

ARTE EN LOS
CONFINES
DEL IMPERIO

Visiones hispánicas
de otros mundos

Inmaculada Rodríguez
Víctor Mínguez (eds.)

INMACULADA RODRÍGUEZ

VÍCTOR MÍNGUEZ

(EDS.)

ARTE
EN LOS
CONFINES
DEL
Imperio

VISIONES HISPÁNICAS
DE OTROS MUNDOS

UNIVERSITAT JAUME I

CASTELLÓ 2011

Hispanofilia y exclusión en la construcción de la memoria pública. El Teatro Nacional Sucre en Ecuador

ALEXANDRA KENNEDY-TROYA
UNIVERSIDAD DE CUENCA, ECUADOR

Durante la descolonización y búsqueda de una nueva identidad, las nacientes repúblicas americanas crearon una serie de mecanismos para exteriorizar el giro que se les pretendía dar. En este proceso, dos manifestaciones fueron muy importantes: la creación de nuevas geografías urbanas en las que claramente las masas irían siendo desplazadas hacia las zonas marginales de las antiguas ciudades coloniales y, ligado a lo anterior, el emplazamiento en las áreas céntricas de un tipo de edificaciones que conllevasen la idea de «respetabilidad» —ornato, «decencia» y distinción de rango— que permitiese desde la visión de las elites ejercer una nueva ciudadanía «patriota y virtuosa». Por otra parte, tanto los espacios internos de estas edificaciones, como aquellos de transición hacia el exterior —el balcón o la fachada—, también fueron objeto de intervención y recibieron muchas veces una decoración nada inocente. Las imágenes vinculadas al interior de estos monumentos y creadas en diversos soportes no solo serían leídas como tales —en su intrínseco valor simbólico—, sino por el lugar que ocuparían: en algunas ocasiones, públicas; en otras, privadas y excluyentes.

Claramente, el espíritu ilustrado impuesto por el poder borbónico había trazado la cancha; la propia ciudad o ciudad letrada resultó ser el mejor escenario del cambio de actitud y el emprendimiento por construir la memoria pública, cosa que perduraría hasta los albores del siglo XX. La urbe, y sobre todo aquellas desde donde se ejercía el gobierno, fue el marco privilegiado de la vida social civilizada en oposición a lo no civilizado y, a partir de las urbes, se iba constituyendo una «cultura de nación». Como es conocido, la cultura hegemónica

dominaría desde la ciudad el agro, una «acción a distancia», donde se inventaría la tradición nacional, sin importar el número de habitantes, sino el tipo de capital económico, simbólico o cultural que había acumulado en su seno.¹

En este sentido, a Quito, en su calidad de capital administrativa y política, le cupo la tarea de llevar a cabo lo anterior. Fue una ciudad que, a lo largo de su vida decimonónica fue testigo de la estrecha relación entre la vida social rural y urbana, donde los ejidos servían de fronteras difusas entre un mundo y el otro. Su economía era de base mercantil y artesanal importante centro de acopio y comercialización de recursos primarios y bienes importados así como de una producción de oficios extraordinaria. Existía, por ende, un permanente contacto con el mundo indígena, aunque su centro, por la segunda mitad del siglo, fue tornándose predominantemente blanco-mestizo. Sin embargo, existieron aquellos espacios de uso común, las plazas, fronteras internas, nos dice Eduardo Kingman, en las que se confundían los distintos sectores sociales.²

Entonces, a través del escenario urbano, se fueron inscribiendo muchas historias públicas, memorias que correspondían a intereses políticos distintos de los sectores hegemónicos que se disputaban el poder. Uno de estos discursos de carácter político cultural fue el del hispanismo, movimiento surgido en España a partir de 1898, año en que perdió la última de sus colonias y empezó una campaña por recuperar su presencia espiritual y cultural en América. A este movimiento se adscribieron con gran entusiasmo ciertos sectores conservadores americanos. El hispanismo, como movimiento formal y declarado, tuvo importantes antecedentes en lo que se ha llamado la hispanofilia del siglo XIX o adhesión a los valores provenientes de España, fuesen estos de carácter racial, lingüístico o religioso.³

Haciendo uso de este y otros discursos, los «prohombres» —estamento patriarcal blanco mestizo— iban construyendo e imponiendo las identidades de nación. Estas se difundirían a través de los nuevos sistemas educativos que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, tuvieron gran trascendencia en la formación del ciudadano. La educación se impartió no solo desde las aulas formales de la escuela o la universidad, sino desde lugares como el museo o el teatro, que servían, según declaraciones de época, para «esparcir la escuela práctica de costumbres en donde la sociedad se instruyera, divirtiera y moralizara».

-
1. Para un buen resumen y aplicación de las teorías actuales sobre el papel cumplido por las ciudades latinoamericanas en la construcción de la tradición nacional y su aplicación a Quito, véase: EDUARDO KINGMAN GARCÉS: *La ciudad y los otros Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*, Quito, FLACSO/Universidad Rovira i Virgili, 2006. Para un ejercicio similar leído desde la cultura visual, sugiero revisar mi capítulo, «Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes. 1840-1870», en ALFONSO ORTIZ CRESPO (ed.): *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, FONSA, 2005, pp. 25-62.
 2. KINGMAN, o. cit., pp. 106, 112, 115, 121, 122 y 163.
 3. Véase ARCADIO DÍAZ-QUIÑONES: «1898», *Hispanic American Historical Review* 78, 1998, pp. 577-581; GUILLERMO BUSTOS: «La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito», en CHRISTIAN BÜSCHGES, GUILLERMO BUSTOS Y OLAF KALTMEIER (comps.): *Etnicidad y poder en los países andinos*, Biblioteca de Ciencias Sociales 58, Quito, Corporación Editora Nacional, 2007, pp. 111-134.

La presente colaboración desea presentar al lector algunos de estos conocidos aspectos aplicados a la construcción y decoración del Teatro Nacional Sucre, en Quito, abierto al público en 1886 y que nos permite no solo analizar el significado de su inserción en la ciudad, la transformación del entorno urbano, sino la discusión que se suscitó alrededor de los elementos como el telón de boca y la estatua de Sucre en el balcón del teatro que da hacia la plaza, como ejemplos de hispanofilia, importantes en la configuración de las identidades que se iban forjando, en este caso en particular ligadas a los sectores conservadores terratenientes. De alguna manera nos alineamos a Michel de Certeau, que dice que toda representación (incluyo el trazado urbano como tal) es heterológica, y a Mitchell, quien sugiere que todo medio es mixto y todas las representaciones son heterogéneas. No existen las artes puramente visuales o verbales (o *espaciales*, añado); el intentar separarlas y establecer límites nítidos entre unas y otras es un gesto central a la modernidad.⁴ Y es esto lo que se quiere evitar en el presente ensayo.

*De plaza de toros a plaza de teatro*⁵

Para muchos es conocido que, en lugares como Quito y otras ciudades y poblados andinos, el espíritu ilustrado y sus formas y formatos clásicos de representación tuvieron una presencia débil, a veces incluso inadvertida. Uno de los pocos ejemplos con que cuenta la ciudad es la construcción en su centro de la antigua carnicería, denominada El Toril, auspiciada al parecer por el presidente Juan José de Villalengua, entre 1784 y 1789. Una sencilla construcción, sin ornamentación alguna, de arquería de medio punto y doble piso, vino a ocupar el lienzo sur de una plaza dedicada intermitentemente a las corridas de toros. El vínculo entre ambas actividades es obvio.

Se trataba de un hito clásico inserto en una ciudad barroca por excelencia, que debió haber causado extrañeza en el transeúnte común. Era parte de la tensión que se iba generando entre la academia racional, secular e historicista de la arquitectura, y la imagen y supervivencia de la pompa, exuberancia, dinamismo y ornamentación del barroco y rococó de Quito. Lo cierto es que la carnicería en la plaza del mismo nombre debió haber constituido un lunar negro en la urbe no solo por su aspecto, sino debido a que casi todas las funciones y prácticas públicas años antes y décadas después de la independencia eran ejercidas desde espacios privados o en antiguos conventos reocupados.

4. Ambos autores citados en JENS ANDERMANN Y WILLIAM ROWE: *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*, Oxford y Nueva York, Berghahn Books, 2005, p. I.

5. Para un desarrollo del tema véase: ALEXANDRA KENNEDY-TROYA: «Arquitectura, arte y política en el siglo XIX en Ecuador: El caso del Teatro Nacional Sucre», en *Libro de amigos. Homenaje a Jorge Salvador Lara*, Vol.I, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador/ Facultad de Jurisprudencia, 2005, pp. 453-468.



Fig. I. Plaza del Teatro y el Panecillo, Quito

Recién por la década de 1860, el presidente Gabriel García Moreno se propuso impulsar la construcción de lugares públicos que dieran presencia y reforzaran el poder del Estado. Trajo al país ingenieros constructores, apoyó la creación de la Escuela Politécnica, lugar donde se formarían los primeros arquitectos e ingenieros locales, y puso en práctica su inclinación por las formas clásicas vigolescas al apoyar directamente, por citar un emblemático ejemplo, la reconstrucción de la ciudad interiorana de Ibarra tras el terremoto de 1868. Por estos años, si bien aún se carecía de una aceptable infraestructura de servicios básicos y aseo, empezaban a ofrecerse y construirse espacios especializados, como hospitales, rastros, orfanatos o escuelas, correspondientes a la primera modernidad. En esta ciudad, de aproximadamente 40 000 habitantes y en proceso acelerado de densificación, las formas de sociabilidad de la aristocracia se tornaron más exclusivistas que en años anteriores. La construcción del teatro es parte de este fenómeno.

No se trataba tan solo de armar una nueva imagen arquitectónica de la ciudad. El cometido central era transformar el espíritu del lugar/es y dotarlo/s de funciones alejadas de la barbarie colonial. Bajo estas nuevas concepciones, El Toril y su plaza aladaña debían ser intervenidos. Las tradicionales peleas de gallos y corridas de toros, proscritas en 1867, indicaban retraso, falta de educación y sensibilidad, según la población letrada. Lo propio sucedía con las chicherías o lugares de expendio de bebidas alcohólicas dispuestas en toda la ciudad. García Moreno y los subsiguientes estadistas las vetaron, no siempre con éxito.



Entonces, los escasos espacios de distracción tentaban ser ampliados y «civilizados». Además de las consabidas tertulias, lugares públicos como el teatro o el museo suponían nuevas formas de socialización por parte de los sectores hegemónicos que los alejaban del quehacer de los plebeyos; lugares excluyentes y de distinción. Sin embargo, estos nuevos modelos no necesariamente se ajustaron a las formas de organización de la vida social, «los cambios arquitecturales o de determinadas técnicas o dispositivos antecedieron a los cambios de la sociedad en su conjunto», señala el citado Kingman.⁶ Es interesante advertir que por estos años la actividad teatral en Quito fue esporádica, razón por la cual, como veremos, este espacio fue utilizado para otro tipo de actividades. Era, más bien, el deseo de modernidad de una sociedad aún alejada social y culturalmente de la misma.

El teatro, para entrar en materia, podría ser considerado como una fuente de distracción; además de su intrínseco carácter lúdico, educaría a los espectadores; un dispositivo social altamente atractivo para el nuevo posicionamiento de las elites. El puerto principal, Guayaquil, contaba con uno desde fines de 1840, así como con muchos otros espacios modernos, como casino, clubes y salones. Esto quizás esté ligado al hecho de que el teatro o la actividad teatral fueron inicialmente considerados, por los sectores conservadores serranos, peligrosos para la «buena educación cristiana». Por ello, seguramente, el citado presidente conservador García Moreno no cedió a las presiones de sus enemigos liberales, quienes por aquellos años insistían en que se construyera uno en la capital, existiendo incluso la disposición de hacerlo emitida por el Congreso.

Diez años más tarde, un sector liberal del Congreso volvió a enancarse sobre dicha disposición manifestando lo siguiente:

Cread un fondo especial y seguro para que puedan establecerse [los teatros], si no en todos los pueblos de la República al menos en todas las capitales de provincia y en todos los demás cantones y entonces tendréis esparcida la escuela práctica de costumbres en donde la sociedad ecuatoriana se instruya, divierta y moralice.⁷

Ni el decreto anterior, ni las presiones de los sectores liberales, hicieron que García Moreno se doblegara, con lo cual las corridas de toros y las peleas de gallos continuaron por muchos años más, de las pocas diversiones existentes por aquel entonces. Un conocido viajero se lamentaba en 1876 de que «las distracciones en Quito son muy escasas. No hay teatro, y todo queda reducido a las tertulias, que se diferencian poco de las del Perú, única nota alegre en la monótona vida de las familias. En los días festivos hay corridas de toros».⁸

Finalmente, entre 1876 y 1883, bajo el mandato de Ignacio de Veintimilla, se reemplazó el rastro de la ciudad y las corridas de toros —ambas actividades controladas por la municipalidad— por el Teatro Nacional como proyecto del gobierno nacional, reutilizando parte de la estructura

6. KINGMAN, o. cit., p. 257.

7. Véase el decreto de 1867 reproducido por *El Comercio*, Quito, 29 de octubre de 1867, y el Informe del Subsecretario de Hacienda del Interior, Relaciones Exteriores, en *Mensajes e informes al Congreso de 1880. Ignacio Veintimilla*.

8. EDOUARD ANDRÉ: «América Equinoccial, Ecuador», en ELIECER ENRÍQUEZ: *Quito a través de los siglos*, T.I, Quito, Imprenta Municipal, 1938, p. 200.

de las carnicerías. La plaza del Teatro fue adecentada, los vecinos pobres que vivían del desposte y venta de carne fueron desplazados hacia lugares menos visibles de la ciudad, sus actividades invisibilizadas... Se continuó de forma sistemática un proceso de colonialismo interno, de limpieza étnico racial. Así, en el centro de la ciudad se iban instalando los cafés, hoteles, el citado teatro y otros dos que se construyeron a partir de la década de 1910 –Teatro El Edén (1914) y el Teatro Puerta del Sol (1917)– y los clubes privados, entre otros.⁹

El Teatro Nacional –sobre todo la fachada– fue realizado bajo los preceptos estrictos del neoclasicismo, introducido en buena parte en Quito por su autor, el alemán Francisco Schmidt (1832-1912) quien, junto con otros pocos dedicados al oficio, transformaría la urbe. Este arquitecto no solo cumplió con introducir en Quito un nuevo estilo, sino que contribuyó a dotar las construcciones de una nueva racionalidad, que incluía preocupaciones de carácter salubrista y de ornato,¹⁰ tendencia exhibida por muchas de las ciudades andinas a fines del siglo XIX y principios del XX. Estas transformaciones fueron propulsadas por las elites de entonces quienes, además de poner en práctica las reformas legales para «adecentar», «ordenar» u «ornar» la urbe, cumplieron con la tendencia generalizada de consolidar las prácticas de exclusión y separación.¹¹



Fig. 3. Francisco Schmidt, antigua Escuela de Artes y Oficios (originalmente protectorado católico), 1872, Quito, fotógrafo desconocido, s. f.

9. INÉS DEL PINO: «La arquitectura del siglo XIX y XX», en *Quito: transformaciones urbanas y arquitectónicas*, Quito, Municipio de Quito/Junta de Andalucía, 1993. Véase además, de la misma autora, *Ciudad y arquitectura republicana de Ecuador. 1850-1950*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2009.
10. Un año después de su muerte, en 1913, recibió en ausencia el Premio Ornato por la casa de Vicente Baca en la calle Guayaquil, premio instituido en aquel año por la municipalidad de Quito. Entre las consideraciones, se decía que esta residencia –y por extensión obras como la del Teatro Nacional– se distinguía por una buena distribución interior, una esmerada construcción, «cómoda, higiénica y elegante». *Gaceta Municipal*, Quito, 28 de mayo de 1913.
11. KINGMAN, o. cit., p. 325.

Las ideas de civilización y modernidad comenzaban a surtir efecto; las tertulias de antaño, si bien se atenuaron con los nuevos aires, contribuyeron a constituir un espacio de opinión que durante estos años en Quito se consolidó con las creación de cafés, salas y salones de tertulia. La prensa escrita, uno de los recursos más destacados de la modernidad y el liberalismo, fue la que, según muchos autores, consolidó el tema de la opinión pública. A ello se sumaron el teatro, la radio y el cine.

Funciones e interiores del teatro

En junio de 1886 el Ministerio abrió a licitación pública el arreglo y adorno interior del teatro, lo cual llevó algún tiempo, como veremos más adelante. Antes de ser decorado y amueblado apropiadamente, este fue usado en actividades poco o nada relacionadas con sus funciones: sede de exámenes públicos de la Escuela Municipal de Niñas o una velada literaria con ocasión del aniversario del 10 de agosto celebrando el Primer Grito de la Independencia. En esta última se reportaba la asistencia de más de 4000 personas y se decía que el hidalgo y patriótico discurso había sido leído —nada más ni nada menos— por el embajador de España.¹²

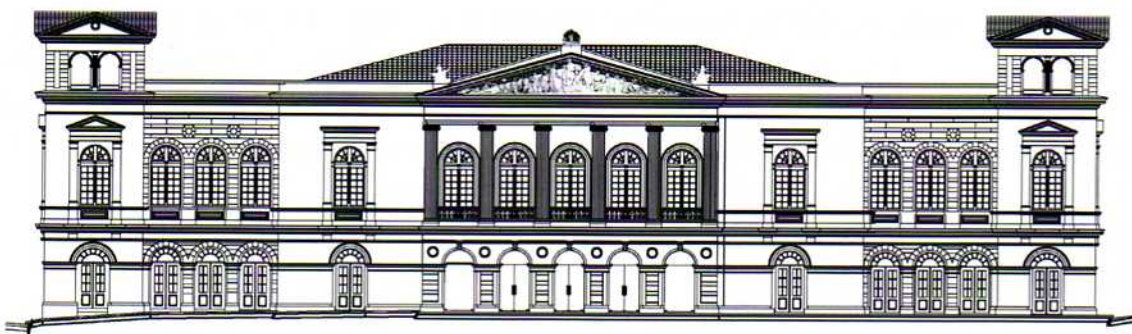


Fig. 4. Dibujo fachada principal del Teatro Sucre, tomado de *Teatro Nacional Sucre 1886-2003*, Quito, FONSA, 2003, p. 62

Finalmente el teatro fue inaugurado oficialmente. El costo total de la obra había ascendido al valor de III 000 pesos, ingente cantidad para la época. La compañía extranjera de zarzuela Jarques hizo su primera aparición en Quito el mismo día de la apertura. «Recatada y mesurada» en la capital, sus actuaciones en meses subsiguientes en Guayaquil dieron mucho de qué hablar. Uno de los actores, el señor Peyres, por pedido a gritos del público, había recitado los versos prohibidos por el censor de turno. Este ya había amonestado al grupo e impedido que se representasen en escena algunas obras «por inmorales», a saber: *La Marsellesa*, *Bocaccio*, *La Divina Comedia*. El actor fue multado y la deuda pagada por sus amigos.

12. «Gacetilla», *El Comercio*, Quito, 13 de julio y 11 de agosto de 1886.



Fig. 5. Fotografía no identificado, *Teatro Nacional Sucre*, principios s. XX, en *Teatro Nacional Sucre 1886-2003*, Quito, FONSA, 2003, p.25

Muchas y muy variadas fueron las presentaciones en estos primeros meses del teatro, desde la aparición de la conocida Compañía Dramática Fernández-Birelli,¹³ hasta el esperado concierto del pianista francés Capitán Voyer, quien tocaría con la Orquesta Nacional dirigida por don Aparicio Córdova, y la Banda de Artillería, que acompañaría en los intermedios.¹⁴

La idea de que el teatro no solo recrearía a la sociedad comarcana, sino también la corregiría deleitándola, siguió siendo el lema de estos años. El manual de comportamiento correspondiente no se hizo esperar. Una semana después de la noche de inauguración, la prensa local reprodujo el *Reglamento de Teatros*, dado en Madrid en 1766, como un documento curiosísimo pero de actualidad.¹⁵ Con seguridad se esperaba que el público lo utilizara en bien de la distinción de la gente culta que acudiría a estos espectáculos. Así, la monótona vida de Quito iría siendo «corregida» por los sectores de elite: «Aunque pequeños pero si tenemos recursos para huir de la monotonía de la vida, siquiera una vez a la semana. Con el teatro y los toros ya llenamos los dos últimos tercios del domingo, y el primero con la misa y La Alameda», comentaba en 1906 algún reportero del diario *El Comercio*.¹⁶

Recordemos que, por estos años, la instrucción cívica y la enseñanza de la historia se convirtieron en pilares de la renovación ciudadana. En su definición, las tensiones entre unos

13. Véase *El Comercio*, Quito, 28 de agosto de 1886.

14. Véase «Gacetilla», *El Comercio*, Quito, 17 de noviembre de 1886; «¡Anuncio!», *El Comercio*, Quito, 1 de diciembre de 1886.

15. *El Comercio*, Quito, 1 de diciembre de 1886.

16. *El Comercio*, Quito, 6 de febrero de 1906, citado por KINGMAN, o. cit., p. 221.

sectores políticos y otros, fueron en aumento. Irónicamente, este nuevo escenario de la ciudad, el Teatro Nacional, se convirtió en bastión de los sectores conservadores, quienes exaltaron el legado de España y minimizaron la participación de la historia indígena y su situación actual, tal como lo expresara en Colombia, en 1883, doña Soledad Acosta de Samper:

[...] la civilización de que gozamos nos viene de Europa, y los españoles son los progenitores espirituales de toda la población. Así pues, a éstos debemos atender con preferencia, si deseamos conocer el carácter de nuestra civilización. Y añadía que, ninguna enseñanza moral se desprende de la historia de los antiguos indígenas, y la debemos estudiar más bien como una curiosidad etnográfica, que no como un conocimiento útil.¹⁷

Y, a pesar de todas las incongruencias de las historias patrias escritas y expuestas a lo largo y ancho del continente americano, la idea era armar una especie de religión cívica que uniera y unificara un «alma social». Entonces, en ocasiones se vincularon la exaltación española y la de los héroes que habían independizado a sus colonias. Estos héroes y los discursos alrededor de ellos sirvieron muchas veces para mitigar las tensiones. El culto a Bolívar a nivel continental y a Sucre a nivel nacional fueron quizás los logros más acabados en este sentido. Así se iban construyendo las memorias nacionales, reiteradas una y otra vez a través de conmemoraciones periódicas en las que el mensaje muchas veces resultó ambiguo, por ello también atractivo, y aplicable a muchas y muy variadas circunstancias.

El teatro (representación/espacio), entonces, podía viabilizar la generación de virtudes, en ocasiones un catecismo católico que legitimara los cambios que se iban sucediendo. Estas mismas funciones educativas podían ser llevadas a cabo en los monumentos públicos, en las celebraciones de fechas cívicas, en discursos luctuosos y otros. Sin embargo, por su condición de espacio cerrado y excluyente, el teatro actuó casi siempre a nivel de las elites, no así otros lugares que permitieron una permeabilidad social de mayor grado.

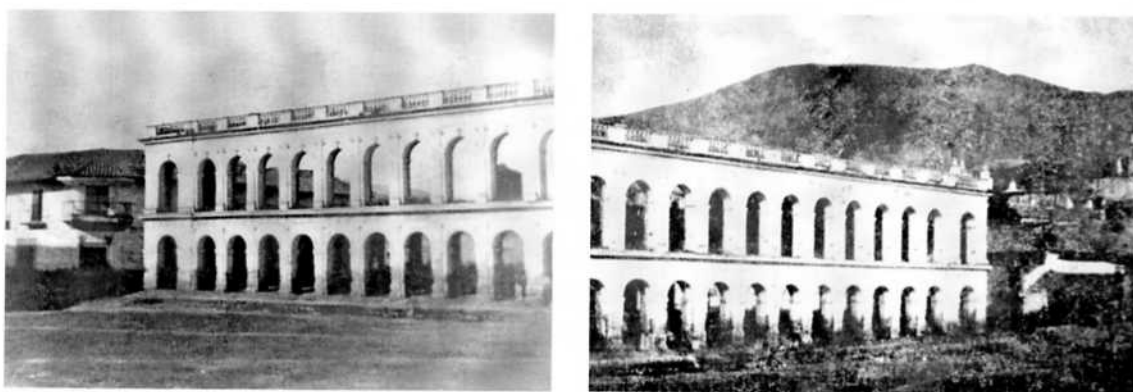


Fig. 6. Fotógrafo no identificado, *La Antigua Carnicería de Quito* [en la actual Plaza del Teatro, costados oriental y occidental], h.1865, en *Teatro Nacional Sucre 1886-2003*, Quito, FONSAL, 2003, p. 10

17. Citado por NIKITA HARWICH VALLENILLA: «La historia patria», en ANTONIO ANNINO Y FRANCOIS XAVIER GUERRA (coords.): *Inventando la nación. Iberoamérica S.XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 540.

Mas no solo existieron lugares que albergaron o promovieron esta nueva educación virtuosa y patriótica, sino decenas de imágenes que se fabricaron durante aquellos años y que se colocaron o publicaron en los más diversos lugares.¹⁸ De hecho, el Teatro Nacional también fue un buen soporte/lugar para ello, como veremos en breve, debido a los encargos para que se realizara un telón de boca que evocara la historia del país —desde la historia indígena hasta la consolidación y unificación nacional— y, más adelante, la realización y colocación de una estatua conmemorativa de Sucre, en la que se incluía inicialmente tanto la visión de una España tirana, como la opresión a la que había sido sujeta la población indígena. Era, sin duda, un campo de la representación minado que suscitaría un sinnúmero de reacciones. Además, en el medio, la representación de la historia había sido una tradición inexistente. El desenlace, la efectiva eliminación de cualesquier imagen que comprometiera el buen nombre de España, dice mucho sobre la fuerza que había cobrado la hispanofilia en Ecuador.

El escritor, político y pintor de afición, Juan León Mera (1832-1894), al analizar el arte de la época, argumentaba que la pintura histórica «no ha sido cultivada en el Ecuador, y eso que la historia patria tiene asuntos que pueden ejercitar el pincel dignamente; la revolución de la independencia está provocando al genio con sus hechos gloriosos». En efecto, no fue sino hasta el último cuarto del siglo XIX, precisamente cuando arrancaba la decoración del Teatro Sucre, en que unos pocos pintores se dedicaron a pintar escenas que exaltarán el momento de la independencia y sus héroes con el fin de crear un imaginario nacional.¹⁹ La excepción confirma la regla: existe alguna que otra pintura oficial de encargo, como *Las tropas realistas al mando de Arredondo masacran a los patriotas quiteños el 2 de agosto de 1810* de Luis Cadena (1875, Museo del Colegio Militar Eloy Alfaro) o la reproducción de imágenes históricas de otras naciones americanas que circularon ampliamente por América Latina a través de grabados y que fueron reproducidos por artistas locales ecuatorianos, creando un diálogo continental que encerraba preocupaciones y celebraciones comunes.²⁰

18. Véase: ALEXANDRA KENNEDY-TROYA Y CARMEN FERNÁNDEZ-SALVADOR: «El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador», en *Ecuador. Tradición y modernidad*, Madrid, SEACEX, 2007, pp. 45-52. Una versión más corta fue publicada a modo de fascículo coleccionable en el diario *El Comercio*. Véase: VV. AA.: *La Revolución de Quito. 1809-1812*, Quito, Corporación Editora Nacional/Diario El Comercio/Universidad Andina Simón Bolívar, 2009, pp. 137-144.

19. *Ibidem*, pp. 140-142.

20. A modo de ejemplo, el óleo del peruano LUIS MONTERO, *Los funerales de Atabualpa* (1865-1867, Museo de Arte de Lima), fue reproducido por un pintor anónimo quiteño —creemos que se trata de Joaquín Pinto— alrededor de 1900 y que al presente reposa en el Museo del Banco Central del Ecuador en Cuenca. De Pinto conocemos otra reproducción de una pintura histórica del uruguayo JUAN MANUEL BLANES, *Últimos momentos del general José Miguel Carrera en el sótano de Mendoza* (1873, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo) que en Quito lleva el título de *Sacrificio de los hermanos Carrera* (1898, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). Una litografía de 1875 del cuadro uruguayo había sido publicada en *El Correo de la Exposición* del 21 de noviembre de aquel año. Para una mejor comprensión del fenómeno de la circulación intracontinental de cuadros históricos y en referencia de estos casos en particular véase: ROBERTO AMIGO: *Tras un inca. Los funerales de Atabualpa de Luis Montero en Buenos Aires*, Buenos Aires, FAAR, 2001; y, GLORIA CORTÉS ALIAGA Y FRANCISCA DEL VALLE TABATT: «Circulación y transferencia de la imagen: pintura quiteña en Chile en el siglo XIX», en VV. AA.: *Arte quiteño más allá de Quito*, Biblioteca Básica de Quito 27, Quito, FONSA, 2010, pp. 182-195.

Había que inventar las tradiciones políticas, crear nuevas fiestas, celebraciones, héroes o símbolos oficiales que pudiesen atraer tanto a los empleados del Estado como al cada vez más numeroso público cautivo, el de los colegiales. Tenía que tener una verdadera resonancia popular, nos dice Hobsbawm, si se quería movilizar a los voluntarios ciudadanos.²¹ Estas «tradiciones inventadas», sugiere, implicaban un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta y tácitamente y que intentaban conectarse con un pasado histórico que les fuera «adecuado». Estas reintroducían la noción de status «en un contexto gobernado por el contrato, la superioridad o inferioridad, dentro de un mundo de igualdad legal, no podían hacerlo de un modo directo».²² Por ello se podían «infiltrar» por medio del asentimiento formal de una organización que de hecho era desigual, prosigue el autor citado. Así, cabe tomar muy en cuenta que:

El elemento de la invención es particularmente claro desde el momento en que la historia se convirtió en parte del fundamento del conocimiento y la ideología de la nación, estado o movimiento. No es lo que se ha conservado en la memoria popular sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era precisamente hacer esto.²³

En estas circunstancias, las iconografías nacionales jugaron un rol determinante como elementos interpelantes entre los diversos sectores sociales; algunas se oficializaron, aunque en el camino encontraron contrarréplicas. Y es precisamente en esta ida y vuelta en que debemos pensar en las imágenes, nos dicen Andermann y Rowe, no como meras representaciones de la historia cultural sino como depositarias e instrumentos de poder. En América Latina, en particular, la iconografía de estos momentos debe ser concebida como un lugar clave de la manufactura cultural del escenario político.²⁴

Así, volviendo al caso del Teatro Nacional, y en medio de circunstancias políticas difíciles, se propuso la realización del telón de boca.

Las propuestas contradictorias de Rafael Salas para el telón

El telón de boca empezó a planificarse en 1880 ya que el término de la edificación estaba prevista para 1881, no en 1886 como efectivamente sucedió. El diseño –pintura de historia– fue realizado por un insigne artista de la época, Rafael Salas (1824-1906). La idea presentada inicialmente hacía referencia a un grupo de personajes dispuestos en el centro, con Colón sobre el globo terrestre y la reina Isabel a su lado ofreciéndole sus joyas; en la zona inferior estarían

21. ERIC HOBSBAWM: «La fabricación en serie de tradiciones: Europa, 1870-1914», en ERIC HOBSBAWM Y TERENCE RANGER (eds.): *La invención de la tradición*, Libros de Historia, Barcelona, Crítica, 2002, p. 274.

22. HOBSBAWM Y RANGER, o. cit., pp. 8 y 16.

23. *Ibidem*, p. 20.

24. ANDERMANN Y ROWE, o. cit., pp. 3 y 6.

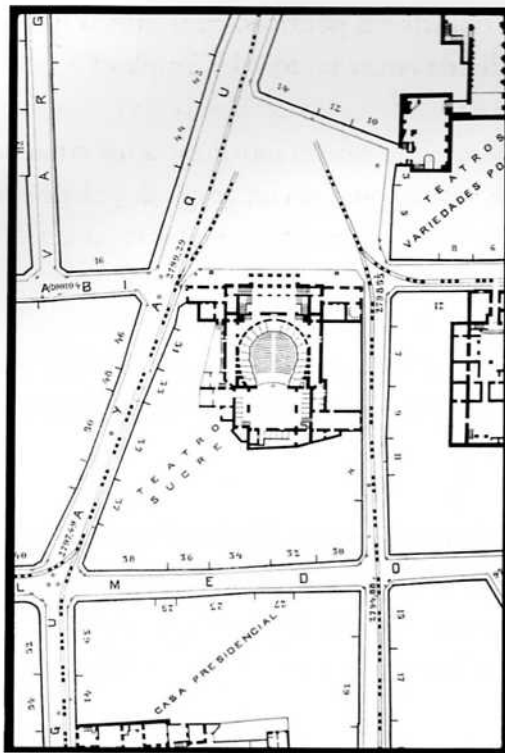


Fig. 7. Detalle de una de las láminas del plano de Quito, Servicio Geográfico Militar, 1932, en *Teatro Nacional Sucre 1886-2003*, Quito, FONSA, 2003, p. 29

representados los personajes que caracterizaban las diversas épocas del mundo americano, «desde la América salvaje hasta nuestros días».²⁵

Al parecer, esta primera propuesta fue olvidada, ya que 3 años más tarde se pidió al mismo Salas que realizara una nueva. Entonces, el músico, pintor y caricaturista José Agustín Guerrero (1849-1885) publicó un folleto titulado «Juicio artístico crítico sobre el telón principal del teatro de Quito».²⁶ En este criticaba la falta de unidad iconográfica y la diversificación de elementos.

El documento citado nos permite ampliar nuestro conocimiento sobre la representación de personajes programados en esta segunda propuesta de Salas. Al centro, se dice, debía estar el rey de España tapando la boca de una india (i.e. América); al costado izquierdo, la Inquisición representada por hombres encadenados y otro grupo conformado por Francisco Pizarro, Almagro e indígenas vestidos de plumas para demostrar el salvajismo de los primeros habitantes de Ecuador; a la derecha, Bolívar desenvainando la espada para lidiar al león, Sucre aparecería hiriéndolo. Siguen otros generales de la independencia a este mismo lado en la parte superior,

25. «Revista teatral», *El Fénix*, Quito, 31 de enero de 1880. No se conoce este boceto inicial sino tan solo por la descripción escrita.

26. JOSÉ AGUSTÍN GUERRERO: *Juicio artístico crítico sobre el cuadro que va a servir de telón principal del teatro de Quito*, Quito, M. Rivadeneira, 1883.



Fig. 8. Francisco Schmidt, *Fachada principal del Teatro Nacional Sucre*, 1886, Quito

un templo o capilla simbolizando la inmortalidad y ascendiendo a este mediante una escalera, el primer presidente Juan José Flores (1800-1864) junto a otro presidente, Vicente Rocafuerte (1783-1847), en tanto que los presidentes Gabriel García Moreno (1821-1875) e Ignacio de Veintimilla (1828-1908) aguardaban ante la puerta recibiendo a los que llegaban o custodiando a una mujer que, con cinco pabellones al hombro y una corona en la mano, penetra en el templo. Está claro que en esta versión el acento estaba puesto en el momento independentista como un momento reivindicador, de afirmación; en tanto que en la anterior, al parecer, se pretendía por el contrario glorificar el poder colonial.

Guerrero objetó que el argumento era «oscuro e impropio» para el caso ya que forzosamente —decía— el telón debía representar un hecho histórico virtuoso para que «los vicios se castiguen, las costumbres se corrijan, y la sociedad marche segura por el camino del orden y la moral». ²⁷ Desaprobó, además, ciertos detalles en la forma de representación tales como que el rey tapase la boca a una india o América: «¿a cuál de los reyes de España —escribía— se le atribuye esta materialidad?». Lo calificó de ridículo, al igual que «¿Bolívar y Sucre lidiando con el león de Iberia? O menos, porque el acto de lidiar quiere decir que está por resolverse aún». Hacía notar la contradicción supuesta del pensamiento: la escena central, continuaba, representa a una España dadivosa, y acto seguido se la representa en traje de

27. JOSÉ AGUSTÍN GUERRERO: *Juicio artístico crítico sobre el cuadro que va a servir de telón principal del teatro de Quito*, Quito, M. Rivadeneira, 1883, p. 4.

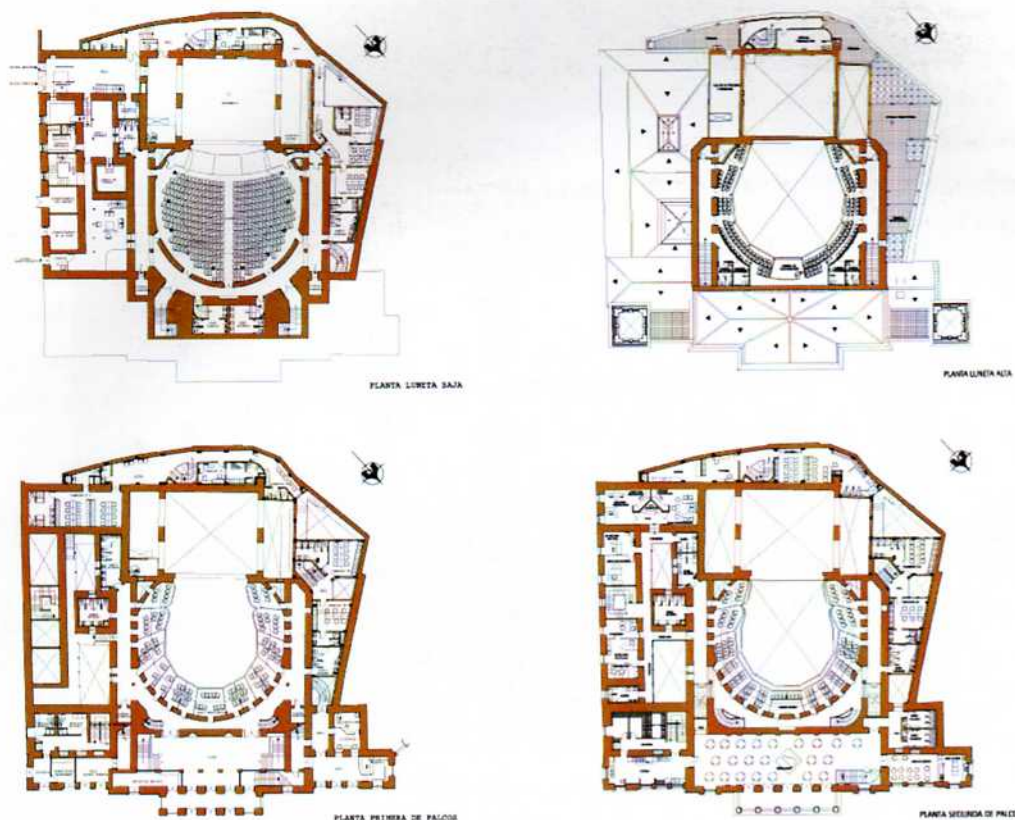


Fig. 9. Planos actuales del Teatro Nacional Sucre, a) planta subsuelos, b) planta luneta baja, c) planta primera de palcos, d) planta segunda de palcos, e) planta luneta alta, en *Teatro Nacional Sucre 1886-2003*, Quito, FONSAI, 2003, pp. 63-67

varón tiranizando a América, impidiéndole el uso de la palabra, y presidiendo los grillos y las cadenas de la inquisición. Guerrero proponía para un nuevo boceto la incorporación de una España protectora y civilizadora, tal y como declararían numerosos pensadores conservadores de la época.

Este discurso de Guerrero expresa con claridad un proceso de eliminación paulatina de la corriente hispanofóbica que se había instaurado en la América independiente durante el siglo XIX. Con ello, tentaba recomponer bajo el signo político el concepto de «nación hispánica»,²⁸ la reapertura y aceptación de la España contemporánea a modo de madre patria protectora de una América que intentaba nuevas reconstrucciones de su memoria histórica. Resultaron voces sueltas que con antelación (hispanofilia) ayudarían a promover desde América el hispanismo —reconquista espiritual de América—, propulsado de manera oficial por España a partir de 1898, como dijimos al inicio de este ensayo. Las conmemoraciones de 1909, 1910 y 1922 resultaron escenarios propicios para dar rienda suelta a esta corriente

28. Véase TOMÁS PÉREZ VEJO: *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Oviedo, Nobel, 1999. Del mismo autor véase «Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes», *Historia y grafía*, año 8, #16 (México, Universidad Iberoamericana, 2001).

de pensamiento, así como para combatir —en el caso ecuatoriano— el laicismo, el indigenismo, el socialismo y el comunismo.²⁹

El supuesto «nacionalismo» al que aludía este crítico en su texto estaba basado, más bien, en el hecho de que respaldaba el que el telón fuese realizado por artistas nacionales que crearan obra nueva y no basaran su trabajo en la copia de otra imagen. La responsabilidad de esta pintura, añadía, debía recaer en los artistas y la parte «noble e ilustrada del país». No había razón, argüía Guerrero, para que el boceto fuese aprobado, como efectivamente había sido, por algunos extranjeros ilustrados, y añadía: «someterse en todo y para todo a la voluntad de los de fuera es dar a entender que no somos hombres, que no tenemos alma para pensar, ni corazón para sentir, y que todos nuestros actos son la obra de la casualidad y nunca del pensamiento»³⁰



Fig. 10. Rafael Salas o Joaquín Pinto, *Reina Isabel La Católica y Cristóbal Colón, y políticos ecuatorianos*, h. 1880-1885, óleo sobre lienzo, 36x46 cm, Quito, Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. (Posible boceto de propuesta no ejecutada para el telón de boca del Teatro Sucre de Quito)

29. Véase GUILLERMO BUSTOS: «La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito», en CHRISTIAN BÜSCHGES, GUILLERMO BUSTOS Y OLAF KALTMEIER (comps.): *Etnicidad y poder en los países andinos*, Biblioteca de Ciencias Sociales 58, Quito, Corporación Editora Nacional, 2007, p. 118. Por los años 30 y 40 del siglo XX se produjo un nuevo fenómeno conectado a lo anterior, lo que Bustos llama la «fundación del centro histórico de Quito», una nueva forma de hispanización de la ciudad. Véase GUILLERMO BUSTOS: «El hispanismo en el Ecuador», en MARÍA ELENA PORRAS Y PEDRO CALVO SOTELO (coords.): *Ecuador-España: historia y perspectiva*, Quito, Embajada de España, 2001, p. 154.

30. GUERRERO: *Juicio artístico crítico*, p. 9.



Fig. II. Rafael Salas o Joaquín Pinto, *Hacia el templo de la eternidad conducido por ¿Gabriel García Moreno?*, h. 1880-1885, óleo sobre cartón, 20x25 cm. Quito, Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.

Su categórico rechazo a la propuesta de Salas, como dijimos, nos remite al espíritu pro español o hispanofílico que aún imperaba en el pensamiento de los sectores conservadores. Y si bien Guerrero se escuda parcialmente en una argumentación más bien formalista —la corrección compositiva, su claridad, la supresión de subtemas— el motivo central, insiste, debía ser «histórico» («no crítico»), o sea, la representación de una España de política impoluta y «positiva» para la historia de nuestras naciones.

Dos de las tres escenas descritas en el citado escrito son episodios únicos de la vida de Colón; la tercera, que transcribo por elocuente, trata de la reina Isabel en su recámara, ataviada lujosamente, en actitud de entregar sus joyas a un viejo pobre —Colón— y, junto a este, una mesa con escritos y dibujos que aluden a sus meditaciones y descubrimientos; detrás, su camarera y el doctor Alonso de Quintanilla presenciando el triunfo de la inteligencia, la generosa acción de una alma heroica y la expedición de la fe católica hacia regiones remotas y desconocidas.

Su crítica no concluye aquí. Resultó escandalizado por la idea de representar al período poscolonial recurriendo a dos figuras opuestas, la del «talentoso» García Moreno y la del «ignorante» Veintimilla. «¿Qué hace allí el general Veintimilla colocado a la puerta del templo de la inmortalidad, y en igual actitud que García Moreno? ¿Puede acaso nivelarse el talento

con la ignorancia, la virtud con el vicio, ni la honradez con la bajeza?».³¹ He aquí el quid de la cuestión. García Moreno, presidente asesinado en 1875, se había convertido en el mito de la política conservadora, en tanto que Ignacio de Veintimilla, militar de tendencia liberal, proclamado dictador en 1878 y derrocado en 1883, el mismo año de esta polémica ocasionada por el telón del teatro, respondía a intereses totalmente opuestos. Como vemos, resultaba menos complejo –aunque polémico– imaginar una nación a través de figuras alegóricas que representaban el momento colonial o precolombino; la historia reciente tipificada por políticos de carne y hueso resultó controversial al máximo, más aún si no existía tradición ni debate alguno sobre la pintura de historia en el país.



Fig. 12. Franz Grüber, *Telón de boca del Teatro Nacional Sucre*, h. 1900, óleo/lienzo, Quito, Teatro Nacional Sucre

Desafortunadamente, desconocemos si se dio o no contestación a Guerrero, ni si se plantearon otras propuestas. Lo cierto es que siete años más tarde se inauguró el telón de boca que en nada recordaría la polémica anterior, un telón que no comprometía a sector alguno. Incluso, haciendo caso omiso de las palabras de este artista sobre la necesidad de continuar la labor con pintores nacionales, el telón fue obsequiado por Francisco Schmidt,

31. *Ibidem*, p. 14.

como sabemos el arquitecto responsable del diseño del teatro, según una cláusula especial que se añadió al contrato. Fue realizado por un pintor de escenografías de Hamburgo –Franz Grüber–, con un medallón emblemático en el centro y coronado con sus respectivas bambalinas, telón que aún se halla en pie.

De este modo se zanjó el enfrentamiento entre la postura conservadora hispanofílica, pro garciana y pro iglesia católica de la más profunda raigambre paternalista, y la progresista, encarnada por los liberales y en la que se pretendía hacer una revisión crítica al fenómeno colonial y reivindicar las acciones más de vanguardia del período republicano.

El «desentierro» de la estatua de Sucre de González Jiménez

El ejemplo anterior es sintomático del silenciamiento de los sectores nacionales en conflicto y la intervención de España en su proceso de recolonización cultural de América. El ejemplo que sigue apunta a lo mismo. Veamos qué sucedió con otro elemento del teatro, la estatua de Sucre que debía ser colocada en el balcón del segundo piso en la fachada, elemento de carácter más público que el telón.

La idea de erigir una estatua de mármol en honor a Sucre había surgido antes de la planificación del teatro. Unas hermanas políticas del mariscal Sucre –las señoras Carcelén– habían legado 10 000 pesos para honrarlo públicamente. A esta cantidad se había sumado otra resultado de una colecta a particulares. El contrato de ejecución fue suscrito en 1874 entre el municipio de Quito y el artista español residente en Quito, José González Jiménez. Al parecer, el lugar de destino de la escultura aún no había sido definido.

El plazo de entrega fue de dos años. Según las cláusulas del contrato, el artista debía presentar un boceto en yeso, el cual, una vez aprobado, daría paso a la obra definitiva ejecutada en material noble. Mas el municipio no aceptó la propuesta y el estatuario «le dejó encerrado [al yeso] en un cuarto, cuando se separó de esta Capital».³² El modelo rechazado representaba, según Juan León Mera, al héroe en actitud de liberar y proteger a una joven india, símbolo de la patria, y a sus pies postrado el león español, y tirados un cetro y unas cadenas rotas.³³ La forma de representación de estos héroes emancipadores americanos, si bien tomaron como modelo las diversas imágenes francesas posrevolucionarias de fines del siglo XVIII, fueron resemantizadas en América. Así, la representación indígena de América fue perdiendo su tocado de plumas en detrimento de un gorro frigio, para convertirse indistintamente en México, Bolivia, Perú o Ecuador.³⁴

Al cabo de unos años, en 1886, el presidente José María Plácido Caamaño (1838-1901), en cuyo mandato se concluyó el teatro, quiso rescatar esta obra de la vivienda del escultor,

32. ANÓNIMO: *Estatua de Sucre*, (hoja volante), Quito, 28 de diciembre de 1886, p. 1.

33. JUAN LEÓN MERA: *La estatua de Sucre*, (folleto), Quito, 28 de diciembre de 1886, p. 1.

34. RAMÓN GUTIÉRREZ Y RODRIGO GUTIÉRREZ VINALES: *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidades. 1805-1925*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006, pp. 15-16.

situada en el barrio de La Loma en Quito. El modelo en yeso fue recuperado y colocado por el presidente en la fachada del teatro, que para entonces ya llevaba el nombre de Sucre.³⁵

La reacción del encargado de negocios español, Llorente Vázquez, no se hizo esperar. Este solicitó al presidente que se suprimiera el león, el cetro y las cadenas, puesto que, según su criterio, ya no existía pugna alguna con España. En una comunicación que se publicó como recuerdo del aniversario de la independencia, este diplomático destacó que «España había contribuido con el sacrificio heroico de sus guerreros, sacándolas [a las naciones latinoamericanas] de su estado de barbarie, aboliendo los sacrificios humanos y el culto de los falsos dioses, y dándoles además su sangre, su religión, su carácter, su historia».³⁶

El seguidor del presidente conservador García Moreno, Caamaño, se sintió obligado a ordenar que se transformasen estos símbolos —león, cetro y cadenas— por otros trofeos bélicos adecuados, dejando el símbolo de la república libertada, rotas las cadenas y levantada la espada triunfante de Sucre, como emblema de nuestra independencia, variando tan solo los de humillación y rencor.³⁷

Por entonces, dicho presidente había firmado el Tratado de Amistad con España, tratado que evidentemente se hacía extensivo a muchos aspectos de la cooperación bilateral. Así, cuando un grupo que defendía la supresión de los símbolos antedichos publicó un artículo anónimo, se hizo alusión ya no a la supresión de los mismos, sino que desvió el tema hacia la materialidad de la obra y posteriormente hacia la cooperación española. En primera instancia, entonces, se decía que solo se trataba de un modelo de yeso y más adelante se añadía:

¿Y qué vale más, el modelo de yeso, o el reconocimiento de nuestra independencia por el gobierno español, hace más de cuarenta años? ¿Qué vale más, el modelo de yeso o el tratado de comercio con la Madre Patria? ¿O la «Academia Ecuatoriana, correspondiente a la española»? ¿O los Centros de la Unión Iberoamericana que se han establecido últimamente en Quito, Guayaquil y Cuenca?. Además, añadían estos mismos señores, «el artista jamás hubiese podido representar un héroe libertando a un pueblo puesto que traspasa[ba] el poder de la estatuaria». Con razón —manifestaban en la misma hoja volante— el artista no nos ofrece al héroe ni batallando, ni libertando, mas antes enamorado, en coloquios con una india mohína que, mal que nos pese, tiene que ser nuestra patria.³⁸

35. Años atrás, en noviembre de 1880, el Consejo Municipal había pedido que se hiciera otro contrato ante las protestas de los diversos interesados. Se solicitaba se contratase una estatua en el extranjero de modelo «más bien consultado», de barata factura y más pronta realización. Una estatua de bronce, de un solo personaje, cómodamente transportable por lo mismo, y que en sencillez y elegancia se aleje poco de la de Nelson en Londres, de la de Bonaparte sobre la Vêndome, de la de Cavour en Milán; se deberá provocar un concurso de modelos extranjeros y nacionales, y, elegido uno, contratar la fundición de la estatua en Europa y transporte a Guayaquil, cosa toda, incluso la conducción a Quito de completa seguridad, menos tiempo, costo igual o menor y más importancia que la contratada en 1874 («Estatua de Sucre», *El Nacional*, Quito, 31 de diciembre de 1886).

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.



El citado grupo anónimo que respondió a sus objeciones concluyó uno de sus artículos con estas delatoras frases que hacían referencia directa a la política nacional:

Mañana los montoneros⁴⁰ tomarán el artículo del Sor. Mera, y leyéndolo a gritos dirá: Mera se ha hecho enemigo del gobierno, Mera es nuestro, ¡viva Mera! Pero si llega el caso, pasado mañana lo crucificarán, porque el Sor. Mera tiene picos muy largos con la gente mala, porque el Sor. Mera no puede ser un buen Montonero.⁴¹

Al parecer, la estatua de Sucre serviría de pretexto para enfrentar otros aspectos internos polémicos. Mera, Nicolás Martínez y sus hijos habían denunciado la obstaculización del gobierno al derecho del sufragio popular, dando de alta en un batallón a los ciudadanos que votaron en contra de su lista; y a los que reclamaron contra este criminal abuso, Caamaño los había condenado al confinamiento.⁴² Y aunque un asunto puntual originara la discusión en torno a la estatua de Sucre, no dejan de ser interesantes los diversos niveles de la polémica. El desenlace fue similar al del telón de boca.

La estatua de Sucre que hoy vemos es el modelo de yeso reformado, sin cadenas, ni escudo, ni león.⁴³ Queda al presente un extraño e ininteligible grupo que apenas deja entrever las huellas de la cabeza del león en la roca que pisa Sucre y unas cadenas que nos dejan imaginar el gesto entre las manos de la mujer de gorro frigio y que ahora simboliza la libertad lograda tras la batalla del Pichincha.

Finalmente, se había eliminado una nueva memoria de la América indígena. La diatriba expuesta por Guerrero para el telón de boca y la de Mera por la estatua de Sucre dan cuenta de cuan poco efectivas resultaban aún las denuncias que se estaban dando sobre el trato inequitativo e injusto que los indígenas habían recibido y seguían recibiendo por parte de los sectores españoles y los actuales blancos mestizos. Dichas denuncias se hacían cada vez más frecuentes y públicas por parte de liberales como Pedro Fermín Cevallos (1812-1893) o Abelardo Moncayo.

40. Se conoce como «montoneros» aquellos seguidores revolucionarios de quien más tarde sería el primer presidente liberal del Ecuador, Eloy Alfaro (1842-1912). Ellos desconocieron al gobierno de Caamaño en Manabí en 1884 y desde entonces seguirían luchando hasta el triunfo liberal en 1895.

41. ANÓNIMO: *Por la estatua de Sucre*, (folleto), Quito, 7 de enero de 1887, p. 6.

42. JUAN LEÓN MERA: *Mi última palabra acerca de la estatua de Sucre*, (folleto), 16 de enero de 1887, p. 3.

43. En enero de 1888, el cónsul de Ecuador en París indicaba haber recibido un diseño de la estatua del mariscal Sucre que el Consejo Municipal quería erigir en Quito y ejecutarlo en París. El cónsul, entonces, solicitó mayores detalles. No sabemos qué razones hubo para que este nuevo contrato no se llevara a cabo. (Véase «Relaciones Exteriores», *El Nacional*, Quito, 12 de enero de 1888). Para estudios del monumento a lápiz atribuidos a Joaquín Pinto (1842-1906), véase el catálogo: Museo del Banco Central, *Exposición antológica de Joaquín Pinto*, coord. Magdalena Gallegos de Donoso, Quito, 1983, #40-43. Podría más bien tratarse de bocetos realizados por el escultor González Jiménez ¿o es que también a Pinto se le pidió su participación en una nueva propuesta? Es interesante recordar que Pinto, pocos años más tarde, en 1900, colaboró con el equipo científico que realizó los exámenes y reconocimiento de los restos de Sucre con el fin de comprobar su autenticidad; estos se habían depositado en la iglesia del monasterio del Carmen Moderno en 1841 (véase *ibidem*, #53-55).

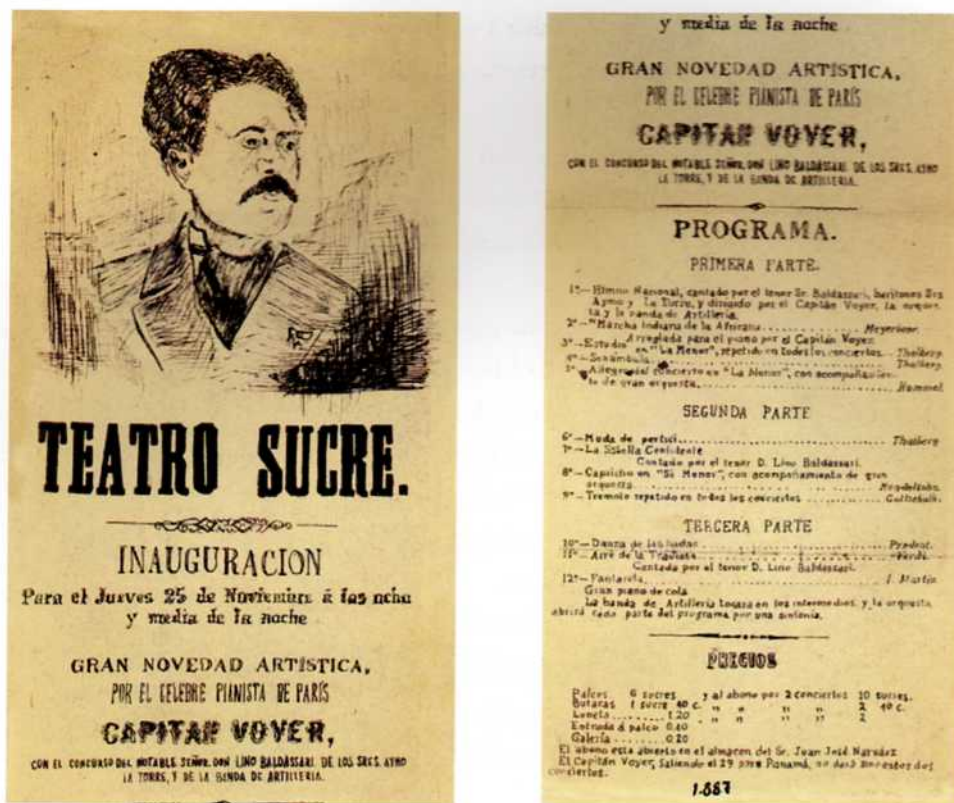


Fig. 14. Afiche de inauguración del Teatro Sucre (anverso y reverso), 1886, grabado, Quito, Archivo del Teatro Nacional Sucre

Pocos años más tarde, en la década de 1910, las voces de protesta contra el maltrato a este sector de la población creó inéditas respuestas a nivel de la cultura visual del país, pionero en la configuración y sostenimiento del movimiento indigenista.⁴⁴ Entonces emergió con fuerza la necesidad ya no de representar la alegoría de una América india que, como vimos, también fue parte de las tensiones de la representación, sino de poner en primer plano la situación de pobreza y privación que aún vivía el sector indígena en los Andes.

44. Véase TRINIDAD PÉREZ: «Exoticism, Alterity and the Ecuadorean Elite: the Work of Camilo Egas», en ANDERMANN Y ROWE, *Images of Power*; MICHELE GREET: *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*, Penn State University Press, 2009.