgación de la fiesta de Cristo Rey por el papa Pío XI (1925), Nicolás Vivar, artista cuencano, a partir del modelo de Salas, realiza un *Sagrado Corazón de Jesús* al que le añadió la corona.

---

<sup>191</sup> Mera, J. L. (1987). Conceptos sobre las artes. *Teoría del Arte en el Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional. pp. 295 y 296.



**Figura 29.** *Il trasporto di Cristo al sepolcro.* Antonio Ciseri. 1870, óleo sobre lienzo, 190 x 273 cm. Santuario della Madonna del Sasso, Orselina, Suiza.



**Figura 30.** *Traslado al sepulcro.* Luis Pablo Alvarado. 1912, óleo sobre lienzo, 154 x 253 cm. Museo Catedral Vieja, Iglesia del Sagrario



### 3.3. Centenarios

*¡Próceres de la Libertad! ¡Campeones del Derecho! A vosotros, víctimas ilustres en aras de la Independencia, os saluda “La República” en testimonio de admiración y respeto a vuestras preclaras virtudes e inmarcesibles glorias.*

*Y, débil tributo de homenaje y gratitud a vuestros esfuerzos y merecimientos; honrase en saludar con su primer número el gran centenario que nos recuerda vuestro heroico sacrificio.*

*Que él no resulte estéril y con esta segunda centuria comience para el pueblo ecuatoriano el imperio de la Paz, del Progreso y de la Libertad.*

*Nuestra voz en unísono concierto con la de toda la República repite*

*¡Loor a los héroes de la Independencia!*

*¡Salve, Diez de Agosto!*

*¡Salve, Luz de América!<sup>192</sup>*

Los eventos en torno a los centenarios de las fechas patrias de los distintos países y las conmemoraciones locales se presentaron como un eje fundamental, espacio particularmente simbólico, para entender el proyecto de construcción de la nación ecuatoriana desde la esfera pública, en lo que Anderson denominó la “comunidad imaginada”. Los centenarios y exposiciones constituían ferias simbólicas en las cuales la integración en el mercado internacional y el progreso cultural, a través de edificios y objetos, estereotipaban una identidad de nación con principios modernos.

Durante el periodo catalogado por el historiador Enrique Ayala como Progresismo (1884-1895), tuvieron lugar las exposiciones en torno al IV Centenario del Descubrimiento de América, en los gobiernos de los presidentes Antonio Flores Jijón (1888-1892) y Luis Cordero Crespo (1892-1895) quienes impulsaron la participación del Ecuador en estas exhibiciones.

Las juntas para la organización de estos eventos estaban conformadas por diplomáticos y políticos que pertenecían a una élite económica y política, endogámica en sus relaciones de parentesco, dentro de este grupo de poder se situaban los presidentes Flores y Cordero, y los diplomáticos Leónidas Pallarés Arteta o Clemente Ballén. La cultura dominante, que definía

---

<sup>192</sup> HMPMCP/C. Diario *La República*, n. 1, 1909.

lo que se exponía y que determinaban en la participación en estas exposiciones como un acto de patriotismo, marcaban el relato simbólico hegemónico.

Las culturas dominadas, indígena andino o amazónico, se invisibilizaban o se mostraban como exóticos. Los objetos arqueológicos, sobre todo incas, por la fascinación que producía esta cultura en Europa y por el relato nacional vinculado a la historia oficial del momento, se exponían como parte de las colecciones privadas de las elites. En una carta enviada, el Secretario de la Junta Central se solicita la compra de objetos incaicos de propiedad del azuayo Antonio Serrano, residente en Chordeleg.<sup>193</sup>

El gobierno ecuatoriano ya tenía alguna experiencia expositiva pues en la Exposición de París de 1867 se presentaron algunas obras que representaron al país, entre ellas una muestra de *carludovica palmata* (paja toquilla) como producto agrícola de fácil conservación, que quedó fuera de concurso. Desde lo artístico, Cuenca fue representada por el escultor José Miguel Vélez, que era reconocido por su participaciones en estas exposiciones en América. Don José Domingo Cortés dice, en su *Diccionario bibliográfico americano*, hablando de este escultor:

Vélez, escultor ecuatoriano, natural de Cuenca. Es de esos genios que la naturaleza produce raras veces. Sin lecciones de ningún maestro, no pertenece a ninguna escuela y sus admirables obras llaman la atención hasta en Europa; un Cristo agonizante y una Calavera humana, hechos por él, fueron presentados en la última exposición universal de París.<sup>194</sup>

El cráneo o calavera fue realizado en cedro. También participó ocho años más tarde en la Exposición Internacional de Chile, con un calvario y el busto del presidente Errázuriz:

Vélez se presentó en la exposición de Chile de 1875, un hermoso crucifijo que fue celebrado en los diarios de esa República; hizo también un busto del Presidente, que mereció grande

---

<sup>193</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 3576, diciembre de 1891. f.5.

<sup>194</sup> Este Diccionario biográfico americano “contienen los nombres, con los datos bibliográficos y enumeración de las obras de otras las personas que se han ilustrado en las letras, las armas, las ciencias, las artes, en el continente americano”. Domingo Cortés, J. “Diccionario biográfico americano”, 2ª ed., París, 1876, p.519. Revisado en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-biografico-americano/html/12e1a47a-a415-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-biografico-americano/html/12e1a47a-a415-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html)

aprecio. Admirables son los que ha trabajado del P.Fr. Vicente Solano y del Dr. D. Benigno Malo.<sup>195</sup>

Una de las exposiciones más esperadas y con mayor participación internacional fue la del Centenario de la Revolución Francesa, la Exposición Universal de París en 1889. Tomás Povedano fue premiado con medalla de oro, antes de su llegada al Ecuador, por un retrato de cuerpo entero. Joaquín Pinto también expuso con el cuadro *Soliloquio de María* que pintó ese mismo año en óleo sobre cobre, según el presidente del Comité Ecuatoriano, el embajador en París de Ecuador, en un discurso:

El cuadrito del Sr. Pinto (mal empacado y con averías) está compuesto y colocado con buen marco en lugar adecuado ... No han faltado las curiosidades que temíamos; pero han tenido la discreción de venir en corta cantidad... El cuadro de flores de plumas, muy bonito por cierto, de la Señorita Vinuesa Pintado, sufrió algún choque en el tránsito; el vidrio se desprendió del marco y las plumas siguieron su ejemplo [...] <sup>196</sup>.

Sobre las curiosidades a las que se refirió Clemente Ballén, cónsul en París, miembro de la comisión y de familia terrateniente, en su informe al país, se evidenciaron muestras de desprecio con relación a algunos productos, se pueden inferir que esta que describían a aquellos objetos que no eran competitivos o que no eran culturalmente trascendentales para un terrateniente educado en el “buen gusto” francés.

La República del Ecuador quiso mostrarse en esta celebración como una nación con investigación científica. El presidente de la república Luis Cordero Crespo, nacido en las llamadas comarcas azuayas (Cañar y Azuay) presentó su publicación sobre *Las Plantas Medicinales de las provincias de Azuay y de Cañar* con la que obtuvo una medalla que se describe a continuación.

---

<sup>195</sup> Herrera, Pablo: “Las bellas artes en el Ecuador”, Revista Científica y Literaria de la Universidad del Azuay 6 agosto de 1890) no 6, en: Revista Científica y Literaria de la Corporación Universitaria del Azuay, Cuenca, Universidad de Cuenca. p. 197.

<sup>196</sup> Citado en Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador. p. 123. Diario Oficial. 5 de agosto de 1889, No.IO\ BCCE/Quito/Sección Periódicos.

En el anverso presentó una circunferencia externa en la mitad superior la inscripción: "EXPOSITION UNIVERSELLE". En la parte central, a la derecha, en alto relieve aparece la alegoría de la paz en figura femenina sentada con tocado y vestido rodeado por una cinta con la inscripción "PAX". A su lado izquierdo un martillo, una columna jónica y una paleta de pintor. En su mano derecha sostiene una corona de laurel encima de la cabeza de un joven sentado con actitud inclinada, a la izquierda de la pieza. En la mitad de ambos personajes el año "1889". En la parte inferior de la moneda un paisaje de vista aérea del recinto de la exposición con la Torre Eiffel a la izquierda (figura 31).

En el reverso en el lado izquierdo la inscripción "REPUBLIQUE FRANCAIS". En la parte superior aparece una estrella de cinco puntas con resplandor, en la parte central alegoría de la república con dos personajes uno, figura de un ángel, una figura femenina con alas, semidesnuda y tocando el trombón hacia el lado derecho y de perfil un busto con gorro frigio y corona de laurel. En la parte derecha de la pieza un árbol que ocupa el margen. En la parte inferior dentro de un marco el nombre de "LUIS CORDERO" y motivos vegetales (figura 32). A ambos lados de la medalla aparece la firma del diseñador de la moneda Louis Bottée.

Dos años después, en 1891, Luis Cordero agradeció la entrega física de las medallas concedidas por el jurado de la Exposición Universal de París que le fueron entregados a través del Gobernador de la provincia:

Por el digno conducto de Us. Y con su respetable oficio de esta fecha, he recibido las dos medallas que me fueron concedidas por el Jurado de la Exposición Universal de París en el año de 1889, e igualmente los dos diplomas que acreditan su concesión. Doy a Us. las gracias que delo, por la entrega que de estos diplomas y medallas se ha servido mandarme hacer, y me suscribo su muy atento y obsecuente Luis Cordero.

En 1892 también fue premiado, siendo Presidente de la República, con la Gran Medalla de Oro en la Exposición Hispano Americana de Madrid con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América por su *Diccionario quichua-español, español-quichua* (1892), obra inédita, presentada en el Congreso de Americanistas.



**Figura 31.** Medalla de la Exposición Universal de París a Luis Cordero. Anverso , 1889.  
Museo Municipal Remigio Crespo Toral.



**Figura 32.** Medalla de la Exposición Universal de París a Luis Cordero. Reverso , 1889.  
Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

En esta exposición se presentaron 1327 artefactos, en su mayoría obras “incásicas” entre ellas un facsímil y una maqueta en madera, del “Castillo de los Incas”, en Ingapirca, para lo que el presidente ordenó que se remita el objeto desde Cuenca a Guayaquil con un conductor especial.<sup>197</sup> Además, la Historia del Ecuador por González Suárez, los tres primeros tomos y el Atlas Arqueológico, encuadernados en Quito. Estos objetos pertenecían al cónsul de España en Quito, José María Lasso que en una nota indicaba que era una regalo para el Delegado General de la Exposición, al Sr. Navarro Reverter.

Ese año de 1892, se efectuaron algunos certámenes, a nivel nacional se realizó una exposición cantonal sobre artes e industria en Quito, y a nivel internacional, se preparaban las obras que serían entregadas a la Exposición Colombina de Chicago. El Ministro del Interior a través de una circular del telégrafo nacional extendió la invitación a todos los expositores de la república y habitantes de la provincia del Azuay para que concurran con obras de arte y productos agrícolas a la exposición que se llevaría a cabo en Quito en el mes de mayo, en el aniversario de la independencia del Ecuador. A través de él mismo Ministerio, en otra circular, se informó sobre el apoyo a la solicitud de los artesanos de la capital y del presidente del concejo municipal de postergar la exposición para el 26 de mayo de 1892<sup>198</sup>. Tomás Povedano fue premiado en Quito por su cuadro *La Miga*, el mismo que fue exhibido durante 1893 en la Exposición Universal Colombina de Chicago.<sup>199</sup>

Sobre este acontecimiento en noviembre de 1892 el Presidente de la República en espera del patriotismo y fiel cumplimiento de los ciudadanos azuayos, por intermedio del Ministro de Estado en el Despacho de Fomento Francisco Andrade Marín, al jefe político del cantón, suplica que:

Por honra de la República se empeña actualmente el Gobierno en hacer cuanto le fuere posible para conseguir que la sección ecuatoriana de la Exposición Colombina de Chicago no sea de los últimas que llamen la atención a quienes visiten esa espléndida manifestación del progreso contemporáneo.

---

<sup>197</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34351, marzo de 1892. f.1.

<sup>198</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34980, 29 de abril de 1892. f.1.

<sup>199</sup> HMPMCP/C. *La Unión Literaria*. no 5, 1893. Imprenta de la Universidad del Azuay.

Guiado por tal designio, que Us. no podrían menos de reputar patriótico y laudable, ha resuelto apelar al generoso entusiasmo de cuantos sujetos comprendan la importancia del asunto, para pedirles con la mayor instancia, le ayuden a sacar airoso el buen nombre del Ecuador, en el galano concurso abierto por la gran República Norteamericana, para que luzcan , a competencia, todas las industrias del mundo.

Y, siendo Us. uno de los ciudadanos amantes del timbre y decoro de la patria, como lo ha probado en ocasiones análogas a la presente, no vacilo en pedirle se sirva cooperar al brillo de la exposición Ecuatoriana de Chicago, preparando los objetos naturales, industriales y artísticos que le parezcan convenientes, en la inteligencia de que, entregado por Us al Gobierno, será de cuenta de este la traslación de ellos a dicha ciudad y su transporte de regreso.<sup>200</sup>

A lo que el Jefe Político del Cantón respondió:

[...] qué haré de mi parte cuanto pueda para conseguir algunos objetos que sean dignos de remitir a dicha Exposición, aunque tropiezo, como en otra vez, con la dificultad de adquirir tales objetos, sin previa indemnización a los artesanos que pudieran proporcionarlos.

Usted que conoce la pobreza del país y la miseria en que viven los artesanos más hábiles, no podrá menos que convenir en que esos pobres obreros no pueden perder algunos días de tiempo, sin ganar lo necesario para su subsistencia, y sin que previamente se les provea de materias primas para sus obras. Si este obstáculo se pudiera superar con algún dinero que se destine a tal fin, de seguro que se obtendrían objetos que pudieran lucir en el gran concurso de la República Norteamericana.<sup>201</sup>

Este alegato a favor del artesano muestra la falta de medios de los que disponían estos gremios. El aislamiento geográfico por las faltas de vías aumentaba el costo y la dificultad de las materias y herramientas de trabajo. Leónidas Pallarés Arteta se ocupó personalmente de solicitar al gobernador el envío de un bulto que contenía 40 muestras de madera de diferente calidad y un vestuario completo de los jíbaros para exhibir en esta exposición.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34960, 23 de noviembre de 1892. f.1.

<sup>201</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34365, 5 de diciembre de 1892. f.1-2.

<sup>202</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34351, marzo de 1892. f.8.

La Junta Central en Guayaquil recibió los trabajos que serían enviados gratuitamente por correo, se hizo cargo de su costo el erario público. Las mujeres azuayas, también recibieron una invitación a participara a través de la Junta de Señoras que debía organizarse en cada provincia. El Ministro de lo Interior y Relaciones Exteriores, el 16 de julio de 1892 en la circular<sup>203</sup> no. 18 dirigida al Gobernador remitió la carta de:

La Sra. Da. Berta Houndré Palmer, Presidenta de la Comisión de Señoras Directoras de la Exposición Colombina de Chicago, ha tenido la feliz Inspiración de procurar se allegue al gran concurso del arte y la industria generales en dicha Exposición, el especial contingente de labores femeniles, a cuyo objeto se ha formado en ésta una instalación exclusivamente destinada para ellas.

La expresada Señora solicita con loable entusiasmo la cooperación de las Señoras del Ecuador, y el Gobierno no puede menos de recomendar a las autoridades de la República *estimulen y protejan* el empeño que, es de esperarse, pondrán las Señoras ecuatorianas en corresponder a la invitación referida.

A este fin, Us. se servirá disponer:

- 1° se organice en esa Provincia una Junta de Señoras promotoras del concurso a la Exposición de Chicago.
- 2° Que cuanto, con tal objeto, se trabaje, sea remitido a la Junta Central que debe organizarse en Guayaquil, y
- 3° Que todos los trabajos presentados al efecto se remitan gratis por correo a la expresada Junta Central.

Según, Blanca Muratorio, mientras se alude a las grandes obras de los hombre ilustres ecuatorianos, el *Diario de Avisos de Guayaquil* al describir las obras de las mujeres en los informes se señalan “a las señoritas de la clase media y la infaltables monjitas, exhiben “artesanías” que nada tienen que envidiar al “kitch nacionalista” europeo del siglo XIX, tales como un retrato de Sucre y un escudo del Ecuador bordados en “finísimas sedas”<sup>204</sup>. A las obras a las que se refiere la autora fueron las entregadas desde Cuenca al departamento de manufacturas y exhibidas en la exposición, entre ellas podemos señalar:

- Una corona de flores de escamas de pescado de Florencia Carvallo.

---

<sup>203</sup> A.N.H. /C. Gobierno-Administración. c. 34939, 16 de julio de 1892. f.1.

<sup>204</sup> Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador. pp. 144-146.



- Una imitación de piel de armiño hecha con plumas de ganso de Filomena Tamariz.
- Un cesto de flores, plumas y paja de Juana Ortiz.
- Un retrato de Colón bordado con seda de Clemencia Hidalgo, también en seda obras de Matilde Farfán, Jesús Palacios y María Castañeda.

Los Centenarios y las Exposiciones Nacionales e Internacionales fueron temas tratados en varios países.<sup>205</sup> ¿Pero cómo se vivió el Centenario en Cuenca?. Dos son los héroes de la gesta libertaria que por su lucha en la Batalla de Pichincha, acontecimiento que proclamó la Independencia en Ecuador, y su relación con Cuenca, significaron para Cuenca, la integración en el proyecto nacional, Antonio José de Sucre y Abdón Calderón, a quienes se les rememoró por el centenario de su nacimiento.

Con motivo del centenario del nacimiento del General Sucre (1895) se conformó en Cuenca una Junta Patriótica que transformó la cotidianidad de la ciudad. Los retratos de los héroes patrios como el realizado a Sucre por Tomás Povedano, para esta ocasión, contribuyeron a configurar un imaginario nacional y a multiplicar estas representaciones:

Aunque Povedano se concretó ex profeso a la enseñanza del dibujo, pintó un óleo del Mariscal de Ayacucho, jinete en el blanco corcel de Boyacá, de capa y espada, óleo que presidía hasta hace pocos años, como imagen patriótica, entre palmas y banderas, desfiles y fiestas cívicas, desde los balcones de la Gobernación, en cuya Sala de los Escudos se lo conserva. La Junta “Pro Centenario de Sucre” (3 de Febrero de 1895) presidida por el Señor Gobernador Dr. Benigno Astudillo, padre de la Srta. Florencia Astudillo, ángel de los asilos asistenciales; Dr. Tomás Abad, D. J. M. Astudillo (mi padre) y el Crnl. y Dr. Alberto Muñoz Vernaza, a la manera de otros Doctores y Cmdtes. de las revueltas. Esta Junta Patriótica promovió concursos artísticos y veladas, presididos por el gran óleo de Sucre de Povedano, en los que Peñaherrera revivía Medallas de Oro por sus cuadros folklóricos y las clásicas cartulinas, a la pluma y al crayón.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> En el caso ecuatoriano, la FLACSO, ha publicado un libro que se titula *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, donde se analiza los discursos de la nación frente a estas muestras y celebraciones.

<sup>206</sup> Astudillo Ortega, J.M., (1955). Escoplos, cinceles y pinceles. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana. p.45.

En 1904 se conmemoraba una fecha muy especial, que daría lugar a una gran actividad artística y conmemorativa, fecha crucial para la reconstrucción de la historia regional, el nacimiento de Abdón Calderón el “Héroe Niño”. Muchas leyendas surgieron en torno a este héroe cuencano que luchó en la Batalla del Pichincha donde días después falleció. De acuerdo a estudios realizados por el historiador Manuel Carrasco Vintimilla que el padre de Abdón Calderón fue un funcionario municipal que apoyaba la causa patriota, y fue ajusticiado por ello. Sin embargo, se conoce muy poco de este personaje cuencano, el que sí ha quedado en la memoria colectiva es Abdón Calderón en una construcción del héroe a escala regional. Es importante recordar que el espacio público más significativo para los cuencanos, su plaza central, en la actualidad lleva su nombre y su representación escultórica respondió a una lógica conmemorativa.<sup>207</sup>

“Por el interés individual y patrióticamente por el común”<sup>208</sup>, se realizó en Cuenca la Primera Exposición Azuaya de carácter nacional:

[...] tiempo es ya de que Provincia del Azuay de a conocer ante el mundo sus innegables adelantos en las artes y en la industria, a fin de que ocupe, entre los pueblos de la América, el lugar que le corresponde, como país laborioso y amigo del progreso.<sup>209</sup>

Según oficio de la Corporación Municipal, en esta crónica que realiza Luis Cordero sobre el certamen se anunciaba la fecha de la clausura que “se reservan de intento para el día 31 de Julio próximo, en que la República ha de conmemorar el glorioso Centenario del nacimiento del héroe niño Abdón Calderón, con particular honra de esta nuestra ciudad, que fue su cuna”

<sup>210</sup>

Las historias en torno al héroe patrio y el acontecimiento de su muerte en el campo de batalla fue representado en el lienzo *Glorificación del Capitán Abdón Calderón Garaicoa* donado a

---

<sup>207</sup> Esta idea ha sido ampliada en: Montes Sánchez, M.(2011). Iconografía e Independencia en el discurso regional. Memorias del Simposio Bicentenario: Respuestas locales a la Revolución de Quito del 10 de Agosto de 1809. Cuenca: Universidad de Cuenca.

<sup>208</sup> Cordero L. (1904). Crónica de la Primera Exposición Azuaya.

<sup>209</sup> *Ibíd.*

<sup>210</sup> *Ibíd.*

Cuenca por el artista quiteño José Salas Salguero, por esta obra recibió una medalla de oro por parte de la municipalidad, en oficio el artista señala que:



**Figura 33.** *Retrato ecuestre del General Sucre.* Tomás Povedano. 1895, óleo sobre lienzo, 240 x 140 cm. Gobernación del Azuay.

Los hombres que nos han proporcionado Libertad y Patria deben ser objeto primordial de nuestros ensueños e ilusiones, de nuestra gratitud, amor y veneración. El Capitán Abdón Calderón es uno de esos beneméritos campeones de la Libertad y el Honor: su heroísmo, talento y pureza de costumbres deben servir de modelo a la juventud ecuatoriana. Estas mismas cualidades inspirándome el cuadro alegórico de la muerte de nuestro héroe. Así es que, como prueba de verdadero afecto hacia la inmortal Cuenca, cuna de grandes héroes y de grandes sabios, envió el cuadro que representa la apoteosis de nuestro Héroe Niño, que lo represente en esta ciudad (Quito) el 31 de Julio del presente año para contribuir de algún modo a la celebración del primer centenario de su nacimiento, y que espero será aceptado favorablemente por esa ilustre Corporación.<sup>211</sup>

En el cuadro de José Salas el paisaje se inscribe en las faldas del volcán Pichincha donde Abdón Calderón fue mortalmente herido. A la izquierda del lienzo, dos soldados patrióticos lamentan la reciente pérdida del héroe. En la parte superior la victoria alada, la Gloria, que entrega una corona a la Justicia representada de forma alegórica. En la parte central una alegoría de la Patria sosteniendo al soldado herido que va a ser glorificado. En la esquina superior derecha la Inmoralidad sostiene una palma y la Fama que sostiene una larga trompeta.

La historia real difiere de la historia oral, Abdón Calderón no murió en el campo de batalla, aunque demostró un comportamiento heroico al haber recibido cuatro heridas de bala y permanecer en la línea de fuego alentando a su batallón. Este soldado fue llevado a Quito y al cabo de catorce días murió de disentería. Póstumamente fue ascendido al cargo de capitán.

La imagen, muestra su persuasión de comunicación a través del espacio público, donde los balcones eran engalanados con los cuadros de los héroes patrios. En una sociedad mayoritariamente analfabeta el mensaje sobre los personajes que llevaron a la sociedad a “la liberación” era contado a través de la historia oral y las imágenes. La ciudadanía debía participar en esos acontecimientos, por lo que se les solicitaba adornar las fachadas de las casas y alumbrar las calles para estas fechas conmemorativas.

---

<sup>211</sup> AHM/C. Gobierno-Administración. 7 de noviembre de 1904.



**Figura 34.** *Glorificación del Capitán Abdón Calderón Garaicoa.* José Salas Salguero, 1904. Reproducción fotográfica. Archivo Nacional de Fotografía.



**Figura 35.** Cuadro de la *Glorificación del Capitán Abdón Calderón Garaicoa* en la fachada del Cuartel Abdón Calderón en la Plaza Central de Cuenca, 1904. Archivo Nacional de Fotografía.

También, en honor de Abdón Calderón en el primer centenario de su nacimiento, el 31 Julio de 1804, Leónidas Pallarés Arteta, titula Patria Inmortal, a un texto muy laborioso. En él se compagina con gran elegancia poesía e imagen, concretamente, cromolitografías (figura 36). Este pequeño libro, impreso por el taller litográfico Armanino en Génova, conmemora las cuatro fechas más representativas para la república ecuatoriana, el 10 de Agosto de 1809 (Primer Grito de Independencia), el 9 de Octubre de 1820 (Independencia de Guayaquil), el 24 de Mayo de 1822 (Batalla del Pichincha) y el 9 de Diciembre de 1824 (Batalla de Ayacucho), se pueden observar también algunos héroes que participaron en el proceso independentista: el libertador Bolívar, Sucre, Córdova, Calderón, Ricaurte y Páez. A cada fecha y a cada personaje le dedicó unos versos y un encabezado con grabados de sus retratos.

Leónidas Pallarés, ex Ministro del Interior había representado diplomáticamente al Ecuador como miembro de la Junta Directiva en la celebración de la Exposición Internacional de Madrid en 1892. Al 10 de Agosto de 1809, Leónidas Pallarés Arteta tributa estos versos, en el encabezado son dos los personajes que aparecen grabados, Salinas y Montúfar: *Si patria independiente / De próceres ilustres heredamos / Con esfuerzo potente / Prospera patria hagamos / Laboriosa y feliz... más libre de amos.*

Las fiestas del centenario del Primer Grito de Independencia de 1909, se inauguraron como narra *La Alianza Obrera*, periódico que también circulaba en la región en 1909 y que afirmaba:

[...] que dentro de la piadosa nave del templo de Dios se congregó la ciudad entera representada en sus Magistrados, Prelados, en sus soldados y sus ediles, en sus jueces y sus maestros, en sus escritores y artistas. El suntuoso aparato de las ceremonias, la artística decoración del templo, la solemnidad del canto religioso, todo fue adecuado á la gran efeméride cristiana y patriótica que se celebraba.<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> *La Alianza Obrera*, 10 de Agosto de 1909. Cuenca, Ecuador.



Figura 36. Patria Inmortal. Textos de Leónidas Pallarés Arteta. Cromolitografías 1904. Impreso en Génova.

El Centenario por el Primer Grito de Independencia, durante la segunda presidencia del general Eloy Alfaro Delgado, debió ser un momento decisivo de grandes celebraciones oficiales en el cual se expresó el orgullo de un pueblo capaz de defender su soberanía y de mostrar su industria nacional. La provincia azuaya pretendía integrar el proyecto nacional a través de sus progresos. Con este objetivo se realizó el *Catálogo de los Objetos de la provincia del Azuay* que fue enviado a la Exposición Nacional de 1909, impreso en los

talleres de la Alianza Obrera para el Pabellón del Azuay. El presidente del Comité provincial era el liberal José Peralta. De vocales en el subcomité de artistas aparecen las figuras de Nicolás Vivar y Abraham Sarmiento.

A Abraham Sarmiento pertenecen los dos grabados conmemorando el centenario del 10 de Agosto publicados en el número extraordinario de la *Gaceta Cuencana*, órgano del municipio, el primero era un grabado un homenaje a la fecha patria con los nombres de los integrantes de la Junta Suprema, Próceres de la Independencia, una alegoría a la patria, con los atributos de la inmortalidad y la gloria y un blasón con el retrato de Manuela Cañizares, heroína independentista quiteña. El segundo grabado representaba al edificio del municipio cuencano, a modo de recuerdo del Ilustre Concejo Municipal por el Primer Centenario de la Independencia ecuatoriana. Además, se anunció que la plaza de San Blas llevaría el nombre de plaza Diez de Agosto en honor a la causa emancipadora.

Regresando a la Exposición Nacional de 1909 en Quito, en esta muestra, los objetos y los expositores que la provincia del Azuay selecciona para mandar a la capital del país, se dividen en: mineralogía, botánica y maderas, química y licorería, música y la sección quinta pintura, litografía y crayón, además de ebanistería, yeso y cerámica, piedras artificiales y baldosas y tenería, zapatería y talabartería.

La Universidad aprobó el pedido del gobernador de ocupar el busto de Juan Bautista Vásquez y el cuadro de Fray Vicente Solano para el Pabellón del Azuay, por lo que solicitó autorizar al Tesorero de Hacienda para que entregue los bienes *con todas las seguridades del caso*.<sup>213</sup> Además de las instituciones gremios, artesanos, industriales y artistas presentaron sus objetos y artículos como baluartes de la provincia.

---

<sup>213</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. Sesión 16 de abril de 1909.





**Figura 37.** *Primer centenario de la Independencia Ecuatoriana.*  
Abraham Sarmiento. 1909. Litografía.

Entre los objetos en pintura se detallan:

- Retrato (al óleo) de Fray Vicente Solano. Universidad Azuaya. (ver figura 16)
- Retrato del Sr. Joaquín Pinto. Filoromo Idrovo
- Estudio “Mis Pensamientos”. Filoromo Idrovo
- Cuadro al natural. Filoromo Idrovo
- Álbum Litográfico de los notables Artistas del Azuay. Abraham Sarmiento
- Retrato en litografía del Libertador Simón Bolívar. Abraham Sarmiento
- “Hero y Leandro” al Crayón. A. Iñiguez V.

En escultura:

- Busto en madera, del Sr. D. D. Juan Bautista Vásquez, obra de Daniel Alvarado. Biblioteca del Azuay.



**Figura 38.** *Busto de Juan Bautista Vásquez*, Daniel Alvarado. Fotografía: Sonia Pacheco, 1895, talla en madera, 87 x 47 x 35. Universidad de Cuenca.

- Busto en mármol del Portete del Mariscal Antonio José de Sucre, obra de Miguel Vélez. Municipalidad.
- Emblema en mármol. Ángel María Figueroa
- Tablero de mármol. Ángel María Figueroa
- Busto en madera del escultor Miguel Vélez. Daniel Alvarado
- Crucifijo de madera. Daniel Alvarado.
- Entre los expositores se encuentra la Casa de Artes y Oficios

Además, el artista Filoromo Idrovo muestra en la sección primera, en el área de Mineralogía un muestrario de pinturas.

Como se pueden apreciar en los nombres de los exhibidores aparecen obras de los directores de la escuela Tomás Povedano y Abraham Sarmiento, además la mayor participación es la del artista y alumno Filoromo Idrovo. También aparece el busto de Daniel Salvador Alvarado (1867-1953), que fue discípulo de Joaquín Pinto en la Escuela de Pintura y Litografía y que se dedicó en exclusiva a la escultura. Su obra mayoritariamente de temática religiosa se encuentran en templos cuencanos. De su obra laica, en madera de cedro o de caoba, existe una colección de tallas de personajes ilustres de la ciudad de Cuenca entre el que destaca Juan Bautista Vásquez.

A lo largo de este periodo, y entre los años 10 y 20 ruedan por la ciudad los primeros vehículos, se instauran las primeras plantas de agua potable y llega el alumbrado público. Las familias burguesas cuencanas se reúnen en torno a tertulias literarias y a través de la fotografía retratan una vida bohemia. Pero el principal obstáculo es la viabilidad, que no logra prosperar aunque se conformen algunos comités de mejoras.

La exhibición más importante a nivel local es la que conmemoró por la Independencia cuencana, el 3 de Noviembre de 1920. El Comité Patriótico, instaurado en 1916, en un acto solemne le hace entrega de una tarjeta de oro al ex gobernador de la provincia al doctor Abelardo J. Andrade por la gestión e instalación de la maquinaria de la planta hidroeléctrica municipal en particular y por el empeño en las mejoras de las obras públicas en general.

En 1917 se coronaría la efigie de Luis Cordero Crespo y unas semanas más tarde a Remigio Crespo Toral, diplomático, literato, pintor y futuro rector de la universidad cuencana. Él, junto con otros hombres de la alta alcurnia cuencana instaurarán la Fiesta de la Lira, un festival de certámenes, concursos y encuentros de recitales poéticos que tenían lugar en las quintas y casas de estos terratenientes, hacendados y comerciales.



**Figura 39.** *Al Azuay en su primer Centenario.* Manuel Serrano. 1920, Archivo Municipal Remigio Crespo Toral  
 Junta del Centenario de la Independencia de Cuenca. Sentados: Adolfo Torres, Alfonso M. Borrero, Comandante Ballesteros, Octavio Díaz, Rafael Crespo Toral, Octavio Cordero Palacios, Alfonso Cordero Palacios y Roberto Crespo Toral.- De pie: Manuel A. Corral J., N.N, [vacío], Andrés F. Córdova, Isaac. A. Ulloa, Agustín Cuesta V. Remigio Romero León, José M. Astudillo, Gonzalo Cordero Dávila, Rafael Florencio Arízaga , José Escudero Reyes, José A. Mosquera y Agustín Carrión.

Sin embargo, el descontento de la población campesina e indígena contrastaba con el entusiasmo de las elites cuencanas. Los impuestos y la recaudación de tributos instituidos desde 1916 a 1920 provocaron la “Huelga de los Indígenas” y el posterior “Levantamiento por la Sal” con acciones muy represivas. En palabras de Michiel Baud los intelectuales y políticos tenían otras prioridades que atender:

En 1920 se iba a celebrar un siglo de independencia del Ecuador. El próximo centenario animaba los corazones de los hijos pródigos de Azuay y, sobre todo, de la capital provincial

Cuenca. Querían organizar una fiesta grande, digna de una región de cuyos sentimientos nacionalistas no era posible dudar. Sobra decir que se esperaba que toda la población ayudara para el éxito de las festividades. Tenía que contribuir su mano de obra por medio, de las mingas organizadas por los Tenientes Políticos, pero también tenía que pagar parte de los costos.<sup>214</sup>

El monto total del centenario ascendía a unos 20.000 sucres, lo que causó el incremento de los impuestos al tabaco y al aguardiente para tributar a la obra pública. El descenso de la economía por las bajas ventas de los sombreros de paja toquilla, debido a las guerras europeas también contribuyó a esta situación precaria.

Aún así, la Ilustre Municipalidad de Cuenca y la Junta del Centenario realizaron algunas obras como el puente del Centenario y el cambio en la nominación de las calles con el nombre de los héroes y las fechas patrias. Además, encargaron a uno de los fotógrafos más importantes de la ciudad, Manuel J. Serrano la realización del álbum, *Al Azuay en su primer Centenario*. Esta obra fue entregada el 3 de noviembre de 1920. En la introducción del álbum, el autor destaca que:

Ante el vivo anhelo exteriorizado por todas las clases sociales de las comarcas azuayas, con un patriotismo sin ejemplo, de celebrar dignamente el Centenario de la proclamación de la República de Cuenca, también yo he querido contribuir, modestamente, con estas rápidas impresiones de luz a la glorificación del idolatrado terruño, donde la acción, el talento y la virtud merecen vivir no lo que una fotografía, sino lo que el mármol y el bronce perduran. En este Álbum no va todo lo que es y vale en Cuenca, sino muy poco de lo que he podido sorprender como sobresaliente en la complicada máquina social que anhela el progreso, llena de fe en los ideales de libertad y justicia.<sup>215</sup>

En este álbum se incluyen fotografías de lienzos de los escudos y retratos de los héroes libertarios Bolívar y Sucre, además de los representantes políticos, organizaciones e instituciones económicas y culturales de la ciudad de Cuenca. Además, imágenes de

---

<sup>214</sup> Baud, M. (1993). Campesinos indígenas contra el Estado: La huelga de los indígenas de Azuay, 1920/21. *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, I(4), (41-72). p. 41.

<sup>215</sup> AMRCT/C. *Al Azuay en su primer Centenario*. Álbum fotográfico. Manuel J. Serrano, 1920. Introducción.

congregaciones religiosas, sucesos históricos representativos, jíbaros de Gualaquiza, escuelas, paisajes, plazas de la ciudad e imágenes de la celebración del Centenario. No se sabe cómo la población local celebraba estas efemérides pero a través de la fotografía se pueden ver desfiles de numerosas personas que transcurren por el actual Parque Calderón, rodeados de arcos triunfales y alegorías a la patria, por ejemplo, el gremio de hojalatería conmemoró a los próceres de 1820 con una escultura efímera en la que se representó una mujer en movimiento que simula avanzar al frente, en su mano derecha sostiene una antorcha (figura 40).



**Figura 40.** *Al Azuay en su primer Centenario.* Álbum fotográfico. Manuel J. Serrano, 1920. Archivo Municipal Remigio Crespo Toral.

### 3.4. Imágenes para la patria

En Cuenca a finales del siglo XIX la temática religiosa de herencia virreinal tuvo permanencia en el tiempo, fue una temática constante sumada a la representación del territorio, costumbrismo que se consolidó como eje discursivo, además del retrato en sus diferentes modalidades y estéticas, sobre todo representado en héroes y personajes públicos. Las becas de formación artística en Europa comenzaban a ofertarse y se auspiciaba la visita de científicos y profesores extranjeros, en la construcción de la nación, en la celebración de las fechas patrias se incentivaba la participación de los artistas para que concursen en los diferentes programas y exposiciones locales, nacionales e internacionales.

¿Pero cuáles son las imágenes con las que aportó Cuenca en la construcción de la nación?. Las fiestas de fundación (cada 12 de abril), los certámenes y las exposiciones motivaban a los agricultores, a los mineros, a los industriales, a los artesanos y a los artistas a celebrar estas fiestas y participar en estos eventos. La ciudadanía además de aportar con su presencia también concurría con la iluminación y adornos en las fachadas de sus casas y tiendas.

El primer concurso de Agricultura, Artes e Industrias se realizó en Cuenca para conmemorar su fundación el 12 de abril de 1904 en el local de la Casa de Artes y Oficios. El comité directivo estuvo conformado por Daniel Carrión, Luis Loyola, Luis Pauta Rodríguez, Manuel Vidal, con la figura de presidente efectivo Ramón Ulloa, como miembros Honorato Vázquez y Remigio Crespo y como presidente honorario Luis Cordero. Este político y literato escribió el Himno a Azuay 347 años después de su fundación, para esta ocasión, cabe indicar que se oficializó después de 35 años cuando lo acuerda el Concejo Cantonal que lo convirtió en Himno a Cuenca, la música la compuso Luis Pauta Rodríguez.

Para tal evento se realizó una publicación extraordinaria en el *Boletín de la Exposición Azuaya*, en la introducción el comité afirma que:

Nuestra primera Exposición Cuencana no va a ser de objetos raros, de peregrinas curiosidades, que a veces no pasan de bonitas fruslerías sino de productos importantes de la naturaleza o del trabajo, es decir, de aquellas cosas que en cualquier sentido contribuyan al

bienestar social, mejorando de cualquier modo lo que, para pasarlo bien, necesita el hombre civilizado. De aquí es que son admisibles en el concurso de que se trata, no solamente las más bellas creaciones de las Artes Liberales, sino también los objetos de no despreciable utilidad que se preparan, por ejemplo, en nuestras Tenerías y se construyen por nuestros diestros profesores de Cerámica. Queremos que el Azuay exhiba algo de todo lo que en la actualidad le sirve para la vida a más de aquello que le proporciona deleite intelectual o le interesa por cualquier otro motivo. Suplicamos, por esto, a todos nuestros hombres laboriosos, sean de la clase o gremio que fueren, que nos provean de cuanto les parezca digno de figurar en esta colección general de los mejores productos del trabajo azuayo.<sup>216</sup>

Haciendo una distinción entre las artes liberales y las mecánicas y un llamamiento a las distintas clases sociales. Previo a la inauguración de la exposición y en un gesto de humildad se realizó la siguiente solicitud:

Procedemos, pues, mañana a dicha inauguración, y antes de que ella se efectúe, hacemos dos súplicas a todos los azuayos que miran con patriótico interés el progreso de su amada provincia.- Primera, que sigan cooperando a la mayor importancia de la Exposición, mediante el envío de nuevos objetos al Comité Directivo, sea para nuevas instalaciones, sea para mejorar las que ya se han hecho.- Segunda, que los caballerosos visitantes de la casa se sirvan mirar con noble indulgencia este primer ensayo del Azuay a fin de que, alentados los expositores por el benévolo aplauso, o siquiera por la discreta aprobación, cobren alientos, para pensar en futuros certámenes ya que Cuenca, como pueblo culto, no podrá prescindir de ellos, especialmente cuando sean mayores sus recursos y prosperidad.<sup>217</sup>

Entre los objetos que se exponen destaca de Ángel María Figueroa, la maqueta en madera de cedro de la Catedral de la Inmaculada que sirvió de guía para su construcción, realizada entre 1895 y 1904, se puede apreciar que las torres cuadradas están rematadas con pináculos, por lo tanto el estado actual del templo está incompleto con respecto a los planos.

Frente a los dos grandes centros de poder político y económico Quito y Guayaquil, Cuenca, la región del centro-sur andina más poblada, debía integrar el proyecto nacional que se estaba afianzando desde una nueva burguesía naciente. Dos fueron los campos del conocimiento que

---

<sup>216</sup> *Boletín de la Exposición Azuaya*, 11 de abril de 1904. Cuenca: Imprenta de la Universidad, p. 1.

<sup>217</sup> *Ibíd.*, p. 3.



aportaron a la construcción de la nación cuencana la arqueología, de la mano de Federico González Suárez y Max Uhle, y la botánica, por los estudios de Luis Cordero Crespo. El arte, a través de sus ilustraciones jugó un papel fundamental en la divulgación de estas investigaciones y fue cuencano, Abraham Sarmiento, quien contribuyó a estas representaciones históricas.

El padre Monseñor Federico González Suárez,<sup>218</sup> futuro Arzobispo de Quito, vivió en Cuenca desde 1872 a 1883 donde demostró una fascinación por la historia prehispánica y la arqueología, es considerado el pionero en esta serie de monografías históricas. En sus visitas pastorales, pudo incursionar en zonas con yacimientos arqueológicos y una gran riqueza oral donde recopiló muestras y testimonios que dieron lugar a su *Estudio Histórico sobre los Cañaris, antiguos habitantes de la Provincia del Azuay, en la República del Ecuador* publicado en 1878. En el prólogo de este libro, en una reedición realizada por la Universidad de Cuenca en 1965, se cita al autor en una carta dirigida a Manuel María Pólit Laso en la que indica que:

La publicación de mi *Estudio Histórico sobre los Cañaris*, fue recibida por el público con las más completa indiferencia, y hasta con desdén: no faltó quien se arrepintiera de haberse suscrito a un ejemplar, y eso que la suscripción no valía más que un sucre: algunos individuos me calificaron de ocioso, por que, siendo clérigo, me ocupaba en escribir cosas de los indios [...]. Cuando yo comencé mis trabajos arqueológicos, carecía de público nuestra patria.<sup>219</sup>

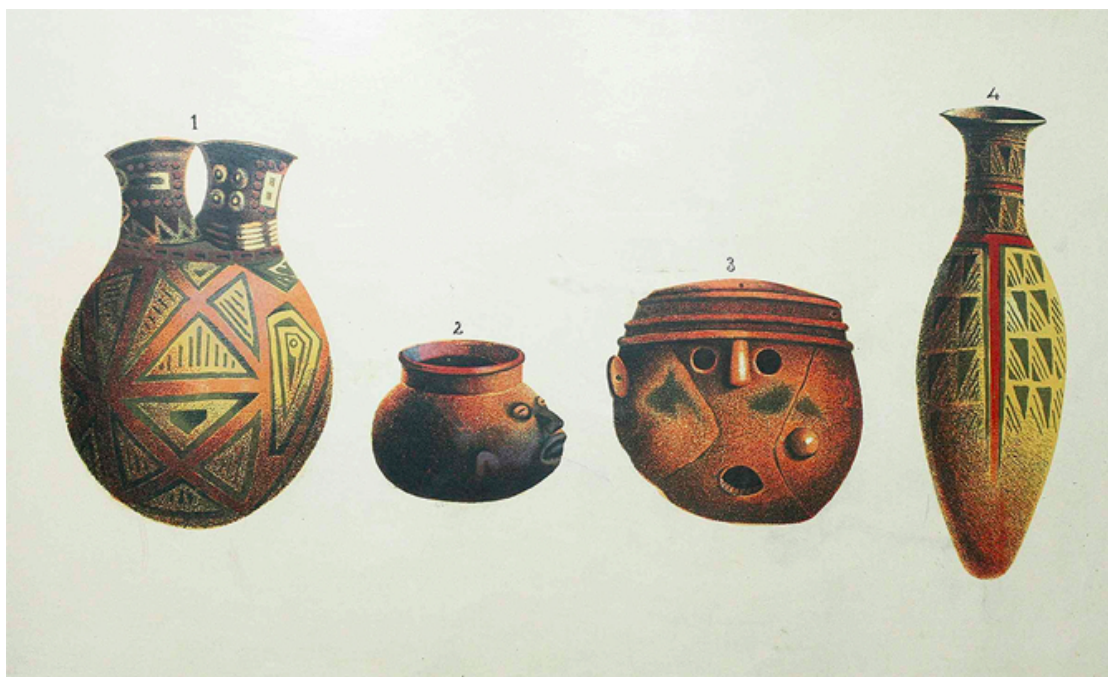
---

<sup>218</sup> En los años posteriores reside dos años en España donde realiza una labor investigativa en el Archivo de Indias.

<sup>219</sup> Larrea, Carlos (1965). Introducción al *Estudio Histórico sobre los Cañaris, antiguos habitantes de la Provincia del Azuay*. González Suárez (1878). Cuenca: Universidad de Cuenca.



**Figura 41.** *Abraham Sarmiento en el Taller de Litografía.* Autor NN, ca 1910. Fondo fotográfico Miguel Díaz Cueva. Archivo Nacional de Fotografía.

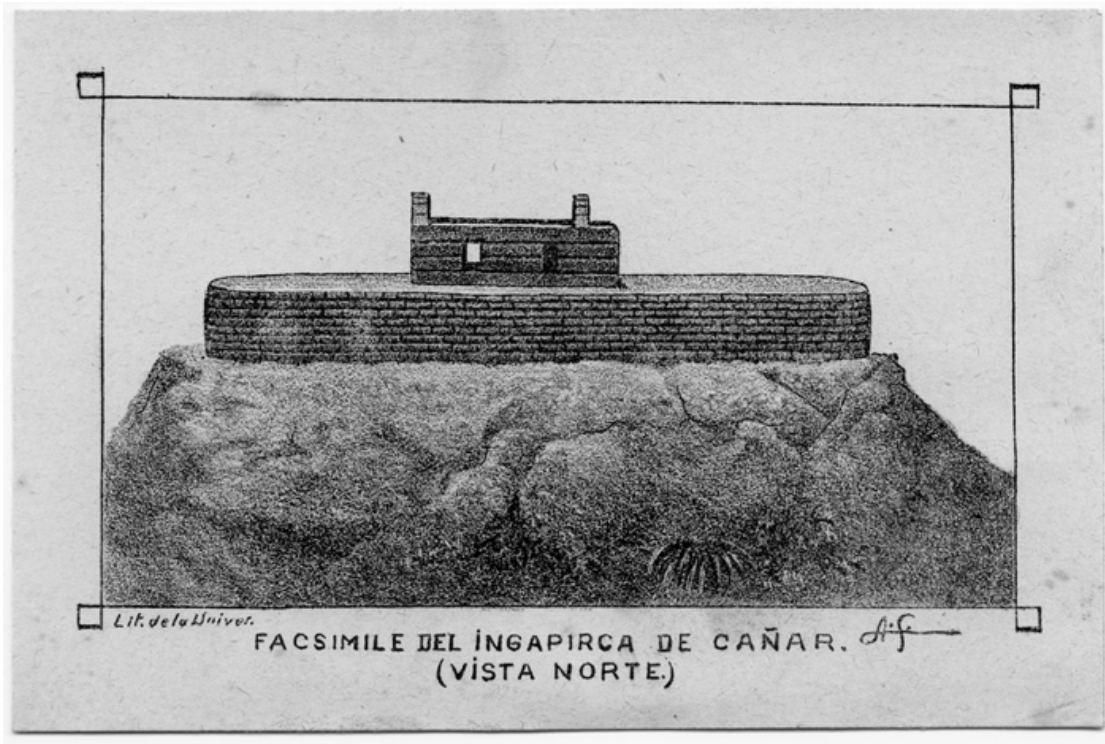


**Figura 42.** *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi (1910).* Abraham Sarmiento. Cromolitografías, 1910.

Este canónigo alternaba sus investigaciones arqueológicas con cargos políticos, fue diputado por la Provincia del Azuay en 1878, y con textos estrictamente religiosos o de críticas literarias. Bajo la protección del obispo cuencano Remigio Estévez de Toral, que financió sus publicaciones, asistió al Liceo de la Juventud, una sociedad literaria cuencana, a cuyos miembros Julio Matovelle, Honorato Vázquez y Miguel Moreno, entre otros, González Suárez les dedicó el estudio sobre los cañaris. Las láminas fueron litografiadas por Joaquín Pinto y Eufemia Berrío. Quienes también contribuyeron con el retrato de Celestino Mutis en la obra *Memoria histórica sobre Mutis y la Expedición Botánica de Bogotá en el siglo pasado (1782-1808)* escrita por el canónigo en 1888 y con el *Atlas Arqueológico Ecuatoriano*, de 1892.

Posteriormente, Joaquín Pinto, acompañó a González Suárez a las investigaciones arqueológicas, donde realizó la labor de dibujante, junto con el arzobispo de Quito, elaboraron la publicación sobre *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi (1910)* que aborda las filiaciones culturales en el norte del país, la reproducción cromolitográfica de todas las láminas es obra del artista cuencano Abraham Sarmiento. Otros dibujos fueron realizados por el ibarreño José Domingo Albuja y por el otavaleño Luis Garzón, la última lámina la realizó Juan León Mera, uno de los socios fundadores de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos que luego se convertiría en Academia Nacional de Historia y de la que formaba parte el arzobispo Federico González Suárez.

La búsqueda de un pasado histórico, como un factor de unidad nacional, no pudo encontrarse en la suma de los señoríos étnicos que conformaban el territorio ecuatoriano antes y durante la llegada de los incas a la serranía ecuatoriana. Sin embargo la fascinación por los estudios incaicos, provocó un mayor acercamiento a estas culturas a través de los relatos de los cronistas, y el discutido nacimiento de Huayna Cápac y Atahualpa, en Tomebamba, actual Cuenca, posicionaron a la cultura incásica en el discurso histórico de la nación. Los estudios de Jijón y Caamaño, que coleccionaba objetos por prestigio promoviendo el tráfico ilícito de bienes y las excavaciones sistemáticas del arqueólogo alemán Max Uhle definieron el emplazamiento de la antigua ciudad incásica, como la segunda capital del Tahuantinsuyo.



**Figura 43.** Facsímil de Ingapirca de Cañar (Vista norte). Abraham Sarmiento, Litografía. Archivo Nacional de Fotografía.



**Figura 44.** Facsímil de Ingapirca de Cañar (Vista sureste). Abraham Sarmiento, Litografía. Archivo Nacional de Fotografía.

En las comarcas azuayas, también se encontraba el complejo arqueológico de Ingapirca, santuario cañari-inca, difundido por Humboldt en sus diarios y atribuido a los incas por González Suárez, las maquetas y facsímil de Ingapirca eran llevados a las exposiciones locales, nacionales e internacionales. Abraham Sarmiento, también realizó litografías sobre el sitio (figuras 43 y 44).

Esta fascinación por la cultura inca, que permaneció por unos setenta años en el actual territorio ecuatoriano, dió lugar a un gran repertorio pictórico enfocado en los paisajes de estos territorios y en la imagen del inca Atahualpa. Sobre el décimo tercer gobernador inca, existen algunos cuadros en la reserva del Ministerio de Cultura en Cuenca como son *La sabiduría, junto con la elocuencia, sacan a Atahualpa del sepulcro* de 1865, estudiado por la investigadora Alexandra Kennedy, o el *retrato de Atahualpa*, además, consta de tres reproducciones de *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero.

En la historiografía sobre los cañaris, se ha escrito en múltiples ocasiones sobre el origen mitológico de esta etnia y su vinculación con las lagunas sagradas. Los etnógrafos franceses encabezados por Paul Rivet supusieron que la laguna sagrada de los cañaris fue una sola, la llamada Leoquina, que quiere decir la laguna de la culebra, en la actualidad esta laguna perteneciente al cantón Tambo, es hoy conocida como Culebrillas, aunque algunos autores señalan que estas leoquinas fueron más de tres. La proximidad con el camino principal andino o Qhapaq Ñan, y con otros elementos como los tambos definen la reutilización de estos elementos naturales por los incas. Los pintores Joaquín Pinto, *Culebrillas y Laguna de Culebrillas* (1894), y Honorato Vázquez, *Culebrillas, Reminiscencias* (1916) representaron estas leoquinas, centros de observación y adoración cañaris e incas, además de los tambos incaicos y el monumento de Ingapirca.

Sobre la pintura de Honorato Vázquez (1855-1933) se enumeran más de noventa obras, la mayoría de paisajes salvo algunos retratos y el blasón, ideado y ejecutado al óleo, de la Universidad de Cuenca realizado en 1904. En el acta de la junta universitaria se describió la iconografía del mismo:

El escudo, en los colores azul y rojo, agrupa las ideas de virtud y de amor a la ciencia. la cruz griega simboliza la fe. Al centro, un árbol, un libro abierto y un manantial, representan el apartamiento para el estudio y la fecundidad de éste, expresada en el lema *FONS VITAE ERUDITIO POSSIDENTIS* (Tiene una fuente de vida en la instrucción quien la posee) tomado del Libro de los Proverbios, capítulo XVI, v.22. e inscrito en la parte superior, en un festón cruzado por entre una corona. Ornan el escudo, a la derecha, ramos de violetas, símbolo de la modestia, como predecesora de la flora representada, a la izquierda, por una palma de laureles. Al término, hacia abajo, penden tres borlas correspondientes a las facultades que funcionan en la Universidad. El pabellón universitario se compone de los tres colores del nacional, en fajas que, divergentes desde el asta hacia los extremos laterales, terminan a la mitad del pabellón, cuyo fondo es blanco.<sup>220</sup>



**Figura 45.** *Blasón Universidad de Cuenca.* Honorato Vázquez Ochoa. Fotografía Sonia Pacheco, 1904, óleo sobre lienzo, 81 x 66 cm. Universidad de Cuenca.

<sup>220</sup> AUC/C. Libro de Actas de la Junta Administrativa. 1904.

En la parte central se representa el paisaje de forma bucólica, escenas campestre, relacionado con sus reminiscencias literarias, su apego al terruño. . En 1916, Honorato Vázquez realizó su primera exposición en la que presentó más de noventa paisajes, en óleo y acuarela. Entre sus paisajes destacan *Patio del parque de la hacienda de La Merced en Chillo*, *Campos de Cuenca antigua*, *Interior de las Conceptas* y *Huertas del Tomebamba* (figura 46).



**Figura 46.** *Huertas del Tomebamba*. Honorato Vázquez. 1920, óleo sobre lienzo, 47 x 68. Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

Con respecto a la botánica, una obra de relevancia nacional fue el libro de Luis Cordero Crespo, *Enumeración botánica de las principales plantas, así útiles como nocivas, indígenas o aclimatadas, que se dan en las provincias del Azuay y de Cañar de la República del Ecuador*, en 1911. En este estudio destaca una lámina del capellán Luis Sodiro (1836-1909), jesuita italiano profesor de botánica en la Escuela Politécnica, que dedica al autor del texto:

Le envío con la presente la lámina con la correspondiente a la especie de *Asplenium* que en mi opúsculo “Recensión” etc. me he tomado la libertad de honrar con su apellido. Espero se

dignará considerar ambas cosas como prueba de la distinguida estima que le profesa su muy atento servidor y capellán.

Se refiere a la especie *Asplenium Corderoi*, (conocida en la actualidad como *Diplazium corderoi* [Sodirol] Diels), del género de helechos y que fue cromolitografiada por Abraham Sarmiento en el taller de litografía de la Universidad, la habilidad artística del autor se enriqueció con estos trabajos científicos. Aunque graduado en derecho, Luis Cordero realizó una gran labor en la preservación y estudio de las plantas de esta región.



**Figura 47.** Lámina en la *Enumeración botánica de las principales plantas, así útiles como nocivas, indígenas o aclimatadas, que se dan en las provincias del Azuay y de Cañar de la República del Ecuador*. Abraham Sarmiento, 1911, cromolitografía.



El retrato se convirtió en el género pictórico más utilizado en el siglo XIX y sirvió para difundir las imágenes de los próceres. Una efigie que se reproduce en los documento visuales, alegóricos y escultóricos es la de Abdón Calderón. Anteriormente, ya se mencionó la necesidad para la región azuaya de crear al “héroe local” a través del relato histórico en el campo de batalla. más conocido por el héroe niño, fue representado en la pintura como un general y su naciente bello en el bigote simula su pubertad.



**Figura 48.** *Abdón Calderón.* Autor NN., óleo sobre lienzo, siglo XIX.  
Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura.

Los hechos heroicos que se relataron a través de la historia oral de la población, se popularizan y se representaron en cuadros alegóricos como el que podemos apreciar a

continuación (figura 49) . La Fama, la Justicia y la Gloria coronaran al héroe rodeados del batallón en el campo de combate con signos como el cañón y la bandera. Un ejemplo lo muestra la fotografía del *Cuadro alegórico presentado por las señoritas Nuñez del Arco A., en la velada del 29 de Mayo de 1927, en honor de S. M. Luz María I, reina de la belleza azuaya.*



**Figura 49.** *Abdón Calderón.* Fotógrafo Manuel Serrano. Archivo Nacional de Historia, Ecuador.

En lo que atañe a la escultura pública las ciudades se convierten en memoria colectiva, una especie de intersección simbólica entre el arte y el poder. En la Plaza de Armas, Plaza Mayor, actual Parque Calderón, a partir de 1920, se instala, por orden del cabildo cuencano un monumento al “Héroe Niño”. La plaza ya contaba con las araucarias plantadas en 1875 por Luis Cordero Crespo quien las trajo de Chile cuando ocupaba el cargo de diplomático. Según Víctor Albornoz citado por Carlos Díaz Polo en la publicación *Tierra Azuaya*<sup>221</sup> cuando:

El 12 de Abril de 1557 se alzó la horca con la que los conquistadores demostraban el poder del Rey, dueño de vidas y haciendas [...] La representación de estos dos símbolos, erigidos por coincidencia en un mismo punto, incita a meditar cómo se forma el destino de los pueblos que, con su trayectoria histórica, surgen sombras, caminan entre vacilaciones, pasan por lo ominoso de la servidumbre y al fin obtienen la gracia inmarcesible de la independencia política y del señorío espiritual.<sup>222</sup>

El diseño urbanístico fue realizado por Octavio Cordero Palacios, la plaza se rebautizó con el nombre de parque Abdón Calderón Garaicoa después que en época liberal se llamara Vargas Torres. En 1924 se conformó un comité para la realización de la estatua a Abdón Calderón, el artista encargado de realizar la obra será Carlos Alberto Mayer Woolfson<sup>223</sup> (1910-1970). Este artista fue becado a Europa en el gobierno de Eloy Alfaro junto con Camilo Egas y Antonio Salgado, realizó también las esculturas de *Guaya* y *Quil* (1926), en Guayaquil, y de *Pedro Vicente Maldonado* (1927) en la plaza de Riobamba, un año después, en 1928 ganó el premio Mariano Aguilera. La escultura en bronce muestra la caída en el campo de batalla de Abdón Calderón, en un gesto heroico tras recibir cuatro heridas de balas, sujeta la bandera, que demuestra su lealtad a la patria.

En la década de los 20 tiene lugar dos acontecimientos trascendentales, desde lo social, se publica el libro “Nociones elementales de higiene” del médico cuencano Humberto Ochoa Cobos y Cuenca presencia entre vítores y celebraciones la llegada del el primer avión que

---

<sup>221</sup> Díaz Polo, C. (director) (1952). *Tierra azuaya*, no 4. Guayaquil.

<sup>222</sup> *Ibíd.*

<sup>223</sup> Mayer, A. (2005). *Carlos Alberto Mayer: Recuerdo de un artista ecuatoriano*. Riobamba: Pedagogía Freire.

atraviesa los Andes en la ruta Guayaquil-Cuenca con el afamado piloto Elia Liut. Se divisan atisbos de modernidad.



**Figura 50.** Prototipo de la escultura a Abdón Calderón. Fotografía Manuel Serrano. 1929 ca.  
Archivo Nacional de Fotografía

## 4. ¿MODERNOS SIN MODERNIDAD?

Del pasado no hemos recibido noción alguna científica acerca de las artes, sin las que un pueblo no puede vivir como sociedad humana: poblaciones donde son desconocidas la ingeniería y la arquitectura, subsisten en condición inferior a la de los castores y las hormigas.

Manuel Coronel (1893)

La concepción del término “moderno” implicaba todo lo contrario a anticuado o a tradicional, que determina cada momento histórico. La occidentalización propuesta por los discursos de las elites, aburguesadas, que desde los gustos copiaban modelos culturales de capitales como París y Londres, y en el periodo de entreguerras de Nueva York, no promulgaba desde su religiosidad y formas de relacionarse, el ser modernos. Esto dio lugar a un término aplicado por la narrativa indigenista de la primera mitad del siglo XX, que adjetivaba a la burguesía ferviente religiosa en sus novelas como los *curuchupas* (del quichua *curu*, gusano, y *chupa*, cola).

En Cuenca, el conservadurismo de las elites, impostadas en un catolicismo recalcitrante, se manifestaba desde una religiosidad amparada en las celebraciones religiosas como el culto mariano y en las instituciones educativas públicas como la universidad azuaya, a pesar del laicismo promovido por los liberales a comienzos de siglo. Muchas decisiones debieron discutirse en el pleno del consejo universitario entre conservadores y liberales, dos de los rectores de la primera mitad del siglo, Honorato Vázquez y Remigio Crespo, católicos a ultranza, promulgaron a través de su gobierno la advocación a la Virgen con el Niño, instaurando una fiesta anual como la “Sede de la Sabiduría” y produciendo poesía mariana.

Estas dos esferas convivían dentro de una sociedad basada en una estratificación con bases políticas, económicas, y sociales, de etnia y de género. La familia patriarcal burguesa, establecía mecanismos y alianzas para afianzar su poder, demostrando honorabilidad y ocupando los altos cargos en la urbe, lejos del modelo de la familia nuclear moderna.<sup>224</sup>

---

<sup>224</sup> Véase para el caso de Quito el texto de Kingman, E. (2006). *La ciudad y los otros, Quito 1860-1940: higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO.

En torno a la producción artística hubo que esperar hasta la década de los veinte en el Azuay, para identificar a algunos artistas como modernos, este término se aplicó para los que pintaban o fotografiaban<sup>225</sup> lo contemporáneo de su contexto con rasgos originales y diferenciándose conceptualmente de la práctica artesanal e industrial. El cuestionamiento que surge radica en si estos artistas para ascender profesionalmente contaron con un público moderno que valorara el arte moderno. Este devenir ha sido analizado por la historiadora del arte Trinidad Pérez,<sup>226</sup> para el caso quiteño, quien atribuyó a las instituciones y espacios artísticos, como las exposiciones o salones de comienzos del siglo XX, como la Escuela de Bellas Artes (1904) y el Salón Mariano Aguilera (1917) el desarrollo de la noción de arte moderno en las producciones de Camilo Egas, Víctor Mideros o José Abraham Moscoso.

Cuando nos referimos a “modernidad” aludimos al proyecto político ilustrado que quiso implantarse para configurar la nación ecuatoriana y posicionarla en el mapa mundial. Esta categoría que se mantuvo en los discursos de la élite basada en las ideas de progreso, patria y civilización y en los ideales de razón e individualidad, no involucró a todas las partes ni al conjunto de los ciudadanos sino que se adaptó de diversas formas y provocó inequidad.

Desde lo político, la acción directa del Estado para lograr consolidar una modernización de la nación industrializada fue la ejecución del ferrocarril que unió a la Sierra con la Costa. En los años 20, Ecuador sufrió un periodo de inestabilidad política y manifestaciones sociales que marcaron un antes y después en la historia obrera del país, en octubre de 1922 tuvo lugar la huelga de los ferroviarios y un mes después en Guayaquil la Huelga General de Guayaquil (1922) y la Revolución Juliana. En el caso de Cuenca, la Huelga Indígena y el Levantamiento de la Sal (1925) donde fueron asesinados centenares de indígenas. Estas matanzas obreras consolidaron nuevas ideologías de izquierda como el Partido Socialista

---

<sup>225</sup> Véase el caso de Emmanuel Honorato Vázquez en Kennedy A. & Gutiérrez, R. (eds.) (2013). *Alma mía. Simbolismo y Modernidad. Ecuador 1900-1930*. Quito: Hominem Editores, Museo de la Ciudad-Centro Cultural Metropolitano.

<sup>226</sup> Pérez, T. (2010). Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925). *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, (pp. 23-76). Quito: FLACSO.

Ecuatoriano y el Partido Comunista, además de nuevas organizaciones laborales como los sindicatos.

En lo económico, la estrategia agroexportadora del cacao provocó en el siglo XX que Ecuador se convirtiera en el primer país exportador mundial, entre otros recursos naturales se encontraban la tagua y el caucho. La economía austral con relación a la industria seguía caracterizándose por la exportación del tejido de paja toquilla y la destilación de aguardiente, las actividades seguían siendo básicamente manufactureras, en muchos casos, los campesinos complementaban las actividades del agro con la elaboración de los famosos *panamá hats*. El aislamiento vial provocó una lucha constante entre el sector exportador-importador de la región con los gobiernos de turno, lo que supuso un mérito en las consecuciones y logros de la política regional. El proceso de industrialización basado en la reactivación de las actividades artesanales y agrícolas debió esperar algunas décadas. das a causa de una gran crisis exportadora en los años 1930 y 1950 (años donde concluye este estudio), que provocó una migración a las plantaciones de la Costa.

La viabilidad seguía siendo el gran obstáculo en esta región andina austral por más estrategias que establecieran los gobernadores, la lucha por establecer la ruta del ferrocarril Sibambe a Cuenca no cristalizaba, lo que llevó a realizar un “Informe sobre la viabilidad en las provincias del Azuay y Cañar” a Remigio Crespo Toral en 1939.

En el plano cultural, la Universidad de Cuenca aleccionó a la clase media y alta en calificada con titulaciones en medicina y jurisprudencia y la incorporación paulatina de otras facultades, además, de impulsar escuelas mixtas anexas, como la de Pintura en 1929, con la llegada del pintor ibarreño Luis Toro Moreno. En los años 40, la creación a nivel nacional y provincial de la Casa de la Cultura y el I Plan de Ordenamiento Territorial cuencano realizado por el uruguayo Gilberto Gatto Sobral dinamizaron y modernizaron la urbe.

Este capítulo parte de los testimonios de los artesanos y artistas que practicaban la pintura mural, a través de un juicio se analiza, cómo entra en juego el poder dentro de la cotidianidad. También se dedica parte del apartado a las instituciones que potenciaron actividades artísticas en el periodo comprendido entre 1929 y 1950 y a las relaciones de género desde la academia



y los discursos hegemónicos. La última parte de este estudio está dedicada a realizar una reseña bibliográfica de los artistas cuencanos o que ejercieron su profesión en Cuenca y fueron citados a lo largo del presente estudio, además, se muestra una curaduría de sus obras.

#### 4.1. Testimonios

Una de las manifestaciones plásticas que más demanda generó entre artesanos y artistas en la primera mitad del siglo XX fue la pintura mural. Cuenca gozaba de una gran tradición en pintura mural desde la Época Colonial, debido en gran parte, a la pobreza de los materiales de construcción y ornamentación y a la necesidad implementar un programa didáctico en la sociedad. Las pinturas categorizadas por los historiadores y cronistas como “populares” muestran escenas religiosas y campestres, tanto en casas coloniales y haciendas como en capillas y monasterios. Para la historiadora boliviana Teresa Gisbert la pintura mural en los Andes “Fue uno de los instrumentos de traslape cultural. Destinada originalmente a enseñar los dogmas de la fe cristiana, se convirtió, con el correr del tiempo, en un medio de expresión popular”<sup>227</sup>.



**Figura 51.** Pintura mural en el presbiterio de la Iglesia del Sagrario, ca. 1910. Filoromo Idrovo.

<sup>227</sup> Gisbert, T. (1992). La pintura mural andina. *Colonial Latin American Review*, 1(1-2), 109-145.

Los ejemplos que hoy en día se conservan en la provincia, han sido poco estudiados en su conjunto, cabe destacar la pintura del refectorio del Monasterio del Carmen de la Asunción (1790) y las capillas de Cachaulo o de Susudel (1752)<sup>228</sup> pertenecientes a casas de haciendas. A finales del siglo XIX y comienzos del XX las iglesias coloniales de Todos Santos, Santo Domingo, la Iglesia de la Concepción y capilla de la Casa de la Temperancia, fueron repintadas por artistas locales entre los que se conocen a Filoromo Idrovo y Nicolás Vivar Regalado (1866-1953). Las pinturas murales de estos dos artistas coexisten en la Iglesia del Sagrario.

Son numerosos los inmuebles en los que el artista Nicolás Vivar realizó obras murales, algunos ejemplos son la Casa de la Temperancia, la Iglesia del Sagrario y la Iglesia de las Conceptas, y en viviendas privadas, se pueden mencionar la casa de Hortensia Mata y la de Gabriel Cevallos. En la pintura de caballete su temática fue mayoritariamente religiosa y de paisaje. En el convento de Todosantos se conservan un Sagrado Corazón de Jesús (copia de Rafael Salas, al que se le añade el atributo de la corona) y una virgen de Guadalupe. No se tiene constancia de que este artista se formara en la Escuela de Pintura, pero sí que pertenecía a un taller de artistas, su padre Atanasio Vivar y su hermano Antonio también realizaban pintura mural.

En 1904 realizó un contrato con el director de la Casa de la Temperancia para decorar la capilla de dicho establecimiento en el que se inscribe el programa iconográfico por 350 sucres y el plazo de cinco meses. En los laterales se resolvió realizar dos marcos al óleo, uno en cada pared, el primero mostraría el emblema de San Vicente y en el segundo se exhibiría la parábola del Hijo Pródigo. El friso y el cielo raso debían contener ramilletes de flores y serían realizados al temple.

De acuerdo a lo analizado, estos programas religiosos tenían una finalidad didáctica, ya que contribuían a divulgar la necesidad de practicar entre los creyentes la misericordia y a no ambicionar, era un espacio donde ingresaban personas (alcohólicos, presidiarios, huérfanos)

---

<sup>228</sup> Paniagua, J. (1993). La Iglesia de Susudel Azuay (Ecuador). *Anales del Museo de América*, n. 1, (pp. 143-157). Subdirección General de Documentación y Publicaciones.

para insertarse nuevamente en la sociedad, éste dependía en gran medida de la caridad de los benefactores cuencanos.



**Figura 52.** Pintura mural pared lateral de la Capilla de la Casa de la Temperancia (Actual Museo Arte Moderno). Nicolás Vivar, 1904.

Es importante aclarar que no todos los murales representaban temas religiosos, la pintura mural en las casas de la urbe azuaya se convirtió en una señal de prestigio para las familias de las elites cuencanas, para Jorge Dávila decorar con pintura mural sus inmuebles fue un indicador de prosperidad: “pintar las habitaciones era tan notable como tener luz eléctrica, techos interiores de lámina policroma de acero, mármol rosáceo en las fachas y cocina de leña de las que llamaban de plancha que, además, proveía de agua caliente”<sup>229</sup>. Algunos ejemplos patrimoniales pueden ser la Casa de Chaguarchimbana, la antigua Casa de José Alvarado, el antiguo Club del Azuay, la antigua Casa Ordoñez Mata, la Casa de las Palomas y la Casa de Gabriel Cevallos.

---

<sup>229</sup> Dávila, J. Pintura mural cuencana, un provinciano jardín de las delicias. *Mundo Diners*. Año XXXII, no 343. (pp.30-36).

Resulta interesante que la temática del paisaje que se estampó en estos corredores y salones fue, en la mayoría de los casos, más alpina que andina. El paisaje que se pinta fue ajeno, castillos, personajes con vestimenta europea y especies desconocidas en medio de escenas bucólicas, de acuerdo a lo analizado se considera que estos paisajes debieron ser inspiradas en tarjetas postales o revistas ilustradas.

En 1917 se llevó a cabo un juicio, el señor José Adolfo Vásquez demandó al pintor Francisco Gallegos para que rehaga la pintura de su casa por incumplimiento de contrato. En 1912 el artista fue contratado para realizar la pintura mural de una casa situada en la calle del Cedillo, actual calle Larga, por la que cobró la suma de 790 sucres aparte debía pintar el frontis y los departamentos interiores de la casa que no estaban concluidos, ya que la fábrica de la casa, según manifiesta el autor, estaba inconclusa.

El juicio de arbitrio consta de 60 folios que revelan aspectos muy interesantes de la vida cotidiana, la casa debía ser pintada en su mayor parte al óleo y al temple en otras. El texto se puede dividir en dos partes, en la primera en la que se entabla una discusión sobre la forma apropiada de ejecutar la pintura al oleo sobre los tumbados y en la segunda los testigos de ambos actores dan su versión sobre cómo ejecutar ese tipo de obras. En la primera parte el señor Vásquez expone que el maestro pintor:

[...] no ha ejecutado debidamente el señor Gallegos la pintura al óleo, en las obras que ha ejecutado ya, y que se hallan inconclusas por cuanto ha dado baños de cola, , sin embargo que según el tenor del contrato, deberá ser el óleo es decir con aceites de secantes, según el significado léxico, ya que como artífice deberá ejecutar de modo muy superior a la pintura de la casa de la señora Hortensia Mata viuda de Ordóñez; por lo cual, el exponente trataba de mandarle al señor Gallego; para que se rehaga la pintura en estricto cumplimiento de lo estipulado o se le afiance por los resultados.<sup>230</sup>

Por lo que el contratista no pudo aprobar ni dar por entregada la obra, por lo cual se le solicita al pintor que para el frontis y los departamentos posteriores que faltan por concluir no emplee

---

<sup>230</sup> ANH/C. Juicios, c. 126.921. 1917, f.2.

el procedimiento de baños de cola, ya que éste sirve únicamente para la pintura al temple . A lo que el señor Gallegos responde:



**Figura 53.** *José Adolfo Vásquez con su familia.*1930. Autor Manuel Serrano.

Fotografía cortesía de Cecilia Toral Vásquez.

[...] que su compromiso con el señor Vásquez, para pintar la casa de este, la hizo sin previa explicación de que se habrá de poner base o baño, directo de aceite, para aplicar la pintura, en los tumbados y más partes de la casa que deben ser pintadas al óleo, y que, por lo mismo, no habiéndose comprometido así, según la inteligencia común y generalmente comprendida, de que aún la pintura al óleo, se la ejecuta aplicando primeramente un baño de cola a las paredes o tumbados para poner la pintura así lo ha hecho, usando en la combinación de la pintura únicamente aceite, pero dando primero el baño directo de cola en las paredes no tumbados.<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> ANH/C. Juicios, c. 126.921. 1917, f.2.

Además, indica que como la casa no pudo cumplir en su totalidad con lo establecido en el contrato, aludió también que las interrupciones en el trabajo causaron perjuicios ya que se desperdició material.

Otra parte interesante del contrato fue la que expuso como una de las cláusulas que la obra debe ser superior a la de la casa de la señora Hortensia Mata, viuda de Ordóñez, en la combinación de colores, relieves y adornos. Hortensia Mata Lamota (1849-1934) estuvo casada en primeras nupcias con Alfonso Ordoñez Mata y a su muerte se casó con su hermano Carlos, con estas alianzas matrimoniales pudo mantener la fortuna de la “Casa Ordóñez” que era la principal empresa exportadora de quinina a Inglaterra. La chinchona o quinina era considerada beneficiosa para la cura de la malaria, además, comercializaban con el cacao y el alcohol. Esta mujer se convirtió en una de las mayores filántropa de instituciones cívicas y de beneficencia, fue promotora del patrimonio artístico, también colaboró con la construcción de la Iglesia del Santo Cenáculo y de San Alfonso. Además, en su casa de la plaza central organizaba fiestas y hospedaba a políticos y viajeros. Fue fundadora del Club del Azuay,



**Figura 54.** *Antigo Club del Azuay.* Pintura de Nicolás Vivar, 1923.

lugar donde se reunían las familias adineradas de Cuenca, el inmueble perteneciente a su familia. Esta casa conserva, hasta la actualidad, parte de su pintura mural en el salón a dos niveles, como se puede apreciar en la fotografía. En la parte alta se colocaba la orquesta (figura 54) mientras que la zona baja se utilizaba como salón y se improvisaba la pista de baile.

El juicio del señor Vásquez contra el pintor Gallegos continuó con un interrogatorio que constaba de dieciocho preguntas que realizaba el demandante al artista, una de las más interesante, por el detalle técnico, fue la que interpela sobre la preparación de la pintura al óleo. Gallegos responde que:

[...] que en la preparación de la pintura al óleo ha empleado tierras de color o pintura adecuadas combinándolas con el aceite de albayalde, desde la primera mano, y que, fuera de las sustancias indicadas no ha empleado ninguna otra en la preparación de pintura al óleo. Aclarando la segunda constatación, dijo: que la pintura en su calidad y ejecución, debía ser de lo mejor que pueda el confesante, pues que, la pintura debía ser de primera clase ya que así se entiende la pintura al óleo, expresando que en la pintura debía ejecutarse en las partes que indica el contrato, y en las demás partes debía emplearse pintura de segunda clase, esto es, al temple.

Esta clasificación entre pintura de primera clase y segunda clase, en la que se ratificó posteriormente, el pintor generó una controversia que llevó al señor Vásquez a reclamar que no es de primera clase la calidad de las pinturas por ejecutarse al óleo. Esta disputa se agudizó cuando el señor Vásquez acusó al pintor de que:

[...] ha falseado la verdad dicho artesano, rehusando cumplir con su compromiso, buscando refugios que no son de buena fe; en cuya virtud pedía que se le de condena en costos al señor Gallegos, obligándole a cumplir con su compromiso y entregar la obra a satisfacción mía, la cual debe ser óptima, es decir, inmejorable, porque esto se entiende cuando es de primera clase; y no se le puede autorizar emplear baños de cola.

A lo que añade:

Que las principales casas de esta ciudad, entre las que se halla la de Doña Hortensia Mata, han sido pintadas por artistas quiteños, según el procedimiento a que se refiere la pregunta anterior así como tampoco emplean bases o baños de cola los distinguidos artífices de ciencia y conciencia que actualmente al óleo pintan el templo de Santo Domingo, siendo esta pintura de primera clase.

Como se puede apreciar, el trato al pintor es de artesano y no de artista. Posteriormente, llegaría el turno de Francisco Gallegos que realizó en pliego cerrado 24 preguntas al acusador y solicitó, además, una revisión ocular de la casa nombrando como perito a Filoromo Idrovo; Adolfo Vásquez, designó al pintor José Guncay. En virtud de esta petición se procedió a la supervisión del inmueble por parte de los peritos. La discusión sobre las categorías de pinturas finalizó con la posición de Filoromo Idrovo, este artista argumentó que :

[...] una pintura se llama de primera clase, cuando se trata de una obra artística, tanto por la perfección del dibujo, como por el contraste de los colores, que se emplean, como por ejemplo, cuando se pinta un cuadro; pero que esta clasificación no depende del material que se emplee, puesto que no hay distinción en la calidad del material que se usa en la pintura al óleo; declarando eso sí que, hasta hace unos dos años, más o menos, el aceite que se vendía en esta plaza para las pinturas al oleo, era más fino, más puro y de calidad superior al que se expende, desde hace dos años más o menos, en esta plaza.<sup>232</sup>

La lista de testigos aumentó por pedido de Francisco Gallegos, se incluyó a los señores Abraham Sarmiento, Adolfo Sarmiento, Rosendo Villacís, Alberto Moscoso, Manuel Mendieta, Antonio Vivar, Anastasio Vivar y Juan León Loyola, quienes interrogarían tanto a Francisco Gallegos como a Adolfo Vásquez. Algunos aseguraron tener el título de “maestro en pintura” y otros no, pero sí mucho conocimiento. Los datos que arrojaron estos interrogatorios, con respecto a la técnica y procedimientos, fueron sugerentes, pero más significativo fueron las filiaciones que se pudieron identificar en la historia del arte cuencano, algunos testimonios declaran:

---

<sup>232</sup> ANH/C. Juicios, c. 126.921. 1917, f.54v.



- Juan León Loyola afirma que había pintado varias casas de la ciudad y tres iglesias, empleando siempre el procedimiento de aguacola, porque así le enseñaron los maestros Nicolás Loyola, y otros pintores quiteños como Víctor Salas, José Lombaida y Antonio Pérez. Además, reconoció haber pintado la casa de la Universidad de este modo, que fue aprobada por el maestro quiteño Joaquín Pinto.
- Abraham Sarmiento declaró no tener título de maestro pintor y que los maestros de pintura con quienes había trabajado usaban el baño de aguacola aún cuando utilizaban como soporte un lienzo y aseguró haber visto pintar al señor Tomás Povedano con la misma técnica.
- Adolfo Sarmiento, quien tuvo por maestros a Pascual Navas, quiteño, que enseñaba el baño de aguacola, y también a Manuel Paredes.
- Alberto Moscoso declaró haber visto emplear pintar a los maestros Miguel Gordillo y Juan Loyola.
- Manuel Mendieta declara que ha visto emplear el baño de aguacola a Nicolás Vivar y al mismo Francisco Gallegos a quien había ayudado en algunos trabajos.
- Antonio Vivar quien declaró no poseer el título de maestro, pintó las casas de los señores Honorio Vega, Alfonso Ordoñez, Celso Córdoba, Luis Antonio Aguilar y otras, pintó incluso el interior de la casa de la señora Hortensia Mata, viuda de Ordoñez, aseguró haber empleando siempre el procedimiento de aguacola. Además, manifestó haber oído a los señores Joaquín Pinto, Anastasio Vivar, Manuel Paredes y Francisco Beltrán, maestros en pintura, que enseñaban el baño de aguacola en las pinturas al óleo.
- Anastasio Vivar, quien sí poseía el título de maestro, declaró haber aprendido el uso del baño de aguacola a Manuel Paredes y al maestro Nicolás Loyola y otros nombres que ya no recordaba.

El litigio concluyó, Francisco Gallegos se comprometió a concluir la obra en diez meses, lijar todos los baños de aguacola en los soportes de madera, no dar ningún baño de aguacola y emplear solo leche en los relieves y adornos de cal de la fachada de la casa y azoteas.



**Figura 55a.** *Antigua Casa Vásquez*, Corredor segunda planta. Pintura mural de Francisco Gallegos. 1917



**Figura 55b.** *Antigua Casa Vásquez*, Corredor segunda planta. Pintura mural de Francisco Gallegos. 1917.

Además, debía dar una nueva mano de pintura al óleo en todas las imperfecciones. Por otro lado, el señor Adolfo Vásquez debió pagar setenta sucres al artista.

La casa que generó esta disputa es actualmente la Casa de Artesanías Sumaglla o antigua Casa Vásquez, terminada de construir en 1913, ésta pertenecía a uno de los mayores distribuidores de telas de Cuenca, en la actualidad sus herederos la dividieron en dos partes, por lo que no se puede apreciar en su conjunto los patios. La fachada de forma simétrica, presenta ventanas con arcos rebajados, balcones de hierro forjado y altorrelieves con motivos vegetales. Las habitaciones del inmueble de dos plantas se edificaron alrededor de un patio central. En la ornamentación de las paredes y tumbados se puede apreciar aún la pintura mural, además de latón policromado, traído de Alemania , papel tapiz con decoración en pan de oro, hierro forjado y en madera escaleras, canecillos, ventanas y puertas en los corredores con arcos conopiales. Según la conversación mantenida con la nieta de Adolfo Vásquez, la señora Cecilia Toral Vásquez, para bendecir el hogar católico el día de la inauguración de la casa se contrató al artista Nicolás Vivar para que pinte un cuadro del Sagrado Corazón de Jesús, éste presidió la sala principal de la casa.

#### **4.2. Profesionalización, 1929-1950**

¿No sería una gloria inmarcesible que a la Universidad de Cuenca le tocase la iniciativa de proclamar la igualdad entre el laboratorio y el taller, entre las bellas artes y la literatura? ¿No sería un gran paso de progreso en la moralidad y las ideas colocar a igual altura el cincel de Vélez con la pluma de Solano?

Discurso de Benigno Malo en la inauguración de las labores de la Corporación Universitaria del Azuay (1868)

Desde la creación de la Corporación Universitaria del Azuay, posteriormente llamada Universidad de Cuenca, el interés por albergar una escuela de bellas artes era fehaciente en los discursos de sus dirigentes, ilustrados que veían en el quehacer artístico una lección de civismo vinculado con el tejido social.

Es una opinión generalizada que la universidad azuaya contribuyó a superar el contexto de aislamiento territorial y cultural que vivía la sociedad regional, esta institución implementó políticas que contribuyeron al proceso modernizador de la urbe. Para la época en la que nos estamos refiriendo, la universidad ya había concluido el edificio de la Escuela de Medicina (1916) y el anfiteatro junto al Hospital Civil y se aprobó el funcionamiento de la Escuela de Odontología. El Palacio Universitario se construía en plena plaza central “Calderón” y allí se inauguró la nueva Escuela de Pintura en 1929.

Con la implementación de una malla curricular en artes vinculada a instituciones educativas de educación superior se podía aspirar a una titulación profesional. Todo parecía indicar que las clases de pintura y el taller de litografía establecidos desde 1902 en la universidad azuaya, proporcionaban una formación profesional en disputa, desde la valoración social, entre las artes manuales y las bellas artes, en una sociedad básicamente rural y agro-artesanal que transitaba hacia una economía semi-industrial.<sup>233</sup>

La laicización de la universidad y el rectorado del ideólogo liberal José Peralta en 1923, contribuyeron a una reorganización y reforma de la institución y a la aplicación de nuevos métodos de enseñanza, Esta institución lamentaba el hecho de titular solo a médicos y jurisconsultos. Sin embargo, tras varios intentos la apertura de nuevas facultades, como la de Ciencias, no terminó de cristalizar. La precariedad económica, según un informe del rector al Congreso Nacional, hace que la Escuela de Pintura y Litografía que contaban con dieciséis alumnos “hasta de asientos en las clases”<sup>234</sup>. En 1925 el gobierno militar clausuró la Universidad del Azuay para reorganizarla con nuevos estatutos y entregarla a la ciudadanía en octubre de ese mismo como Universidad de Cuenca bajo el rectorado de Remigio Crespo Toral; catalogado de intelectual por sus coetáneos este diplomático, jurisconsulto, poeta y aficionado al arte, que ya había ocupado numerosos cargos de responsabilidad política y cultural, ejerció el cargo de rector desde 1925 a 1939, fecha de su muerte.

---

<sup>233</sup> Reyes, M. C. Comp (2001). *Historia de la Universidad de Cuenca, 1867-1997*. Instituto de Investigaciones, Universidad de Cuenca. p. 145.

<sup>234</sup> Carrasco, M. (2015). *A la sombra de Clío*. Cuenca: Universidad de Cuenca. p.247

Según el proyecto de estatutos realizados por el Consejo Universitario y publicado en 1926, las facultades con las que debía contar la Universidad de Cuenca serían: las Facultades de Ciencias Sociales y Políticas, Jurisprudencia; Ciencias Físicas y Naturales, Medicina, Cirujía y Farmacia; Filosofía y Letras; Ciencias Matemáticas y de Aplicación y las Escuelas Superiores de Bellas Artes, Ingeniería, Agronomía e Industrias y Comercio.<sup>235</sup> La implementación de estas facultades sería paulatina e irregular.

El 19 de octubre de 1926, por decreto supremo, se estableció la Escuela de Pintura que inició tres años más tarde bajo la dirección del ibarreño Luis Toro Moreno, ante la negativa del artista Víctor Mideros de asumir este cargo. Este pintor ibarreño estudió con Paul Bar en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Quito, tras lo que decidió viajar por Sudamérica después de graduarse, elaborando parte de su obra en Bolivia, específicamente en Sucre, Potosí, Oruro y La Paz, donde dirigió una academia por 1922. Por primera vez residiría en Cuenca el artista Luis Toro Moreno (1889- 1957).

La fecha de inauguración de la Escuela de Pintura fué el 29 de junio de 1929 “varios de los jóvenes y señoritas de la élite social, como de nuestro mejor pueblo, se han inscrito para seguir los cursos que según el Plan y Reglamento, durarán cuatro años”. En su discurso inaugural, en el Palacio con el retrato de Remigio Crespo presidiendo la mesa de las autoridades (todos ellos masculinos, véase figura 56), el nuevo director analizó la situación de la pintura que estaba “durante cinco lustros, gratamente adormida bajo la divina influencia del sentimiento hecho verso musical y del pensamiento dinámico y avasallador de los intelectuales y poetas de Cuenca” levantándose de su letargo transitorio (Revista Anales, 1929); además, se publicó el Reglamento sobre la escuela.

---

<sup>235</sup> Proyecto de estatutos de la Universidad de Cuenca (1926). Cuenca: Universidad de Cuenca.



**Figura 56.** *Inauguración Escuela de Pintura.* Manuel Serrano. 1929. Archivo Nacional de Fotografía, Ecuador.

De izquierda a derecha. Sentados: Manuel J. Díaz, Alfonso Moreno Mora, Adolfo Peralta, Tomás Moreno, Cornelio Crespo Vega (Gobernador de la provincia), Octavio Díaz León, Emiliano J. Crespo Astudillo, Antonio Abraham Barsallo, Octavio Cordero Palacios, Remigio Romero León, José Mogrovejo Carrión, Alfonso M. Mora, David Díaz Cueva, Francisco Cisneros Bárcenas, Mercedes Crespo de Ugalde. De pie: Jarrín Cordova, Francisco Sojos Jaramillo, Manuel A. Corral Jáuregui, Honorato Loyola García, Manuel Malo Crespo, Agustín Cuesta Vintimilla, Miguel Alberto Toral y Leopoldo Dávila Córdoba.

El Cubismo, el Dadaísmo, el Futurismo, y el Violetismo, son el fruto de los aguiluchos enfermos y cansados. Templemos bien el cordaje nervioso de la juventud que se apresta a montar en el corcel que conduce a la gloria. Hagamos que su visión plasme en el lienzo el espíritu de la Raza, el gesto peculiar, la nota de color característica dentro del simplismo y expresionismo del arte moderno contemporáneo de Zuluaga, de Sorolla, de Chabás, de Renoir y de L'Touir. Conduzcamos al alumno, encauzándolo en sus propias tendencias y conseguiremos el artista que interprete el alma de su tierra.

El citado reglamento indicaba que la escuela debía tener el carácter de mixta, el ingreso para matricularse requería la edad mínima de diez años, los aspirantes debían rendir un examen oral que demostrase acreditar las bases de la enseñanza primaria. Los exámenes serían públicos y orales, con la presencia de un tribunal conformado por el rector, director y profesor. El inmueble funcionaría en el Palacio Universitario en dos horarios, las mañana para las mujeres y la tarde para los hombres. El plan curricular integraba las cátedras de:

1. Primer año: Curso elemental de Dibujo.
2. Segundo año: Dibujo del antiguo. Perspectiva y Anatomía
3. Tercer año: Dibujo del natural, modelado y paisaje - Pintura decorativa y acuarela.
4. Cuarto año: Estudio de figuras humanas del natural - Colorido y Composición.

Simultáneamente, se dictaban programas de materias como Anatomía, Perspectiva, Elementos de la Arquitectura, Historia del Arte y Estética. Mientras se buscaban profesores para estas materias la institución se apoyó en el profesor ayudante de Anatomía de la Escuela de Medicina, en el Director Técnico de la construcción del Palacio Universitario, y del prosecretario de la universidad Alfonso Moreno Mora, su diploma le facultaba como profesor de pintura o litografía.

Algunos artistas cuencanos recibieron ayudas o se autofinanciaron para estudiar en la capital en la Escuela de Bellas Artes en Quito, tal como fue el caso de Luis Crespo Ordóñez (1904-2004), Emilio Lozano, Luis Pablo Alvarado u Oswaldo Moreno, quizás llamados por esa imagen de urbe moderna donde confluían artistas extranjeros y nacionales formados en Europa o para perfeccionar los conocimientos adquiridos. El imaginario sobre un Quito moderno a la vanguardia de las prácticas artísticas del momento provocaron la elección de un artista formado en la capital. Las noticias sobre la inauguración de este evento y la llegada de Luis Toro recorrieron los periódicos locales. Es importante ilustrar este punto de la supremacía capitalina y el complejo de inferioridad de la ciudad de Cuenca con un relato, cuando se inaugura la Escuela un periodista anónimo narra:

Toro Moreno es pintor y es artista. Cuando vino a Cuenca, en el mes de mayo, le creyeron quiteño, por ese vulgar prurito de creer quiteño todo lo bueno; una beata tenía un Niño Dios,

feo como una guagua de finados y decía a todos que era quiteño... para recomendar su perfección y ponderar su costo.<sup>236</sup>

Cabe señalar, que la Sección de Litografía que existía quedaba anexa a la Escuela de Pintura, y su plan de estudios regía por tres años:

1. Primer año.- Preparación de planchas. Ensayo de líneas, puntos y calco. Ensayos a pluma, lápiz y grabado a buril, letras y números. Corrección de los trabajos.
2. Segundo año.- Trabajos sobre piedra graneada, imitando lápiz. Grabados: grabados directos sobre piedra, grabado en gelatina, transportes. Retrato, figura, paisaje y ornamentación general.
3. Tercer año.- Impresión en general. Cromo. Preparación de las piedras, preparación de tintas, pases, manejo de la prensa, preparación del papel: trabajos diversos. Oleografía.



**Figura 57.** Luis Toro Moreno y alumnos de la Escuela de Pintura, 1929. Autor Manuel Serrano. Fotografía cortesía de Marco Antonio Sánchez.

---

<sup>236</sup> Diario *El Mercurio*. 1929.



La importancia de mantener esta sección de litografía radicaba en que los trabajos suponían un ingreso a la Caja de la Universidad, muy afectada por los tiempos de crisis en los períodos revolucionarios y de crisis exportadora.

En la década de los 30, en la Universidad de Cuenca al ritmo de los periodos liberales o conservadores y de las fluctuaciones económicas, se reestructuraron la oferta académica, lo cual provocó que los actores sociales que ingresaban y ascendían a la preparación universitaria se diversificaran. La Facultad de Ciencias Exactas y la Escuela de Minas intentaban posicionarse, sin ningún resultado por problemas con docentes extranjeros, por lo que el gobierno implementó becas para los jóvenes de Azuay y Cañar, para que se formen en el exterior y vengan a dirigir la Facultad, uno de los becados fué Lauro Ordoñez, abogado, vinculado a la Escuela de Pintura, que ejerció como docente en dibujo técnico.

La representación estudiantil y la motivación se impulsaron con la condecoración Benigno Malo, al mejor estudiante. Así mismo, se entregó la presea Remigio Crespo Toral, a la mejor obra literaria y se impulsó la Extensión Universitaria para conferencias y publicaciones. El movimiento estudiantil participó en la toma de decisiones a través de la Asamblea Universitaria en constante lucha con las autoridades universitarias para conseguir libertades ideológicas.

La considerable cantidad de alumnas en la Escuela de Pintura, posibilitó la ayuda de un artista para las clases de dibujo, por lo que se contrató al pintor cuencano, formado en Cuenca y en la Escuela de Bellas Artes de Quito, Luis Pablo Alvarado. Tras su regreso de la capital, realizó retratos, encargos religiosos, cuadros mitológicos y escenas costumbristas en donde destaca el paisaje de sus obras.



**Figura 58.** *Luis Toro Moreno, Mercedes Crespo de Ugalde, Luis Pablo Alvarado y alumnos de la Escuela de Pintura.* Autor NN. 1934. Fotografía cortesía de Marco Antonio Sánchez



**Figura 59.** *Remigio Crespo Toral.* Luis Toro Moreno, 1934, óleo sobre lienzo, 150 x 230 cm. Universidad de Cuenca

En 1938, el Ministerio de Educación Pública, en 1938, determinó en la Ley de Educación Superior que debían suprimirse las Facultades de farmacia, la Escuela de Odontología y la Escuela de Pintura por el gasto que ocasionan . Esta decisión generó malestar entre las autoridades de la Universidad, sin embargo apelando a la autonomía universitaria y gracias al apoyo de el diario El Telégrafo de Guayaquil lograron que se derogue la ley.

Luego de conseguir que la Escuela de Pintura no cerrara, nuevas inquietudes artísticas sacudieron estos años a la institución, en esta Escuela dictaron clases artistas como Emilio Lozano Parra (1890-1969), Mina Moreno de Suárez, Manuel Moreno Serrano (1896- 1960), Oscar Donoso Silva (1906-1994), Luis Moscoso Vega (1909-1994), Lauro Ordoñez Espinosa (1910-1988), y estudiantes como César Burbano Moscoso (1918-1999), Carlos Beltrán Lazo (1924), Marco Antonio Sánchez (1924-2014), Eudoxia Estrella (1925), Oswaldo Moreno Heredia (1929-2011) y Mercedes Dorila Cordero Iñiguez (1931-2016). La implementación de salones, concursos públicos y galerías de exposición incentivaron la producción de estos artistas.

Existe evidencia de la existencia con regularidad, desde 1939, de estos salones artísticos con sus catálogos y propagandas en prensa. Además de pintura, se dictaminaron premios en escultura, dibujo y caricatura, artes aplicadas, bordados, trabajos decorativos, afiches y trabajos en seda.

La Exposición de Arte que se realizó en la Universidad de Cuenca por los 382 años del aniversario de la Fundación de Cuenca del 11 al 18 de abril. El catálogo de esta muestra fué publicado en un diario local muestran las obras participantes:

En pintura:

- Luis Pablo Alvarado con *Ofrenda, Fiesta del Maíz y Huayungas*.



**Figura 60.** *Exposición de pintura.* Autor NN, 1939. FMPMCP/C [AHF 4203]. De izq a der.: Manuel Moreno, Luis A. Moscoso Vega, Lauro Ordoñez Espinosa, César Burbano, Luis Pablo Alvarado, Guillermo Muñoz Willey y Ricardo León Argudo.

En retratos:

- María Agar Donoso con *Melancolía de la Raza*
- Ricardo León Argudo con *Sombreros para el mundo*, *Alma morlaca*, *5 kilómetros a la ciudad*, *Recibiendo luz* y *Feria*.

En retratos (simbolismos):

- Luis A. Moscoso Vega con *Eclipses*, *3 de Noviembre*, *12 de Octubre* y *Abril de 1557*.

En retratos (del natural):

- Luis A. Moscoso Vega con *Hilandera*, *Vernao*, *La primera Cúpula*, *Mármol Azul*, *Gualaceo Romántico*, *Faisan Ñan*, y *el Deshoje*.
- Manuel Moreno Serrano con *Aromas* y *Leyendas*, *Orillas del Tomebamba*, *Angelus*, *Meditación* y *Agosto: cuando Dios bendice*.
- Manuel Rendón Seminario con *Acuarelas*, *Ucubamba*, *Ricaurte*, *Loma Chica (en Ricaurte)*, *Quebrada de Suyu*, *Guajibamba*, *Valle de Machángara*, *Camino de Guajibamba*, *Valle de Machángara* y *Quebrada de Sidcay*.

- Vicente Rodas con *El Mendigo*.
- Emilio Lozano con *Fiesta Religiosa, Escena Campestre, Labranza de la Tierra, El Desgrabe, Feria del Maíz, Rincón Tomebambino, Inga-Chaca y Retratos*.

En escultura:

- Manuel Rendón Seminario con *Cabeza* (yeso).
- Vicente Rodas con *Espinosa Smit y Honorato Vázquez*.
- Aurelio Guerrero con *Oración*.
- Petronio Salazar Tamariz con *Relieve*.

En Dibujo y Caricatura:

- Cesar Burbano Moscoso (pluma) con *Vendaval, Horas de sol, Fin de jueves, Serranía, El Guapo, Jarana, Estudio, Contemplando sus dominios, Fantasía, La Parva, El Pastor, Junto al Fogón, y Caricatura*.
- Manuel Morales H. con *Caricaturas*.
- Lauro Ordoñez Espinosa con *Caricaturas*.
- Luis Niveló con *Pergamino*.

En artes aplicadas:

- Josefa de Díaz con *Bordados*.
- Guillermo Muñoz con Trabajos decorativos: *Danzantes, Chimborazo, Siembre, Después de la Faena, hacia la Feria, Postales y Tapa eras*.
- Polivio Idrovo con *Afiches*.
- Juventino Jaramillo con *Trabajos en seda*.
- Leonor de Vega Toral y Leonor Bravo Delfina con *Bordados*.
- Elvira Sarmiento Abad con *Retrato (bordado), Bordados y Visillos*.

Las propuestas expositivas de este salón de arte mostraban al menos, dos aspectos importantes de señalar, el primero, lo que significó la presencia en Cuenca de la obra de Manuel Rendón Seminario (1894-1982), artista francés-ecuatoriano precursor del Constructivismo en Latinoamérica e iniciador del Abstraccionismo ecuatoriano, la influencia en los artistas cuencanos con estas corrientes europeas supuso, al menos, repensar el arte moderno. Como segundo, la incorporación en el catálogo de una sección de caricatura, este género se manifestó en Cuenca con posterioridad, a través de un periodismo humorístico, muy irónico, por parte de un grupo de jóvenes intelectuales y artistas.

Este mismo año, falleció Remigio Crespo Toral y como homenaje póstumo, el honorable Consejo Universitario acordó nombrar a la Escuela de Pintura como Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, título que se estableció desde 1940-1941 con el lema *Notatio Naturae Peperit Artem*, frase copiada, en parte, del filósofo Cicerón, que podría traducirse como la observación de la naturaleza provoca el arte.



**Figura 61.** Escudo Academia de Bellas Artes "Remigio Crespo Toral. Autor NN., 1940.

Todo parece indicar que el balance de la Exposición de Arte (1939) fue un éxito por lo que el 1 de noviembre 1940 el Concejo Cantonal de Cuenca inauguró el Pabellón de Bellas Artes para la Exposición Interprovincial con un jurado calificador integrado por Luis Toro Moreno, el rector Octavio Díaz Rodríguez y Héctor Serrano. Para poder calificar técnicamente dividieron los objetos entre las secciones de pintura (asuntos religiosos, asuntos históricos, retrato, asuntos de costumbre, paisaje naturaleza muerta y copias), fotografía,

encuadernación, y diversos trabajos en vidrio. Después de examinar los objetos de arte resolvieron declarar merecedores de los premios a:

En asuntos religiosos y retrato: fue declarado desierto por el jurado calificador.

En asuntos históricos:

- Luis Pablo Alvarado, gran premio municipal y diploma de primera clase por *La fundación de Cuenca*.
- Emilio Lozano premio especial por *Huayna Capac hijo del Sol*.
- Luis Moscoso Vega, primer premio por *Gil Ramírez: sembrador de Cultura*.

En asuntos de costumbres:

- Luis Pablo Alvarado, gran premio municipal por *Las panaderas*.
- Emilio Lozano gran premio municipal y diploma de primera clase por *Fiestas nocturnas y En víspera de fiesta* (acuarela).
- Alejandro Sarmiento, segundo premio por *La Hilandera*.

En paisaje:

- Manuel Moreno, gran premio municipal por *Miserere*.
- Carlos Beltrán, segundo premio por *Calle Colonial y la bajada del Cañar*.
- Luis Moscoso, segundo premio por *Campos históricos y Juegos de Luz*.
- Luis Pablo Alvarado, segundo premio, por *El Puente de El Vado*.
- María Donoso de Ochoa, segundo premio, por cinco paisajes.
- Lola Farfán, segundo premio por *Masán*.
- Judith Contreras, segundo premio, por cinco paisajes.
- Emilio Lozano, gran premio municipal por un conjunto de paisajes en acuarelas.
- César Yépez, segundo premio por *Rincón Cuencano*.

En naturaleza muerta:

- Julia Corral M., segundo premio por *Aroma de Leyenda y Violeta Vespertina*.

Copias:

- Graciela de Tinoco, segundo premio.

Fotografía:

- Manuel J. Serrano, gran premio municipal por unos retratos.
- César Yépez, segundo premio, por un retrato.

Encuadernación:

- Matilde Neira, gran premio municipal.

Trabajos en Vidrio:

- Guillermo Vásquez, segundo premio.
- Graciela de Tinoco, segundo premio, por sus cuadros de copia.

En obras escultóricas:

- Daniel Alvarado, gran premio municipal por su conjunto de bustos y su crucifijo.



**Figura 62.** *Daniel Alvarado, a su derecha Luis Pablo y sus hermanos.* Autor Manuel Serrano, 1944. Archivo Nacional de Fotografía.

- Vicente Rodas, primer premio.
- Manuel J. Ayabaca, segundo premio, por un crucifijo.
- Eloy Campos, segundo premio, por una lápida.
- Manuel Paucar, segundo premio, por una lápida.
- Luis F. García, tercer premio, por el trabajo de una tarjeta en piedra mármol.



Además, la exposición también contaba con una galería en la que se encontraban objetos relacionados con la arqueología Cañari e Incásica y el arte Colonial. El jurado calificador estaba compuesto por Octavio Díaz, el reverendo Padre Carlos Crespi, salesiano, y el señor Cornelio Crespo Vega, quienes asignaron Premio del Azuay a Ezequiel Clavijo, vecino de Cañar por la cantidad y autenticidad de los objetos presentados. Otros premios se destinaron a obras históricas y literarias, música y arquitectura.

Durante la década de los años 40, la ciudad de Cuenca gozó de un paulatino progreso urbano, gracias al fin de la guerra y a la nueva demanda de sombreros, por parte de comerciantes neoyorquinos, que alcanzó su zenit en 1946. La circulación de diarios y revistas, la emisión desde una radio local “La Voz del Tomebamba”, las salas de cine y teatros, el servicio telefónico, y también, las *vinaterias* y cantinas, sacudieron la vida universitaria y cultural.

En el plano nacional asumió el poder Velasco Ibarra en 1944, mismo año en que se fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el rector electo Carlos Cueva Tamariz, que ejerció su cargo por dos décadas, también dirigió la sede azuaya de la Casa de la Cultura. En 1947 esta institución patrocinó la exposición “Motivos Cervantinos” a razón del cuatrocientos aniversario del nacimiento de Miguel de Cervantes Saavedra. La muestra constaba de tres premios, uno al carboncillo, ganado por Marco Antonio Sánchez con su obra Don Quijote en la cueva de Montesinos, otro de acuarela, que lo ganó Carlos Beltrán, y el de óleo, dónde Luis Pablo Alvarado se alzó con el galardón.<sup>237</sup>

Con respecto a las titulaciones que otorgaba la academia, después de completar los requisitos reglamentarios y previo al examen correspondiente, y según la especialización cursada, los graduados se titulaban como Profesor de Dibujo y Pintura, Profesor de Modelado y Profesor de Litografía.

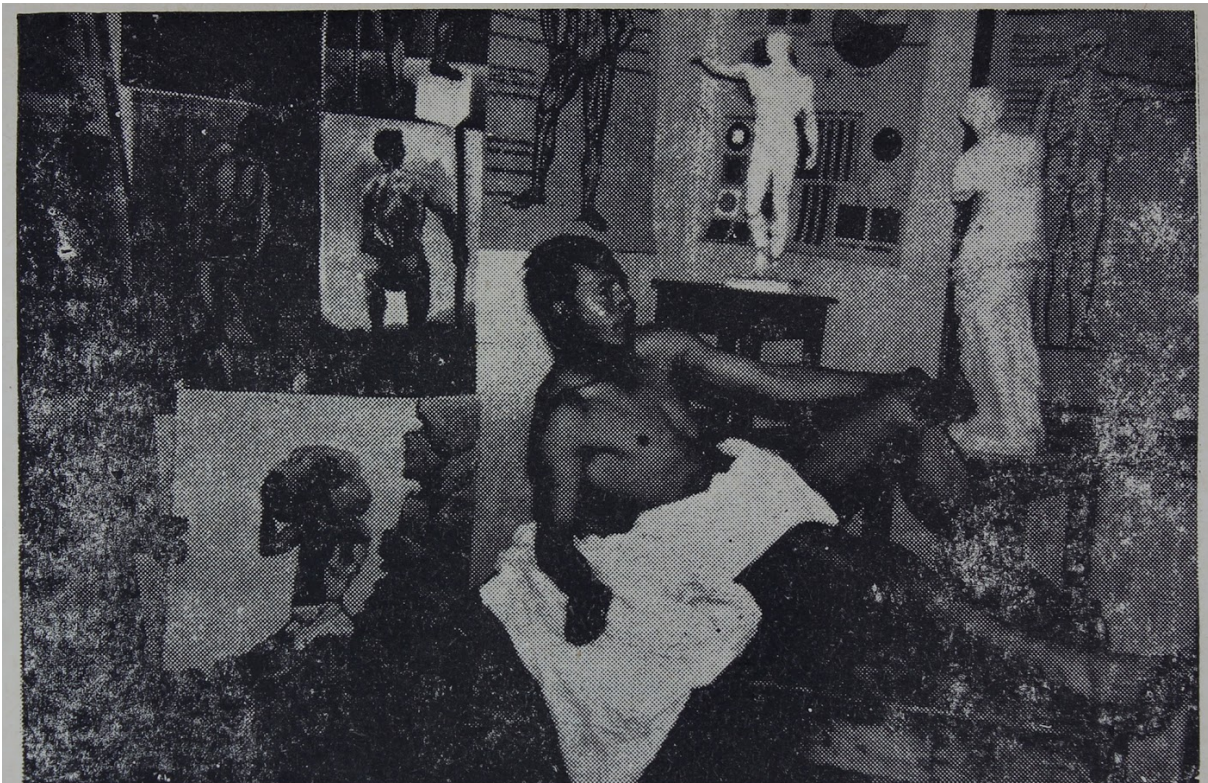
La colaboración de los docentes con los estudiantes impulsó una revista llamada Parthenon que muestra referencias visuales muy interesantes para este estudio, como es el escudo de la academia y algunas fotografías que coinciden con la descripción de la academia. El artista y

---

<sup>237</sup> Montes, M. y Sonia Pacheco (2013). Marco Antonio Sánchez. El arte de caricaturizar. *ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación*. Núm. 5. ISSN: 2174-7563.

caricaturista Marco Antonio Sánchez relata sobre su experiencia cuando ingresó a la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo en 1946:

[...] no existían modelos al natural para las clases de anatomía, solo un joven con pantalón y el torso desnudo. En Quito las cosas eran diferentes, yo tuve que viajar, aprovechaba para conocer otros estilos, me gustaba el surrealismo, y conocí el taller de Oswaldo Guayasamín; pude presenciar cómo retrataba a una mujer, cuando ya finalizaba el lienzo, llamó a su esposa para la aprobación y ésta acabó retocando y finalizando la pintura.



**Figura 63.** *Clases de Dibujo al Natural, Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral.*  
Autor NN, 1950.

A partir de la década de los 50, la carrera sufrió algunos paréntesis en su quehacer educativo, además surgieron inconvenientes relacionados con el posicionamiento dentro de la Universidad, ya que hubo momentos en los que la escuela era considerada como un “anexo” de la institución no pudiendo otorgar títulos académicos. Los artistas, en búsqueda de nuevas expresiones artísticas, se fueron profesionalizando y experimentando con nuevos materiales y soportes.

### 4.3. Género y academia

La actitud de las academias frente a la participación de las mujeres en las mismas, fue, desde su fundación, como afirma Patricia Mayayo,<sup>238</sup> contradictoria y ambigua. El ingreso a estas instituciones podía ser negado, circunscrito a un determinado número de alumnas o clasificado el aprendizaje según el sexo. Por otra parte, estas mujeres artistas no gozaron de los mismos privilegios que sus compañeros varones, por ejemplo, no podían acceder a becas ni a premios artísticos, ni participar en grandes salones. Tampoco podían acceder a las clases de dibujo al desnudo ni dictar clases.

Pese a todo, algunas mujeres encontraron estrategias para sortear las limitaciones expuestas, como compartir modelos y experiencias. Lo que permitió, a partir de una lucha constante, que algunas mujeres artistas consiguieron ascender al rango de académicas:

En la primavera de 1897, después de casi diez años de lucha, las mujeres fueron por fin admitidas en las aulas de L'Ecole des Beaux-Arts. Lo irónico es que justo en el momento en que las estudiantes lograron acceder sin trabas a la enseñanza oficial, la hegemonía de la doctrina académica se había visto desbancada por el avance imparable de las vanguardias. Las mujeres habían conseguido conquistar el bastión de la Academia, pero el foco de la creación artística se había desplazado ya, definitivamente, hacia otro sitio.<sup>239</sup>

En el caso ecuatoriano, desde finales del siglo XIX, la educación de las mujeres y el ingreso al sistema educativo, estaba dirigido hacia la formación para el ámbito de lo doméstico, como muestra el capítulo 3º en su artículo 65 de la Ley de Instrucción Pública de 1891, desde la formación básica:

En estos Colegios, además de perfeccionar a las niñas en los ramos de Instrucción Primaria, se les darán nociones más extensas de Religión y Moral, de Aritmética, Geografía e Historia Sagrada y Profana, y se les enseñará dibujo, música vocal e instrumental, las labores propias

---

<sup>238</sup> Mayayo, Patricia (2011). *Historia de mujeres, historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

<sup>239</sup> *Ibíd*, p. 44.

de su sexo, la Economía Doméstica, y donde fuere posible, alguna o algunas de las lenguas vivas.<sup>240</sup>

Aún así, la Escuela de Pintura de Cuenca con Tomás Povedano tuvo desde el inicio un gran número de inscripciones femeninas, en su discurso del ciclo escolar, este artista eleva el número de artistas a 72 frente a 26 de varones. Dedicada la memoria a sus alumnas, el artista se ratifica en que:

[...] juzgué oportuno llevarlo a efecto en general y dándoles la preferencia a mis alumnas por respecto a su sexo, por su mayor constancia en el trabajo y con el fin de abrires las puertas a estas fiestas de la inteligencia para ellas cerradas por costumbres [cuyos móviles respeto] pero que a todas luces se oponen al progreso a que con tan justos títulos debe aspirar la culta capital azuaya.<sup>241</sup>

A lo que Alberto Muñoz Vernaza, representante de la corporación municipal, le responde:

Cada época histórica tiene sus necesidades o sus exigencias características. Los refinamientos del lujo y el desarrollo un tanto exagerado del sentido estético, hace que se considere acabada la educación de la mujer, sino es con la enseñanza de alguna de las bellas artes. La sociedad moderna quiere realzar la belleza física, encerrándola dentro del marco de la belleza moral; y para que la mujer sea, en nuestros tiempo la encarnación de la felicidad doméstica, necesita prevalecer no solo por su belleza sino también por la fuerza de su inteligencia. La hermosura descrita por Quintana:

... Flor inodora

Estatua muda que la vista admira

Y que insensible el corazón no adora,

No es el tipo del siglo XIX; y de ahí que este examen artístico sea doblemente satisfactorio para nosotros: de hoy en más nuestra bellas compatriotas tendrán a su alcance no solamente la música, el canto, el bordado, sino también el difícil y bellísimo arte pictórico: más que los rubíes y topacios lucirá en sus delicadas manos el pincel en cuyo extremo fulgore la gota

---

<sup>240</sup> Vázquez, Honorato (1891). *Ley de Instrucción Pública, concordada y puesta al corriente de la legislación actual*. Quito: Imprenta del Gobierno.

<sup>241</sup> HMPMCP/C. *La Unión Literaria*. no 5, 1893. Imprenta de la Universidad del Azuay. p. 26.

temblorosa con que vayan a encarnar o dar vida sobre el lienzo al perfilado rostro del padre, del esposo o del hijo.<sup>242</sup>

Esta réplica al director de la escuela, circunscribe esta actividad artística al ámbito doméstico, negando a la mujer, toda posibilidad de aspirar profesionalmente. La pintura se convertía, junto con la música, el canto y el bordado, en una actividad para satisfacer y entretener al padre y al esposo.

A inicios del siglo XX, en un periodo de confrontación entre la Iglesia y el Estado por el control de la educación, las transformaciones pedagógicas de las políticas liberales supusieron la incursión, lentamente, de mujeres maestras e instructoras que cambiaron el plano simbólico del sujeto femenino.

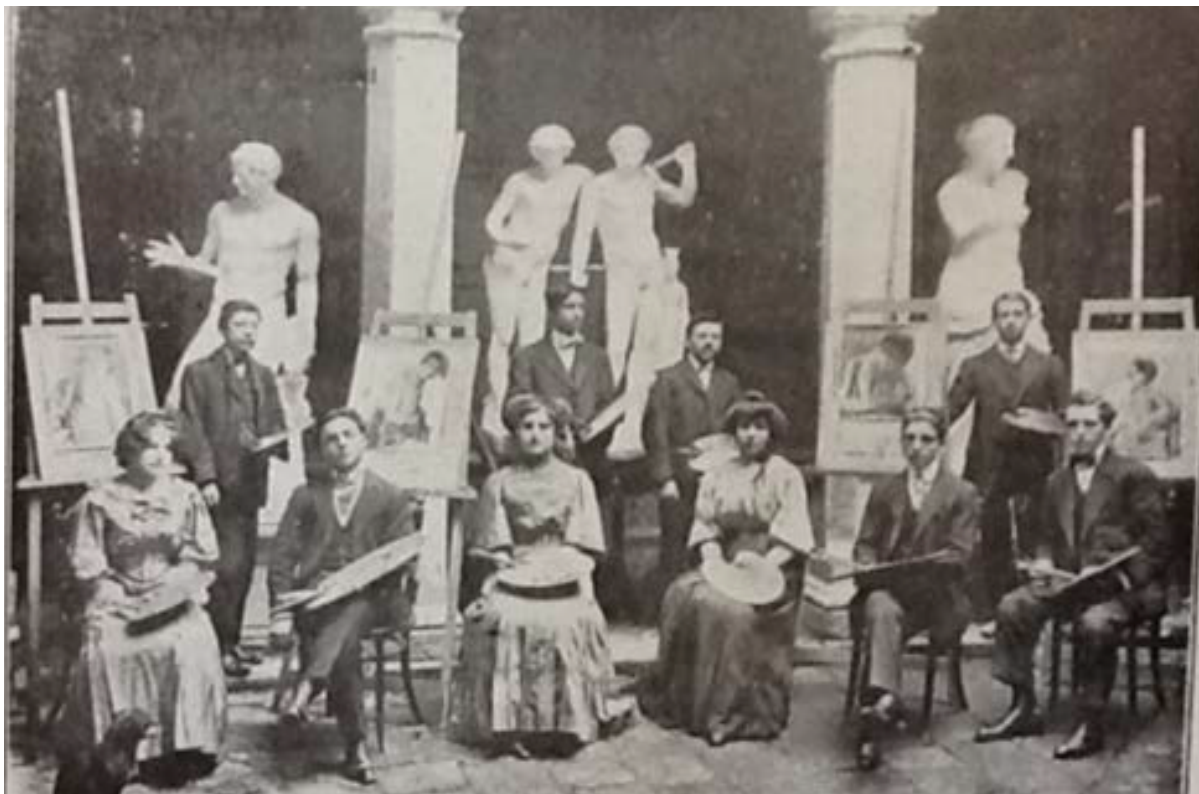
En la Ley de Instrucción Pública de 1902 la enseñanza primaria debía ser obligatoria para los niños desde los seis a los catorce años de edad y para las niñas de seis a doce. Aparte de las materias de la malla curricular las niñas debían dar clases de costura, bordado y economía doméstica. La educación a ambos sexos sostenía algunas prevenciones, hombres y mujeres no podían dar clases en un mismo local ni comunicarse entre inmuebles y en las escuelas de niñas se procuraría que todos los empleados y sirvientes sean mujeres. Las mujeres podían someterse a optar por grados académicos o títulos profesionales rindiendo los exámenes requeridos.

En el caso de la universidad azuaya, en el año de 1905, la primera mujer en formar parte de la planta docente en la escuela de Obstetricia fue doña Mercedes Cárdenas, siete años atrás hubo el primer intento con la obstetra Manuela Mogrovejo, pero las clases debieron suspenderse por falta de alumnas. La Escuela de pintura bajo la dirección de Joaquín Pinto, aceptaba mujeres, es importante anotar, que su mujer y sus hijas practicaron la pintura y el grabado. Cuando regresó a Quito como docente en 1906, la Escuela de Bellas Artes también aceptaba alumnas. Dividido su plan de estudios entre sección elemental, media y superior, se deja constancia que alcanzada la:

---

<sup>242</sup> *Ibid*, p.26.

Sección superior: Pintura al óleo, escultura con modelo vivo, dibujo topográfico y arquitectónico y estudio de los órdenes y estilos en arquitectura. Las clases estarán siempre separadas entre hombres y mujeres, exceptuando las señoritas que pertenecían a la clase superior y quisieran asistir a los cursos de dibujo con modelo vivo, éstas podían concurrir a este género junto a los hombres.<sup>243</sup>



**Figura 64.** *Clases de Pintura, Escuela de Bellas Artes Quito*, Fotógrafo Carlos Rivadeneira. ca. 1908. Fondo Miguel Díaz Cueva, Archivo Nacional de Fotografía.

Pese a que la Ley de Instrucción Pública de 1907 que en su artículo 173 permitía que “Las mujeres que quisieren matricularse en cualquiera de los cursos de enseñanza superior, serían admitidas si presentaren el título de preceptoras, ó fueren aprobadas en un examen de aptitud sobre las materias que designe el Consejo Superior”. La Universidad Central del Ecuador le negó la inscripción a Matilde Hidalgo, una lojana que quería ingresar en la Facultad de Medicina, por lo que se ve obligada a viajar a la ciudad de Cuenca, para que Honorato

---

<sup>243</sup> Reglamento de la Escuela de Bellas Artes de 1906, Registro oficial nº 105: 830- 834

Vázquez le conceda el ingreso. En 1919 Matilde Hidalgo se gradúa en Cuenca y dos años después obtiene el doctorado por la Universidad Central en Quito. Además, Matilde Hidalgo se convirtió en una de las primeras mujeres en sufragó en América Latina.

En un intento de apertura social y ante las necesidades de la región, la universidad azuaya promueve la Escuela de Enfermería para darle una salida laboral a algunas mujeres de la urbe. En 1927, siendo rector Remigio Crespo Toral en la revista de la universidad, Antonio Moreno Mora, secretario de la Universidad de Cuenca argumenta que:

Hay como un despertar de afición por el arte de la pintura en nuestra sociedad. Hasta hoy son siete las señoritas que han ingresado a la Escuela de Pintura; siendo de advertir que en años anteriores no ha habido ninguna inscripción del bello sexo. Prueba es esta de la confianza que inspira la Universidad de Cuenca, en donde funciona como anexa la Escuela de Pintura y Litografía; parece, también, que ha entusiasmado a muchos la noticia de un posible contrato con el pintor ambateño don Víctor Mideros; el Rector de la Universidad, solicitó hace algún tiempo del Gobierno, que se diera especial atención a la Escuela de Pintura de Cuenca, dotándola de un Profesor de ejecutorias que le acrediten digno de ponerse al frente de la Escuela, otras veces dirigida por artistas como Don Tomás Povedano y Arcos y Don Joaquín Pinto. La sección de Litografía se halla a cargo del Sr. A. Sarmiento quien en la actualidad dirige también la Escuela de Pintura.<sup>244</sup>

En 1929 se dispuso que la Escuela de Pintura sea mixta, por lo cual “se dará enseñanza a jóvenes de uno y otro sexo”. Las clases se dictaban en el Palacio Universitario con un horario “para mujeres de 8 a 11 de la mañana; para hombres de 2 a 5 de la tarde”, por lo que se dispusieron de aulas separadas.

Las limitaciones institucionales y de aprendizaje, se legitimaban desde la malla curricular que se dividía en cuatro cursos. En el primer año, se dictaba la materia de dibujo elemental, su plan analítico se dividía, para los hombres, con las materias de dibujo geométrico, académico y dibujo elemental y para las mujeres “señoritas” dibujo floral, acuarela y dibujo decorativo.

---

<sup>244</sup> Moreno, A. (1927). Revista de la Universidad de Cuenca. No 8. Tip. de la Universidad. Pp. 69 y 70.

En la sección de señoritas designaron a una inspectora que cobraba 30 sucres mensuales, quien asumió esta labor fue Mercedes Crespo de Ugalde, ayudante de biblioteca, y posteriormente asumió ese cargo Florencia Tamariz. Sobre este hecho se pronunció el representante estudiantil ya que el director de la escuela dispone del nombramiento al cargo de ayudante de la sesión de señoritas a una candidata, sin una terna para el concurso. El dirigente estudiantil:

[...] manifiesta su oposición para proceder a la elección, pues dice que se traen actos preparados y que por decencia debería pedirse siquiera la terna y no procederse sobre la base de la insinuación que hace el Sr. Director de la Escuela y que por lo mismo protesta por el acto que se va a ejecutar.



**Figura 65.** *Alumnas de la Escuela de Pintura.* Autor NN., ca. 1930. Fondo Miguel Díaz Cueva, Archivo Nacional de Fotografía, Ecuador.

Estas protestas eran continuas ante el incumplimiento de los estatutos y las normas al momento de los contratos por méritos, esta situación provocaba un alto índice de nepotismo en la universidad azuaya. El movimiento estudiantil, cada vez mejor organizado, creó la



Federación de Estudiantes Universitarios, que impulsó vínculos con otras universidades del país, facilitando programas de intercambio. Según Carrasco Vintimilla, en los años treinta, dos peticiones fueron motivo de protesta estudiantil, la organización de la Universidad Popular y las negativas a publicaciones estudiantiles.<sup>245</sup>

La Escuela de Pintura, no tuvo representación estudiantil en el Consejo Universitario, ya que funcionaba como una escuela anexa a la universidad. No fue hasta 1952 que los alumnos se organizaron y el Presidente Constitucional de la República aprobó los estatutos de la Asociación Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral. En el documento se señala que quedaba prohibido, según el artículo 24, “tomar parte en luchas políticas o de carácter religioso”<sup>246</sup>. Tras esta conquista se creó la revista estudiantil Parthenon que la dirigía el presidente estudiantil y un cuerpo de redacción compuesto por alumnos y alumnas de la escuela.

Dentro del cuerpo docente, la primera y única profesora, dentro de nuestro periodo de estudio, se llamaba Guillermina (Mina) Moreno de Suárez, graduada en esta misma academia, ejerció la docencia desde 1937, según la reseña de los alumnos era:

Cultora del arte del color, su sensibilidad artística, pone la nota de una exquisitez y delicadeza admirable, en sus cuadros donde domina las notas preponderantes de la línea de un colorido brillante.<sup>247</sup>

Es así como los discursos enclaustraban a las mujeres en el ámbito de la feminidad con adjetivos como exquisitez, delicadeza o sensibilidad, aun cuando su obra no demostraba estos atributos. Fue profesora de primer curso, se destacó en el paisaje aunque dictaba clases de decorado y acuarela.

De todas las exposiciones realizadas, dentro de las fechas que comprenden el contexto de estudio, se ha podido constatar que la participación de las mujeres era activa, pero que nunca recibieron los primeros premios en los géneros considerados como de “artes mayores”.

---

<sup>245</sup> Carrasco, M. (2015). *A la sombra de Clío*. Cuenca: Universidad de Cuenca. p.260.

<sup>246</sup> *Parthenon. Revista de la Asociación Escuela Bellas Artes*. 1952, No 1. Cuenca. p.116.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.100.

Nombres como María Donoso de Ochoa, Lola Farfán, Judith Contreras, Julia Corral M. Graciela de Tinoco, Dorila Cordero y Eudoxia Estrella participaron de estos certámenes, en categorías o géneros y técnicas considerados “menores” como el bordado, la encuadernación o la copia.



**Figura 66.** *Mina Moreno de Suárez.* Autor NN. ca.1940. Fuente: Revista Parthenon.

La pervivencia de uno de los roles y los discursos morales enclaustraron la práctica artística de las mujeres desde la afición sin posibilidades de aspiraciones profesionales. Para ejemplificar esta afirmación se analizará la vida y obra de dos pintoras, Dorila Cordero (1930-2016) y Eudoxia Estrella (1925). Dorila Cordero ingresó a la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral en 1945, realizando en su carrera retratos y paisajes, cuando quedó huérfana de padre, y para ayudar a su madre, decidió emigrar a Francia con la orden dominicana donde truncó su vocación artística (pretendía seguir estudiando artes en el país europeo, según una entrevista personal) por la vida religiosa. Por la dedicación personal y su

defensa a los derechos de las mujeres, Eudoxia Estrella (1925), es quizás, la primera mujer artista reconocida en Cuenca. Ingresó a la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral con catorce años, cuando le tocó graduarse, no quiso titularse para poder seguir estudiando cuatro años más. Pintó sobre todo en acuarela pero experimentó con distintas técnicas y materiales. Cuenta de su vida personal y del tradicionalismo de la ciudad, que cuando empieza su relación con el vitralista español Guillermo Larrazábal, aún casado, quien llegó a Cuenca para realizar unos vitrales en la Catedral de la Inmaculada Concepción, sus amigos intelectuales de tendencia liberal, del grupo *Los Lobos*, fueron los primeros en negarle la entrada al circuito cultural de la ciudad. Aún así, Eudoxia siguió produciendo y ocupando cargos relevantes en la gestión cultural por las cuales recibió reconocimientos nacionales.



**Figura 67.** *Niña Campesina*. Eudoxia Estrella, 1997, acuarela, 64 x 48 cm.  
Colección particular.

De alguna manera, estas mujeres aficionadas y artistas, fueron negociando su posición dentro del sistema del arte, de la misma manera que, según Mayayo, “han conseguido conciliar la

contradicción que supone, en el marco de la historia del arte institucional, ser mujer y ser artista”<sup>248</sup>.

La presencia latente de la iglesia en la ciudad de Cuenca en la primera mitad del siglo XX fue un hecho irrefutable. El poder que esta institución ejercía sobre los fieles y las instituciones llegó incluso a pedir la excomunión de una bailarina cubana por practicar ballet, Osmara de León, casada con el pintor cuencano Ricardo León. El literato Jorge Dávila narra la hostilidad hacia las bailarinas en las pinturas de unas estampas:

[...] estaba pintado el cielo y el infierno, el cielo se representaba por un camino que subía y el infierno por un camino que descendía, en el de subida al cielo se veían solamente monjas, sacerdotes, personas que iban rezando el rosario, orando; en cambio en el que descendía al infierno, en primera fila iba una bailarina de ballet, seguida por un bebedor con una copa en la mano, por un jugador de barajas... Y lo peor, que no eran las mamberas, las bailarinas de cabaret, sino una bailarina de ballet.<sup>249</sup>

Estos micropoderes, ejercieron desde la cotidianidad, un código moral que imponía a la mujer lo que podía y no podía hacer. Las artistas que pretendían sobrepasar la categoría de aficionadas tuvieron que solventar las dificultades para conseguir un estatus profesional.

#### **4.4. Reseña de artistas**

Para poder contextualizar el presente estudio, y las circunstancias que adoptaron los artistas, es necesario insertarse en sus biografías, en algunos casos, son artistas olvidados o infravalorados. Estos datos biográficos no se introdujeron dentro de los anteriores capítulos para no interrumpir el discurso narrativo. Por esta razón, a continuación se presenta una breve reseña de los actores más relevantes citados a lo largo de este texto quienes contribuyeron al quehacer artístico de nuestro contexto pensando en futuras investigaciones. Sobre las obras de los artistas se ha realizado un curaduría de más de trescientas imágenes, para este

---

<sup>248</sup> Mayayo, Patricia (2011). *Historia de mujeres, historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra. p.52.

<sup>249</sup> Dávila Vásquez, J. (1990). Osmara de León, *Ecuador, Arte y Cultura*. Cuenca: Banco Central del Ecuador. p. 239.

subcapítulo se seleccionó sólo una por artista, con criterios de singularidad y pertenencia a este proyecto.

### **Daniel Salvador Alvarado (1867-1953)**

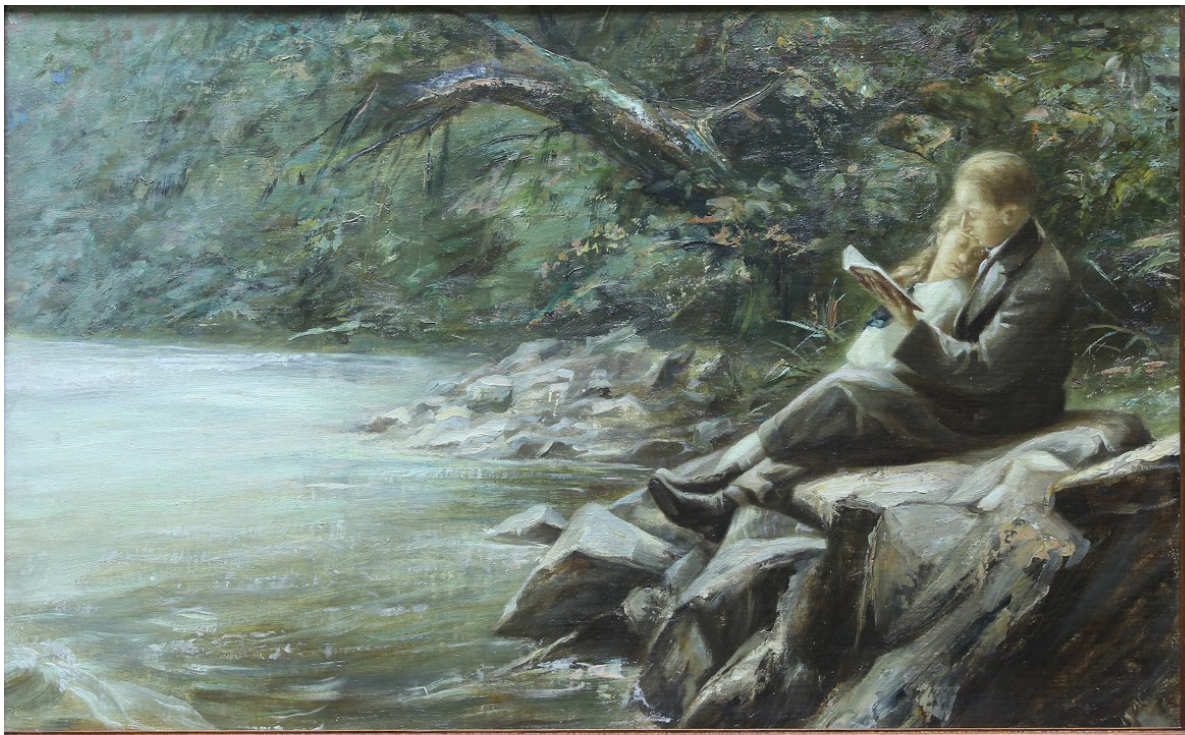
Escultor, alumno de Joaquín Pinto en la Escuela de Pintura y Litografía, muchas de sus obras religiosas se encuentran en iglesias cuencanas como las de San José de la Merced o en Todosantos, su trabajo más destacado fue en la talla de crucifijos. De su obra laica, en madera de cedro o de caoba, existe una colección de tallas de personajes ilustres de la ciudad de Cuenca entre los que destacan los bustos de Honorato Vázquez, Florencia Astudillo, Carlos Ordoñez Lazo, Miguel Moreno, Remigio Crespo y Juan Bautista Vázquez.



**Figura 68.** . *Virgen de la Caridad*. Daniel Alvarado 1903, escultura en madera, 210x70x40 cm. Convento de Todosantos.

### **Luis Pablo Alvarado Sempértegui (1892-1977)**

Pintor y escultor, hijo del artista Daniel Salvador Alvarado, estudió en la Escuela de Pintura y Litografía cuando Abraham Sarmiento era director. En 1921 se trasladó a Quito a la Academia de Bellas Artes donde enseñaban Camilo Egas y Luigi Cassadio. Regresó a Cuenca ocho años más tarde para trabajar como profesor en la Escuela de Pintura junto con Luis Toro Moreno, posteriormente, asumió la dirección de este establecimiento hasta 1960. Entre sus obras destacan los paisajes, las escenas de historia y los retratos, algunos de los títulos son: *Ofrenda*, *Soliloquio*, *Leyenda de Hernán*, *Fusilamiento de Vargas Torres* y *Cervantes*.



**Figura 69.** *Leyenda de Hernán II*. Luis Pablo Alvarado, ca.1930, 36 x 59 cm.  
Museo Remigio Crespo Toral.

### **Carlos Beltrán Lazo (1924)**

Alumno y Profesor de la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral durante treintaitrés años (1956), el escritor Jorge Dávila opina sobre su obra que:

(...) el notable pintor Carlos Beltrán Lazo (1924) realizó su labor en torno a temáticas diversas, efectuando, casi siempre, aportes, formas distintas y novedosas de ver la realidad y plasmarla en las obras. Si ha hecho costumbrismo, sus indios e indias, sus cholos y cholas, dotados de intensidad expresiva y humana, poseen una belleza, una elegancia y una estilización que rompen con el realismo puro. El pintor ubica a sus personajes bajo distintas luces; en ocasiones, con lejanos recuerdos tenebristas, los sitúa en ámbitos en que alguna figura emerge desde la sombra con intenso despliegue cromático. Sus paisajes son, en mucho, estudios lumínicos, a la manera de los impresionistas, destacando las cuatro esquinas del Parque Calderón, pintadas en horas diversas del día, verdaderas obras maestras del arte ecuatoriano, en las que el combate entre los tonos sombríos y los efectos lumínicos desemboca en un magistral dominio de los grises. Estudioso de los efectos de la luz sobre las criaturas y los objetos, en sus bodegones alcanza piezas de una transparencia, una meticulosidad y un detallismo, que asombran.<sup>250</sup>



**Figura 70.** *Esquina Parque Calderón.* Carlos Beltrán Lazo, 1948, óleo sobre lienzo, 50 x 77 cm. Salón del Pueblo. Casa de la Cultura del Ecuador.

<sup>250</sup> Diario El Mercurio, 2010. Jorge Dávila Vásquez// Rincón de Cultura.

### **César Burbano Moscoso (1918-1999)**

Alumno de la Escuela de Pintura y casado con una de sus compañeras, sus tres hijos practican la pintura. Fue uno de los primeros arquitectos formados en la Universidad Central en Quito, a su regreso a Cuenca ayudó a fundar la carrera en arquitectura, donde hizo carrera como docente. Dominó la acuarela, el óleo, la pluma y la tinta china y ejecutó el retrato, el paisaje y las escenas costumbristas.



**Figura 71.** *Paisaje rural.* Cesar Burbano, ca. 1940, acuarela, 28 x 37 cm.  
Universidad de Cuenca.



### **Mercedes Dorila Cordero Iñiguez (1931-2016)**

Alumna de la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, cantante y pianista, abandonó la vida artística por la religiosa, ingresó a la Orden de las Hermanas Dominicas de La Inmaculada Concepción de Azogues. Viajó a Francia donde estudió enfermería y teología, a su regreso realizó una gran labor social y educativa.



**Figura 72.** *Bodegón*. Dorila Cordero, ca. 1949, acuarela, 39 x 51 cm.  
Colección particular.

### **Luis Crespo Ordóñez (1904-2004)**

Estudió en la Escuela de Pintura de Cuenca, sus profesores fueron Abraham Sarmiento y Honorato Vázquez, luego fue becado en Quito, asistió a la Ecole de Beaux Arts y la Grande Chaumière de París, donde recibió influencia del fauvismo. Posteriormente, residió en España cursando en la Escuela de Artes de San Fernando de Madrid con Vázquez Díaz, también

asistió al taller de Eduardo Chicharro. A causa de la Guerra Civil regresó a Ecuador, donde impartió clases y ganó el Salón Mariano Aguilera. Visitó varias ciudades de Estados Unidos, estudiando en la Academia de New York y vivió una temporada en Washington. En los años setenta expuso en Madrid y decidió establecerse en esta capital hasta su muerte. Donó parte de su obra al Museo de Arte Moderno. José Hierro el poeta español decía que el artista siempre:

Se sentía como un recién llegado para el que todo es nuevo y maravilloso, descubría cada día grandes prodigios, porque para él no había diferencia jerárquica entre una hormiga y una puesta de sol, entre una flor o una constelación”. “el arte, si es bien amado, le ofrece a uno generosa recompensa: le mantiene siempre joven, es decir, fecundo, creador.



**Figura 73.** *Vasija de barro.* Luis Crespo, s/f, oleo sobre lienzo, 112 x 84 cm.  
Colección particular.

**Oscar Donoso Silva (1906-1994)**

Fotógrafo y pintor, docente de la Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral (1956), con su cámara estereoscópica fotografió los barrios y calles cuencanas, con su pluma y con sus acuarelas pintó paisajes de barro, la arquitectura vernácula y los barrios cuencanos, en un estudio riguroso de la luz.



**Figura 74.** *Arquitectura vernácula.*.. Oscar Donoso, s/f, acuarela, 25 x 16 cm.  
Colección particular.

### **Eudoxia Estrella (1925)**

Estudió en la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral por más de ocho años participando como estudiante y posteriormente como oyente. Con una producción constante ha realizado múltiples exposiciones, experimentando en varios estilos su técnica pictórica de mayor ejecución es la acuarela o *casualismo dirigido*, como ella nombra al estilo de su obra, llena de paisajes y cotidianidad. .



**Figura 75.** *Cactus*. Eudoxia Estrella, s/f, acuarela.  
Colección particular..

### **Filoromo Idrovo Gutiérrez (1852-1922)**

Pintor y fotógrafo, estudió en la Escuela de Pintura con Tomás Povedano y Joaquín Pinto quienes lo consideraban entre sus mejores discípulos junto con Abraham Sarmiento. Abrió su taller situado en el Parque Calderón donde recibió numerosos encargos. Entre sus obras más representativas se encuentran *Ángel*, *Antonio Borrero*, *Paisaje*, *la Última Cena* y la pintura mural en el presbiterio de la Iglesia del Sagrario.



**Figura 76.** *Paisaje*. Filoromo Idrovo, ca. 1910, óleo sobre lienzo, 47 x 84 cm.  
Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura

### **Emilio Lozano Parra (1890-1969)**

Los alumnos lo calificaban de la siguiente manera:

Eminente propulsor del Bello Arte, así lo han reconocido sus discípulos. Su vida misma es un perfecto culto del arte que para él es un ideal inextinguible. Después de haber estudiado en la Escuela de Pintura que en ese entonces había en Cuenca, siguió sus estudios en la Academia de Quito en 1919, donde se graduó bajo la dirección de los eminentes artistas José Abraham Moscoso, Camilo Egas, Nicolás Delgado, Paúl Bar, Víctor Mideros, Harold

Putman Bron. Se destaca principalmente en decoración , figura humana, obras místicas, costumbres, al óleo y la acuarela en la que se cuenta entre pocos. Sus obras se caracterizan por lo intachable en la línea y por un colorido exuberante y magnífico. Entre sus obras principales se cuentan: “Huaynacápac”, “Pase del Niño”, “El Viático”, “Páginas de Sangre y Fuego”, alegoría en la que la historia se resiste a escribir en sus páginas los horrores de la guerra; exorno y pintó la Iglesia de la Merced de los Padres Salesianos en Riobamba, pintó los cuadros del Presbiterio de la iglesia de los dominicanos en Guayaquil. Es profesor desde el año 1940<sup>251</sup>.



**Figura 77.** *Huayna Capac hijo del sol*. Emilio Lozano, ca. 1940, óleo sobre lienzo, 62 x 73. Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

Este cuadro fue exhibido en Pabellón de Bellas Artes de 1940 y recibió el premio especial auspiciado por el diario *El Mercurio* en 100 sucres.

<sup>251</sup> *Revista Parthenon*, n. 1, p.100.

### **Mina Moreno de Suárez**

Graduada en la Academia de Bellas Artes de Cuenca, trabajó bajo la dirección de los reconocidos artistas Luis Toro Moreno y Luis Pablo Alvarado. Sus obras son en especial al óleo, a la acuarela y a la tempera. Entre sus cuadros principales se destacan: *Dolor*, al óleo; en acuarela *La Sombra*, *Paisaje Suburbano*, *Nostalgia*, *Flores y sol*, *Rincón de San Roque* y *Barrio*, etc. Fue profesora desde el año 1937.



**Figura 78.** *Dolor*. Mina Moreno, ca. 1945, óleo sobre lienzo.  
Fuente: Revista Parthenon.

## Manuel Moreno Serrano (1896- 1960)

Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral desde 1940 hasta 1956, fecha en la que dejó el cargo junto a Luis Moscoso, fueron reemplazados por Oscar Donoso y Carlos Beltrán. Destacó en el paisajismo romántico, los alumnos destacaron del artista:

Este paisajista, hijo del dulce y exquisito poeta morlaco Miguel Moreno, se destaca como pocos dentro de este género. Sus paisajes se concretan a lo nativo, capta el alma de la morlaquía, de sus vegas, de sus campiñas, sus ríos y sus montañas. Cultor de la obra psicológica, cree encontrar un alma palpitante dentro de las cosas; el paisaje mismo se mostraría al artista según su sensibilidad profunda, arraigada, exquisita; habría notas de dolor, tristeza, alegría, triunfo, siempre en una irradiación plena y milagrosa, dentro de un ritmo infinito de color. Entre sus cuadros hemos distinguido: “Viento en la altura”, “El Miserere”, “Tempestad en los Andes”, siendo también de notarse una serie de óleos titulados “Las Obras de Misericordia”, el “Color de las Horas”. Adquirió sus conocimientos pictóricos principalmente bajo la dirección del Dr. Honorato Vázquez quien le entregó un significativo diploma. Fue profesor desde el año 1940.<sup>252</sup>



**Figura 79.** *Mi recuerdo es como el mar.* Manuel Moreno Serrano, ca. 1940, óleo sobre lienzo, 36 x 53. Colección particular

<sup>252</sup> Revista Parthenon, n. 1, p.101.



Este cuadro de un romanticismo simbólico escribe un poema de su padre Manuel Moreno: Mi recuerdo es como el mar/ que al peñón constante azota/ mi la mole cae rota/ ni en el rudo batallar/ del mar se gasta una gota.



**Figura 80.** *Manuel Moreno en su estudio.* Fotógrafo: Manuel Serrano. ca. 1940.  
Fondo Miguel Díaz Cueva. Archivo Nacional de Fotografía

**Oswaldo Moreno Heredia (1929-2011)**

Formado en Italia, fue alumno de la Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral (1945-1949). Trabajó el cobre, acuarela, acrílico, collage. Ejerció como docente en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca y en la Universidad Central en Quito. Abrió una galería de arte en Cuenca. Incursionó en numerosos estilos, ganó certámenes artísticos y realizó más de cincuenta exposiciones individuales y colectivas dentro y fuera del país.



**Figura 81.** *Paisaje urbano.* Oswaldo Moreno Heredia, 1953, acuarela.  
Salón del Pueblo. Casa de la Cultura.

**Luis Moscoso Vega (1909-1994).**

Literato y pintor, hizo una exposición en 1937 por la que recibió la medalla de oro de la Municipalidad. Ingresó a la Academia Ecuatoriana de la Lengua y fue columnista de diarios locales y nacionales. Entre sus cargos públicos ocupando los de presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Azuay y Gobernador del Azuay. Formó una colección de instrumentos agrarios que compró el fondo etnográfico del actual Museo Pumapungo.

En 1940 fue profesor en la Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral llegando a ser director de esta escuela hasta 1952. Cuatro años más tarde se retira junto a Manuel Moreno Serrano.



**Figura 82.** *Lejos de la trilla.* Luis Moscoso Vega, 1954, óleo sobre yute, 32 x 58.  
Salón del Pueblo. Casa de la Cultura.

**Lauro Ordoñez Espinosa (1910-1988).**

Fue alumno de Abraham Sarmiento Ruilova, considerado un pintor autodidacta, estudió la carrera de derecho. La producción de este artista explora en diversos materiales y técnicas: ceras, acuarelas, o monocopias (impresiones únicas de una placa preparada en vidrio). No se inclinó por ninguna tendencia artística pero mostró su admiración por el expresionismo. Ejerció la docencia en secundaria como profesor de dibujo, fue abogado, economista y dirigió por dos ocasiones la Escuela de Pintura Remigio Crespo Toral.



**Figura 83.** *La niña del jilguero*. Lauro Ordoñez, 1964, monocopia, 41 x 29.  
Salón del Pueblo. Casa de la Cultura

### Joaquín Pinto Ortiz (1842-1906)

Pintor, grabador e ilustrador, este pintor quiteño a sus veinte años instaló su propio taller en Quito, contrajo matrimonio con una de sus alumnas de pintura, Eufemia Berrío. Colaboró con Federico González Suárez para la ejecución de unos dibujos de piezas arqueológicas (que después Abraham Sarmiento transformó en cromolitografías) y junto a su esposa grabó e ilustró los libros *Estudio Histórico sobre los Cañaris* y el *Atlas Arqueológico*. Dirigió la Escuela de Pintura y Litografía de Cuenca en 1902 a pedido de Honorato Vázquez, por un periodo de dos años.



**Figura 84.** *Autorretrato, mujer con niño y gatos.* Joaquín Pinto, ca. 1904, óleo sobre lienzo, 117 x 97. Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura.

**Tomás Povedano de Arcos (Lucena, España 1857- San José, Costa Rica 1943)**

Artista cordobés, estudió en Málaga y Sevilla y vivió por casi cuarenta años en Costa Rica. Su periplo por América Latina comenzó en 1890 tras ganar un concurso del gobierno ecuatoriano para fundar la Escuela de Pintura de Cuenca, anexa a la Corporación Universitaria, y la Escuela de Pintura de Guayaquil. Siete años más tarde lo contratan en Costa Rica para dirigir la Escuela Nacional de Bellas Artes donde vivió hasta su muerte. Su pintura academicista y costumbrista generó una basta producción de obras. Ganó varios concursos y condecoraciones, uno de ellos en la Exposición Universal de Chicago, fue miembro correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su obra, *El rescate de Dulcehé*, y algunos de sus retratos forman parte de la historia de la numismática costarricense, ya que fueron grabados en billetes.



**Figura 85.** *Virgen dolorosa al pie de la cruz.* Tomás Povedano, 1893, óleo sobre lienzo, 151 x 101. Museo Municipal Remigio Crespo Toral

### Marco Antonio Sánchez (1924-2014)

Artista e intelectual de la sociedad cuencana, en Ecuador, fue el precursor de la caricatura política. Alumno de la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral adscrita a la Universidad de Cuenca desde sus inicios. Como dibujante en la década de los cuarenta se inclinó por las artes plásticas completando su formación de modo autodidacta. Colaboró con los diarios regionales *El Grito*, *La Escoba* y *El Mercurio* con gran ironía y creatividad.



**Figura 86.** *Catástrofe*. Marco Antonio Sánchez, ca.1948, óleo sobre lienzo, 85 x 73. Salón del Pueblo. Casa de la Cultura.

**Abraham Sarmiento Carrión (1868-1929)**

Alumno predilecto de Tomás Povedano y de Joaquín Pinto fue profesor y director de la Escuela de Pintura y Litografía en el rectorado de Luis Cordero. Ilustró numerosos periódicos y libros con grabados, ejecutó varias obras en pintura, retratos, dibujos y esculturas. Realizó en 1910 las cromolitografías del libro *Los Aborígenes de Imbabura y El Carchi* para el arzobispo de Quito, Federico González Suárez.



**Figura 87.** *Remigio Crespo Toral.* Abraham Sarmiento, 1917, mármol, 43 x 62 x 32.  
Museo Municipal Remigio Crespo Toral



**Luis Toro Moreno (1889-1957)**

Pintor ibarreño, director de la Escuela de Pintura, anexa a la Universidad de Cuenca, desde 1929. Fue alumno de Rafael Troya, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Viajó por Sudamérica por doce años, en 1920 decoró los interiores del Teatro Palais Concert, en Oruro, y dos años más tarde contribuyó a la fundación de la Academia de Pintura en La Paz. Algunas de sus obras más representativas son *La Murciana*, *Remigio Crespo Toral*, *San Francisco de Asís*, *Simón Bolívar*.



**Figura 88.** *Fray Vicente Solano*. Luis Toro Moreno, 1947, óleo sobre lienzo, 81 x 71. Salón del Pueblo. Casa de la Cultura.

## Honorato Vázquez Ochoa (1855-1933)

El artista Manuel Moreno Serrano, en un ensayo que le dedica, señaló de este intelectual que:

Honorato Vázquez, comprendió y sintió al verdadero valor del arte antiguo; con inimitable bondad y sencillez educó en la belleza a múltiples y peregrinos temperamentos y, en todo momento supo imponerse, defendiendo nuestro patrimonio artístico y enseñando a amarlo a los cuencanos. Vázquez excelso pintor, destacóse como paisajista. Original, en su género, no se inclinó a escuela alguna: su maestra fue la naturaleza; por eso, nadie, entre nosotros, logró trasladar al lienzo la natural pero incomparable belleza de nuestras vegas y montañas, el verde oscuro de los bosques, el violeta diluido de las lejanías. Nadie como él supo influir en el temperamento artístico de los azuayos.<sup>253</sup>



**Figura 89.** *Hacienda la Merced de Chillo.* Honorato Vázquez, s/f, oleo sobre lienzo, 44 x 53. Museo Remigio Crespo Toral.

---

<sup>253</sup> Parthenon, No 1, p. 23-24.

## 5. CONCLUSIONES

Al emprender este proyecto de investigación se estableció la necesidad de registrar fuentes documentales inéditas. Después de realizar múltiples lecturas emprendí la tarea de seleccionar las fuentes que proveyera al estudio de instrumentos analíticos. La importancia de esta investigación radica en la búsqueda y análisis de las acciones de los sujetos desde sus discursos y desde la noción de otredad.

Estas lecturas sobre el contexto histórico, se basan en una utilización crítica de las fuentes documentales y su relación con la observación directa de las fotografías, bienes artísticos, entrevistas, arquitecturas, estas fuentes ayudaron a restituir la cotidianidad de los sucesos que se desarrollaron en el escenario cultural de la región.

La mayoría de los documentos proporcionados nos han permitido conocer y analizar múltiples datos sobre los diferentes bienes artísticos de la región: fechas de construcción, adquisición de bienes artísticos, usos, participación en exposiciones, reconocimientos. Lo que ha permitido cumplir a cabalidad uno de los objetivos específicos de este estudio, aportar con nuevos datos a la historiografía de los bienes del patrimonio artístico de la ciudad de Cuenca.

El valor de los documentos consultados, algunos nunca antes publicados, ha permitido que, entre sus múltiples lecturas y formalidades, se filtraran las voces de aquellos hombres y mujeres, para hacer evidente algo más que un simple registro oficial. Pretendemos, guiados por sus palabras, entender una forma de percepción del mundo y, además, valorar los principios que fundamentan y legitiman el orden social al que pertenecían.

Entre las conclusiones generales destacan:

- La diferenciación entre las bellas artes, las artes manuales, y las artes mecánicas reafirmaron las diferencias establecidas en la colonia entre los sectores sociales.

La burguesía emergente, hacendados y exportadores, intercedió para implementar un aprendizaje artístico imitando la institucionalidad académica europea y sus manifestaciones estéticas. La formación en las bellas artes, acrecentó la brecha cultural entre artesanos y artistas, entre el taller y la academia, entre el saber popular y el saber científico, deslindando

al arte de la pintura de los encargos con contenidos artesanales. En este contexto temporal ideológico se pretendió definir a la artesanía como referencia al trabajo manual o mecánico, vinculado a la producción y creación de una serie de objetos utilitarios o suntuarios.

Hacia finales del siglo XIX, varias ramas artesanales enfrentaron los desafíos del nuevo modelo de producción industrial. Con las Escuelas de Artes y Oficios se instauró un nuevo sistema formal de enseñanza de las llamadas “artes mecánicas”. También se crearon nuevos sistemas de organización obrera en sociedades, alianzas y sindicatos, mayoritariamente católicos, que sustituyeron los espacios de relaciones sociales de las cofradías y gremios.

En las consideradas bellas artes, la pintura tuvo un toque elitista, una superioridad mediática con respecto a las otras artes, por ejemplo, a la escultura. El nombre de: Clases de Pintura, Escuela de Pintura y Litografía, Escuela de Pintura, que se dispuso hasta la nominación de Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, frente a las otras artes, muestra, al menos, el status que había adquirido con los pintores franceses esta representación visual. En los discursos públicos de las inauguraciones, no faltaban las referencias a los pintores que representaron el ideal de belleza clásico y el aprendizaje a través de la imitación, lentamente, se instauró las reflexiones sobre la carga intelectual en la creación artística del pintor.

La escultura quedó relegada a un segundo plano, basado en el predominio del trabajo manual y la herencia de los escultores cuencanos con fama nacional formados en talleres artesanales. Aún así, la materia de modelado fue incluida en todas las mallas curriculares de la Escuela.

Entre un continuo proceso de mecanización e industrialización y su permanencia en las consideradas bellas artes se encontraba la litografía. Sobre esta representación gráfica liderada por Abraham Sarmiento Carrión, podemos concluir, que durante las tres primeras décadas del siglo XX, la litografía fue la técnica que aportó más prestigio y productos al arte cuencano. Además, el taller de litografía, se convirtió en un aliciente para la institución universitaria, ya que generaba recursos en tiempo de crisis económica.

- En las bases del proyecto de nación y de modernidad se extiende la pervivencia del patrón colonial en las relaciones de dominación.

El proyecto social y político de nación y de modernidad que elaboró la “comunidad imaginada” y modificó las relaciones sociales, mantenía en sus bases, estrategias de dominación en una “situación colonial”, según el concepto acuñado por Georges Balandier. La colonialidad puede ser entendida en una forma cultural, con una dependencia de los centros de poder, en la que se negocian relaciones de subalternidad y resistencia. Las distintas clases sociales y de género no pudieron integrarse, de forma homogénea, a la imagen de nación moderna que pretendía impulsar el Estado.

La mirada eurocéntrica del viajero europeo, al igual que la del cronista, a fin de cuentas, los dos respondían a los intereses económicos de las grandes metrópolis, acrecentó la brecha racial colonial de la superioridad europea, frente al indígena “incivilizado y bárbaro”, según Jill Fitzell. Quizás estas ideas contribuyen a que en los años de nuestro contexto de estudio, se haya podido constatar la forma en la que marcan las diferencias de clases, una minoría, una élite que en la vida cotidiana consume y admira a la cultura europea y rechaza toda relación con las culturas autóctonas.

Pese a los intentos de la élite de impulsar la educación y las artes con la implementación de becas al exterior, para los científicos y artistas nacionales, la modernidad no supuso un desarrollo tecnológico ni vanguardista. La categoría de región periférica puede constatarse en la necesidad de contratar un profesor europeo (1890), en primera instancia y, más tarde, dos profesores nacionales (1902 y 1929 respectivamente), los únicos capaces, según los discursos, de implementar este tipo de instituciones artísticas en la ciudad de Cuenca.

Si bien, se realizaron mejoras en la urbe, éstas no incorporaron al conjunto de la ciudadanía y estaban lejos de poder llegar a considerarse modernos por estas mejoras, ya que los cambios en las mentalidades se producían de forma más paulatina y lenta.

- Las instituciones del Estado ejercieron un rol tutorial sobre las artes; los impulsores y supervisores de todo este proceso era una elite conservadora e ilustrada regional.

Las acciones y motivaciones de la élite de la región se basaban en el principio de autonomía regional y a su vez de incorporación al proyecto nacional. La búsqueda de nuevas alternativas y de una dirigencia política regional, ocupando puestos relevantes a nivel nacional, impulsaron la creación de la Escuela de Pintura, perteneciente, en un primer momento, a la Corporación Municipal y posteriormente a la Corporación Universitaria.

El mantenimiento de estas enseñanzas artísticas, frente a los momentos de recesión económica, se debe, en gran parte, a las aspiraciones intelectuales y artísticas de esta clase dirigente, empeñada en su sostenimiento en nombre del progreso y la importancia de las artes para el proyecto nacional.

La Escuela de Artes y Oficios de Cuenca, impulsada por uno de estos dirigentes para darle una salida profesional a los jóvenes, bajo la dirección de los padres salesianos, formó a nueva mano de obra especializada para los nuevos requerimientos industriales. Posteriormente, estos centros de formación se convirtieron en colegios e institutos técnicos profesionalizantes.

La enseñanza de las bellas artes en la universidad azuaya, donde se encontraba inmersa la clase dominante conscientes de la importancia del conocimiento y la carrera política a través de esta institución, acrecentó el patrimonio artístico regional. La producción de esta escuela genera, para las élites, ilustraciones para sus publicaciones, en litografías, y sus representaciones visuales, en bustos y retratos.

- La modernidad estuvo legitimada en las prácticas políticas mientras que en las prácticas sociales modernas eran reprimidas.

En el afán por conformar una nación ecuatoriana, a finales del siglo XIX, se constituyó un universo simbólico que clamaba el paradigma de la modernidad, como si esta categoría, en palabras de Mignolo, “fuera un punto de llegada”. La legitimación de las políticas que implican progreso y modernidad, no provocaron cambios sustanciales en los modos de vida, en los comportamientos tradicionales. La modernidad implica subordinación, y al vincular los testimonios con las estructuras de poder, hemos intentado restituir en los discursos la

cotidianidad. La secularización impulsada por los periodos liberales, no alteraron en los modos de vida, el papel tradicional que la Iglesia había desempeñado.

Es importante establecer las modificaciones en el arte, anterior a 1920, el arte cuencano contribuyó, a través de la pintura, escultura y litografía, ligadas al academicismo, a narrar el relato nacional, las obras a partir de la difusión en los espacios públicos, exhibiciones e impresos, funcionaron como medios de difusión de identidades regionales y nacionales. Los encargos religiosos, en algunos casos copias, y la pintura mural, continuaron siendo una fuente de ingreso para los artistas de la región.

A partir de 1920, con la llegada de los artistas cuencanos formados en Quito y la dirección de la Escuela de Pintura por el ibarreño Luis Toro Moreno, el arte tendrá una breve apertura, a una especie de romanticismo simbólico entre los años de 1920 y 1940. En la última década de nuestro periodo de estudio, la modernidad plástica se abre a nuevas manifestaciones artísticas, marcado por las influencias de las vanguardias europeas y la experimentación de técnicas y materiales. Faltó un público moderno que valorase, promoviese y financiase estas nuevas expresiones artísticas, estos pintores, como nos comentó Marco Antonio Sánchez, no pudieron vivir del arte.

- El énfasis dado a los centenarios y exposiciones por

Los centenarios y exposiciones para conmemorar las fechas patrias se convirtieron en el espacio para conformar los nuevos lenguajes simbólicos y artísticos donde intervinieron los distintos actores, hombres y mujeres, en un ambiente de tensiones y exclusiones.

Desde esta región periférica, que buscaba integrarse dentro de la construcción de la nación ecuatoriana, también se reprodujo, al igual que en la capital de la nación, una clasificación racial y de género, definiendo al indígena con conceptos como incivilizado en una especie de reversión al estado colonial. la financiación, a través de los impuestos, de estos espacios para financiar obras públicas en la urbe, provocó revueltas sociales por parte de las clases más desfavorecidas.



Las mujeres de la élite también formaron parte de la organización de estos eventos y mostraron su talento a través de los objetos expositivos, pero esta participación siempre fue marginada y diferenciada, sin entrar en la temática de las representaciones alegóricas feminizadas.

La identidad nacional requirió de un discurso civilizatorio de unidad regional, con héroes regionales que lucharon por la causa patriótica y la construcción de hitos que expresaban la idea de progreso. La inclusión de los artesanos y los artistas, acrecentó bienes artísticos y culturales que proyectaron la idea de progreso industrial y de sentimientos patrióticos. El interés por buscar un pasado nacional en común y la fascinación europea por la cultura inca, divulgó los estudios de los monumentos arqueológicos y acrecentó las objetos de las colecciones arqueológicas privadas de la región a través de los centenarios y exposiciones nacionales y locales.

- No existió ausencia de las mujeres en el arte cuencano pero sí factores sociales que limitaron su producción y su ascenso profesional.

La participación de la mujer y su contribución al patrimonio artístico en la época de nuestro estudio, fue una actividad dinámica y cotidiana. Este dinamismo, sin embargo, se vio silenciado por la comunidad científica debido a las dificultades de encontrar e interpretar estos registros en las fuentes documentales y por la falta de interés en esta línea investigativa hasta hace algunas décadas.

Las sociedades de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, confinaban a las mujeres al ámbito doméstico y privado sin que se permitiese su participación en actividades artísticas y culturales de las que se ocupaban los hombres. Estas barreras sociales fueron traspasadas por algunas mujeres para evitar la exclusión, en un espacio de falta de libertades.

Desafortunadamente, y según entrevista personal con alguna protagonista, vender su obra estaba “mal visto”. Esta puede ser una de las causas por la dificultad de encontrar documentos escritos sobre contratos, además, de poder ubicar la obra de las artistas, en su mayoría, muy distribuida o destruida. Por lo tanto, entendemos que ellas acceden al

aprendizaje artístico sin aspiraciones profesionales, salvo en el caso de la profesora de la Academia de Bellas Artes, Guillermina Moreno, que encontró en la docencia la posibilidad de expresar su talento. También Eudoxia Estrella aspiró profesionalmente, compaginando la pintura con trabajos relacionados con la gestión cultural.

- La teoría sobre la institucionalización del arte desde una hegemonía patriarcal y occidental, redefinió a través de los objetos artísticos, una relación entre valor y género asociado a lo manual.

La diferenciación entre temas mayores y menores, como el trabajo realizado en: bordado, tejidos y otras artes aplicadas, desde el canon occidental, implica un rango en técnicas y materiales con la que no están de acuerdo muchas sociedades ni teorías feministas. Esta intencionalidad de crear una dualidad entre artes intelectuales y artes manuales, creaciones artísticas y simples manualidades decorativas, que se van feminizando, provocan una infravaloración de estos géneros artísticos. Tanto en la distribución de asignaturas como en los catálogos de las muestras, las mujeres practicaban y expusieron productos en tejido y el bordado, apenas visibles por la jerarquización sobre géneros artísticos impuestos por la sociedad patriarcal y occidental. Algunos de estos objetos contribuyeron, desde la región, a la construcción de la nación representando retratos de los héroes independentistas y los símbolos patrios.

El paradigma de la institucionalización del arte y sus relaciones con las ideas de modernidad, la cotidianidad o las relaciones de género pueden seguir planteando nuevos estudios desde otros contextos y otras academias de bellas artes. La historiografía del arte ecuatoriano necesita un análisis profundo de las relaciones de género desde una mirada transversal con rigor académico.

Para finalizar, debo indicar que con la curaduría realizada de las obras de los distintos artistas, señalados en el presente estudio, que ha dado lugar a una base de datos de más de trescientas obras, queremos dejar abierta una línea de investigación, para la realización de una futura exposición con itinerarios interpretativos sobre arte cuencano.

## 6. APÉNDICES Y ANEXOS

6.1.REFERENCIAS DOCUMENTALES

6.2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.3.REFERENCIAS FOTOGRÁFICAS

## 6.1. REFERENCIAS DOCUMENTALES

TESIS DOCTORADO      HIST ART      CAP. 2      BIBLIOGRAFICA N° 1  
¿MODERNOS SIN MODERNIDAD? LA CULTURA VISUAL CUENCA (1890-1950)

**REFERENCIA:** Cordero Palacios, O.: *Crónicas Documentales para la Historia de Cuenca. La Emancipación. Noviembre de 1820 - Mayo de 1822*. Centro de Estudios Históricos y Geográficos del Azuay, y de la Sociedad de Estudios Históricos Americanos, de Quito. Tomo 1. Cuenca del Ecuador, 1920. pp 15-19.

### TRANSCRIPCIÓN:

#### REGLAMENTO

A que deberá sujetarse el Maestro Gaspar Sangurima Director de la enseñanza de treinta jóvenes, en las nobles artes de Pintura, Escultura, y Arquitectura, y en las mecánicas de Carpintería, Relojería, Platería y Herrería.

Art. 1º.- Este establecimiento estará inmediatamente bajo la protección del Gobierno de la provincia, debiendo ser celado e inspeccionado frecuentemente por uno de los dos S. S. Procuradores del M. I. Ayuntamiento.

Art. 2º.- desde luego, y a la mayor posible brevedad presentara el Maestro Sangurima al Gobierno los modelos que se propongan para la instrucción metódica de sus alumnos en la Pintura y la Escultura: y el tratado elemental de Arquitectura que se proponga seguir de este arte; recomendándosele como el mejor el de Amancio Brizguz y Bru, y en su defecto, el del padre Tosca.

Art. 3º.- La Relojería reducida a principios exige nociones exactas en la Mecánica. La Arquitectura supone necesariamente la posesión de Aritmética y Geometría práctica. Por estas razones será de su obligación instruir en dichas ciencias a sus discípulos, supuesto que ellas son absolutamente precisas para la posesión de dichas artes.

Art. 4º.- En la pintura y la escultura donde parece suficiente la imitación, son necesarios los conocimientos razonados de las proporciones y estructuras del cuerpo humano; que, por consiguiente les enseñará a los jóvenes.

Art. 5º.- No siendo comunes las disposiciones y el genio que el maestro Sangurima recibió de la naturaleza para todos los oficios que posee sin enseñanza, ni pudiendo transmitirles a sus alumnos; será necesario que dedicándose a conocer la capacidad y afición de cada uno de ellos, los dedique al arte o artes en que ofrezcan adelantamiento: proponiéndose en su enseñanza un método constante y suave que los haga adquirirla sobre principios sólidos y científicos, sin abrumarlos con multitud de ellos a un tiempo sobre diferentes oficios.

Art. 6º.- Tendrá señaladas inmutablemente las horas de trabajo por la mañana y tarde. Por la noche se estudia muy bien el Dibujo y la Arquitectura.

Art. 7º.- No le será permitido emplear a ninguno de estos jóvenes en servicio personal ni doméstico, ni el distraer su aplicación del objeto que esté contraída para obligarlo a prestarle ayuda para sus trabajos particulares o su utilidad.

Art. 8º.- No reunirá en un mismo taller o escuela a los que aprendan artes diferentes, sino que los distribuirá con una cómoda separación que le facilite visitarlos, instruirlos y velar sobre ellos. Si el taller y casa que habita no es capaz, el Gobierno deberá destinarles el edificio suficiente.

Art. 9º.- Las buenas costumbres y las virtudes sociales no deben desatenderse al mismo tiempo que se les instruye en sus oficios. Por tanto les dirigirá en aquellas con sus consejos, doctrinas y ejemplo, alejándoles toda ocasión de corromperse y pintándoles los vicios con los negros colores de las fatales consecuencias que producen.

Art. 10º.- Siempre que le parezca oportuno hacer algunas observaciones o variación para la mejora del establecimiento, las propondrá al Gobierno sin cuya precisa aprobación no procederá a verificarla.

Art. 11º.- Todos los años presentara sus alumnos a un examen público en que den a conocer sus aprovechamientos. Este acto será presidido por el Gobernador, y asistirán a él los Señores Procuradores como Jueces. El día, hora y paraje se señalarán oportunamente por el Gobierno. Los espectadores estarán facultados para hacer sus preguntas a los jóvenes alumnos que en aquel acto presentarán una pieza, diseño u obra de mano. Al que en cada Arte sobresaliera se le concederá una medalla de plata del peso de media onza en que estén grabadas las armas de la República, y en su reverso este lema – A LA APLICACIÓN -. Esta distinción la llevará el premiado, pendiente al cuello con una cinta color de juego, y la conservará hasta que haya otro que le sobrepuje. El costo de estas medallas lo satisfará el fondo de propios, o cualquiera otro arbitrio que oportunamente designará el Gobierno.

Art. 12º.- Se le prohíbe castigar a sus discípulos con azote o de otro modo degradante. El arresto, la prohibición de entregarse al juego con los demás a las horas de recreo, u otra privación semejante, serán modificaciones más eficaces y pudentos.

Art. 13.- Este reglamento fijado en una tabla estará siempre a la vista colgado en la Escuela.

Cuenca, Octubre 20 de 1822 Tomás de Heres

## REPÚBLICA DE COLOMBIA

Cuartel general de Cuenca, a 26 de octubre de 1822.- 12º

Secretaria General.

Al Señor Gobernador de Cuenca

He tenido el honor de presentar a su Excelencia El Libertador Presidente el Reglamento formado por U. Para la Escuela de Pintura, Escultura, Arquitectura y demás artes que debe enseñar en esta ciudad el ciudadano Gaspar Sangurima, y su Excelencia se ha servido aprobarlo.

Dios guarde a U. – J. G. Pérez

**REFERENCIA:** HMPMCP/C. Gaceta Cuencana. Periódico oficial del cantón. Año 2. Cuenca, Febrero 28 de 1891, N.14. Presidencia del Ilustre Concejo Municipal del Cantón. Cuenca.

**TRANSCRIPCIÓN:**

Al H. Sor. Ministro de Beneficencia.

HONORABLE SEÑOR MINISTRO:

He puesto en conocimiento del Ilustre Concejo que presido cuanto a Usía Honorable se sirve decirme en su importante comunicación oficial de fecha 7 del que cursa. Impuesta circunstanciadamente la Corporación, de todo el contenido de esa nota, ha hecho las observaciones siguientes, que yo tengo a honra transmitir á Usía Honorable, recomendándolas como fundadas.

No parece conveniente refundir en un solo establecimiento la Escuela de Artes y Oficios y la Casa de la Temperancia, por más que algunos reclusos en ésta tengan la facilidad de moralizarse de la otra, por medio del trabajo; porque, debiendo formarse en dicha escuela, desde la niñez, alumnos que sean ejemplares en su moralidad, careciendo si fuere posible, aun de noticias concernientes a ciertas vergonzosas plagas sociales, como la de la embriaguez, sería imprudente, y quizá pernicioso, mantener a dichos alumnos en diario contacto con personas ya corrompidas, a quienes sólo por la fuerza, ha podido obligarse a vivir racional y cristianamente. Ya opuso esta misma observación el R. Padre Superior de los Talleres Salesianos, en Quito, a una persona caracterizada, a quien se le había ocurrido, como a Usía Honorable, y a muchos de nosotros los azuayos, la idea, muy obvia ciertamente, de unir las dos instituciones, para hacer asequible la moralización y reforma de los ebrios consuetudinarios. La repugnancia invencible que manifestó dicho Padre Superior a consentir en que se hospedasen esos desgraciados en una casa que debe considerarse como el Seminario de niños inocentes y virtuosos, cuya perfecta educación ha de contribuir, en mucho, a que se estimulen y morigeren las clases trabajadoras de la sociedad, es, a no

dudarlo, muy razonable, y basto, desde luego, para que el Concejo Municipal de este cantón diese de mano al proyecto de asociar dos establecimientos de índole harto diversa.

Hay que considerar, por otra parte, Sor. Ministro, que el Instituto de Temperancia tiende a asumir, y con razón, el carácter de nacional, desde que es el único en la República y cuenta, felizmente, con el decidido apoyo del Supremo Gobierno. Lo propio puede decirse de la Escuela de Artes y Oficios, en cuanto a este laudable apoyo; más no así en lo concerniente a la extensión de sus futuros servicios, desde que existen, o van a fundarse, otras análogas, en la capital, en Guayaquil, en Riobamba y otras ciudades. De aquí se deduce que, protegida especialmente la Casa de Temperancia como un Instituto ecuatoriano de grande importancia, tendería a absorber nuestra Escuela de Artes y Oficios de Cuenca, donde la mayoría de los aprendices vendría a componerse de ebrios, voluntaria o involuntariamente reprimidos, pero malos compañeros siempre para una juventud exenta de vicios y a la cual se procura educar de modo que nunca los contraiga.

No dudo que estas poderosas reflexiones inclinaran el ánimo de Usía Honorable en el sentido de la separación de las dos casas, según el dictamen del Concejo cuencano. Cada una de ellas ocuparía, de este modo, localidad distinta, estaría gobernada por reglamentos especiales y prosperaría en conformidad con su índole propia, sin que dejaran, por ello, de crearse en la de Temperancia algunos talleres, en que los retenidos se dediquen al trabajo, talleres que bien podrían ser dirigidos, separadamente, por la misma orden religiosa que dirija la Escuela, considerándose, si se quiere, como una dependencia de la misma, pero con alumnos absolutamente diversos.

Dios guarde a Usía Honorable.

Juan Bautista Vásquez.



**REFERENCIA:** A.N.H/C. Gob-Adm. c.3547, f.7, 1891.

**TRANSCRIPCIÓN:**

El Concejo Municipal del Cantón

Considerando:

1.- Que conviene al verdadero progreso de esta sección de la República la educación de algunos jóvenes cuencanos en la Escuela de Artes y Oficios de la Capital, aprovechando de las becas concedidas por la ley.

2.- Que para las expensas indispensables que ocasionen el viaje y la colocación de dicho alumnos en el internado de tal establecimiento puede muy bien aplicarse el fondo que aún subsiste de la partida doce del Presupuesto vigente, una vez que la Conferencia de San Vicente de Paúl ha llamado a su cargo el sostenimiento de la Casa de la Temperancia.

Decreta:

Artículo único.— Hágase del fondo expresado todos los gastos que fuesen precisos para el viaje de seis jóvenes a la Capital y para la adquisición de todos los objetivos en que deben ingresar a instalarse en los Talleres Salesianos, incluso el uniforme y las demás prendas de vestuario y lecho que exigiere el reglamento de aquel instituto.

11 de abril de 1891.

f.1

El Concejo Municipal del Cantón

Considerando:

1.- Que se ha notado siempre en el país la absoluta carencia de un buen taller de pintura donde cultivar en gusto los jóvenes que se sientan con aptitudes para el ejercicio de arte tan útil como bella.

2.- Que la dirección de un establecimiento de esta especie, solo puede confiarse para conseguir el provecho que se desea a un profesor Europeo, capaz de fundar lo que propiamente se llama una escuela de pintura.

3.- Que por la creación del expresado taller, puede dar principio la de las enseñanzas técnicas que han de constituir el programa de Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad.

4.- Que tanto la Corporación Municipal como el Supremo Gobierno están acordes en que bien puede tomarse del fondo destinado para la misma Escuela de Artes y Oficios la suma que deba invertirse en el viaje de dicho profesor europeo y su familia; en la compra de útiles para montar el taller y en el sueldo del mismo profesor durante el tiempo y según los términos en que se contraten sus servicios.

Acuerda

Art. 1.- Apruébense todas las cláusulas concertadas entre el señor Cónsul General del Ecuador en Sevilla y el Sr. Don Tomás Povedano y de Arcos para el establecimiento de un taller de dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad

Art. 2.- Sin embargo de esta aprobación se le implicará por la Presidencia del Concejo al H Señor Ministro de Instrucción Pública, que al intervenir oficialmente para la formalización del contrato, se sirva procurar alguna disminución en el sueldo mensual del Señor Povedano, atenta la escases de recursos de esta Municipalidad.

Art. 3.- Pongan a disposición del mismo Señor Ministro la suma que, computado el premio actual sobre París, fuese necesaria para comprar una letra de tres mil fuertes sobre esta ciudad, con el objeto de que se invierta este fondo en el viaje del Señor Povedano y en la compra de todos los objetos precisos para la instalación del taller expresado.

Art. 4.- Vótese también la cantidad que fuere indispensable para el arreglo del local en que ha de funcionar el establecimiento.

Art. 5.- Tanto las sumas de que hablan los dos artículos precedentes como todas las demás que hayan de gastarse según el contrato, se tomarán del fondo correspondiente a la escuela de Artes y Oficios de esta ciudad.

Art. 6.- habiéndose determinado la inversión por la ordenanza de 22 de enero último, reformase la partida 8va del artículo segundo de aquella en el sentido de que se saque de esa f.2

partida cuanto fuere preciso de este mismo año para instalar y sostener la enseñanza de dibujo y pintura, y no se destine sino el resto a iniciar la construcción de la casa en que ha de fundarse la Escuela de Artes y Oficios.

Comuníquese a la jefatura política, para su ejecución y cumplimiento.

Dado en la sala de sesiones de la Municipalidad de Cantón, en Cuenca 14 de abril de mil ochocientos noventa y uno : El Presidente Juan Bta. Vásquez / El Secretario: Federico Malo: Jefatura Política del Cantón: Cuenca, abril 15 de 1891.

Ejecútese: Víctor de la L. Toral: el notario Manuel Morales

En copia El Secretario Municipal Federico Malo

f.3

**REFERENCIA:** A.N.H/CC. Gob-Adm. c.34744. Quito, Abril 25 de 1891.

**TRANSCRIPCIÓN:**

TELÉGRAFO NACIONAL. Circular

Sr. Gobernador:

Consejo Municipal de Quito, pidió protección del Gobierno para la exposición Cantonal de artes e industrias y S. E, el Presidente accede a ello, extendiendo el certamen a los expositores de toda la República. En esta visita, sírvase Us. Invitar por banco a los habitantes de esa provincia a que concurren con obras de arte y productos agrícolas a la exposición que se celebrará en esta Capital el próximo 10 de agosto, aniversario de la independencia del Ecuador . Como el tiempo que falta es escaso, Us. Se servirá desplegar agilidad a fin de lograr el mayor y más oportuno concurso de los expositores.

M. del Interior

**REFERENCIA:** ANH/CC. Gob-Adm. c.5503, f.1, Rectorado del Colegio Nacional de San Luis, 11 de abril de 1891.

**TRANSCRIPCIÓN:**

Cuenca, a 11 de abril de 1891.

H. Sr. Gobernador de la Provincia.

Sr:

El art. 1. del contrato celebrado entre el Sr. José Kern y el Sr Cónsul del Ecuador en Hamburgo, recibido en esta fecha, dice:

“El sueldo del Sr. Kern y sus obligaciones como profesor de litografía, comienzan a correr tres días después de su llegada en Cuenca, dentro de los cuales tienen que presentarse al Rector del Colegio, a quien hiciere sus veces”

Con este fin suplico a Us, se sirva ordenar al Sr. Tesorero de Hacienda que satisfaga al Sr. Kern sus sueldos a contar desde el día 12 de noviembre del presente año.

Dios guarde a Us.

Eugenio Malo

**REFERENCIA:** ANH/CC. Gob-Adm. c.3635, f.1, Cuenca, junio 19 de 1891.

**TRANSCRIPCIÓN:**

Al señor gobernador de la provincia

Señor:

Por el digno conducto de Us. Y con su respetable oficio de esta fecha, he recibido las dos medallas que me fueron concedidas por el Jurado de la Exposición Universal de París en el año de 1889, e igualmente los dos diplomás que acreditan su concesión.

Hoy a Us. Las gracias que delo, por la entrega que de estos diplomás y medallas se ha servido mandarme hacer, y me suscribo su muy atento y obsecuente

S.S. Luis Cordero

**REFERENCIA:** A.N.H. /C. 5449. Gobierno Administración. f.2, Cuenca, 16 de noviembre de 1891.

**TRANSCRIPCIÓN:**

R del E

Colecturía de la Casa de la Temperancia

Cuenca, 16 de noviembre de 1891

Mi señor jefe político de este cantón

En virtud de la orden del Supremo Gobierno, pongo en conocimiento de U. Que los fondos destina del 20% sobre las deudas de Aduana montan a la suma de cinco mil ciento cincuenta y tres sucres diez y nueve centavos

Los gastos invertidos en dicho establecimiento, alcanzaran a lo siguiente:

Valor invertido en la compra de la casa y refacciones hechas en ella, dos mil trescientas noventa y nueve sucres veinte centavos s/ 2399.20

Gastado en la manutención de los detenidos, ochocientos setenta sucres nueve centavos s/871.09

Resulta pues un saldo de que existen en la Caja de esta Colecturía

Dios guarde a U.

Antonio Aguilar

f.2.

Cuadro que demuestra los ingresos y egresos del fondo de la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad	
Ingresos (sucres)	

Existencia del año anterior provenientes de las unidades de Aduana	1918.17
Recaudaciones este año de las mismas unidades	5273,54
Rendimiento de maquinaria	427.90
Producto del patio en donde existe la casa de la máquina	26.60
Entrada varias	32.40
Reintegros	4.40

Total 7683,04

Egresos	
Sueldos de empleados	196,48
Reparaciones del edificio, acueductos, compra de materias primas	2481,71
Compra de materiales de construcción	400
Gastos de escritorio del Concejal comisionado	7
Cantidad remitida a Europa para la venida de un profesor de pintura i dibujo	3,000,20
Comisión de uno por ciento, abonado a la casa apoderada de Guayaquil	32,77/ 6.118,16
Existencia en Caja	1564,88

Cuenca, noviembre de 1891

f.3



Razón de las obras efectuadas con los fondos de la Escuela de Artes i oficios desde el 14 de febrero último hasta la fecha

Obras ejecutadas

26	En la limpieza de algunas piezas de la máquina de tejidos
148,75	En la construcción de un corredor antiguo contiguo al taller de fundición y en la reparación de la casa de la máquina
334,89	En la calza composición y limpieza de los acueductos de la misma máquina
1972,07	En varias obras de fundición i la compra de materias primas para el fomento del trabajo en este taller
2481,71	Total

Los gastos hechos en las obras ejecutadas son tanto de las unidades de Aduanas, como del producto de la misma máquina, sin que el Tesoro han contribuido con suma alguna

Cuenca, Noviembre 4/1891

Pompilio Cueva

**REFERENCIA:** ANH/CC. Gob-Adm. c.34966, f.11-13, 3 de marzo de 1892.

**TRANSCRIPCIÓN:**

Ministerio del Interior- Quito marzo 3 de 1892

H. Sr. Ministro de Instrucción Pública

La ley de 11 de agosto de 1888 que estableció las escuelas de Artes y Oficios de Cuenca y Riobamba, dice en su art. 6º: “El Tesorero Municipal o Colector especial, encargados de la recaudación y manejo de las rentas y fondos de estos establecimientos, no podrán distraerlos, bajo las responsabilidades, en otro objeto que no sea el de adquisición de bienes raíces, construcción de locales, compra de útiles y sostenimiento de la enseñanza”.

En 1891, el Concejo de Cuenca, movido del interés que le guiaba para establecer cuanto antes algunas enseñanzas de artes del modo más conveniente al progreso de ellas, juzgó oportuno contratar un distinguido profesor de pintura en España, y previas seguridades e informes del caso y mediante la ilustrada cooperación del Cónsul General del Ecuador en Francia Sr. D. Clemente Ballén, consiguió comprometer para dicha enseñanza al distinguido profesor sevillano D. Tomás Povedano de Arcos. El Concejo cuencano destinó a este objeto los fondos que habrá recaudado conforma a la ley citada de 1888, no sin haber manifestado antes algún escrúpulo respecto de la legalidad del gasto.

Consultado el Ministerio de Instrucción Pública dignamente desempeñado por Us. H. Se sirvió manifestar a dicho Concejo en despacho de 4 de abril de 1891 “que aquellos fondos podían

f.11v

invertirse en el sostenimiento de la enseñanza”, con lo que Us. H. Demostró que no se faltaba ni a las letras de la ley de 1888.

El Concejo de Cuenca expidió, en consecuencia las ordenanzas de 14 de abril de 1891, y se celebró el respectivo contrato en Europa, habiéndose remitido el dinero necesario para la

adquisición de útiles para la enseñanza y los primeros gastos para la traslación del Sr. Povedano.

En estas circunstancias y cuando es probable que en las actualidad esté y ya en viaje ese profesor pues ofreció salir en febrero, el nuevo concejo de Cuenca en nota de 16 de enero del presente año manifiesta a la Gobernación del Azuay que el gasto acordado por el Concejo anterior no está en conformidad con la ley de 1888, y hace valer como razón congruente con las opinión el hecho de que Us. H. Se limitó a manifestar en Mayo de 1891 que podría disponerse de dichos fondos sin insistir en la orden de pago cuando el Colector protestó contra las legalidades del gasto.

Sr Us. H. No insistió, creo lo haría porque dudase sobre dicha legalidad (confirmada desde luego por las respetable opinión de Us. H. Sino porque no habrá ley que autorizase a Us. H. a insistir en la orden de pago. El Concejo de hoy cree sin duda, que el Ministerio de I. P tiene al respecto atribuciones iguales a las que la ley

f.12

De hacienda señala al Ministro de ese departamento para los casos de protesta de los Tesoreros de Hacienda, creencia que si es alimentada por el Concejo, basada como está en un concepto por desgracia inexacto, hace flanquear el vigor de la objeción. La única atribución que la citada Ley de 1888 da al Ministerio de Inst. Pub. es según el art. 4º la de ejercer inmediata vigilancia sobre las escuelas de Artes, vigilancia en cuya virtud y a mérito de la legalidad del proceder del Concejo de 1981, manifestó Us. H. que se podría disponer de los fondos de la escuela de Artes y Oficios en el contrato con un Profesor de Pintura.

La ley dispone que esos fondos entre otros objetos han de emplearse en el sostenimiento de la enseñanza, atención que presupone el establecimiento de esa enseñanza que fue precisamente a lo que tendió el Concejo de 1891, puesto que no existiendo esas artes en Cuenca, quiso establecerla como las 1ª con que iba a llevar a las práctica las prescripciones de la ley.

Pero aparte de esta razón insinúa el Concejo de 92 otra para pretender que el gasto es ilegal. En efecto, el inc.2º del art. 3º de la ley de 1888, dice: “la enseñanza y dirección de los establecimientos se pondrá a cargo de los P.P. Salesianos, o de otro cualquier Instituto religioso análogo”. NO siendo sacerdote salesiano el profesor que se ha contratado se cree que la ley está infringida.

En cuanto a esta objeción no tengo si

f.12v

no que recordar a Us. H. algunos antecedentes relativos: 1º a la dificultad que hasta hoy ha habido para que los sacerdotes salesianos se encargasen de la dirección y enseñanza en Cuenca y 2º a que no hay contradicción entre el contrato celebrado con el Sr. Povedano de Arcos y esa dirección para cuando llegara a ser desempeñada por el instituto salesiano.

1º Los sacerdotes salesianos no han querido, no obstante el vivo empeño del gobierno hacerse cargo de la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca, mientras no consiguieren la dirección de las Misiones de Méndez y Gualaquiza, propósito que no ha podido lograrse por dos razones. 1ª porque los mismos sacerdotes no tenían permiso de sus superiores, y, 2ª porque las cuestiones de límites con el Perú dificultaron por parte de ese gobierno el inmediato cumplimiento de la ley sobre erecciones de Vicariatos Apostólicos del Oriente. Después de todo esto últimamente han manifestado a Us. H. dichos sacerdotes que pueden tomar a su cargo las referidas Misiones, resolución que con el arreglo del mentado incidente diplomático facilitarán muy pronto que los salesianos se encarguen de las misiones de Méndez y Gualaquiza de las Provincias del Azuay y acepten la dirección de la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca.

2º El profesorado del Sr. Povedano tampoco se opone a la

f.13

enseñanza y dirección de los salesianos puesto que estos acostumbran emplear seglares para determinadas enseñanzas, [...] religiosos para otros; que es lo mismo que ha de hacerse en Cuenca en cuanto se hagan cargo de la escuela de artes y oficios.

Para este fin se ha estipulado en el contrato con el Sr. Povedano que se sujetará a las disposiciones reglamentarias y disciplinarias del “Establecimiento de Instrucción a que se anexa la clase de Dibujo y de Pintura” lo que equivale a decir que se someterá a la economía del establecimiento regido por los salesianos u otros instituto religioso, en cuanto les comprometan para el efecto.

Comenzar la enseñanza buscando profesores distinguidos, facilitar las concurrencia de estos con los salesianos para el progreso técnico y moral de las Casas de Artes y Oficios, hacer que lejos de permanecer improductivos esos fondos, empiecen a dar los frutos ambicionables de unas buenas y pronta enseñanza.

He aquí los móviles que ha tenido la Municipalidad de Cuenca para disponer – cuanto antes de los fondos que había logrado reunir- Deferir a la opinión del Concejo actual sería

ocasionar graves dificultades consiguientes a un contrato celebrado sobre la fe de una corporación que no ha violado la ley al haberlo concluido.

Como en el caso actual se trata de la inteligencia de

f.13v

la ley de 1888 Us. H. se servirá pedir al Consejo en que Us. H. dignamente preside, se digne fijar la inteligencia de ella en la actual controversia a fin de que cuanto antes desaparezca el estado de perjudicial incertidumbre en que se hall este asunto.

Siso guarde a Us.

A. Guerrero.

**REFERENCIA:** ANH/CC. Gob-Adm. c.34348, f.8-9, 19 de enero de 1892.

**TRANSCRIPCIÓN:**

Sr. Gobernador de la Provincia

Señor:

El Sr, Subdirector de Estudios con fecha 12 de los corriente me ha dirigido el siguiente oficio.

Sr. Presidente del M. I. C. Municipal de este Cantón. Está anunciado el arribo a esta ciudad del Profesor de Pintura Don Tomás Povedano para el mes de Febrero próximo; circunstancia que me apresuro a comunicar a U. S. Para que se digne dar las disposiciones necesarias a fin de que se prepare el local destinado a la enseñanza, así como algunas mesas y asientos. Respecto del local, debo comunicar a U. S. Que no encuentro otra más cómodo que el de los altos de la Casa de Gobierno que actualmente ocupan la Corte Superior y las Judicaturas de Letras, puesto que el 1º debe trasladarse muy pronto a la nueva Casa de Gobierno que fue del Sr. Salvador Ordóñez. Para el efecto se halla autorizado el Supremo Gobierno por el Decreto Legislativo de 22 de agosto de 1888 que se registra en el No 469 de “El Nacional” de aquel año.

Dios Guarde a Usted

Juan Bautista Vásquez.

Transcribalo a U. S. Para que se digne recabar del Smo. Gbno. La donación a favor de esta Municipalidad de la casa que fue del afinado Sr. Obispo Toral.

Dios guarde a U.S.

Manuel Vega

**REFERENCIA:** ANH/CC. Gob-Adm. c.34965. Ministerio del Interior. Quito, marzo 9 de 1892.

**TRANSCRIPCIÓN:**

No 32

Quito, mazo 9 de 1892

Sr. Gobernador de la provincia del Azuay.

Queda impuesto S.E. el Presidente de la República de que el facsímile del Ingapirca de Cañar lo remitirá U. S. Con un conductor especial para prevenir sufra el más pequeño daño.

Dios guarde a Us.

A. Guerrero

f.3

No 32

Quito, mazo 9 de 1892

Sr. Gobernador de la provincia del Azuay.

Se ha impuesto S.E. el presidente de la República del oficio de U.S. No 59 de 27 del próximo pasado en el que transcribe la comunicación que ele ha dirigido el sr. Presidente de la Ilustre Municipalidad de ese cantón:

S. E. Desea vivamente que cuanto antes se arregle el departamento que se ha dedicado de la clase de pintura, ya que como U. S. Lo sabe, el sr. Povedano debe estar ya en camino.

Dios guarde a Us.

A. Guerrero

f.4

No 39

Quito, marzo 23 de 1892

Sr. Gobernador de la provincia del Azuay.

Para que US se sirva dar a conocimiento al Concejo Municipal de Cuenca y al Sr. Subdirector de Estudios, envió copia adjunta del informe que el Consejo General de Instrucción Pública a quien corresponde resolver sobre la inteligencia de las leyes del ramo (artículo 5 Ley de Instrucción Pública) ha dado respecto de la inversión de los fondos de la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca en el establecimiento de una clase de pintura. Dicho informe lo ha enviado a H. Sr. Ministro de Instrucción Pública con fecha 21 del presente. No143.

Dios guarde a Us.

A. Guerrero

f.14

Quito, 21 de marzo de 1892. H. Sr. Ministro de Estado en el D. de lo Interior. Dicho informe lo ha envistro de Estado en el D. de el establecimiento de una clase de pintura. Dicho informe lo ha envi = El Consejo General de Instrucción Pública en la sesión del 17 del presente, aprobó el siguiente informe del Sr. Decano de la Facultad de Jurisprudencia= “Sr. Presidente del H. Consejo Gnral de Instrucción Pública- El artículo 1º del Decreto Legislativo de 11 de agosto de 1888 establecieron en las ciudades de Cuenca y Riobamba Escuelas de Artes y Oficios que antes no existían, de modo que, estos fueron establecimientos de nueva o reciente fundación: el inciso 2 del artículo 6º prohíbe al Colector especial bajo su responsabilidad, distraer las rentas y fondos en otros objetos que no sean adquisición de bienes raíces, construcción de locales, compra de útiles y sostenimiento de la enseñanza. La duda que motiva la consulta del H. Sr. Ministro del Interior versa sobre la significación de esta palabra sostenimiento, duda que la ha suscitado el Consejo Municipal de Cuenca y para informar sobre este punto considera vuestra comisión: 1º tratándose de establecer o fundar Escuela de Artes y Oficios la frase sostenimiento de la enseñanza no puede tener otra aplicación que la de invertir las rentas y fondos en las enseñanzas que se establezcan; pues si nada se establece, nada habrá que sostener. 2º según la regla 4ª del artículo 18 del código civil el contexto de la ley debe servir para ilustrar el sentido de cada una de sus partes, de manera que haya entre todas ellas la debida correspondencia y armonía. El artículo 1º ya citado, ordena el establecimiento de las Escuelas de Artes y Oficios; el inicio 2º del artículo previene que se inviertan las formas en



el sostenimiento de la enseñanza; luego; el contexto del Decreto por atentizar, que se han de sostener las enseñanzas que se establezcan. En consecuencia parece incontestable que pueden y deben emplearse las rentas en el sostenimiento de las enseñanzas que, como la de Pintura trata de establecerse en Cuenca.- Con respecto al otro punto relativo a que debe excluirse de la enseñanza a todo Profesor por útil y competente que sea, pero que no invista el carácter de salesianos o que no pertenezca a cualquier otro instituto religioso, muy claro y explícito es el artículo 3º inciso 2º . De lo que se trata es de dificultades para dar cumplimiento a semejante restricción pero el H. Consejo no es llamado para llamar las dificultades que ofrezcan las leyes de Instrucción Pública, sino para resolver las consultas en las cosas a que se refiere la ley de este ramo y parece que debe prescindirse de este punto, muy claro, pero dificultoso para su aplicación.- tal es el concepto de vuestra comisión, que, como siempre se somete a la sabia resolución del H. Consejo.- Marzo 10 de 1892.- Carlos Casares.”

Lo que transcribo a Us. H. Para su conocimiento y en respuesta al oficio del 3 de marzo del presente año.= Dios guarde a Us. H.= Elias Lasso.

Es copia

El Jefe de Sección del Interior

Bernardo Cabezas

f.15

**REFERENCIA:** ANH/CC. Gob-Adm. c. 12577, f.2, 23 de noviembre de 1895. Ministerio de Instrucción Pública, Beneficencia y Negocios Eclesiásticos.

**TRANSCRIPCIÓN:**

República del Ecuador

Sr. Gobernador de la Provincia

Impuesto este Ministerio de la solicitud del Señor Tomás Povedano y de Arcos, que Ud. Acompaña a su nota No 1 de 21 de Septiembre, ha resuelto que Ud, se sirva informarse de si es legal el reclamo de dicho señor y en caso de serlo ordene el inmediato pago de lo que se le adeude, bien entendido que si no se le obedeciere a Ud. aquí se ordenará la retención de la cantidad necesaria tomándola de las unidades de aduana destinadas a esa clase de gastos. Adjuntos que remito en unión de la solicitud aludida, a fin de que los devuelva al interesado.

**REFERENCIA:** ANH/CC. Gob-Adm. c. 5295, f.8, 28 de mayo de 1895.

**TRANSCRIPCIÓN:**

R.D.E.

Cuenca, 28 de Mayo de 1895. Sr Gobernador de esta Pcia.

Señor:

Doy a Us. Recibo de su estimada nota fechada el 22 en la que se dignado copiar la que le ha dirigido con fecha 18 el H. Sr. Ministro de Instrucción Pública respecto de mi recurso referente al pago de las asignaciones que me corresponden como a Profesor de Dibujo y Pintura, y que conforme a los antecedentes administrativos y legales tienen que ser deducidas de las cantidades que la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad tiene en la Aduana de Guayaquil.

Penoso me es tener que expresar a Us. Que no encuentro justa la resolución del Gobierno, pues, como en su oportunidad demostraré ni la ley de 1892 se opone a que se me adelante lo acordado con la I. Municipalidad de Cuenca, que me pagaba de dichas cantidades, ni en caso de oponerse podría dársele un efecto contrario a derechos adquiridos anteriormente en conformidad con otras leyes, derechos que fueron expresamente reconocidos en un acto posterior a esa misma ley de 1892, acto que es nada menos que el contrato celebrado el 27 de Marzo de 1893 entre el Ministro H. S. D. Francisco Andrade Marín, y el Superior de los Religiosos Salesianos R. P. Calcagno para poner la casa de Artes y Oficios de Cuenca bajo la dirección de este Instituto.

f.1

En las cláusulas 21 y 22 de ese contrato se establece: 1º “que la Escuela de Dibujo y Pintura que dirijo, “se considerará como anexa a la Escuela de Artes y Oficios y será costeadada con los fondos de ésta, de conformidad con el contrato de dicho profesor”, dice refiriéndose a mi expresamente; y 2ª que “las cantidades que la Escuela de Artes y Oficios reciba como

participe del 20% de recargo en la Aduana de Guayaquil, se destinarán, primero al pago del Profesor de Pintura, y luego a lo que se debe por la máquina”.

Le dirigí mi solicitud al Gobierno, fue espetando se sirviera escogitar los medios que inspirados en los consejos de su prudencia pudieran satisfacer mis derechos, y lograra que los Religiosos de la casa Salesiana no se apartaran de la senda recta que seguía este particular antes de sus gestiones para la administración de las rentas de la Escuela de Artes, que ha dado por efecto el dejarme insoluto de mis rentas.

Aunque extranjero me he creído y me creo asegurado en mi solicitud, como en mi propia patria, por la salvaguardia bajo la que se halla, pues al tenor de la cláusula 8ª de mi contrato, este se encuentra bajo la protección de las leyes ecuatorianas, y no demandó de la autoridad sino lo mismo que me autoriza a demandarle la ley nacional que amparará mi derecho.

Agradezco el interés del H. Sr. Ministro porque se arbitren fondos para el pago de mis sueldo, sin que por esto ceje un punto en reclamar como reclamo

f.2

todavía de su alta intervención, se me satisfaga por mis sueldos en la forma en que lo detallan los precedentes administrativos del contrato, el tenor de este, y la obligación reconocida en 1893 por el R. P. Superior de Salesianos.

Para concluir, expresaré también mi reconocimiento por la galante invitación que se me hace de trasladarme a Quito; pero reconocido a ella, cúmpleme manifestar a Us. Que no por el vigor de un contrato escrito, sino aun por una simple oferta verbal, cumpliría a mi deber y decoro ser fiel a los compromisos que he contraído para la enseñanza en esta ciudad, y que solo libre ya de estos compromisos, podría aceptar agradecido lo que hoy me prohíbe mi palabra. Dios gde a Us.

Tomás Povedano

f.3

República del Ecuador. Presidencia del I.C. Mpal del Cantón.

Cuenca, Mayo 25 de 1895. Al Sr. Gobernador de la Provincia

Señor:

La Ilustre Municipalidad que presido en sesión extraordinaria de esta fecha, teniendo en consideración el estimable oficio de Us. De 22 de los corrientes, aprobó el informe que copiado es del tenor siguiente:

Señor Presidente de la Muy Ilustre Municipalidad.- Vuestra comisión especial, encargada del estudio del oficio que, con fecha 22 del corriente, ha dirigido el Señor Gobernador de la Provincia, transcribiendo el de 18 del mismo, proveniente del Ministerio de Instrucción Pública, No. 36, tiene por bien informar acerca de ella como sigue:- En virtud de lo dispuesto por el arto. 3º de la Ley de 11 de Agosto de 1888, quedó a cargo de esta Municipalidad la Escuela de Artes y Oficios establecida en Cuenca, cuyos fondos y rentas eran administrados, desde entonces, por el Colector especial designado por el Concejo; siendo de advertirse que, por resolución del Supremo Gobierno, transcrita por el Ministerio de lo Interior, en oficio de 17 de Diciembre de 1890, se declaró que la inversión de los fondos de la Escuela de Artes y Oficios pertenecía exclusivamente a la Municipalidad, según la enunciada disposición que no fue derogada

f.4

Por la Ley adicional de 1º de Octubre de 1888, como lo explica acertadamente el antedicho oficio.- De acuerdo con la Ley y resoluciones citadas procedió la Ilustre Municipalidad a celebrar la contrata de 24 de Marzo de 1892, por la que el Sr. D. Tomás Povedano y de Arcos se comprometía con esta Corporación en los términos que reza la escritura de tal fecha, de cuya cláusula 2ª aparece que las clases de dibujo y pintura formarán parte de la Escuela de Artes y Oficios fundada en esta ciudad, a cuyas disposiciones reglamentarias y disciplinarias se somete el Sr. Povedano.- Antes de celebrarse la contrata, fue resuelto lo relativo al pago de la renta del Profesor de pintura, gastos de transporte y otros más, por los siguientes oficios dirigidos a esta Municipalidad por el Ministerio de Instrucción Pública: No 752 de 25 de Abril, No 783 de 19 de Mayo, No 721 de 4 de Abril, todos del año de 1891, y No 29, fecha 31 de Marzo de 1892, por los que se declara categóricamente, que todos los referidos gastos y el pago del sueldo al Sr. Povedano, como también los del establecimiento y fundación de la Escuela de dibujo se han de hacer de los fondos destinados a la Escuela de Artes y Oficios.- Ciertamente que la Ley de 22 de Agosto de 1892 reformó la de 11 de Agosto de 1888 y en adicional de 1º de Octubre del mismo año, pero sólo en lo relativo al gobierno y dirección del establecimiento, como también a la recaudación y manejo de sus fondos, dejando uno y

f.5

Otro a cargo exclusivo de los Religiosos de la “Pía Unión Salesiana” de Turín; pero sin que por esto se altere en nada el contrato del Señor Povedano, celebrado cuando la

Municipalidad pudo muy bien invertir aquellos fondos, según queda dicho. Sostener, con el Sr. Ministro, que esta última Ley desvirtúa en algo lo estipulado en el contrato referido, sería darle verdadero efecto retroactivo, contra los más obvios principios de jurisprudencia universal. Cosa distinta es que, a virtud de ella, se abstenga la Municipalidad, en lo sucesivo, de inmiscuirse en lo tocante a la venida de artistas o artesanos para la Escuela de Artes y Oficios, lo que harán en adelante los religiosos cuya cuenca corre este establecimiento, por sí solos y según sus conveniencias; más, los contratos vigentes a la época de la promulgación de dicha Ley, como el celebrado entre esta Municipalidad y el Sr. Povedano tienen de sostenerse en todo su vigor, mal que les pese a tales religiosos.- Tan cierto es esto, encanto que en el contrato ajustado entre el H. Señor Ministro de Instrucción Pública y el P. Luis Caleagno, Directo de los Talleres Salesianos de Quito, con fecha 27 de Marzo de 1893, esto es, con mucha posterioridad a la Ley reformativa que se invoca en el oficio examinado, se ha hecho constar, en la clausura 21, que la Escuela de Pintura se reputa como anexa a la de Artes y Oficios y que será costeadada con los fondos de ésta, de conformidad con el contrato respectivo; abonándose de preferencia el sueldo del Sr. Povedano, con el producto del 20% de recargo en la Aduana de Guayaquil.

f.6

Esto manifiesta que los contratantes dieron entonces su verdadero sentido a la Ley del 92, que ahora pretende interpretarse torcidamente.- Para evitar confusiones es de advertirse que la referencia hecha en la segunda parte de la cláusula 22<sup>a</sup> de éste último contrato, es errada; pues la cita no guarda congruencia con la cláusula 21<sup>a</sup>, sino con la 20<sup>a</sup>, como se desprende del contexto de ésta y las subsiguientes.- En conclusión, resulta: que la Escuela de Artes y Oficios está obligada a costear de sus fondos el sueldo del Profesor de Pintura, y que éste puede muy bien ocurrir al Poder Judicial para hacer valer sus derechos conforme al contrato respectivo; pues esta Corporación tendrá de declinar toda su responsabilidad sobre aquel establecimiento si es que el Señor Ministro de Instrucción Pública no recaba del Supremo Gobierno una segunda declaratoria que esté ajustada a la ley y la justicia.- De paso, hace notar vuestra comisión la poca hidalguía que releva el oficio susodicho, cuando despierta, en cierta manera, el interés del Sr. Povedano para trasladar en enseñanza a la Capital, defraudando así las legítimas esperanzas de esta Provincia, que agotó sus esfuerzos por implantar en ella el estudio de las bellas artes. Que se nos perdonó el celo; tal vez exagerado, por la conservación de lo que en derecho nos pertenece; y sea esta la

oportunidad de manifestar el artista Sr. Povedano, a nombre de esta ciudad, el aplauso y las consideraciones a

f.7

Que se ha hecho acreedor por el interés y entusiasmo desplegados en la enseñanza de sus alumnos, quienes, lo mismo que el país todo, están persuadidos de que no habrá de ceder a tentación alguna para abandonar su incipiente escuela.- tal es el parecer de vuestra comisión, salvo el más acertado de la Municipalidad.- Cuenca, Mayo 25 de 1895.- Ezequiel J. Diez.- Benjamín Cordero”.-

Lo que tengo bien a elevar por el órgano de Us. al H. Señor Ministro de Instrucción Pública, en contestación del citado oficio de 18 del presente.-

Dios gue. a Us.

José Falconí

f.8

Rectorado del Colegio de San Luis

Cuenca, Mayo 25 de 1895. Sr. Gobernador de la Provincia

Señor:

He recibido hoy el oficio de Us. de fecha 22 del presente, en el que se sirve transcribirme, por orden del H. Sr. Ministro de I. Pública, la resolución negativa que ha recaído en una solicitud elevada a ese Ministerio por el Sr. Dn. Tomás Povedano y de Arcos y en la cual resolución se ecita, además, el patriotismo de la I. Junta Administrativa del Colegio Nacional de Cuenca “para que arbitre un medio legal de atender, con sus fondos, al pago de la renta que se debe al expresado Sr”.

Habiendo sometido a la consideración de la I. Junta Administrativa de este Colegio el oficio referido, acordó ella, después de detenido examen en su sesión de hoy, expresar al H. Sr. Ministro e I. Pública por el digno órgano de Us, que no encontraba medio alguno legal para que pudiera ordenarse el pago, con fondos de este Colegio, de las rentas que se le adeude al Sr. Povedano en virtud del

f.9

Contrato que tiene celebrado con la I. Municipalidad de Cuenca para dar las enseñanzas de dibujo y de pintura en la escuela de Artes y Oficios de esta ciudad; y que, por lo contrario, sería a todas luces ilegal cualquiera disposición que se dictara en este sentido, desde que vendría a estar en abierta oposición no solo con lo pactado en el contrato que esta I.

Municipalidad celebró con el Sr. Povedano y en el que no tuvo injerencia alguna este Establecimiento, sino también con las clarísimas estipulaciones, relativas a este profesor, que constan del convenio celebrado entre el R. P. Luis Calcagno y el H. Sr. Ministro de I. Pública en el año de 1893; que aún suponiendo que no existieran estos motivos de ilegalidad le sería a esta Junta Administrativa verdaderamente imposible dar la disposición que el H. Sr. Ministro desea, por cuanta el Colegio Nacional de Cuenca se halla también en una imponderable situación rentística que ha determinado la suspensión de trabajos en todas sus obras de alta importancia y necesidad, como por ejemplo, la conclusión del Anfiteatro; la reducción de sueldos de algunos empleados y el no lejano peligro de una suspensión de pagos que justamente hace temer el angustioso estado de su caja; todo lo que se ha puesto en conocimiento del Supremo Gbno”. con anticipación, por este Rectorado en oficio de fecha 3 de Abril del presente año. La junta Administrativa quiso tan bien expresar al H. Sr. Ministro la I. Pública que, conociendo el

f.10

patriotismo y elevadas mira del actual gabinete, no duda que bien pronto pondrá éste en ejecución las acertadas medidas que habrá escogitado en su sabiduría para salvar la situación en el asunto que nos ocupa, haciendo valer a favor de Cuenca los recursos que parece tiene meditados para la instalación en Quito del profesor Sr. Povedano, según se infiere de la última parte de la resolución en referencia: de este modo se evitaría ciertamente que queden perdidos los largos y asiduos trabajos del distinguido profesor español en su clase de pintura, de la que espera sacar óptimos frutos dadas las contratación, constancia, aprovechamiento y genio de sus numerosos discípulos.

Dios gue a US.

Eugenio Malo

f.11



**REFERENCIA:** ANH/CC. Gob-Adm. c.129621, f.60, 1917.

**RESUMEN:** Adolfo Vásquez (acusador) contra Francisco Gallegos (maestro pintor-acusado) por incumplimiento de contrato al dar baños de cola en la parte de la casa en la que tenía que pintar las paredes al óleo.

**TRANSCRIPCIÓN:**

No 104

J.M.

Juicio arbitral seguido entre los Sres. J. Adolfo Vásquez y Francisco Gallegos

1917

Árbitro de derecho Sr. Dr.

Januario Palacios

Portada

**TESTIMONIO DE LA ESCRITURA**

De arbitramiento

Número

Otorgada por los Sres J. Adolfo Vásquez y Franc. Gallegos, a favor de los mismos, nombrando árbitro Sr. D. R. Chico o al Sr. Dr. Januario Palacios

A fojas... del registro respectivo

Del escribano público

Abelardo E. Arizaga

Cuenca, Mayo 5 de 1917

f.1

Nombramiento de árbitro de derecho que hacen los señores Adolfo Vásquez y Francisco Gallegos para la resolución de una divergencia en un contrato.

En la ciudad de Cuenca a cinco de mayo de mil novecientos diez y siete ante mi Abelardo Eliser Arizaga, Escribano Público de este Cantón y los testigos infrascritos, comparecieron, por una parte, el señor don José Adolfo Vásquez y por otra el señor Francisco Gallegos, ambos casados, mayores de edad y de este vecindario, a quienes de conocer doy fe, y se pusieron: que para la pintura de la casa que el primero posee en la calle Cedeño que esta ciudad se comprometió el segundo a verificar todas las obras puntualizadas en el documento otorgado ante testigo, con fecha de diez y ocho de mayo de mil novecientos doce: que esa pintura debe ser ejecutada al óleo , en su mayor parte, y al temple en otras según consta del propio documento. Someten su arbitrariamiento los puntos en que están divergentes, según la exposición

f.2

de ambas partes, respectivamente.

El señor Vásquez expuso que no ha ejecutado debidamente el señor Gallegos la pintura al óleo, en las obras que ha ejecutado ya, y que se hallan inconclusas por cuanto ha dado baños de cola, , sin embargo de que según el tener del contrato, deberá ser el óleo es decir con aceites de secantes, según el significado léxico, ya que como artífice deberá ejecutar de modo muy superior a la pintura de la casa de la señora Hortensia Mata viuda de Ordóñez; por lo cual el exponente trataba demandarle al señor Gallegos; para que se rehaga la pintura en estricto cumplimiento de lo estipulado o se le afiance por los resultados, de aquella obra que no está entregada ni aprobada todavía, no obstante de que se la ha satisfecho setecientos noventa sucres, así como el Señor Vásquez, exigía para lo sucesivo respecto a la pintura al óleo del frontis de la casa y de los departamentos interiores que aún no están pintadas al óleo, no

f.2v

emplee el Señor Gallegos, el procedimiento de baños de cola sustanciales y luminosos y a que estas siguen en base únicamente en la pintura al temple, en las partes del edificio detalladas en el documento. El señor Gallegos dijo: que su compromiso con el señor Vásquez, para pintar la casa de este, la hizo sin previa explicación de que se habrá de poner base o baño, directo de aceite, para aplicar la pintura, en los tumbados y más partes de la casa que deben ser pintadas al óleo, y que, por lo mismo, no habiéndose comprometido así, según la inteligencia común y generalmente comprendida, de que aún la pintura al óleo, se la ejecuta aplicando primeramente un baño de cola a las paredes o tumbados para poner la

pintura así lo ha hecho, usando en la combinación de la pintura únicamente aceite, pero dando primero el baño directo de cola en las paredes no tumbados. Que por consiguiente la obra en la parte que está ejecutada se halla con arreglo al

f.3.

contrato, haciendo caso omiso de algunas mejoras hechas en beneficio del señor Vásquez, , y que, en lo que debe ejecutarse, tampoco, puede estar obligado a dar, baños de aceite, sobre las paredes o tumbados, en vez de los generalmente usados de cola, pues, es al óleo, siempre que para diluirla, se use aceite, aún cuando en el baño directo sobre los tumbados, se use cola. Que como la casa no ha estado concluida o sea en estado de aplicar la pintura en toda ella, dentro del año fijado en el documento, no se ha procedido cumplir con el compromiso totalmente, hasta hoy, y puesto que las interrupciones en el trabajo le constan prejuicios por los desperdicios del material; exigía de su parte, que se ponga la casa en estado de pintarla, sin interrupción , para ejecutar la obra del compromiso. Que en lo relativo a la superioridad de la pintura con respecto a la de la casa de la señora Hortensia Mata ,el contrato se refería tan solo a la combinación de colores, relieves y adornos, pero, no al uso de aceite, en vez de cola, para los baños. En resumen, los

f.3v

dos únicos puntos sometidos a arbitraje, son los que constan de la exposición del señor Vásquez, y de la réplica del señor Gallegos, y al efecto, designas ambas partes, como árbitro de derecho, al señor doctor Reinaldo Chico, y en caso de falta o impedimento resolverá la controversia el señor doctor Januario Palacios, debiendo el árbitro, ceñirse a lo estipulado en el documento y a la ley que debe impartirla según las reglas de derecho y a las pruebas correspondientes sentando serlas compendiosas, y para ello, renunciaran todo trámite y procesamiento judicial, así como todo recurso, debiendo dictarse al bando, a lo más dentro de dos meses, a contar desde el día de la aceptación, y protesta someterse a dicho bando, reservándose el señor Vásquez, de deducir las acciones que le convenga, tocante a los demás puntos que no constan en su exposición ni son material del arbitramento. Según lo acordado en el documento, el señor Vásquez deberá mandar a blanquear las paredes con cola y yeso, como así lo ha hecho, tanto que en el frontis de la casa y paredes interiores, consta que este ha cumplido dicho material, según su expo-

f.4

Sición, a lo cual, el señor Gallegos dijo: que aún cuando el señor Vásquez, haya mandado poner yeso con cola, ahora no está en cantidad suficiente, este baño, por lo que, según los conocimientos en su arte, considera que debe dar nuevo baño, para usar la pintura. Acordaron que en caso de que el señor Árbitro no aceptase la renuncia en cuanto al trámite se verificase en la forma verbal sumaria dado que les fue este instrumento,, íntegramente, a los señores comparecientes por mí el Escribano Arizaga Antonio Aro y Víctor Sevilla, mayores de edad, vecinos de este lugar, idóneos y conocidos por mi, se ratificaron en su contenido y firmaron con dichos testigos y conmigo el Escribano en unidad de acto, doy fe.- J. Adolfo Vásquez.- Francisco Gallegos. Testigo Rodolfo Arizaga- Testigo Antonio Aro- Testigo Victor M. Sevilla.- Ante mí – Abelardo E. Arizaga .- Escribano Público.

...

f.4v

(de la página 5 a la 10 hay solo firmás de fechas y de cambio de arbitraje)

Posiciones que debe absolver el señor Francisco Gallegos. Como es cierto:

- 1.- Que se empeño para que se le diera la obra de pintura de mi casa, como efectivamente al absolvente se le prefirió a todos los demás artistas del país.
- 2.- Que el negocio se realizó con la mayor buena fe y con la condición que la calidad de la pintura al óleo y su ejecución serian de primera clase y a satisfacción mía, por el precio pactado en el documento.
- 3.- Que corren de su cuenta los materiales s para la pintura al óleo , así como para la del temple, según estipulación expresa.
- 4.- Que cuando contrató la obra eran menos los costos de los materiales que en la actualidad y habiéndose obligado a emplear puramente pintura al óleo en las partes puntualizadas en el documento, no tuvo entonces jamás intención de emplear cola, delo contrario diga: (a) porque no me revelo esa intención; (b) porque guardo silencio y no hizo constar así en el documento; y (d)- Diga poniendo a Dios por testigo – si abriga el íntimo convencimiento de que yo jamás hubiera consentido en tal caso, ni le hubiera pagado el mismo precio, ni hubiera contratado con el absolvente, si acaso me hubiese indicado entonces que deberá preparar las obras de madera y las paredes con baños de cola, para aplicar después la pintura al óleo.
- 5.- Que en el contrato consta que las paredes de

f.10

bía yo mandarlas a blanquear con yeso y cola y siendo esta obligación mía, nunca se lo facultó al confesante haga tal cosa

6.- Que para el blanqueamiento que se ha hecho en las paredes con yeso y cola no solo se consultó con el absolvente, sino que personalmente ..dies a los albañiles la proporción y mezcla de dichos materiales, tanto que para la fachada de la casa, se empleo vitral en esa combinación de materiales para su mayor consistencia, sin que yo haya escatimado ningún gasto ni me haya opuesto a las indicaciones al que contesta.

7.- Que dada la perecibilidad de la madera y del blanqueamiento se gasta mayor pintura al óleo aplicándola directamente pero es mucho más compacta, durable, consistente y sólida , porque no hay peligro que se descascare o levante, dicha pintura que ofrece entonces mayor resistencia a la acción del tiempo.

8.- Que por lo expuesto en la pregunta anterior como practico y artífice- está convencido que es de mejor dar la pintura puramente al óleo que la que se emplea adherida a bases de cola o barnices; puesto que esta última se deteriora más fácilmente , no solo con la humedad la intemperie sino aun con la acción del aire y el sol.

9.- Que si yo hubiese puesto la pintura al óleo para las obras de madera y paredes de mi casa, evidentemente no hubiera empleado el confesado baños de cola, a fin que la obra de pintura y su ejecución sean inmejorables más soli-

f.10v

das y más duraderas

10.- Que con tenacidad y porfía a pesar de las protestas mías y a mi familia, ha dado el confesantes baños de cola en las mencionadas obras que ha empezado hacerlas y que todavía están inconclusas.

11.- Que no queda completamente tersa y limpia la superficie a la madera enbadurnandola con colas derretidas que dejan en ella resinas granosas, tanto que el mismo absolvente ha tenido que lijar después de dar la primera mano de pintura.

12.- Que por lo expuesto, hay mucha diferencia entre la pintura puramente al óleo es decir, en la que se emplean aceites desecantes y aquella en que la cola ha servido de base, pues, la primera de mejor clase o calidad y de más consistencia y duración que la segunda.

13.- Que varias veces se ha expresado el confesante en mi casa que cuando el dueño a la obra pone la pintura al óleo, siempre resulta esta mejor que cuando el artesano la pone a su cuenta, porque en el primer caso no se economizan los materiales.

14.- Que he llevado de mi poder, en diversas partidas, la suma de dinero que consta en la escritura de arbitramiento.

15.- Que a pesar de haberle manifestado al confesante que no están a mi satisfacción las obras parcialmente y centradas, y que, por lo mismo no podría aprobarlas ni hacerme cargo de ellas, no ha querido rehacerlas, ni afianzarlas, por el cual este es el primer punto sobre que versa el arbitramiento,

f.11

16.- Que el segundo punto de dicho arbitramiento es respecto a las obras, no ejecutadas todavía, para que en ellas no emplee cola absolutamente, en lo tocante a la pintura al óleo.

17.- Que el absolvente confiado de sus oficiales la pintura que se halla ejecutada y que no ha trabajado en persona sino una parte mínima de dicha pintura, motivo por el cual aquellos oficiales no han ejecutado debidamente.

18.- Que la preparación de la pintura al óleo la hacia el absolvente, empleando tierras y otras sustancias combinadas con el albayalde, desde la primera mano y determina, categóricamente, cuales son las sustancias que empleaba.

(firmas)

f.11v

conferidas en el pliego cerrado que se abrió en este acto, previo el juramento y con la prevención de contestar con verdad, exactitud y claridad, digo:-----

A la 1ª. Que la señora madre política del preguntante contó al que absuelve que el señor Adolfo Vásquez trataba de hacer pintar su casa, a lo que el confesante indicó que se le proporcionara el trabajo de pintura.

A la 2ª. Que no recuerda si hubo o no la condición a que se refiere la pregunta, pero que es verdad que el negocio se hizo de buena fe, por el precio pactado en el documento.

A la 3ª. Que es cierta la pregunta

A la 4ª. Que efectivamente cuando se contrató la obra en referencia, los materiales que debían emplearse, costaban una tercera parte del color que actualmente tienen, y que efectivamente, la preparación de la pintura de óleo debía hacerse solo con este aceite pero que en las paredes que deberían pintarse, debía darse antes su baño de agua cola; que esta intención no se manifestó respecto del baño de agua cola, porque no hubo ocasión , pero que el Sr. Vásquez tampoco le dijo que debía prescindir del baño, y que si no constó en el

documento esta circunstancia, fue porque el confesante no creyó oportuna, desde que es costum

f.12

bre general usar del baño de agua cola para pintar al óleo una pared. Que por lo demás, el absolvente no tienen el convencimiento de que habla la pregunta, pues que, por el contrario, cree que la intención del preguntante, fue de que la pintura se realice según los procedimientos generalmente empleados para esta clase de obra.

A la 5ª. Que es cierto el contenido de la pregunta expresando que el señor Vásquez debía hacer blanquear las paredes con yeso y pura cola.

A la 6ª. Que es cierta la pregunta, expresando que respecto al uso del vitral no ha indicado el absolvente.

A la 7ª. Que es verdad, como deja dicho, que resulta mejor la pintura, en cuanto a su duración, cuando se prescinde del baño de agua-cola, pero que pierde mucho en cuanto al brillo de la pintura, que resulta más lustrosa, cuando previamente se le da el baño de agua-cola.

A la 9ª. Que es cierto que en las obras que habla la pregunta y que están inconclusas, el absolvente ha hecho uso de los baños de agua cola, sin que haya habido pro

f.12v

testa del señor Vásquez ni de su familia, respecto del procedimiento empleado razón por la que ha confirmado el trabajo, que últimamente, el señor Vásquez se opuso a que confirmara, usándose el baño de agua-cola, razón por la que suspendió el trabajo hasta que se resuelva sobre el procedimiento que deba emplearse.

A la 11ª. Que es falso que del uso de la cola provengan las circunstancias de que habla la pregunta pues que eso resulta cuando la pintura no se usa en seguida de preparada, pero que este inconveniente se subsana con la lija como lo ha hecho el que absuelve.

A la 12ª. Que se refiere a lo que tienen contestado.

A la 13ª. Que es cierta la pregunta, pero que en el caso actual el absolvente debe ceñir su trabajo a los términos del contrato y no a los deseos o conveniencias del señor Vásquez.

A la 14ª. Que es cierto que ha recibido la suma de setecientos noventa sucres, como consta de la escritura a que se refiere la pregunta.

A la 15<sup>a</sup>. Que el preguntante se ha manifestado satisfecho de los trabajos parcialmente ejecutados por el absolvente, pues que, de no ser así, no había ejecutado trabajo alguno contra la voluntad del dueño de la obra, y que en cuanto a los

f.13

Puntos sobre que versa el arbitrariamento se refiere a la respectiva escritura.

A la 16<sup>a</sup>. Que es cierta.

A la 17<sup>a</sup>. Que es cierta la pregunta, pero que supone el absolvente, que en la parte trabajada por los oficiales, existen imperfecciones que pueden subsanarse y componerse mediante el retoque, que debe hacer el absolvente, que, cuando trabajaban los oficiales, el señor Vásquez, no ha manifestado disgusto de que el trabajo se ejecute por medio de tales oficiales.

A la 18<sup>a</sup>. Que efectivamente, en la preparación de la pintura al óleo ha empleado tierras de color o pintura adecuadas combinándolas con el aceite y albayalde, desde la primera mano, y que, fuera de las sustancias indicadas no ha empleado ninguna otra en la preparación de la pintura al óleo. Aclarando la segunda contestación, dijo: que la pintura en su calidad y ejecución, debía ser de lo mejor que pueda el confesante, pues que, la pintura debía ser de primera clase ya que así se entiende la pintura al óleo, expresando que en la pintura debía ejecutarse en las partes que indica el contrato, y en las demás partes debía emplearse pintura de segunda clase, este es, al temple.

Leida que le fue esta confesión al absolvente se ratificó en ella. Continuando las diligencias del juicio verbal sumario, el

f.13v

Señor Árbitro ordenó que las partes puntualicen sus reclamos, El señor Vásquez, dijo: que su reclamación se halla pueblada en los dos puntos que versa el compromiso de arbitramiento, a saber: Primero , que las obras que parcialmente ha comenzado a ejecutar el Señor Gallegos, no son primera clase en cuanto a la pintura al óleo , ni según lo estipulado; de modo que, dichas obras no se han ejecutado debidamente, hay muchas imperfecciones en ellas, y no es de primera clase la calidad de las pinturas, por lo cual, debía dicho señor Gallego, hacerla de nuevo o rendir fianza por los resultados, siendo esta disyuntiva materia de resolución, pues que el exponente, tiene derecho a que dicha obras se le entregue perfecta y que sea inmejorable en cuanto a la calidad del material y su ejecución: Segundo, que, en consecuencia, no puede el Señor Gallegos emplear absolutamente baños de agua-cola en la ejecución de aquellas obras y de las que no hace todavía, y que deben ser con pintura al óleo,



en las partes puntualizadas en el documento, puesto que, ese mismo, personalmente ha indicado la combinación de dichos materiales en el blanqueamiento de las paredes, de manera que el exponente ha cumplido con aquello a que

f.14

Estuvo obligado, y Gallegos, debe aplicarse dicha pintura al óleo directamente a las paredes y superficie de todas las obras de madera, siendo este el segundo punto de arbitramento. En consecuencia, exigió que se cumplan las reclamaciones anteriores que están ceñidas a la ley y al contrato celebrado por el señor Gallegos, que debe servir de base para el fallo definitivo.- El señor Gallegos expuso, que clasificando las pinturas en las de primera y segunda clases, se comprende que aquella es la hecha al óleo, y la otra, la hecha al temple, pero, no se refiere a las calidades de las obras o trabajos en cuanto en cada clase de pintura pueden haber diversas calidades, ora se empleen baños de agua-cola en las paredes, o baños de aceite puro; pues sea que se emplee o no los baños de agua-cola, si la pintura se la ha preparado con aceite, la ejecución de la obra es de primera clase, aunque no de la calidad superior como es la obra en que, en vez de usar el baño de agua-cola se use puramente aceite para el baño, que por lo mismo, la pintura ejecutada por el exponente en la casa del Sr. Vásquez es de primera clase en parte, puesto que ha usado aceite para la combinación de la pintura en la que es al óleo, que tanto se entendió que la obra la había de ejecutar según la costumbre ge

f.14v.

Neral, ósea, sobre baños de agua cola aplicados a las paredes y tumbados, cuando aún en el documento mismo consta que el Sr. Vásquez debía entregar al exponente, para la pintura, las paredes y tumbados blanqueados con cola que, no habiéndose puesto la cantidad suficiente de esta sustancia en los blanqueados, por más que el exponente ha indicado que cantidad debía emplearse en la mezcla, indicaciones de la que se ha hecho caso omiso, no solamente pudo usar el agua-cola necesaria, sino exigir del señor Vásquez que él haga ese gasto empleando la cola suficiente para poner las paredes en estado de aplicar la pintura, tal cual se dispone o prepara de ordinario: que por lo mismo, la facultad para el uso del agua-cola, si encuentra insuficiente esta sustancia en el blanqueado de las paredes, la tiene el exponente por virtud del contrato, aun cuando como obligación pesa sobre el señor Vásquez. Que en consecuencia el señor Árbitro debe resolver en su fallo que, según el contrato, las paredes y tumbados deben estar blanqueados con yeso y cola, en cantidad suficiente, y que, si así no lo

encuentro, me es protestativo, ora exigir que el señor Vásquez cumpla con esta obligación, ora,

f.15

Emplear de mi cuenta el baño de agua cola necesario para que los blanqueados estén hechos según deben estarlo para la pintura tal como se los predispone de ordinario, y que, si no se ha empleado ese baño suficiente de agua cola no se me puede exigir que aplique la pintura. Que en cuanto a las obras ejecutadas aún las ha aceptado el Señor Vásquez y que no es el caso de rendir fianza alguna. Por último dijo: Que para interpretar el contrato según se debe, hay que atender de preferencia a la intención de los contratantes, y que según ésta la obra de pintura contratada por el Señor Vásquez con el exponente, debe ejecutarse según el procedimiento empleado en la pintura de casa, y no según procedimiento extra como sería de aplicar directamente la pintura, sin que en el blanqueado se emplee la cola suficiente, y que pedía que se resolviera si la casa del Sr. Vásquez, o las partes de ella que deben ser pintadas están o no adecuadamente con la cola suficiente para el empleo de la pintura según el procedimiento aceptado y generalmente usado del empleo de agua cholo, todo lo cual resolverá el señor Árbitro según las pruebas que se rindan. El señor Vásquez, replicando dijo: Que no podía estarse a la intención de una sola

f.15v

de las partes contratantes, toda vez que hay cláusulas y condiciones expresas en el documento hecho por el señor Gallegos, quien ha olvidado sin duda, el contrato de dicho documento, que en lo relativo a la pintura al óleo consta que efectivamente debió ser de primera clase en sí misma, y por su ejecución, y por tanto, no cabe invocar como lo hace aquel la costumbre general, toda vez que hay estipulación expresa; que el mismo artífice entendió que debía ser inmejorable dicha pintura, cuanto que eligió por modelo la de la casa de Doña Hortensia Mata , y se obligó que la pintura de la cárcel sería muy superior a la de esta; de manera que, ha falseado la verdad dicho artesano, rehuyendo cumplir con su compromiso, buscando refugios que no son de buena fe; en cuya virtud pedía que se le de condena en costos al señor Gallegos, obligándole a cumplir con su compromiso y entregar la obra a satisfacción mía, la cual debe ser óptima, es decir, inmejorable, porque esto es entiende cuando es de primera clase; y no se le puede autorizar emplear baños de cola, porque a más de las razones expuestas, dicha orden sería atentatoria a los intereses del compareciente, y de hecho quedaría exonerada

f.16

do de la subsiguiente responsabilidad a que está sujeto, según las reglas del parágrafo 8° Lit.26 del Cod. Civil- El señor Gallegos dijo: que prefería ampliar sus razonamientos y refutar los del señor Vásquez, después de que se produzcan las pruebas respectivas; y que entretanto, en contestación a la réplica que antecede, se limitaba a exponer que el Sr. Arbitro no le corresponde obligarme a la ejecución de la obra, sino determinar únicamente la forma y modo como puede ser hecha en el caso de ejecución; y que de buena fe no se pueden sacrificar intereses ajenos. El señor Árbitro pidió los autos para dictar la providencia conveniente, quedando citadas las partes, y firmó con estas y con el escribano...

f.16v

...

Señor Árbitro

Yo, Francisco Gallegos, en el juicio que, acerca del modo como se debe ejecutar la pintura de la casa del señor Adolfo Vásquez, sostenemos este señor y yo, ante Ud, pido que el expresado señor Vásquez absuelva las posiciones que presentó en pliego aparte.

Pido también que se procesa a un inspección ocular de la casa que debe ser pintada y para el efecto nombró de perito por mi parte al señor Filormo Idrovo

Francisco Gallegos

...

Sr Juez Árbitro

Yo Adolfo Vásquez en el juicio que sostengo contra el Señor. Francisco Gallegos, ante Us. Respetuosamente, digo:

Que, está recurriendo la estación probatoria; y es necesario que Us. Ordene una inspección ocular de las obras de pintura que ha empezado a ejecutar Gallegos, en mi casa habitación y de la fachada y paredes de la misma que yo las he mandado blanquear y que se hallan en estado de aplicar la pintura al óleo. Lo designó como al pintor Sor. José Guncay, con quien debe conformarse la otra parte o recusarlo, dentro del término que Us señale.

Suplico a Us. Que la diligencia de inspección se lleve a efecto lo más pronto posible, con la concurrencia de Us, y ojalá fuera el día miércoles próximo.

Demando justicia,

Adolfo Vásquez

[...]

f.20

Posiciones que debe absolver el señor Vásquez a petición del suscrito, en el juicio arbitral sobre el modo como se ha de ejecutar la pintura de la casa de aquel

Como es cierto

1ª.- Que la casa del absolvente que me comprometí a pintar no estuvo totalmente concluida en estado de ser pintada, dentro del año en que debía cumplir aquel compromiso, o sea del año subsiguiente a la fecha del contrato.

2ª.- Que hasta ahora mismo no están concluidos los tumbados y paredes que deben ser pintados; esto es no están concluidas todas las obras de albañilería o carpintería.

3ª.- Que ha medida que se han concluido y puesto en estado de pintar algunos tumbados y paredes y he sido llamado por el absolvente, los he pintado, salvo algunas pocas veces, que no pasan de tres o cuatro, en que, manifestando le al interrogado que tenía alguna ocupación urgente, he solicitado su consentimiento para ejecutar las obras para las que era llamado después de pocos días de la indicación que se me hacía, en lo cual consentía el absolvente.

4ª.- Que cuando contrató el absolvente conmigo para que pintar la casa, los tumbados que estaba mandando hacer eran de barro, y jamás, me indicó que pondría cielos ni zócalos

f.21

metálicos, pues ni tuvo entonces el absolvente intención de usarlos.

5ª.- Que tanto debían ser de barro los tumbados cuanto que el absolvente aun se obligó a hacerles blanquear con yeso y cola suficiente, lo mismo que las paredes.

6ª.- Que me comprometí a pintar la casa del absolvente con dos clases de pintura, o sea al óleo en parte, y en parte al temple

7ª.- Que el absolvente había visto, antes de que contratara la pintura de su casa como se ha ejecutado la de otras al óleo y al temple

8ª.- Que tenía conocimiento el que absuelve que generalmente aun para la pintura al óleo, se suele dar un baño de agua cola en las paredes y tumbados, para aplicar la pintura

9.- Que la diferencia entre la pintura al óleo y la pintura al temple no está en que se de el baño previo de aguacola en los objetos que se trata de pintar, sino en que la disolución de la pintura se prepara con aceite en el un caso y en el otro no

10.- Que la pintura que he usado para las partes de la casa del absolvente que debían ser pintadas al óleo he preparado efectivamente con aceite, es decir, que la disolución la he hecho con esta materia

11.- Que de las obras de pintura ejecutadas ya en la casa del absolvente algunas fueron hechas ahora cuatro años, otras aho

f.21v

ra tres y dos años, y las últimas hace algunos meses.

Que la pintura ya ha estado a entera satisfacción de el; pues así lo ha manifestado tanto mientras hacía las obras cuanto al tiempo que han sido estas concluidas, cada una de las cuales ha sido aprobada a su conclusión por el interrogado

13<sup>a</sup>.- Que tanto han sido de la satisfacción del absolvente las obras de pintura ejecutadas por mi en su casa, cuanto que, manifestando su contento y aun agradecimiento por las obras hechas, me ha obsequiado en algunas ocasiones pequeñas propinas por ejemplo, un sucre cuando pintaba el zócalo del salón alto.

14<sup>a</sup>.- Que hasta en sus conversaciones de familia, el absolvente ha manifestado varias veces su contento por la pintura de la casa en lo que se había ejecutado, y aun ha alabado mi carácter como artesano, manifestando que le he dado gusto en hacer cualquier reparo en las obras habiéndose expresado así especialmente cuando, concluida la pintura del tumbado de la sala, agregué en la cenefa del contorno una faja roja, según pidió que agregara el absolvente.

15<sup>a</sup>.- Que cuando contrate con el absolvente la pintura de su casa no me hizo ninguna advertencia acerca de que no quería que

f.22

se use el baño de aguada de cola que generalmente se usa en las paredes y tumbados, para pintarles aun al óleo

16<sup>a</sup>.- Que tampoco me dijo que la pintura debía ser de lo mejor conocido o posible, sin que simplemente me indicó que en parte debía ser al oleo y en parte al temple

17<sup>a</sup>.- Que cuando contrató conmigo el absolvente la pintura de su casa tuvo en cuenta que se había de hacer ésta según el procedimiento generalmente usado, y jamás tuvo intención, al contratar, que se den baños de aceite en vez de los de la aguada de cola, no que se ponga directamente la pintura en los tumbados y paredes sin prepararlos según el procedimiento generalmente usado.

18<sup>a</sup>.- Que tampoco manifestó el absolvente intención de que la pintura de su casa sea extraordinaria o superfina, sino que simplemente tuvo en cuenta los procedimientos ordinarios y me habló tan solo de que había de ser al óleo en parte y al temple en otra.

19ª.- Que el absolvente ha presenciado, sin oponerse al procedimiento, que se han dado baños de aguacola en los tumbados y paredes, y la pintura se ha hecho también en su presencia y con su consentimiento. De lo contratipo exprese cuál de las pinturas o si todas han hecho contra la voluntad del absolvente.

20ª.- Que desde que el absolvente ha manifestado su oposición a que se den los baños de aguacola en los tumbados y paredes no

f.22v

se ha ejecutado obra alguna. De decir lo contrario exprese cuál es la obra que ha ejecutado contra su voluntad y aceptación.

21ª.- Que no he dirigido yo personalmente la preparación de las mezclas para los blanqueamientos de las paredes y tumbados de la casa del absolvente, sino que tan solo he dado indicaciones, pero sin que yo haya estado presente para hacerlas cumplir.

22.- Que la obra del blanqueamiento estuvo encomendada a los albañiles o peones.

23.- Que el absolvente se ha opuesto solo últimamente a que de el baño de aguacola en las paredes y tumbados para las obras de pintura que están por hacerse; pero que antes no se opuso, y consintió sin protesta ninguna en que se use el baño de agua cola previo a la pintura

24.- Que el frente de la casa no ha estado concluida hasta hace pocos días, es decir en estado de pintarlo todo; pues faltaban hasta hace poco las jambas y molduras y parte del blanqueamiento.-

Enmendado: después de pocos días de la - de pintura – baño \_ Entrelíneas:

Francisco Gallegos

En la ciudad de Cuenca, a veintitrés de mayo de mil novecientos diez y siete a la hora designada en la providencia de fecha veinticinco de los corrientes, An

f.23

Te el Señor Árbitro doctor Januario Palacios y el infrascrito Escribano, compareció el Señor don Adolfo Vásquez con el objeto de absolver las posiciones solicitadas por Francisco Gallegos y que constan en pliego cerrado , el que se abrió en este momento; al efecto, juramentación en forma legal , el señor Vásquez y examinado con arreglo al respectivo interrogatorio de posiciones, previa advertencia de la obligación que tiene de declarar con verdad, exactitud y claridad, dijo:

A la 1ª.- Que efectivamente no estaba totalmente concluida la casa de qué habla la pregunta, dentro del plazo a que ella se refiere; pero que habían varios departamentos en estado de

limpiarse, trabajo que el que podía ocuparse el preguntante mientras se concluya los demás departamentos que debían ser pintados.

A la 2ª.- Que los tumbados , así como la mayor parte de las paredes se hallan concluidas, esto es, en estado de pintarse; pues la parte de paredes ni conclusas, es muy pequeña, parte que se terminará en mucho menor tiempo del que debe emplear el preguntante en pintar los departamentos concluidos

A la 3ª.- Que sin recordar el número de veces que eran muchas, es verdad que el absolvente, a solicitud del preguntante, ha concedido a este licencia temporales para que

f.23v

Pudiera trabajar en otra parte, suspendiendo el trabajo de la casa del confesante, pero que en ningún caso envolvían alteración o novación del contrato celebrado entre el ponente y el que confiesa, las indicadas concesiones. Expresó, que es verdad que el preguntante ha verificado preguntas parciales , osea de una parte de las superficies que debían pintarse, trabajos que los ha ejecutado unas veces llamado por el confesante y obras por propia voluntad del que pregunta, siendo falso que tales pinturas se hayan verificado inmediatamente después de concluidas los tumbados y paredes, pues que en la actualidad existan varios departamentos que no están pintados, no obstante, hallarse concluido y en estado de aplicar la pintura, dado hace más de dos años.

Que para la ejecución de las pinturas parciales existentes, en su mayor parte el preguntante se ha valido de aprendices u oficiales inexpertos y sin conocimientos en el arte de la pintura, procedimiento adoptado por el que pregunta a pesar de las protestas y reclamaciones del que absuelve, por cuanto el trabajo de los enunciados oficiales no se ejecutaba con la corrección y perfección que requiere la obra. Expresó

f.24

Que durante el tiempo en que el preguntante debía ejecutar la pintura, no ha faltado campo en donde debía trabajar, y que si no se han apresurado los trabajos de los departamentos pintables, ha sido no solo por treguas solicitadas por el preguntante que aun insinuó al carpintero que se ocupaba en el trabajo de la casa, que no se apresurara en la conclusión de la obra, porque el, Gallegos, tenía otras obras de más urgencia, sino también, porque, como deja dicho, había suficiente campo en el que podía trabajar el preguntante.

A la 4ª.- Que los tumbados principados a la fecha del contrato de que habla la pregunta, con material de barro, se han concluido con dicho material, y son los que deben pintarse al

temple, como así se han pintados, en parte. Que respecto del tumbado del salón que da con la calle cuando el absolvente compró la casa, existía ya, de barro, el mismo que se conservaba a la fecha del contrato, y que, posteriormente, consultando el mejor ornato de la casa, y por cuanto no hubo estipulación de que precisamente debía pintarse el tumbado existente, el que absuelve, de acuerdo y con consentimiento del preguntante hizo abrir dicho tumbado y lo reemplaza

f.24v

Zó con cielo raso metálico, siendo de advertir, que aún el preguntante intervino en la decisión de las piezas metálicas que debían cumplirse en el cielo raso y zócalo. Que tan cierto en lo expuesto que aún el que pregunta, sin ningún reclamo, procedió a pintar, el referido tumbado, siendo de advertir, que en esta obra, no ha empleado Gallegos, de su cuenta, sino muy poco material, puesto que todas las purpurinas empleadas en dicho tumbado fueron suministradas gratuitamente por el que confiesa. Que no recuerda la intención que tuvo el absolvente, a la fechas del contrato, respecto del material que debía emplear en la formación de los tumbados.

A la 5ª.- Que respecto de los tumbados de esta material, es verdad que el absolvente se obligó a blanquearlas con yeso y cola suficiente, obligación que, en la parte ejecutada se halla cumplida, a satisfacción del preguntante, quien se dirigió e indicó la proporción del yeso y en la que debía emplear el albañil encargado de hacer el blanqueamiento. Que respecto de la fachada, no es totalmente de barro, pues que tiene parte sobre puestas de cal sobre la base

f.25

De ladrillo y en lo demás no solo se ha usado yeso y cola, sino también vitriol, con el objeto de darle una consistencia, semejante a la del cemento, siendo de advertir que el uso de esta última sustancia, se ha hecho con aprobación del preguntante y a iniciativa del que contesta. Que existen aún por blanquear algunos tumbados del departamento bajo, así como también algunas paredes del mismo departamento y una muy pequeña parte de pared del departamento alto, aclarando así sus respuestas anteriores.

A la 6ª.- Que es cierta la pregunta, pero que en lo que [...] a la pintura al óleo, debía ser de primera clase, tanto en la ejecución como en la calidad del material. Que existen tres clases o calidades de materiales de pintura denominadas de primera, segunda y tercera clases sean números uno, dos y tres, de origen francés, y que también hay, otro material de pintura, de



origen ingles o americano, inferior aun al del numero tres francés; que el preguntante le debiendo usar el número uno francés, ha empleado, en la parte pintada, el material ingles o americano, el que, como deja dicho es muy inferior, pues que necesita mucha cantidad de tierras para darle la solidez necesaria y de

f.25v

Jarla en aptitud de emplearse en la pintura, lo que obedece a la circunstancia de que, el referido material, es demasiado líquido.

A la 7ª.- Que no solo ha visto, sino que aún ha mandado a pintar otra casa del absolvente antes de la celebración del contrato que reza la pregunta, contrato en el que se estipuló que la pintura y ejecución debía ser superior a la de la casa de la Señora Hortensia Mata viuda de Ordoñez situada en la plaza “Calderón” de esta ciudad.

A la 8ª.- Que el absolvente no tenía conocimiento de que se usara el baño de aguacola en las paredes y tumbados para aplicar la pintura al óleo, pues que en las obras que antes ha mandado a pintar el absolvente, que han sido de madera, no se ha usado el baño de aguacola que; cuando hizo el contrato en referencia, el que absuelve, supo, porque así se lo indicaron personas entendidas en la materia, que, cuando se trata de pintura al óleo de primera clase no se emplea el baño de aguacola, sino que se aplica directamente la pintura sobre el objeto pintable y, así, bajo este convencimiento se celebró el tantas veces mencionado contrato, pues que, el baño de aguacola solo debía emplearse en las partes que lle

f.26

Va pintura al temple, quedando reformada en este sentido la primera parte de esta contestación.

A la 9ª.- Que puede ser pintura al óleo aún, usando el baño previo de aguacola, pero en tal caso, no es una pintura perfecta ni de mi primera clase, puesto que su duración es exigua, ya que, se desprende fácilmente la pintura, justamente con la membrana o cáscara que forma el aguacola en la superficie del cuerpo al que se le aplica, lo que no resulta cuando se prescinde del referido baño de aguacola.

A la 10ª.- Que ignora la pregunta, puesto que el absolvente no ha presenciado la preparación

A la 11ª.- Que es verdad que las obras de que habla la pregunta se han ejecutado en diversas épocas sin recordar el tiempo transcurrido desde la ejecución.

A la 12ª.- Que es falsa la pregunta, pues que el absolvente no solo no ha aprobado las obras a que se refiere la pregunta, sino que aún ha reclamado y protestado de ellas, razón por la que se han sometido a este arbitramento.

A la 13ª.- Que es verdad que el absolvente ha dado propinas al que pregunta, a fin de que halague a sus oficiales y trabajen con más satisfacción, y que esto lo hizo cuando se terminó la pintura

f.26v

Del salón que da a la calle, pintura de la que hizo varios reclamos el absolvente indicando al que pregunta los defectos e imperfecciones que contenía la pintura del tumbado del referido salón, tumbado que en lo general y hechas las reformas anotadas o mejor dicho por hacerse, quedará a su satisfacción puesto que lo aprobó a condición de que se ejecuten las reformas indicadas.

A la 14ª.- Que es falso que el absolvente haya manifestado contento, ante persona alguna por la pintura ejecutada, pues que, por el contrario siempre ha manifestado su disgusto por dichas obras salvo la parte que se refiere al tumbado del salón que mira a la calle, en los términos manifestados en su contestación anterior. Que cuando se principió la obra, ciertamente el que absuelve hacía elogios de la persona del preguntante, por que lo creía muy honorable, pero que posteriormente se ha convencido que su concepto es erróneo dados los procedimientos nada dignos que ha empleado y quiere emplear en la ejecución de la obra materia de este arbitramiento,; siendo verdad que se agregó la faja roja, a petición del absolvente, pero que este re

f.27

Paro hubo necesidad de hacerlo para evitar el aspecto desagradable del color de la pintura empleada en la parte que se puso la faja roja, agregando que esa circunstancia tubo lugar en el tumbado de la sala que da a la calle, que por lo que respecta al tumbado de la sala inferior, jamás lo ha aprobado el absolvente bajo ningún concepto.

A la 15ª.- Que expresamente no ha hecho el absolvente la advertencia de que habla la pregunta, así como tampoco indicó el preguntante que había de usar el baño de aguacola; pero que tratandose de una pintura al óleo de primera clase, como la del contrato en cuestión se sobreentiende que debe prescindirse de dicho baño.

A la 16ª.- Que el absolvente si dijo que la pintura debía ser de lo mejor, de manera que supere a la de la referida casa de la Señora Hortensia Mata viuda de Ordóñez; el preguntante ofreció

que haría lo mejor posible , pues que deseaba que la obra en cuestión fuese un modelo de pintura, que aumentase el crédito del que pregunta.

A la 17ª.- Que la intención y deseo del absolvente al hacer el referido contrato, fue de que la pintura sea de primera clase, esto es que se aplique directamente la pintura sobre los objetos pintables después

f.27v

De blanqueados con yeso y cola sin hacer uso del baño de aguacola. Que el absolvente no tuvo en consideración el procedimiento que generalmente se usa, pues que, siendo como debía ser la pintura de su casa, de primera clase no quiso que se usara el baño de aguacola.

A la 18ª.- Que se refiere a lo que tienen contestado

A la 19ª.- Que el absolvente se ha puesto al uso de los baños de aguacola en los objetos que debían pintarse al óleo, siendo verdad que no ha hecho oposición alguna al uso de dicho baño en los objetos que debían pintarse al temple. Que todas las pinturas al oleo en las que se ha usado el baño de aguacola, se han ejecutado contra la voluntad del absolvente, pero que en los tumbados de las salas que son de cielo raso metálico no se ha hecho uso del baño de aguacola, sin que por esto estén a su completa satisfacción no solo por la mala ejecución sino también por la mala calidad del material de pintura que ha puesto el preguntante.

A la 20ª.- Que es falsa la pregunta, pues que el ponente ha confirmado sus trabajos a pesar de la posición del que absuelve manifestando que garantizaba la bondad y larga duración de la pintura y que, únicamente cuando se princi

f.28

Pió la pintura de la fachada de la casa el preguntante suspendió el trabajo aludiendo a la oposición del que absuelve al uso del baño de aguacola

A la 21ª.- Que el preguntante no solo ha dirigido e indicado las proporciones del yeso y cola que debían emplearse en los blanqueamientos sino que personalmente ha hecho cumplir sus indicaciones

A la 22ª.- Que refiriéndose a lo que tiene contestado, es cierto la pregunta, respecto de sus albañiles, más no de los peones

A la 23ª.- Que se refiere a lo que tiene contestado

A la 24ª.- Que es cierto que faltaban algunas pequeñas obras, pero que muy bien podía principiarse la pintura, como que efectivamente se principió en la parte que se hallaba

concluida. Se ratificó en su absolución, después de leída y firmó con el Señor Juez Arbitro de Derecho y el infrascrito Escribano que doy fe.[..]

[Firmas]

f.28v

Lista de testigos que presento yo, Francisco Gallegos, en el juicio con el Sr. Adolfo Vásquez Sres.

Abraham Sarmiento

Adolfo Sarmiento

Rosendo Villacís

Alberto Moscoso

Manuel Mendieta

Luis Antonio Galindo y

Virgilio Nieto

Francisco Gallegos [firma]

f.29

Señor Árbitro

En el juicio que sigo con el S. Adolfo Vásquez, sometido al conocimiento de Ud. , solicito que los testigos cuyos nombres constan en la lista que por duplicado presento declaren con arreglo al siguiente interrogatorio , previa citación contraria, y que sus declaraciones se tengan en parte de prueba

1ª.- Sobre edad y generales de ley

2ª.- Que, para la pintura al óleo de las paredes y tumbados de barro, y aun de las puertas y más objetos de madera, se usa generalmente el procedimiento de dar un baño previo de aguacola, al objeto que se trata de pintar, se a pared, tumbado, etc, y después de tal baño se aplica la pintura

3ª.- Que el indicado baño de aguacola no perjudica a la pintura

4ª.- Que en todas las fábricas de esta ciudad que son pintadas al óleo y de que tienen conocimiento el declarante, se ha usado el mismo procedimiento de aguacola previamente las paredes y tumbados.

5ª.- Que el procedimiento de aguacola previamente las paredes y los tumbados es enseñado e indicado por todos los maestros de pintura

6ª.- Que, tan solo cuando se usa cola pura liquidada únicamente al fuego, para el baño previo de los tumbados y paredes, y se aplica la pintura puede dañarse esta, pero, usando f.30

la cola disuelta en agua, el baño de esta disolución no daña la pintura

7ª.- Que en todo compromiso para pintar al óleo una fábrica se entiende que la pintura se ha de ejecutar sobre el baño de agua cola, porque este es el procedimiento general

8ª.- Que al comprometerse para hacer tales pinturas, nunca se entiende que sobre las paredes o tumbados se ha de aplicar la pintura, sin aguacolarlos previamente

9ª.- Que todo lo dicho saben os declarantes por ser maestros en el arte de la pintura, haber ejecutado muchas obras y haber presenciado cómo se ejecuta generalmente la pintura al óleo de las fábricas o casas.

10ª.- Que las obras de pintura al óleo de las casas que ha hecho el declarante las ha ejecutado según el mismo procedimiento de aguacolas previamente . – Entre líneas: al óleo

Francisco Gallegos

[...]

f.30v

[citorios para los testigos]

[...]

En la ciudad de Cuenca, a veintidós de mayo de mil novecientos diez y siete a las

f.31

Dos y cuarto de la tarde, ante el señor doctor Januario Palacios Juez Arbitro de Derecho en este juicio, y el infrascrito Escribano, compareció el Señor Adolfo Sarmiento, con el objeto de prestar su declaración al efecto, juramentando en forma legal, y examinado con arreglo al interrogatorio de preguntas que precede, dijo: prevenido de contestar con verdad, exactitud, y claridad:

A la 1ª.- Que es mayor de edad y sin generales

A la 2ª.- Que es verdad que al tratarse de pintura al óleo, paredes y tumbados de barro es imprescindible dar antes un baño de aguacola l lugar que debe pintarse pero que, cuidando el cuerpo que debe pintarse al óleo, es de madera, no se acostumbra usar el referido baño de aguacola.

A la 3ª.- Que es cierta la pregunta

A la 4ª.- Que en todas las obras que ha ejecutado el declarante, como pintor, y aun las que ha visto hacer a otras personas se ha empleado siempre el baño de aguacola en las paredes y tumbados de barro, antes de aplicar la pintura al óleo

A la 5ª.- Que la persona de quien aprendió el declarante, enseñaba e indicaba el procedimiento que indica la pregunta, y que, el mismo procedimiento observan todos los maestros de pintura, con

f.31v

Quien ha tratado el declarante

A la 6ª.- Que es cierta la pregunta

A la 7ª.- Que así supone el declarante

A la 8ª.- Que se refiere a su contestación inmediata anterior

A la 9ª.- Que sin ser maestro de pintura, el declarante ha ejecutado varias obras de este género y ha presenciado muchas otras, razón por la que sabe lo que tiene declarado

A la 10ª.- Que en las obras de pintura que ha ejecutado el declarante sobre paredes de tierra, ha empleado siempre el procedimiento del que habla la pregunta. Se ratificó en su declaración después de leída y firmó, con el Señor Juez Árbitro y el infrascrito Escribano que doy fe

[...firmás: Palacios, Adolfo Sarmiento, Abelardo Arízaga]

En la misma fecha, y ante los mismos funcionarios a las cuatro de la tarde, compareció el Señor Alberto Moscoso con el objeto de prestar su declaración en el presente juicio; al efecto, juramentando en forma legal, prevenido de declarar con verdad, exactitud, y claridad, exa

f.32

minado con arreglo al interrogatorio de preguntas, dijo:

A la 1ª.- Que es mayor de edad y sin generales

A la 2ª.- Que es cierta la pregunta, pero que cuando se trata de pintar objetos de madera se puede suplir el baño de aguacola con un baño de aceite, cuando así se ha contratado

A la 3ª.- Que el baño de aguacola sobre las paredes y tumbados de barro, lejos de perjudicar a la pintura esto es su calidad, le favorece

A la 4ª.- Que es cierta la pregunta

A la 5ª.- Que así mismo es cierta

A la 6ª.- Que también es cierta

A la 7ª.- Que de igual modo es cierta

A la 8ª.- Que así es la verdad

A la 9ª.- Que el declarante no tiene el título de maestro en pintura, pero que posee bastante conocimiento

Los veintiocho renglones anteriores no corres...

[rubrica]

En la misma fecha, y ante los mismos funcionarios a las cuatro de la tarde, compareció el Señor Alberto Moscoso con el objeto de prestar su declaración en el presente juicio; al efecto, juramentando en forma legal, prevenido de declarar con verdad, exactitud, y claridad, exa

f.32v

minado con arreglo al interrogatorio de preguntas, dijo:

A la 1ª.- Que es mayor de edad y sin generales

A la 2ª.- Que es cierta la pregunta, pero que cuando se trata de pintar objetos de madera se puede suplir el baño de aguacola con un baño de aceite, cuando así se ha contratado

A la 3ª.- Que el baño de aguacola sobre las paredes y tumbados de barro, lejos de perjudicar a la pintura esto es su calidad, le favorece

A la 4ª.- Que es cierta la pregunta

A la 5ª.- Que es cierta la pregunta

A la 6ª.- Que es cierta

A la 7ª.- Que es cierta

A la 8ª.- Que es cierta

A la 9ª.- Que el declarante no tiene el título de maestro en pintura, pero que posee bastante conocimiento en dicho arte, razón por la que sabe lo que tienen declarado

A la 10ª.- Que también es cierta. Se ratificó en su declaración después de leída y firmó, con el Señor Juez Árbitro y el infrascrito Escribano que doy fe

[...firmás: Palacios, Alberto Moscoso, Abelardo Arízaga]

En la ciudad de Cuenca a veintitrés de mayo de mil novecientos diez y siete a las dos y media p.m. ante el Señor Juez

f.33

árbitro de derecho Dr. Januario Palacios y el infrascrito Escribano, compareció el Señor Miguel Mendieta,

con el objeto de prestar su declaración, en el presente juicio, al efecto, juramentando en forma legal, y prevenido de la obligación de declarar con verdad, exactitud, y claridad, examinado con arreglo al interrogatorio de preguntas precedentes, contestando dijo:

A la 1ª.- Que es mayor de edad y sin generales

A la 2ª.- Que es cierta la pregunta

A la 3ª.- Que también es cierta

A la 4ª.- Que en las fábricas de esta ciudad pintadas al óleo y en las que ha trabajado el declarante, se ha usado siempre el procedimiento que indica la pregunta

A la 5ª.- Que es cierta

A la 6ª.- Que también es cierta

A la 7ª.- Que es cierta, puesto que en ningún caso se puede pintar al oleo, ningún objeto, sin darle previamente un baño de aguacola

A la 8ª.- Que se refiere a lo que lleva declarado

A la 9ª.- Que es cierta la pregunta

A la 10ª.- Que es cierta. Se ratificó en su declaración después de leída y firmó, con el Señor Juez Árbitro y el infrascrito Escribano que doy fe

[...firmás: Palacios, Manuel Mendieta, Abelardo Arízaga]

En

f.33v

La misma fecha a las cuatro de la tarde, antes los mismos funcionarios, compareció el Señor Abraham Sarmiento, con el objeto de prestar su declaración al efecto, juramentando en forma legal, y prevenido de la obligación de declarar con verdad, exactitud, y claridad, examinado en el interrogatorio de preguntas contestando dijo:

A la 1ª.- Que es mayor de edad y sin generales

A la 2ª.- Que es cierta la pregunta

A la 3ª.- Que es cierta la pregunta, pues es que más bien favorece a la calidad de la pintura

A la 4ª.- Que es cierta

A la 5ª.- Que así es la verdad

A la 6ª.- Que es cierta



A la 7ª.- Que así es la verdad

A la 8ª.- Que es como se pregunta, pues que sin el baño de aguacola sería interminable una pintura, por la absorción que hace la pared de los materiales de pintura, lo que se evita con el baño de agua cola previo.

A la 9ª.- Que es cierta

A la 10ª.- Que es cierto. Contestando a la pregunta que confiere el escrito presentado el día de hoy, dijo: que es cierto su contenido. Le calificó en su declaración, después de leída y firmó, con el Señor Juez Árbitro y el infrascrito

34

to Escribano que doy fe

[...firmás: Palacios, Abraham Sarmiento, Abelardo Arízaga]

En la misma fecha y lugar, a las cinco de la tarde, ante los mismos funcionarios, con el objeto de prestar su declaración, compareció el Señor Antonio Vivar, quien juramentando en forma legal, y examinado con arreglo al interrogatorio de preguntas, contestando, dijo, después de haber sido prevenido de la obligación de declarar con verdad, exactitud, y claridad:

A la 1ª.- Que es mayor de edad y sin generales

A la 2ª.- Que es cierta la pregunta

A la 3ª.- Que es cierta

A la 4ª.- Que es cierta

A la 5ª.- Que igualmente es cierta

A la 6ª.- Que lo mismo da usar cola pura disuelta al fuego, que disuelta en agua, para el baño de los tumbados y paredes, pues que uno y otro procedimiento no perjudica a la pintura

A la 7ª.- Que es cierta

A la 8ª.- Que también es cierta

A la 9ª.- Que es cierta

A la 10ª.- Que es cierta. Contestando a la pregunta que refiere el escrito del día

f.34v

de hoy dijo: que es cierta, pues que toda pintura al óleo se llama de primera clase, y la pintura al temple de segunda. Leída su declaración se ratificó en ella y firmó, con el Señor Juez Árbitro y el infrascrito Escribano que doy fe

[...firmás: Palacios, Antonio Vivar, Abelardo Arízaga]

En la misma fecha, a las siete de la noche, ante los mismos funcionarios, compareció el Señor Anastasio Vivar, con el objeto de prestar su declaración al efecto, juramentando en forma legal, y prevenido de la obligación de declarar con verdad, claridad y exactitud, examinado con arreglo al interrogatorio de preguntas, contestando, dijo:

A la 1ª.- Que es mayor de edad y sin generales

A la 2ª.- Que es cierta la pregunta

A la 3ª.- Que igualmente es cierta

A la 4ª.- Que así mismo es cierta

A la 5ª.- Que es cierta la pregunta

A la 6ª.- Que igualmente es cierta

A la 7ª.- Que es como se pregunta

A la 8ª.- Que es cierta la pregunta

f.35

A la 9ª.- Que así mismo es cierta

A la 10ª.- Que de igual modo es cierta. Contestando a la pregunta que refiere el escrito preguntado el día de hoy dijo: que es cierta la pregunta. Leída su declaración se ratificó en ella y firmó, con el Señor Juez Árbitro y el infrascrito Escribano que doy fe

[...firmás: Palacios, Anastasio Vivar, Abelardo Arízaga]

En la misma fecha y lugar, a las ocho y cuarto de la noche, ante los mismos funcionarios, compareció el Señor Juan León Loyola, con el objeto de prestar su declaración al efecto, juramentando en forma legal, y advertido de la obligación de declarar con verdad, exactitud, y claridad, examinado con el interrogatorio de preguntas del señor Gallegos, dijo:

A la 1ª.- Que es mayor de edad y sin generales

A la 2ª.- Que es cierta la pregunta

A la 3ª.- Que lejos de perjudicar más bien favorece

A la 4ª.- Que algunas de las casas de esta ciudad ha visto pintarlas al óleo y que aún el mismo declarante ha pintado varias casas y tres iglesias en esta misma ciudad, empleando el procedimiento de aguacola antes de ejecutar la pintura

A la 5ª.-Que así enseñaban el maestro del declarante Nicolás Loyola y otros pintores como Víctor Salas, José Lombaida y Antonio Pérez quiteños.

A la 6ª.- Que si se empleara cola pura liquidada únicamente al fuego, pudiera dañar la pintura, más no cuando se pasa con aguacola antes de la superficie de la parte que se trate de pintar.

A la 7ª.- Que así se entiende todo contrato de pintura al óleo o al temple, por que en ambos casos se pasa con aguacola el objeto que se quiere pintar para que dure más la pintura

A la 8ª.- Que se refiere a lo que lleva expuesto

A la 9ª.-Que es cierto, ya que el declarante tiene el título de maestro

A la 10ª.- Que también es cierta y que aun la casa de la Universidad pintó de ese modo el declarante, habiendo aprobado esa obra el maestro quiteño Señor Joaquín Pinto.

Se ratificó en su declaración después de leída y firmó, con el Señor Juez Árbitro y el infrascrito Escribano que doy fe. [...] Contrayéndose a dar contestación a la pregunta contenida en el escrito presentado hoy dijo: que es cierta la pregunta. Volvió a ratificarse firmó, con el Señor Juez Árbitro y el infrascrito Escribano que doy fe

[...firmás: Palacios, Juan León Loyola, Abelardo Arízaga]

f.36

[36v no hay nada]

Sr Árbitro

En el juicio con el señor Adolfo Vásquez, sobre la pintura de su casa pido que dicho señor Vásquez exhiba el documento en que consta el contrato celebrado por mi, para la ejecución de la indicada pintura; pues el documento debe servir de prueba.

También pido que los testigos señores Atanasio y Antonio Vivar y Juan lOyola declaren con arreglo al interrogatorio que tengo presentado para los demás testigos. Al efecto, presenté en lista aparte los nombre de aquellos, para que se entregada al señor Vásquez con cuya citación se han de recibir las declaraciones, para que se tengan como prueba.

Solicitó además que todos los testigos sean interrogados con esta pregunta:

Si es verdad que se denomina pintura de primera clase a toda pintura al óleo la que ejecuta sobre superficies enyesadas, dándoles primero un baño de aguacola.

Dignese habilitar el tiempo que no es de actuación, por hallarse al concluir el término de prueba.- Enmendado: Antonio –Vale

Francisco Gallegos

Presentado a las dos y media p.m. Cuenca mayo 23 de 1917: doy fe

[...firmas]

f.37

[...citaciones: 37v, 38,38v]

Sr. J. Árbitro

S. Adolfo Vásquez, en el juicio que sostengo contra Francisco Gallegos, a Us.  
Respetuosamente digo:

Que todos los testigos de la parte contraria sean preguntados, a continuaciones de sus declaraciones principales, al tenor que sigue:

1ª.- Que cuando el blanqueamiento de las paredes y tumbado se ha hecho con yeso y cola, puede emplearse sobre este blanqueamiento directamente la pintura al óleo, que, entonces, es mucho más compacta y durable, consistente y sólida, resistiendo no solo a la humedad e intemperie, sino aún a la acción del aire y del sol

2ª.- Que la pintura al óleo es aquella en que solo se hace uso de aceites de secantes, y que en esto se diferencia de la pintura al temple, en la que sirve de base las aguas colas, sustancias flutinosas

3ª.- Que evidentemente aunque se gasta mayor cantidad de pintura al óleo, aplicándola directamente a paredes y tumbados blanqueados con yeso y cola, dicha pintura resulta inmejorable, tanto por su calidad como por su duración, siendo por lo mismo de primera clase, es decir, muy superior a aquella en que se han empleado bases de cola o baños de esta sustancia por lo cual se descascara y levanta, como ha sucedido en varias casas de esta ciudad.

4ª.- Que los baños de cola han resultado siempre perjudiciales, mientras que no hay peligro ninguno cuando la pintura al óleo se aplica

f.39v

directamente al blanqueamiento, siempre que este blanqueamiento tenga yeso y cola

5ª.- Que en ninguna obra que trata de pinturas al oleo, han encontrado el procedimiento de agua cola; pues entonces degenera dicha pintura, que si se llama al óleo, es porque entre sustancia le sirve de base y la distingue de todas las demás.

6ª.- Que cuando el compromiso es para que la pintura al oleo sea óptima o de primera clase, nunca se ponen baños de aguacola en las maderas, ni en las paredes, cuando estas han sido ya bien blanqueadas con yeso y cola.

7ª.- Expresen si tienen o no título que acrediten ser maestros de pintura, y si es de verdad que no han ejecutado la pintura al óleo de las primeras casas de estas ciudad, entre las que se halla la de la Señora Hortensia Mata V. de Ordoñez

8ª.- Que la casa de dicha Sra. Mata de Ordóñez es pintada al óleo directamente sin que les conste a los repreguntados que se hayan dado previamente baños de cola;

9ª.- Que ninguno de los buenos maestros de pintura que han venido de Quito y de otras ciudades, han empleado el sistema de cola, cuando la pintura al óleo ha sido de primera clase, y que por el contrario consta que se ha prescindido de dicha cola

10ª.- Que no les consta que todas las casas o fábricas hayan sido bañados en cola, antes de emplear la pintura al óleo; de lo contrario enumeren las obras

f.39v

en que han visto emplear dicha cola

11ª.- Que no hay necesidad de los baños de cola, cuando las paredes se han trabajado de antemano, blanqueándolas con yeso y cola, también con cal

12ª.- Que los declarantes no han ido a su casa a examinar los tumbados y paredes que se hallan blanqueados con yeso y cola, de manera que no pueden saber si esas obras se hallan o no en estado de aplicar directamente la pintura al óleo

13ª.- Que los buenos maestros de pintura, los maestros que se han distinguido por su honradez y honorabilidad, nunca han podido enseñar el procedimiento de baños de cola, sobre paredes que ya tienen dicha sustancia en el blanqueamiento, y por lo contrario para que resulte no solo buena, sino de primera clases la pintura al óleo, no se puede emplear más cola fuera de la del blanqueamiento por que entonces no sería de primera sino de segunda clase

14ª.- Enumeren cuántos maestros han tenido de pintura y a cuales les ha visto enseñar en las casas que se economice la pintura al óleo, cual es el procedimiento de baños de cola [...]

Imploro justicia

Adolfo Vásquez

Presentado a las tres pm Cuenca, Mayo

f.40

Veintidós de 1917: doy fe. [firmas Abelardo E. Arizaga Sempertegui]

Cuenca, mayo 22 de 1917

Repreguntare

J.Palacios

Proveyó y firmó el decreto anterior el Señor Juez Arbitro de Derecho Dr. Januario Palacios, Cuenca, Mayo veintidós de mil novecientos diez y siete, las tres p.m [firma: Abelardo Arizaga]

En la ciudad de Cuenca a veintidós de mayo de mil novecientos diez y siete a las tres p.m. ante el Señor Juez

Árbitro de Derecho Dr. Januario Palacios y el infrascrito Escribano, compareció el Señor Adolfo Sarmiento,

con el objeto de ser repreguntado, al efecto, juramentando en forma legal, y contestando al tenor del interrogatorio de repreguntas, que antecede dijo, previa advertencia de declarar con verdad, exactitud, y claridad:

A la 1ª.-Que el maestro o pintor encargado de la obra debe ver si sobre el blanqueamiento se puede echar discretamente la pintura al óleo o darle un nuevo baño de aguacola pues que esta circunstancia depende del juicio del operario, ignorando los demás puntos que contienen la pregunta

f.40v

A la 2ª.- Que es cierta la pregunta

A la 3ª.- Que lo mismo resulta pintar en una pared blanqueada con yeso y cola que, dándole un baño de agua cola, pues con tal que no se cargue mucha cola, la pintura resulta magnífica, sin que se levanten cáscaras. Que es cuanto a la duración, es mayor la de la pintura que tiene el baño de aguacola según ha observado el declarante en las obras por el verificadas

A la 4ª.- Que se refiere a lo que tiene declarado

A la 5ª.- Que el declarante no ha visto ninguna obra de pintura al oleo; pero que las personas de quienes ha aprendido dicho arte, han empleado el procedimiento que lleva indicado

A la 6ª.- Que cuando la pared está bien blanqueada en concepto del operario, es evidente que no se necesita ya del baño de aguacola

A la 7ª.- Que es cierta

A la 8ª.-Que ignora

A la 9ª.- Que ignora

A la 10ª.- Que en las obras de pintura que ha presenciado o ejecutado el declarante se ha empleado siempre el procedimiento del baño de aguacola, sin poder enumerarlas , por que no recuerda

A la 11ª.- Que refiriéndose a lo que tiene declarado, no tiene conocimiento del procedimiento que se emplee para pintar una pared blanqueada en cal  
f.41

A la 12ª.- Que es cierta

A la 13ª.- Que ya tiene contestado

A la 14ª.- Que el declarante ha tenido por maestro al señor Pascual Navas, quiteño, quien enseñaba el procedimiento con el baño de aguacola, lo propio que enseñaba también el señor Manuel Paredes. Se ratificó en su exposición después de leída y firmó con el señor Juez Arbitro y el infrascrito escribano que doy fe.

[... firmás J. Palacios, Adolfo Sarmiento, Abelardo Arízaga]

En la misma fecha a las cuatro y cuarto de la tarde, ante los mismos funcionarios, compareció el Señor Alberto Moscoso, con el objeto de ser repreguntado, al efecto, juramentando según derecho y examinado con arreglo al interrogatorio de repreguntas, que antecede y prevenido de declarar con verdad, exactitud, y claridad, contestando dijo:

A la 1ª.- Que si se puede pintar una pared o tumbado de barro directamente, sin usar el baño de agua cola, pero, en este caso, resulta la pintura menos durable y consistente que cuando se usa el mencionado baño de aguacola

A la 2ª.- Que es cierta

A la 3ª.- Que refiriéndose a lo que tiene declarado resulta que se levantan cascarras de la pintura cuando el baño de agua cola está muy caliente esto es en estado de ebullición, también cuando la pared está mal hecha o a la intemperie

A la 4ª.- Que efectivamente puede aplicarse la pintura al óleo sobre una pared blanqueada con yeso y cola siempre que el blanqueamiento se halle en buenas condiciones, a juicio del operario;

A la 5ª.- Que el declarante no ha visto ninguna obra de pintura, pero que en los trabajos que ha ejecutado, no solo en paredes sino en lienzos ha usado siempre el baño de agua cola, y que el declarante aún ayudó al señor Miguel Gordillo en la pintura del interior de la casa de la

Señora Hortensia Mata viuda de Ordoñez, habiendo presenciado que el referido Gordillo usaba también el baño de aguacola;

A la 6ª.- Que cuando la pared esta bien blanqueada con yeso y cola, en concepto del operario se puede prescindir del baño de aguacola, pero si el pintor [...] necesario dicho baño, así debe proceder. Que respecto de los objetos de madera, también se puede usar el baño de aguacola, aun siendo el contrato de las condiciones de que habla la pregunta;

A la 7ª.- Que el declarante no tiene el título de que habla la pregunta, y que es verdad,  
f.42

que no ha ejecutado la pintura de las principales casas de esta ciudad, excepto la pintura del interior de la casa de la Señora Hortensia Mara, ciudad de Ordoñez como tiene declarado, pero que respecto de la pintura exterior de dicha casa, no tiene conocimiento del procedimiento que se haya empleado

A la 8ª.- Que se refiere a lo que tiene declarado

A la 9ª.- Que el declarante no ha visto trabajar a las personas de que habla la pregunta razón por la que ignora su contenido

A la 10ª.- Que el declarante no le consta la pintura de todas las casa o fabricas de esta ciudad, pero que en la pequeñas obras que ha ejecutado el declarante ha usado siempre el baño de aguacola

A la 11ª.- Que refiriéndose a lo que tiene declarado, ignora el procedimiento que se emplea para pintar una pared blanqueada con cal

A la 12ª.- Que es cierta la pregunta

A la 13ª.- Que se refiere a lo que tiene declarado

A la 14ª.- Que el declarante ha visto pintar a los maestros Miguel Gordillo, Juan Loyola y otros cuyos nombres no recuerda, habiendo observado que en sus trabajos de pintura al óleo usaban el el baño de aguacola. Se ratificó en su exposición después de leída y firmó con el señor Juez Árbitro y el infrascrito escribano que doy fe.

[... firmás J. Palacios, Alberto Moscoso, Abelardo Arízaga]

En

f.42v

la ciudad de Cuenca a veintitrés de mayo de mil novecientos diez y siete, a las dos y tres cuartos de la tarde, ante el Señor Juez Arbitro de Derecho Dr. Januario Palacios y el



infrascrito Escribano, compareció Manuel Mendieta con el objeto de ser repreguntado, al efecto, juramentando en forma legal, prevenido de declarar con verdad, claridad y exactitud, examinado con el interrogatorio de repreguntas, contestando, dijo:

A la 1ª.- Que aún cuando se haya blanqueado una pared con yeso y cola, es necesario darle también un baño de aguacola, para aplicar la pintura al óleo, sin este procedimiento perjudique en nada, como ha dicho en su declaración principal a la duración y consistencia de la pintura

A la 2ª.- Que es cierta la pregunta

A la 3ª.- Que es falsa la pregunta, pues que más duración tienen una pintura ejecutada sobre un cuerpo que previamente se le ha bañado con agua cola, que cuando se prescindo de este baño, y que, la pintura se llama de primera clase cuando se usa del baño de aguacola

A la 4ª.- Que se refiere a lo que tiene contestado

A la 5ª.- Que el declarante no conoce ninguna obra que trate de pintura al óleo,  
f.43

Refiriéndose en lo demás a lo que tiene contestado

A la 6ª.- Que también se refiere a lo que lleva contestado

A la 7ª.- Que el declarante no tiene el título ni ha ejecutado las obras de que habla la pregunta

A la 8ª.- Que ignora

A la 9ª.- Que ignora

A la 10ª.- Que es cierta

A la 11ª.- Que refiriéndose a lo que tiene declarado, es necesario, del baño de aguacola aun en las paredes blanqueadas con cal

A la 12ª.- Que es cierta

A la 13ª.- Que, por el contrario siempre han usado y aconsejado el baño de agua cola, refiriéndose en lo demás a lo que tiene declarado

A la 14ª.- Que el declarante ha visto emplear el baño de aguacola, al maestro Nicolás Vivar y otros cuyos nombres no recuerda, así como también ha visto al mismo señor Francisco Gallegos, a quien le ha ayudado en varios trabajos. Se ratificó en su exposición después de leída y firmó con el señor Juez Árbitro y el infrascrito escribano que doy fe.

[... firmás J. Palacios, Manuel Mendieta, Abelardo Arízaga]

En

f.43v

En la misma fecha a las cuatro y cuarto de la tarde, ante los mismos funcionarios , compareció el Señor Abraham Sarmiento, con el objeto de ser repreguntado, al efecto, juramentando en forma legal, y examinado con arreglo al interrogatorio de repreguntar, dijo:

A la 1ª.- Que aún cuando una pared o tumbado se hubiese blanqueado con yeso y, esta, es indispensable darle un baño de aguacola para aplicar la pintura al oleo, sin que este procedimiento perjudique en nada a la duración y consistencia de la pintura;

A la 2ª.- Que la preparación de la pintura al óleo, efectivamente se hace solo con aceite, pero que para aplicarla, es indispensable dar un baño de aguacola al objeto que se trata pintar;

A la 3ª.- Que, como ha dicho, no puede prescindirse del baño de aguacola, y que, en cuanto a la duración y calidad de la pintura, da lo mismo, que se la aplique directamente sobre la pared o con el baño de aguacola;

A la 4ª.- Que se refiere a lo que tiene contestado

A la 5ª.- Que el declarante no tiene conocimiento de ninguna obra que trate de pintura, y que lo declarado sabe por los conocimientos adquiridos practi

f.44v

camente, refiriéndose en lo demás a lo que tiene expuesto

A la 6ª.- Que cuando el compromiso es de las condiciones que indica la pregunta con mayor razón se debe usar del baño de aguacola, porque así resulta mejor la pintura

A la 7ª.- Que el declarante no tiene título ni ha ejecutado las obras que indica la pregunta

A la 8ª.- Que ignora

A la 9ª.- Que los maestros de pintura con quienes ha tratado el declarante, usaban el baño de aguacola, aun habiéndose de pintar sobre un lienzo

A la 10ª.- Que no le consta

A la 11ª.- Que refiriéndose a lo que tiene declarado, es necesario el baño de aguacola, aun en paredes blanqueadas con cal

A la 12ª.- Que es cierta la pregunta

A la 13ª.- Que ya tiene contestada

A la 14ª.- Que respecto del procedimiento empleado en la pintura de casas, no le consta al declarante, pero que ha visto que el señor Tomás Povedano empleaba el baño de aguacola para pintar sobre lienzos.

Se ratificó en su exposición después de leída y firmó con el señor Juez Árbitro y el infrascrito escribano que doy fe.

[... firmás J. Palacios, Abraham Sarmiento, Abelardo Arízaga]

En

f.44v

la misma fecha, a las cinco y cuarto de la tarde, ante los mismos funcionarios , compareció el Señor Antonio Vivar, con el objeto de ser repreguntado, al efecto, juramentando en forma legal, y examinado con arreglo al interrogatorio de repreguntas, contestando dijo, después de ser advertido de la obligación de declarar con verdad, exactitud, y claridad;

A la 1<sup>a</sup>.- Que el baño de agua cola es indispensable aún en paredes blanqueadas con yeso y cola, sin que dicho baño perjudique en nada a la duración y consistencia de la pintura

A la 2<sup>a</sup>.- Que es cierta

A la 3<sup>a</sup>.- Que para la duración y consistencia de la pintura, tanto vale usar del baño de aguacola o aplicar directamente la pintura al óleo, sobre el cuerpo pintable, prescindiendo de dicho baño;

A la 4<sup>a</sup>.- Que se refiere a lo que tiene declarado

A la 5<sup>a</sup>.- Que en las obras de pintura que ha visto el declarante, si aconsejan el uso del baño de agua cola en las pinturas al óleo;

A la 6<sup>a</sup>.- Que aún cuando el compromiso sea de las condiciones indicadas en la pregunta, es indispensable el uso del baño de aguacola, porque sin este procedimiento no se puede pintar al óleo;

A la 7<sup>a</sup>.- Que el declarante no tiene título de ma

f.45

estro, y que ha pintado personalmente las casas que tiene en esta ciudad los señores doctor Honorio Vega, Alfonso Ordoñez, Celso Cordova, Luis Antonio Aguilar y otras, habiendo empleado siempre el baño de aguacola, siendo verdad que no ha intervenido en la pintura exterior de la casa de la señor Hortensia Mata, viuda de Ordóñez, pero que sí pintó al óleo varias partes del interior de dicha casa, empleando siempre el procedimiento del baño de aguacola

A la 8<sup>a</sup>.- Que refiriéndose a lo que tiene declarado ignora la pregunta, aclaro que, las obras pintadas por el declarante han durado muchos años

A la 9<sup>a</sup>.- Que ignora

A la 10<sup>a</sup>.- Que se refiere a lo que tiene declarado

A la 11ª.- Que refiriéndose a lo que tiene declarado no se usa el baño de aguacola cuando las paredes están blanqueadas con cal, pues en este caso se le sustituye con un baño de leche y aguardiente

A la 12ª.- Que es cierta la pregunta

A la 13ª.- Que se refiere a lo que tiene declarado

A la 14ª.- Que el declarante a oído al señor José Pinto, Anastasio Vivar, Manuel Paredes y Francisco Beltrán, maestros en pintura, que enseñaban el baño de aguacola en las pinturas al oleo.

Se ratificó en su exposición después de leída y firmó con el señor Juez Árbitro y el infrascrito escribano que doy fe.

[... firmás J. Palacios, Antonio Vivar, Abelardo Arízaga]

En

f.45v

En la misma fecha, a las siete y media de la noche, ante el Señor Juez Arbitro de Derecho Dr. Januario Palacios y el infrascrito Escribano, compareció el Señor Anastasio Vivar, con el objeto de ser repreguntado, al efecto, juramentando en forma legal, y advertido de la obligación de declarar con verdad, exactitud, y claridad, examinado con arreglo al interrogatorio de repreguntas, contestando, dijo:

A la 1ª.- Que aún cuando una pared se halla blanqueada con yeso y cola, es indispensable darle también el baño de aguacola, para aplicar la pintura al oleo, sin que este baño aumenta ni quete la duración y consistencia de la pintura;

A la 2ª.- Que es cierta la pregunta

A la 3ª.-Que efectivamente cuando se pinta sin usar el baño de aguacola, se consume un poquito más de material , pero la pintura resulta sin brillo y menos durable que cuando se ha usado el mencionado baño

A la 4ª.- Que se refiere a lo que tiene contestado

A la 5ª.- Que el declarante no ha visto ninguna obra que trate de pintura, pues que sus convencimientos en el arte son meramente prácticos

A la 6ª.- Que aún cuando el compromiso se a de las condiciones indicadas en la pregunta, debe usarse el baño de aguaco

f.46v

La porque es imposible pintar , un objeto al óleo, sin darle previamente el referido baño de aguacola

A la 7ª.- Que el declarante si tiene el título de maestro de pintura y que si ha pintado muchas de las principales casas de esta ciudad, excepto la de la señora Hortensia Mata, viuda de Ordoñez;

A la 8ª.- Que el declarante no ha presenciado el procedimiento que se haya empleado en la pintura de la casa a que se refiere la pregunta;

A la 9ª.- Que los maestros con quienes ha hablado el declarante, al respecto, le han manifestado que usan el baño de aguacola con las pinturas al oleo;

A la 10ª.- Que el declarante no ha presenciado las pinturas de todas las casas de esta ciudad, pero si de muchas de ellas, en las que ha observado el uso del baño de aguacola, y que las pinturas ejecutadas por el declarante, jamás se ha prescindido de dicho baño;

A la 11ª.- Que aún cuando la pared se haya blanqueado con cal, en todo caso es necesario el baño de agua cola para aplicar la pintura al óleo;

A la 12ª.- Que es cierta la pregunta;

A la 13ª.- Que se refiere a lo que tiene contestado;

A la 14ª.-Que los maestros de quienes ha aprendido el uso del baño de aguacola es Manuel Paredes, habiendo visto usar tam

f.47

Bien el mismo procedimiento al maestro Nicolás Loyola y otros cuyos nombres no recuerdan. Lida su declaración, se ratificó en su exposición después de leída y firmó con el señor Juez Árbitro y el infrascrito Escribano que doy fe.

[... firmás J. Palacios, Anastasio Vivar, Abelardo Arízaga]

En la misma fecha a las nueve de la noche, ante los mismos funcionarios, compareció el Señor Juan León Loyola, con el objeto de ser repreguntado, al efecto, juramentado en forma legal, y advertido de declarar con verdad, exactitud, y claridad, examinado con el interrogatorio de repreguntas, del señor Vásquez dijo:

A la 1ª.- Que aún cuando el blanqueamiento de las paredes y tumbados se hubiese hecho con yeso y cola, es necesario pasar con aguacola la parte que debe pintarse al oleo para que de brillo, se sostenga y dure;

A la 2ª.- Que sirve de base para la pintura al óleo o al temple la aguacola, diferencian

A la 3ª.- dose la pintura al óleo de la de temple aunque esta se forma de la mezc

f.47

la pintura con yeso y cola, y aquella se verifica mezclando la pintura con albayalde y aceite, en el color que uno quiera y sobre la misma base de agua cola que se aplica a las paredes, tumbados, etc.;

A la 4ª.- Que se refiere a lo que lleva expuesto

A la 5ª.- Que el declarante no ha leído ninguna obra de pintura y que en lo demás se refiere a lo que lleva expuesto;

A la 6ª.- Que si se da baño de agua de cola, especialmente cuando ha pasado algún tiempo de haberse blanqueado con yeso y cola;

A la 7ª.- Que sí tiene título de maestro en pintura y que aunque no ha pintado en la casa de la señora Hortensia Mara ciudad de Ordoñez, si ha verificado pintura en varias casas de esta ciudad;

A la 8ª.- Que no ha visto cómo se haya ejecutado esa pintura;

A la 9ª.- Que se refiere a su declaración principal

A la 10ª.- Que sí ha visto en varias casas de esta ciudad emplear el baño de aguacola para ejecutar la pintura refiriéndose a lo que lleva expuesto;

A la 11ª.- Que también se refiere a lo que lleva dicho;

A la 12ª.- Que es cierta la pregunta;

A la 13ª.- Que el concepto del declarante es de que necesariamente debe darse el baño de aguacola para la mejor duración y mayor brillo de la pintura, aún siendo

f.47v

óleo

A la 14ª.- Que se refiere a lo que tiene declarado. Se ratificó en su declaración y firmó con el Señor Juez Árbitro y el infrascrito Escribano que doy fe.

[... firmás J. Palacios, Juan L. Loyola, Abelardo Arízaga]

f.48

[en blanco]

f.48v

Interrogatorio

1ª.- Sobre edad y generales de ley;

2ª.- Que los baños de agua cola tienen por objeto cubrir y tapar la porosidad de los cuerpos, tanto que al secarse quedan membranas, de esa sustancia impermeable y glutinosa en la superficie a que se explica;

3ª.- Que dada la porosidad de todos los objetos de madera y de las paredes blanqueadas con yeso y cola no estucada, se compenetra mejor la pintura al óleo aplicada directamente, y entonces es mucho más sólida, compacta, consistente y durable;

4ª.- Que las cualidades mencionadas en la pregunta anterior, hacen que la pintura al óleo se inmejorable ósea de primera clase, es su ejecución;

5ª.- Que, en consecuencia, la pintura puramente al óleo es mucho mejor que la que se emplea adherida sobre bases de cola o de barniz que impiden la absorción del aceite y forman una sustancia intermedia entre el objeto pintable y la pintura que se deteriora más fácilmente con la humedad y la intemperie, o con la acción del aire, o del sol;

6ª.- Que en las obras de mi casa examinadas por los que declaran y que las tienen a la vista, han se empleado las bases de agua co

f.49v

la para la pintura al óleo, excepto en las láminas metálicas y que también se hallan cubiertas de dicha sustancia varios objetos madera no pintados aún;

7ª.- Que en realidad existen imperfecciones y defectos en las obras pintadas parcialmente al óleo, como lo confiesa el mismo Gallegos (léaseles la respuesta 7 de hojas 12); por cuyo motivo es necesaria una nueva mano de pintura, para enmendar y corregir tales imperfecciones;

8ª.- Que no toda pintura al óleo es de primera clases, porque hay que atender no solo a la calidad del material, que tiene diversos precios, según sus marcas y números sino también al procedimiento o ejecución.

9ª.- Que están bien blanqueadas con yeso y cola las obras de mi casa que han examinado en las que se encuentra dicho blanqueamiento, ya que la proporción de esos materiales indicó Gallegos (léaseles la confesión de éste, respuesta 6ª).-

10ª.- Que también se halla muy bien estucado el frontis o fachada de mi casa, en cuyas cornisas y adornos existe mezcla de cal;

11ª.- Que en las obras a que se refieren las preguntas anteriores y en todas las de madera, puede aplicarse directamente la pintura al óleo para que entonces se compenetre mejor y sea más compacta, consistente y durable, es decir, de primera clase;

12ª.- Que el presente de mi casa está a la termi

f.49v

nación de la calle “Carabobo” cuyo nombre se ha reemplazado por el de “Luis Cordero”; y que por lo mismo que está en una bocacalle, dada la elevación de dicha fábrica y la poca latitud del alero, se halla expuesta la fachada de mi casa, a los rigores de la intemperie, más que ninguna otra, casi como a la acción del aire y a los rayos del sol;

13ª.- Que han visto que la pintura al óleo de varias casas de esta ciudad, en que se han empleado bases de agua cola, se han desprendido de las paredes y obras de madera descascarándose junto con dicha sustancia impermeable y glutinosa;

14ª.- Que los declarantes han visto ejecutar obras en esta ciudad a magníficos pintores venidos e Quito, que a lo más han empleado baños de leche para la pintura al óleo;

15ª.- Que las principales casas de esta ciudad, entre las que se halla la de Doña Hortensia Mata, han sido pintadas por artistas quiteños, según el procedimiento a que se refiere la pregunta anterior así como tampoco emplean bases o baños de cola los distinguidos artífices de ciencia y conciencia que actualmente al óleo pintan el templo de Santo Domingo, siendo esta pintura de primera clase;

16ª.- Que todo lo declarado saben y les consta ora por ser peritos y maestros en la materia, ora porque tienen conocimientos es

f.50

peciales y han ejecutado y mandado ejecutar las mejores obras de pintura al óleo; fundándose en esos motivos la razón de sus dichos;

17ª.- Que el declarante Señor Eleodoro Hurtado presencié el compromiso de Francisco Gallegos, para pintar la casa del que pregunta;

18ª.- Exprese el mismo Señor Hurtado si es verdad que entonces me ofreció Gallegos que la pintura al óleo sería de primera clase por su calidad y ejecución, tanto que se impuso por modelo la casa en que vive la Señora Hortensia Mata, que en esa época fue entre las casas lamejor por su pintura debiéndolo aún ser superior la pintura ejecutada en mi casa;

19ª.- Que siendo la pintura al óleo, aquella en que se emplean aceites de secantes, está convencido el Sr. Hurtado de que Gallegos no puede infringir el compromiso que presencié el declarante, según el cual aquel sujeto no puede emplear cola sino la pintura al temple;

Imploro justicia

Adolfo Vásquez



f.50v

Interrogatorio que presenta el suscrito par que contesten los peritos y testigos en el juicio arbitral con el Sr. Adolfo Vásquez

1ª.- Si es verdad que el principal objeto de los baños de agua cola en las superficies que deben pintarse, aunque la pintura haya de ser al óleo, es la adherencia de la pintura a la superficie de que se trate;

2ª.- Que los baños de agua cola sobre las superficies que deben pintarse, son usados generalmente por la razón antedicha, sobre todo en tratándose de superficies enyesadas;

3ª.- Que los referidos baños de agua cola se usan generalmente para pintar toda superficie, sobre todo si esta es enyesada o de barro;

4ª.- Que tan es así lo dicho anteriormente, que los declarantes en todas las obras o pinturas de edificios que han ejecutado, habiéndose comprometido a hacerlas al óleo, han procedido dando los indicados baños de agua cola, y no aplicando en lugar de estos otros, de aceite pura, a la pintura directamente. De lo contrario expresen cuales son los edificios que han pintado sin ese procedimiento, o sea aquello en que sin dar el baño de aguacola, han aplicado directamente la pintura;

5ª.- Si es verdad que la pintura al óleo ejecutada en la casa del Sr. Adolfo Vásquez la han encontrado buena, y es de primera clase por el material empleado y ejecución de la obra, puesto que la combinación de colores y más circunstancias de dichas obras, se

f.51

las encuentra conformes a las reglas del arte

6ª.- Que, como artistas pintores, los declarantes, saben que los compromisos, para pintar edificios al óleo se entienden siempre para hacer las pinturas de tumbados, paredes, etc., dándoles previamente el baño de aguacola; y así han entendido y ejecutado los declarantes los contratos que han celebrado;

7ª.- Que las paredes y tumbados de la casa del Sr. Adolfo Vásquez, para ser pintadas al óleo, pueden perfectamente bien recibir el baño de aguacola, sin que este puede perjudicar a la pintura;

8ª.- Que, atendiendo a las pinturas que deben ejecutarse al óleo y al temple, en la casa del Sr. Adolfo Vásquez, para hacer las pinturas al óleo sin dar el baño de aguacola en las superficies correspondientes, dicha obra no debe valer menos de dos mil quinientos sucres, u esto aún sin atender al alza de precio de materiales de cinco años atrás a esta fecha;

9ª.- Expresen aproximadamente el valor que puede costar el material necesario de aceite para pintar un metro cuadrado de una pared cualquiera sin emplear el baño de aguacola que se usa.

Testado:

Francisco Gallegos

f.51v

Sor Juez Árbitro

Adolfo Vásquez, en el juicio que sostengo contra el Señor Francisco Gallegos, contestando el traslado comunicado por usted respetuosamente, digo:

Que el documento cuya exhibición se ha pedido, no se halla comprendido en ninguno de los casos taxativamente determinados en el art.- 97 del Código de Enjuiciamiento Civiles; y como el incidente sobre la exhibición en referencia se ha deducido durante el término probatorio, es incuestionable que aunque tiene el carácter de perentorio se ha suspendido por el Ministerio de la Ley dicho término, en fuerza a lo prescrito por los art 355, y 898 del mentado Código, y en el mismo sentido se ha resuelto varias veces por los juzgados y tribunales de la República, como puede verse en la gaceta judicial número 67.-

No creo, pues, que estoy obligado a exhibir el documento prealudido, que sabré presentarlo, cuando llegue el caso, como prueba mía, dentro del término, siendo improcedente la solicitud del Contendor.-

Suplico a Us. Que lo más pronto se sirva resolver la incidencia, ordenando que siga discurriendo la estación probatoria cuya suspensión se ha verificado ipso juro y así lo solicito, a fin de que el día de mañana se lleve a efecto la inspección ocular y poder presentar las pruebas que necesito para mi defensa.

Imploro justicia

Adolfo Vásquez

f.52

Sentado a las siete y media de la noche de hoy veinticuatro de Mayo de 1917

[firmás Macario Alvear M.; Abelardo E. Arízaga; Alfonso Machado]

Cuenca, mayo 25 del 1917, las ocho y media a.m

Vistos : el documento cuya exhibición se ha pedido, no se halla comprendido en ninguno de los casos comprendidos en el art. 97 del C. de E. Civiles, único en los que puede solicitarse la exhibición; por tanto, se la niega. Sin costos. En virtud de la oposición hecha por el señor Adolfo Vásquez, se suscitó un incidente de resolución previa que suspendió de hecho y por el ministerio de la ley el término probatorio, término que ha estado suspenso desde la presentación del escrito en que el Sr. Adolfo Vásquez se opone a la exhibición en consecuencia, se ordena que continúe discurriendo el término probatorio desde la última notificación con esta providencia.

J. Palacios

Proveyó y firmó el auto anterior el señor Juez Arbitro Doctor Januario Palacios, mayo veinticinco de mil novecientos diez y siete, las

f.52v

Nueve de la mañana

Abelardo E. Arízaga

En la misma fecha, a las nueve y media a.m., cité la solicitud y auto anterior al Señor Francisco Gallegos en su persona, en mi oficina, y firmo: doy fe

Francisco Gallegos; Abelardo E, Arízaga

En la misma fecha, a las nueve y tres cuartos a.m., cité el auto que antecede al Sr. Adolfo Vásquez, por boleta que, por no ser encontrado en su casa de habitación, la entregué a su hijita Elena, quien autorizó, firma el testigo: doy fe.-

Tgo José Roldán B; Abelardo E Arízaga

En la ciudad de Cuenca, a veinticinco de Mayo de mil novecientos diez y siete a más de las doce del día, constituida el señor Árbitro de Derecho Doctor Don Januario Palacio y el infrascrito Escribano actuario en la casa de altos y bajos situada en la calle "Cedeño" de esta ciudad, de propiedad del Señor José Adolfo Vásquez, en junta de este y de su colitigante Señor Francisco Gallegos, con el objeto de proceder a

f.53

La visura que se haya ordenada por ser llegados el día y la hora señaladas antes; y estando presentes los peritos designados por las partes y que no han sido recusados y a quienes el juzgado les declaró legalmente electos y que son los señores Filoromo Idrovo y José Guncay, aceptaron el cargo y juraron desempeñarlo legalmente.

En su virtud se procedió a la indicada diligencia de visita, por parte del Señor Árbitro y precintos, en presencia de las partes y el Escribano actuario, examinando prolijamente toda la casa mencionada. El Señor Vásquez solicitó que los Señores peritos den respuesta al interrogatorio que presenta en pliego aparte, con vista de las obras materia de la inspección. El señor Juez Árbitro ordenó que los peritos a cargo del juramento que tienen presentado, contesten al referidas preguntas formuladas por el Señor Vásquez. El perito Sr. Idrovo, contestando dijo: A la primera; que es mayor de edad y sin generales: A la segunda, que el baño de aguacola no tiene el objeto que se indica en la pregunta, sino el de evitar la absorción que el cuerpo pintable haría del aceite y más material de pintura, sin que sea verdad que el baño

f.53v

De aguacola forma membrana de ninguna clase; advirtiéndole que esta respuesta, confiere únicamente el concepto del que declara: A la tercera que efectivamente sucede así, no solo por las razones indicadas en la pregunta, sino aún por lo que deja expuesto en su contestación anterior: A la cuarta: Que la ejecución de una pintura es distinta de las condiciones a que se refiere la pregunta, ya que puede darse el caso de una obra admirablemente ejecutada y de corta duración, o al contrario, puede ser de mucha duración y mal ejecutada: A la quinta, que exactamente es como se pregunta, puesto que, como deja dicho habiendo mayor absorción del material de pintura, hay mayor adherencia, y por consiguiente, la pintura es más durable y resistente:

A la sexta, que es cierta la pregunta: a la séptima, que es verdad que se nota algunas imperfecciones o defectos puesto que en algunas partes pintadas ha empezado a descascararse, ligeramente la pintura al óleo; pero que esto puede repararse de la manera que se indica en la pregunta: A la octava que en concepto del que declara, una pintura se

f.54

Llama de primera clase, cuando se trata de una obra artística, tanto por la perfección del dibujo, como por el contraste de los colores, que se emplean, como por ejemplo, cuando se pinta un cuadro; pero que esta clasificación no depende del material que se emplee, puesto

que no hay distinción en la calidad del material que se usa en la pintura al óleo; declarando eso sí que, hasta hace unos dos años, más o menos, el aceite que se vendía en esta plaza para las pinturas al óleo, era más fino, más puro y de calidad superior al que se expende, desde hace dos años más o menos , en esta plaza: A la novena, que, en concepto del que responde las paredes que se encuentran blanqueadas, tienen la preparación suficiente para recibir la pintura al óleo, sin '[...tos] de ningún otro procedimiento: A la décima, que es cierta la pregunta: A la once, que es cierta la pregunta, refiriéndose a lo que tiene contestado: A la doce, que es cierta: A la trece, que también es cierta, pues que esto sucede con mucha frecuencia, no solo cuando se usa el baño de aguacola, sino también al aplicarse directamente la pintura al óleo, cuando el

f.54v

objeto pintado está sujeto a la intemperie o a la acción directa del sol: A la catorce que no le consta; a la quince que ha visto pinta la casa de la Señora Hortensia Mata, así como ha visto pintado ya una parte del templo de Santo Domingo, ignorando el procedimiento que se ha empleado en la ejecución de tales obras; que sabe, por público y notorio, que los pintores de dichas obras son quiteños. A la diez y seis; que lo expuesto sabe por los conocimientos que el declarante posee en la materia, así como, porque también ha ejecutado muchas y buenas obras de pintura. El señor Gallegos, pidió que los peritos contesten también a las preguntas por él formuladas, y que las presenta en pliego a parte. El juzgado, ordenó que los peritos contesten las enunciadas preguntas. Al respecto, el mismo señor Idrovo, contestando dijo: A la primera, que la pintura si se adhiere aún sin los baños de agua cola, pero que, pintando directamente sobre una pared que no contenga aguacola en su superficie, no solo se dificultaría la ejecución de la pintura, sino que ésta sería muy áspera y sin duración: A la segunda, que los baños

f.55

de aguacola, son necesarios, no por la razón que indica la pregunta, sino para pulimentar la superficie, darle lustre, facilitar la pintura y cuidar la absorción del material, que lo dicho, se entiende de las paredes, tumbados y unos objetos de barro, pues por lo que respecta a los de madera, se puede aplicar directamente la pintura, aun que es costumbre general darles previamente el baño de aguacola: A la tercera, que ya tiene contestada: A la cuarta, que es cierta la pregunta; A la quinta, que la obra a que se refiere la pregunta no es de primera clase, en el sentido que tienen manifestado; y que en cuanto al material empleado es del que

actualmente existe en la plaza, y u el único que se emplea en la pintura de fábricas; que en cuanto a los colores, no hay reglas para apreciar su combinación, pues que esto depende del gusto del dueño de la obra y del que la ejecuta. Qué lo general de la obra, se halla ejecutada como se acostumbra en este lugar: A la sexta, que es cierta la pregunta, aclarando que depende también de las condiciones del contrato, pues que si el dueño de la obra quiere se prescinda del baño de aguacola, y esto acepta el operario, es indudable que de

f.55v

be prescindirse del referido baño de aguacola:

a la séptima que, como tiene dicho, las paredes y tumbados blanqueados, se hallan en estado de recibir la pintura, y que el baño de aguacola, en el estado actual de las paredes y tumbados puede ser perjudicial a la pintura. Aclaró que, según la observación que acaba de hacer, los tumbados del departamento bajo están en estado de aplicarse cualquier pintura ya sea al óleo o al temple; pero que los tumbados de los corredores y aleros altos, de la parte interior de la casa, necesitan el baño de aguacola: A la octava, que no puede contestar por de pronto, por que es necesario tiempo para poder hacer un calado aproximado, razón por la que, se reserva a contestar esta pregunta, en el informe que debe escribir: A la novena que igualmente se reserva a contestar en su informe. El perito Señor José Guncay, contestando a las preguntas formuladas por el Señor Adolfo Vásquez, dijo: A la primera, que es mayor de edad y sin generales: a la segunda, que efectivamente, el baño de aguacola tienen por objeto cubrir la porosidad de los cuerpos pintables, con el objeto de evitar la absorción del material de pintura

f.56

que, como es natural, el baño de aguacola, forma una membrana sutil inapreciable para el objeto de la pintura, pero que esto sucede cuando la cola se ha disuelto en la cantidad suficiente de agua pues, cuando la cola está muy cargada, la membrana que se forma, perjudica y daña la pintura. A la tercera que es cierta la pregunta: A la cuarta, que es cierta: A la quinta: que también es cierta: A la sexta, que igualmente es cierta: A la séptima, que es cierta la pregunta: A la octava que igualmente es cierta: A la octava: que igualmente es cierta: A la novena, que las paredes y tumbados que deben pintarse al oleo, contienen ya la cola suficiente, razón por la que, solo puede dársele un baño de leche, más no de aguacola, para aplicar la pintura; y que respecto de las partes que deben pintarse al temple no necesitan baño alguno: A la décima, que es cierta; A la doce que es cierta: A la trece, que es cierta pues

que aún ha resultado esto en varias obras ejecutadas por el que contesta, refiriéndose a lo que tiene dicho: A la catorce, que efectivamente ha visto que las personas de que habla la pregunta empleaban el baño de leche, ignorando las compo

f.56v

siciones que haya tenido dicho líquido: A la quince, que, refiriéndose a lo que tienen expuesto, es cierta la pregunta en la parte que se refiere a la casa de la Señora Hortensia Mata, y que respecto del templo de Santo Domingo, le consta que se ha aplicado directamente la pintura, sin usar ningún baño previo al objeto pintable; A la diez y seis, que es cierta la pregunta, Contestando al interrogatorio formulado por el Señor Gallegos, dijo: A la primera, que es falsa la pregunta; A la segunda, que depende del contrato y del objeto que se trata pintar, el usar o no el baño de aguacola; que en las superficies enyesadas, es indispensable el baño de aguacola, cuando el enyesado no se ha hecho con dicha sustancia (cola), pues que, cuando así se ha procedido, no se requiere el mencionado baño de aguacola: A la tercera, que se refiere a lo que tiene contestado: A la cuarta, que en unas obras ha usado el baño de aguacola, y en otras el baño de leche, según el contrato que ha celebrado; siendo verdad que jamás ha aplicado directamente la pintura sobre objetos de barro, porque no ha celebrado un contrato de esta naturaleza, pero que si ha usado

f.57

este procedimiento en objetos de madera: A la quinta que, en su concepto, hay partes que se han trabajado con material de primera clase, y partes, con material de baja calidad, y que, la generalidad de la obra salvo varios reparos, esta bien; y que en cuanto a los colores y su combinación, depende del gusto del dueño de la obra y del que la ejecuta: A la sexta , que depende como deja dicho, de las condiciones del contrato, pues que el declarante, como tiene expuesto, ha hecho unos contratos para usar el baño de aguacola, otros, el de leche y varios referentes a objetos de madera, para aplicar directamente la pintura sin usar de ningún baño: A la séptima que , como tienen dicho, un baño de aguacola sobre el estado actual de las paredes y tumbados, sería perjudicial a la pintura: A la octava, que se reserva contestar en el informe, lo mismo que a la novena. En este estado, ante el Señor Juez Árbitro, solicitó a Francisco Gallegos, una transacción, la cual fue aceptada por el Señor Adolfo Vásquez, terminando en consecuencia el presente litigio en las siguientes bases: primera no hacen novación ninguna respecto al contrato

f.57v

existente que consta en el documento otorgado en diez y ocho de Mayo de mil novecientos doce; segunda que el Señor Vásquez gratuitamente ofrece dar a Gallegos, setenta sures sobre el precio estipulado en el referido documento; tercera, Gallegos se obliga a no emplear el procedimiento de baño de agua de cola, ni ninguna otra sustancia, en la pintura al óleo que debe ejecutar en las superficies de madera, paredes y tumbados de la casa del Señor Adolfo Vásquez, y solo empleará leche en los relieves y adornos de cal que tienen la fachada de la casa mencionada, así como en las azoteas, que también son de cal, de manera que en ninguna obra se dará dichos baños de aguacola, debiendo ejecutar la pintura directamente en todas las superficies que le entregare el Señor Vásquez, en los términos estipulados en el documento; cuarta, en cuanto a las obras parcialmente hechas se obliga el Señor Gallegos a dar una nueva mano de pintura al óleo, corrigiendo todas las imperfecciones y defectos que actualmente existen; quinta toda la pintura al óleo, tanto la que debe rehacerse, serán de primera cla

f.58

se, tanto en su calidad, como en su ejecución, empleando los mejores materiales de la plaza, de aquella que se usan para la pintura de edificios, entendiéndose que la nueva mano será conforme la cláusula anterior; sexta, se obliga también el mismo Gallegos a lijar en cuanto pueda los baños de aguacola que ha dado en los objetos de madera para aplicar la pintura al óleo, y el mismo garantiza su duración, de manera que si se descascara o desprende dicha pintura, volverá a pintar de nuevo; séptima, en consecuencia todas las obras de pintura según documento, las entregará a satisfacción del Señor Vásquez, inclusive los cuadros artísticos que para la mejor ejecución serán en lienzo o en la superficie que indique este Señor; octava, que la garantía de Gallegos sobre la duración de las obras de pintura al oleo, es de veinte años respecto al interior de las salas y piezas, y de tres a cuatro años en las partes exteriores de la casa; novena, que en cuanto a los departamentos, altos y bajos, sin excepción, se empleará la pintura de que antes se ha hablado, conforme el preindicado documento. Con lo cual se concluyó la presente diligencia

f.58v

agregando las partes que solo se empleará cola en el empastado de las grietas, que hubiese en la madera, renunciando Gallegos toda apelación, y debería ponerse al trabajo inmediatamente y concluir todas las obras, personalmente, a lo más de la fecha en diez meses; y en caso de incumplimiento, el Señor Vásquez mandará a ejecutar dichas obras a costa de Gallegos, con otro pintor, sin necesidad de recurrir a la justicia; y el señor Vásquez dentro de seis meses



concluirá todas las obras que deben pintarse, de manera que debe pintar, en la casa preindicada, podrá cobrar los daños y perjuicios que le ocasione. En fuerza de lo estipulado, firmaron los comprometientes, con el Señor Juez Arbitro, los peritos y el Escribano que da fe.-

[...firmas]

**OBSERVACIONES:**

Calle Cedeño o 5 de Junio, actual calle Larga.

## 6.2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amin, S. (1989). *El Eurocentrismo, crítica de una ideología* (Trad. Rosa Cuusminsky). México: Siglo XXI Editores.

Aranda, A. (2004). La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna. *Goya, Revista de Arte*, n. 301-302, (pp. 229-240).

Astudillo Ortega, J.M., (1955). *Escoplos, cinceles y pinceles*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Ayala, E. (2011). *Ecuador del siglo XIX. Estado Nacional, Ejército, Iglesia y Municipio*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Báez, E. (2009). *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1781-1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Barata, M. (1980). Raíces, asimilaciones y conflictos: Encuentro de culturas. Épocas y estilos. *América Latina en sus Artes*. (pp. 128-153). Buenos Aires: Siglo XXI.

Barrionuevo, F. & Guardia, E. (2003). *Tomás Povedano* (Vol. 1). Editorial Universidad de Costa Rica.

Batteux, Ch. (1746). *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand.

Baud, M. (1993). Campesinos indígenas contra el Estado: La huelga de los indígenas de Azuay, 1920/21. *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, 1(4), (pp. 41-72).

Bedat, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

Bloch, Marc (1952). Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien. *Cahier des Annales*, 3. (2.e édition). Paris: Librairie Armand Colin.

*Boletín de la Exposición Azuaya*, n. 3, 11 de abril de 1904. Cuenca: Imprenta de la Universidad.

Borrero, A. M. (1922). *Cuenca en Pichincha*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos.

Brito, E. (comp.) (1935). *La obra salesiana en el Ecuador, 1888 – 1935*. Quito: Escuela tipográfica salesiana.

Carrera Stampa, M. (1954). *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España (1521-1861)*. Prólogo de Rafael Altamira. México: EDIAPSA, Colección de estudios histórico-económicos mexicanos de la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación.

Carrasco, M. (2015). *A la sombra de Clío*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Castillo, M.A & Riaza, M. *Entre el barroco y el neoclasicismo: la Academia de Bellas Artes de San Fernando y las últimas empresas constructivas de los borbones en América*. Recuperado de: <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/057f.pdf>.

Celestino, Olinda & Meyer, A. (1981). *Las Cofradías en el Perú: región central*. Hamburg: Wayasbah.

Cordero L. (1904). *Crónica de la Primera Exposición Azuaya*.

Cordero, J. (2009). *Pintura cuencana. Época republicana*. Serie Núcleo Histórico. Cuaderno 2. Cuenca: Ed. Bienal Internacional de Cuenca.

Cordero, K., & Inda Sáenz (comp.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, A.C.

Cordero Palacios, O. (1920). *Crónicas documentadas para la historia de Cuenca: Emancipación Noviembre 1820-Mayo 1822*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.

Cornejo, X. C., Guerrero, F. C., & del Pino Martínez, I. (2006). Ecuador en el Centenario de la Independencia. *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, 19 (2).

Dávila, J. (1990). Osmara de León. *Ecuador, Arte y Cultura*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.

Dávila, J. (2010). Pintura mural cuencana, un provinciano jardín de las delicias.. *Mundo Dinero*. Año XXXII, No. 343, Quito.

Diario *La Alianza Obrera*, 10 de Agosto de 1909.

Diario *La Gaceta Cuencana*. Año 2, No 11. Ordenanza Municipal, 20 de enero de 1891.

Diario *La República*, No 1, 1909.

Diario *El Mercurio*, 1929.

Díaz Polo, C. (director) (1952). *Tierra azuaya*, no 4. Guayaquil.

Domingo Cortés, José (1876). *Diccionario Biográfico americano*. Este volumen contienen los nombres, con los datos bibliográficos i enumeración de las obras de todas las personas que se han ilustrado en las letras, las armas, las ciencias, las artes, en el continente americano. París: Tipografía Lahure, p. 519. Versión digital: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-biografico-americano/html/12e1a47a-a415-11e1-b1fb-00163ebf.5e63\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-biografico-americano/html/12e1a47a-a415-11e1-b1fb-00163ebf.5e63_6.html)

Editores, S. (1977). Historia del Arte Ecuatoriano.

Ferrer del Río, A. (1856). *Historia del reinado de Carlos III en España*. vol. IV, Madrid, Imprenta de los Señores Matute y Compagni.

García, A. M. F. (2006). Arte y artistas españoles en el Ecuador. *Liño: Revista anual de historia del arte*, (12), (pp. 111-125).

Gisbert, T. (1992). La pintura mural andina. *Colonial Latin American Review*. (pp. 109-145), 1(1-2).

*Guía de Sevilla y su provincia*, 1891, p.560. Recuperado en <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm?o=&w=Povedano+de+Arcos&f=text&t=%2Bcreation&l=600&l=700&lang=es&s=30>.

González Suárez (1ª ed 1878) (1965). *Estudio Histórico sobre los Cañaris, antiguos habitantes de la Provincia del Azuay*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

González Suárez, F. (1910). *Los Aborígenes de Imbabura y del Carchi: Investigación arqueológicas sobre los antiguos pobladores de las provincias del Carchi y de Imbabura en la República del Ecuador. Láminas*. BCCE/C.

Guerrero, J. A. (1984). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Vol. 1). Banco Central del Ecuador.

Gutiérrez, R & Gutiérrez Viñuales, R. (2000). *Historia del Arte Iberoamericano*. Madrid-Barcelona: Lunwerg.

Gutiérrez, R. (2003). *El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica*, en Pérez, T. (coord.). Aproximaciones historiográficas a la construcción de las naciones en Iberoamérica, *Historia Mexicana*, México, Centro de Estudios Históricos del Colegio de México, vol. LIII, n. 2, (pp. 341-390).

Hallo, W. (1981). *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Juan Agustín Guerrero, Quito: Ediciones del Sol. Madrid: Espasa Calpe.

Herrera, Pablo (1890-1891): Las bellas artes en el Ecuador. *Revista Científica y Literaria de la Universidad del Azuay*. (pp.110-113, t. I), (pp. 196-199 t.1), (231-234; t.II) y (pp.163-165 t.II).

Sánchez, J. (2013). Las láminas de dibujo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. *Revista Humanidades*, vol. 3, (pp. 1-10) / ISSN: 2215-3934 Universidad de Costa Rica.

Justo, A. (2012). José González Jiménez y el monumento a Sucre en Quito. *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, No. 24. (pp. 395-413). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Kennedy, A. (2001). *Liceos, Academias y Escuelas de Bellas Artes en el siglo XIX en Ecuador*. I Simposio Historia del Arte. Quito: ABYA-YALA/Fundación Paul Rivet.

Kennedy, A. (2006). Mujeres en los claustros: Artistas, Mecenas y Coleccionistas. *Actas del seminario sobre Lecciones del Barroco*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.

Kennedy, A. (coord.) (2008). *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*. Serie Documentos 12. Quito: Museo de la Ciudad.

Kennedy, A. (1992). Del taller a la Academia: Educación artística en el siglo XIX en Ecuador. *Procesos: Revista ecuatoriana de Historia*, No. 2, (pp. 119-134.). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Kennedy, A. & Gutiérrez, R. (2014), *Alma Mía. Simbolismo y Modernidad, 1900-1930*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.

Kingman, E. (2006). *La ciudad y los otros, Quito 1860-1940: higienismo, ornato y policía..* Quito: FLACSO.

*La Unión Literaria*, no 5, 1893. Imprenta de la Universidad del Azuay.

Larrea, C. (1965). Introducción al *Estudio Histórico sobre los Cañaris, antiguos habitantes de la Provincia del Azuay*. González Suárez (1878). Cuenca: Universidad de Cuenca.

*Ley de instrucción pública*. Edición Oficial ordenada por el artículo 24 del decreto legislativo de 10 de octubre de 1900. 1901. Quito, Ecuador : Imprenta Nacional.

Lloré Mosquera, Víctor “La Universidad de Cuenca: Apuntes para su historia”. En Revista *Anales de la Universidad de Cuenca*, Págs. 87-141. Publicación Trimestral. Tomo VII. Enero-marzo 1951.

Manrique, J. A. (1978). ¿Identidad y modernidad?. *América Latina en sus Artes*. (pp.19-33).

Martín González, J. (1999). *Historia del Arte*. Vol. II. Madrid: Gredos.

Mayayo, P. (2011). *Historia de mujeres, historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Mayer, A. (2005). *Carlos Alberto Mayer: Recuerdo de un artista ecuatoriano*. Riobamba: Pedagogía Freire.

Mera, J. L. (1886). *La Estatua de Sucre*. Ambato: Imprenta de Salvador R. Porras.

Mera, J. L. (1888). *Réplica a Don Manuel Llorente Vásquez (Comprobación de cuanto en él censuré... explicación de mis ideas acerca de la unión de americanos y españoles.)*, Ambato, Imprenta de Salvador R. Porras.

Mera, J. L. (1987) Conceptos sobre las artes. *Teoría del Arte en el Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Mereisalde y Santiesteban, J. (1987). *Relación histórica, política y moral de la ciudad de Cuenca*. En *Crónicas para la historia de Cuenca*. Cuenca: Ed. Banco Central.

Minchom, M. (1989). La economía subterránea y el mercado urbano pulperos, indias gateras y recatonas del Quito colonial (siglos XVI-XVII). *Antropología del Ecuador: memorias del Primer Simposio Europeo sobre Antropología del Ecuador*, (Vol. 8. p. 197). Quito: Ediciones ABYA-YALA.

Montes, M. & Pacheco, S. (octubre 2013). “Marco Antonio Sánchez. El arte de caricaturizar”. *Revista ASRI Arte y Sociedad*. No. 5. Recuperado de: <http://asri.eumed.net/5/caricatura-politica.html>

Montes, M. (2016). Acompañó a usted en el sentimiento. El valor patrimonial de las invitaciones funerarias de comienzos del siglo XX. *Revista ASRI Arte y Sociedad*. n. 11. Recuperado de: <http://asri.eumed.net/11/ritos.pdf>

Mora, L.F, Landazuri, A. (1926). Monografía del Azuay. Cuenca: Impr. Burbano Hnos/Sarmiento Hnos.

Morales, M. V. G., & Caba, V. S. (2011). *Patrimonio histórico artístico*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Morelli, F. (2009). *La Revolución de Quito: el camino hacia el gobierno mixto*. Recuperado de: <https://www.nuevomundo.org>.

Moreno, A. (1927). *Revista de la Universidad de Cuenca*. No 8. Cuenca.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e Imagineros*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.

Navarro, J. G. (1991). *La Pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. Dinediciones.



- Ortiz, A. (2005). *Imágenes de identidad acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito: FONSA.
- Pallarés, L. (1884). Discurso leído por el señor Don Leonidas Pallares Arteta la noche del 15 del presente en el concierto de "La Sociedad Filarmónica". Quito: Imprenta del Gobierno.
- Paniagua, J. (1993). La Iglesia de Susudel: Azuay (Ecuador). *Anales del Museo de América*, n. 1 (pp. 143-157). Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Paniagua, J. (1997). El testamento de Gaspar Sangurima (1835). *Anales, Revista de la Universidad de Cuenca*, Tomo 42, Noviembre, Cuenca.
- Paniagua, J. (1998). La cofradía quiteña de San Eloy. *Estudios Humanísticos, Geografía, Historia, Arte*, n. 10.
- Paniagua, J. & Truhan, D. (2003). *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730)*. León: Universidad de León.
- Parthenon. Revista de la Asociación de la Escuela de Bellas Artes*. (1952). No. 1. Cuenca. CDJBV/C.
- Pérez Calero, G. (2004). El pintor Tomás Povedano y sus alegorías de la Villa de Nerva. *Laboratorio de Arte*. Nº 17, pp. 535-541.
- Pérez, T. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo* (Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).
- Pérez, T. (2010). Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925). *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, (pp. 23-76). Quito: FLACSO.

Pérez, T. & Gutiérrez R. (2009). Representaciones icónicas de la nación en Iberoamérica y España, *Arbor*, V. 185. No 740. (pp. 1137-1146). CSIC.

Pérez-Rioja, J.A. (1988). *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Madrid: Editorial Tecnos.

Perrot, M. (2002). Las mujeres y los silencios de la historia. *¿Por qué recordar?*. (pp.55-61). México: Ediciones Granica S.A.

Pevsner, Nikolaus (1982). *Las academias de arte pasado y presente*. Madrid: Cátedra.

Poloni-Simard, J. (2006). *El mosaico indígena*. Quito: ABYA-YALA/ Institut Francais d'Etudes Andines.

Povedano, T. (1893). [Discurso pronunciado en la Universidad Literaria de la Provincia del Azuay], en *La Escuela de pintura de Cuenca: su primera exposición de dibujo, julio 30 de 1893*, (pp. 5-19). Cuenca, Imprenta de la Universidad del Azuay.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Rendón, V. (1918). *La columna a los próceres del nueve de octubre de 1820*. Madrid: Ed. Ángel de San Martín.

Reyes, M. C. (comp.) (2001). *Historia de la Universidad de Cuenca, 1867-1997*. Cuenca: Instituto de Investigaciones, Universidad de Cuenca.

Revista *Anales de la Universidad de Cuenca*. Publicación Trimestral. Tomo VII. Enero-marzo 1951. Cuenca.

*Revista científica y literaria de la Universidad del Azuay*. Número extraordinario Centenario de Colón. Diciembre 1892. Año 2. No 21. Cuenca.

*Revista Mundo Diners*. No 221, 2000. Quito.

*Revista de la Universidad del Azuay* (1916), serie V no 11. Cuenca.

*Revista de la Universidad de Cuenca* (1927). Cuenca.

Ricoeur, Paul (2004): *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Dobles, E.: “Conflictos en torno a las representaciones sociales del alma y los milagros. La confrontación entre la Iglesia Católica y la Sociedad Teosófica en Costa Rica (1904-1917)” REHMLAC. Vol. 2, N° 2, Diciembre 2010-Abril 2011.

Rodríguez, S. (1990). *Sociedades Americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Sánchez Zumbado, J.(2013). Las láminas de dibujo de la Escuela Nacional de Bellas Artes *Revista Humanidades*, Vol. 3, pp. 1-10 / ISSN: 2215-3934 Universidad de Costa Rica

Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo (2013). *Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017*. Quito.

Serrano, M. J. (1920). *El Azuay en su primer centenario 1820-1920*. Archivo Municipal Remigio Crespo Toral.

Tobar, J. (1937). *Monografías Históricas*. Quito: Editorial ecuatoriana.

Tobar Donoso, J. (1940). *García Moreno y la Instrucción Pública*. Quito: Editorial Ecuador.

Traversari, P.P., Navarro, J.G. & Durán, S. M. (1915). Las bellas artes en la instrucción pública en América, *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria*. XV, n. 31, (pp. 22-35).

Vargas, J. M., & Albers, H. M. (1960). *El arte ecuatoriano*. México: JM Cajica, Jr.

Vargas, José María (2005). *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*, Quito: Ed. Trama

Vázquez, H. (1891). *Ley de Instrucción Pública, concordada y puesta al corriente de la legislación actual*. Quito: Imprenta del Gobierno.

Vázquez, H.(1890). *Sobre el carácter nacional de la poesía, Revista ecuatoriana*, tomo II, reeditado en Edmundo Ribadeneira, introd. (1987). *Teoría del arte en el Ecuador*, vol. 31, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, Quito, Banco Central del Ecuador y Corporación Editora Nacional, (pp. 459-476).

Vázquez, H. (1891). *Ley de Instrucción Pública, concordada y puesta al corriente de la legislación actual*. Quito: Imprenta del Gobierno.

Verdi Webster, S. (2002). Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la Colonia. *Arte en la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Quito: Ed. Nerea.

Wolf, T. (1975/1892). *Geografía y Geología del Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura.

### 6.3. REFERENCIAS FOTOGRÁFICAS

**Figura 1.** *The Academicians of the Royal Academy.* Johan Joseph Zoffany, 1772, óleo sobre lienzo, 101 x 147cm. The Royal Collection.

**Figura 2.** *Alegoría Fundación de la Academia.* Antonio González Ruiz, 1746, óleo sobre lienzo, 322 x 222 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. 327] [www.ceres.mcu.es](http://www.ceres.mcu.es).

**Figura 3.** *Plaza central de la ciudad de Cuenca.* Autor NN, ca. 1910.

**Figura 4.** *Boceto del modelo original de la Estatua de Sucre.* Colección privada de María Páez Freile. Recuperado de: <http://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/5193/1/124583.pdf>.

*El General Antonio José de Sucre dando libertad a la República del Ecuador en la Batalla de Pichincha.* José González y Giménez, 1874. Recuperado de: [http://www.dezenovevinte.net/uah2/cfs\\_arquivos/img02.jpg](http://www.dezenovevinte.net/uah2/cfs_arquivos/img02.jpg)

**Figura 5.** *Monumento a la Independencia o Monumento a los Héroes del 10 de agosto de 1809.* Minghetti y L. Durini & Hijo, ca. 1910. Fondo Fotográfico: Dr. Miguel Díaz Cueva. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 6.** *Boceto de La Columna a los próceres del nueve de octubre de 1820.* Acuarela, 1918. Fuente: Víctor Rendón.

**Figura 7.** *Los funerales de Atahualpa.* Autor NN, siglo XIX, óleo sobre yute, 90 x 130. Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura [C-P-1045-1-1980].

**Figura 8.** *El volcán Cotopaxi.* Anónimo, siglo XIX, Acuarela y plumilla/papel. Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura [C-P-0030-032-81].

**Figura 9.** *Tomín o Convite de Indios a tomar Chicha.* Juan Agustín Guerrero. Colección Fundación Hallo.

**Figura 10.** *Y van al progreso.* Juan Agustín Guerrero. Grabado. ca.1870. Colección Fundación Hallo.

**Figura 11.** *Albúm de personajes populares, Alfarera.* Joaquín Pinto. Acuarela, 1901.

**Figura 12.** *Tomás de Heres.* Abraham Sarmiento. 1922, óleo sobre lienzo, 116 x 67. Museo Remigio Crespo Toral.

**Figura 13.** *Escuela de Artes y Oficios.* F. Smitch. ca. 1935. Autor de la fotografía NN. Fondo Fotográfico: Colección Estrada Ycaza. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 14.** *Talleres salesianos de tipografía.* Autor NN., ca. 1890. Fuente: *Los salesianos y el impulso de la educación técnica en Quito.*

**Figura 15.** *Florencia Astudillo Valdivieso.* Fuente: La obra salesiana en el Ecuador, 1888 – 1935.

**Figura 16.** *Fray Vicente Solano.* Tomás Povedano de Arcos, 1892, óleo sobre lienzo, 142 x 101. Universidad de Cuenca.

**Figura 17.** *Retrato de Tomás Povedano de Arcos.* W. A. Rudd [&] Co, 1911, San José de Costa Rica. Centro Documental de la Memoria Histórica, España.

**Figura 18.** *Joaquín Pinto y sus alumnos a orilla del río.* Autor NN., 1903-1904. Fondo Archivo Municipal Remigio Crespo Toral. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 19.** *Joaquín Pinto dando lecciones a Filoromo Idrovo y Daniel Mosquera.* 1903-1904. Autor: Filoromo Idrovo. Fondo Fotográfico Miguel Díaz Cueva. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 20.** *Tarjeta de visita con retrato de Filoromo Idrovo.* 1912. Autor NN., Fondo Fotográfico: Dr. Miguel Díaz Cueva. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 21.** *Abraham Sarmiento Carrión con su hija.* 1910 ca. Fondo: Felipe Díaz, colección particular.

**Figura 22.** *Abraham Sarmiento Carrión con sus alumnos.* ca.1912. Colección Manuel Jesús Serrano. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 23.** *La Sacra Conversación.* Luis Pablo Alvarado, 1912, óleo sobre lienzo, 154 x 253. Museo Catedral Vieja, Iglesia del Sagrario

**Figura 24.** Anuncio en “*El Mercurio*”, 1927.

**Figura 25.** *Escuela de Pintura, Cuenca.* Crespo Vega. ca. 1910. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 26.** *Cours de dessin,* 1880. Paris/Londres. Ejemplar del Centro de Documentación Juan Bautista Vásquez, Universidad de Cuenca, Ecuador. p.6.

**Figura 27.** *Cours de dessin,* 1880. Paris/Londres. Ejemplar del Centro de Documentación Juan Bautista Vásquez, Universidad de Cuenca, Ecuador. p.12.

**Figura 28.** *Cours de dessin,* 1880. Paris/Londres. Ejemplar del Centro de Documentación Juan Bautista Vásquez, Universidad de Cuenca, Ecuador. p.71-72.

**Figura 29.** *Il trasporto di Cristo al sepolcro.* Antonio Ciseri. 1870, óleo sobre lienzo, 190 x 273 cm. Santuario della Madonna del Sasso, Orselina, Suiza.

**Figura 30.** *Traslado al sepulcro.* Luis Pablo Alvarado. 1912, óleo sobre lienzo, 154 x 253 cm. Museo Catedral Vieja, Iglesia del Sagrario

**Figura 31.** *Medalla de la Exposición Universal de París a Luis Cordero.* Anverso , 1889. Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

**Figura 32.** *Medalla de la Exposición Universal de París a Luis Cordero.* Reverso , 1889. Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

**Figura 33.** *Retrato ecuestre del General Sucre.* Tomás Povedano. 1895, óleo sobre lienzo, 240 x 140 cm. Gobernación del Azuay.

**Figura 34.** *Glorificación del Capitán Abdón Calderón Garaicoa.* José Salas Salguero, 1904. Fotografía en blanco y negro del Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 35.** Cuadro de la *Glorificación del Capitán Abdón Calderón Garaicoa* en la fachada del Cuartel Abdón Calderón en la Plaza Central de Cuenca, 1904. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 36.** *Patria Inmortal.* Textos de Leónidas Pallarés Arteta. Cromolitografías 1904. Impreso en Génova.

**Figura 37.** *Primer centenario de la Independencia Ecuatoriana.* Abraham Sarmiento. Litografía, 1909.

**Figura 38.** *Busto de Juan Bautista Vásquez.* Daniel Alvarado. Madera, 1909. Fotografía Sonia Pacheco. Universidad de Cuenca.

**Figura 39.** *Al Azuay en su primer Centenario.* Manuel Serrano, 1920. Archivo Municipal Remigio Crespo Toral.



**Figura 40.** *Al Azuay en su primer Centenario.* Manuel J. Serrano, 1920. Archivo Municipal Remigio Crespo Toral.

**Figura 41.** *Abraham Sarmiento en el Taller de Litografía.* ca. 1910. Fondo fotográfico Miguel Díaz Cueva. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 42.** *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi (1910).* Abraham Sarmiento. Cromolitografías, 1910. BCCE/C.

**Figura 43.** *Facsímil de Ingapirca de Cañar (Vista norte).* Abraham Sarmiento, Litografía. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 44.** *Facsímil de Ingapirca de Cañar (Vista sureste).* Abraham Sarmiento, Litografía. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 45.** *Blasón Universidad de Cuenca.* Honorato Vázquez. 1904, óleo sobre lienzo, 81 x 66 cm. Fotografía Sonia Pacheco. Universidad de Cuenca.

**Figura 46.** *Huertas del Tomebamba.* Honorato Vázquez. 1920, óleo sobre lienzo, 47 x 68. Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

**Figura 47.** Lámina en la *Enumeración botánica de las principales plantas, así útiles como nocivas, indígenas o aclimatadas, que se dan en las provincias del Azuay y de Cañar de la República del Ecuador.* Abraham Sarmiento, 1911, cromolitografía.

**Figura 48.** *Abdón Calderón.* Anónimo, óleo sobre lienzo, siglo XIX. Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura.

**Figura 49.** *Abdón Calderón. Cuadro alegórico presentado por las señoritas Núñez del Arco A., en la velada del 29 de Mayo de 1927, en honor de S. M. Luz María I, reina de la belleza azuaya.* Fotógrafo Manuel Serrano. Archivo Nacional de Historia, Ecuador.

**Figura 50.** *Prototipo de la escultura a Abdón Calderón.* Fotografía Manuel Serrano. 1929 ca. Archivo Nacional de Fotografía, Ecuador

**Figura 51.** *Pintura mural en el presbiterio de la Iglesia del Sagrario,* ca. 1910. Filoromo Idrovo.

**Figura 52.** *Pintura mural pared lateral de la Capilla de la Casa de la Temperancia (Actual Museo Arte Moderno).* Nicolás Vivar, 1904.

**Figura 53.** *Fotografía de José Adolfo Vásquez con su familia.* Manuel Serrano, 1930. Fotografía cortesía de Cecilia Toral Vásquez.

**Figura 54.** *Antiguo Club del Azuay.* Pintura de Nicolás Vivar, 1923.

**Figura 55a.** *Antigua Casa Vásquez, corredor segunda planta.* Pintura mural de Francisco Gallegos. 1917

**Figura 55b.** *Antigua Casa Vásquez, corredor segunda planta.* Pintura mural de Francisco Gallegos. 1917.

**Figura 56.** *Inauguración Escuela de Pintura.* Manuel Serrano. 1929. Fondo Miguel Díaz Cueva, Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 57.** *Luis Toro Moreno y alumnos de la Escuela de Pintura, 1929.* Manuel Serrano. Fotografía cortesía de Marco Antonio Sánchez.

**Figura 58.** *Luis Toro Moreno, Mercedes Crespo de Ugalde, Luis Pablo Alvarado y alumnos de la Escuela de Pintura.* Autor NN, 1934. Fotografía cortesía de Marco Antonio Sánchez.

**Figura 59.** *Remigio Crespo Toral*. Luis Toro Moreno. 1934, óleo sobre lienzo, 150 x 230. Universidad de Cuenca.

**Figura 60.** *Exposición de pintura*. Autor NN. 1939, FMPMCP/C [AHF 4203].

**Figura 61.** *Escudo Academia de Bellas Artes “Remigio Crespo Toral”*. Autor NN., 1940.

**Figura 62..** *Daniel Alvarado, a su derecha Luis Pablo y sus hermanos*. Autor Manuel Serrano, 1944. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 63.** *Clases de Dibujo al Natural, Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral*. Autor NN., 1950.

**Figura 64.** *Clases de Pintura, Escuela de Bellas Artes, Quito*. Fotógrafo Carlos Rivadeneira. ca. 1908. Fondo Miguel Díaz Cueva, Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 65.** *Alumnas de la Escuela de Pintura*. Autor NN., ca. 1930. Fondo Miguel Díaz Cueva, Archivo Nacional de Fotografía, Ecuador.

**Figura 66.** *Mina Moreno de Suárez*. Autor NN. ca.1940.

**Figura 67.** *Niña Campesina*. Eudoxia Estrella, 1997, acuarela, 64 x 48 cm. Colección particular.

**Figura 68.** . *Virgen de la Caridad*. Daniel Alvarado 1903, escultura en madera, 210x70x40 cm. Convento de Todo Santos.

**Figura 69.** *Leyenda de Hernan II*. Luis Pablo Alvarado, ca.1930, 36 x 59 cm. Museo Remigio Crespo Toral.

**Figura 70.** *Llegada*. Carlos Beltrán Lazo, 1970, óleo sobre lienzo, 120 x 170 cm. Colección particular.

**Figura 71.** *Paisaje rural*. Cesar Burbano, ca. 1940, acuarela, 28 x 37 cm. Universidad de Cuenca.

**Figura 72.** *Bodegón*. Dorila Cordero, ca. 1949, acuarela, 39 x 51 cm. Colección particular.

**Figura 73.** *Vasija de barro*. Luis Crespo, s/f, óleo sobre lienzo, 112 x 84 cm. Colección particular.

**Figura 74.** *Arquitectura vernácula*. Oscar Donoso, s/f, acuarela, 25 x 16 cm. Colección particular.

**Figura 75.** *Cactus*. Eudoxia Estrella, ca. 1949, acuarela, 39 x 51 cm. Colección particular.

**Figura 76.** *Paisaje*. Filoromo Idrovo, ca. 1910, óleo sobre lienzo, 47 x 84 cm. Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura.

**Figura 77.** *Huayna Capac, hijo del sol*. Emilio Lozano, ca. 1940, óleo sobre lienzo. Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

**Figura 78.** *Dolor*. Mina Moreno, ca. 1945, óleo sobre lienzo. Fuente: Revista Parthenon.

**Figura 79.** *Mi recuerdo es como el mar*. Manuel Moreno Serrano. ca. 1930, óleo sobre lienzo, 36 x 53. Colección particular.

**Figura 80.** *Manuel Moreno en su estudio*. Manuel Serrano. ca. 1930. Fondo Colección Manuel Jesús Serrano. Archivo Nacional de Fotografía.

**Figura 81.** *Paisaje urbano*. Oswaldo Moreno Heredia. 1953, acuarela, 35 x 48. Salón del Pueblo. Casa de la Cultura.

**Figura 82.** *Lejos de la trilla.* Luis Moscoso Vega. 1954, óleo sobre yute, 32 x 58. Salón del Pueblo. Casa de la Cultura.

**Figura 83.** *La niña del jilguero.* Lauro Ordoñez. 1964, monocopia, 41 x 29. Salón del Pueblo. Casa de la Cultura.

**Figura 84.** *Autorretrato, mujer con niño y gatos.* Joaquín Pinto. ca. 1904, óleo sobre lienzo, 117 x 97. Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura.

**Figura 85.** *Virgen dolorosa al pie de la cruz.* Tomás Povedano, 1893, óleo sobre lienzo, 151 x 101. Museo Municipal Remigio Crespo Toral.

**Figura 86.** *Catástrofe.* Marco Antonio Sánchez. ca.1948, óleo sobre lienzo, 85 x 73. Salón del Pueblo. Casa de la Cultura.

**Figura 87.** *Remigio Crespo Toral.* Abraham Sarmiento. 1917, mármol, 43 x 62 x 32. Salón del Pueblo. Casa de la Cultura.

**Figura 88.** *Fray Vicente Solano.* Luis Toro Moreno. 1947, óleo sobre lienzo, 81 x 71. Salón del Pueblo. Casa de la Cultura.

**Figura 89.** *Hacienda la Merced de Chillo.* Honorato Vázquez. ca. 1920, óleo sobre lienzo, 44 x 53. Museo Municipal Remigio Crespo Toral.



















