



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

02

Bandeja:

06

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

5110002



Historia del Arte ecuatoriano



Directores:

Juan Salvat
Eduardo Crespo

Director editorial:

Ricardo Martín

Coordinador editorial:

Amancio Fernández

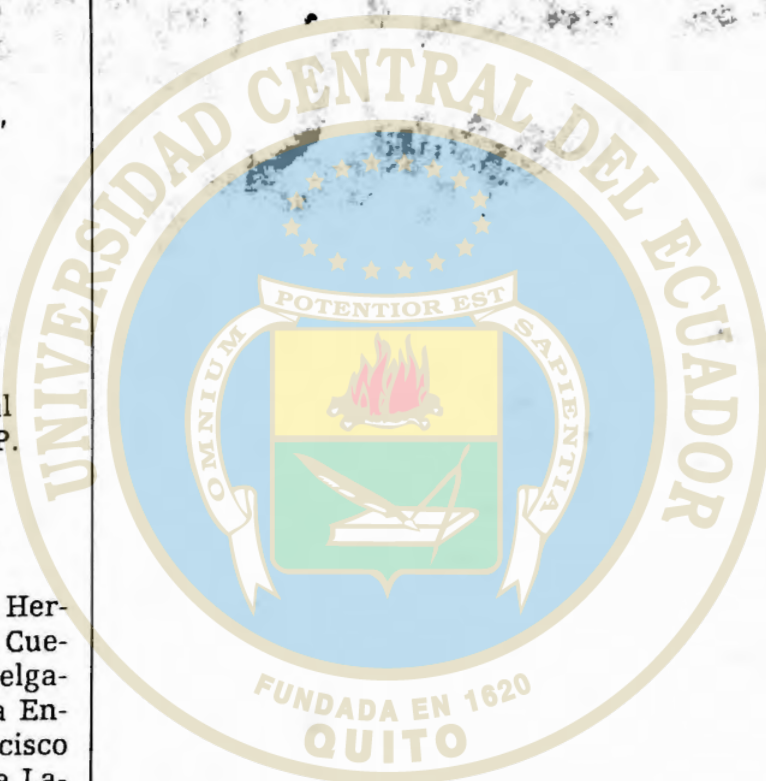
©1977 Salvat Editores,
S.A., Barcelona
1977 Salvat Editores
Ecuatoriana, S.A.,
Quito

**Coordinadores generales
de toda la obra:**

Hernán Crespo Toral
José M.^a Vargas, O.P.

**Autores y colaboradores
científicos:**

Gabriel Cevallos García, Hernán Crespo Toral, Juan Cueva Jaramillo, Nicolás Delgado, Jorge Donoso, Alicia Enderton, Olaf Holm, Francisco Huerta Rendón, Enrique Larenas, Carlos Manuel Larrea, Luis Maldonado Tamayo, Manuel E. Mejía, Vicente Mena, Albert Meyers, Hugo Moncayo, Rodrigo Moreno, Luis Moscoso Vega, Presley Norton, Udo Oberem, Margarita Pesantes, George Robert Lewis, José Rumazo, Lupe Rumazo de Alzamora, Jorge Salvador Lara, Filoteo Samaniego Salazar, Santiago Sebastián, Carlos de la Torre Reyes, José M.^a Vargas, O.P., Robert Vrinat.



Impresión:

Gráficas Estella, S.A. (Navarra),
España, 1978.

Depósito legal: NA. 1605-1976.

ISBN: 84-345-3749-4 (obra completa).

ISBN: 84-345-3753-2 (tomo 4).

Printed in Spain.

Historia del Arte ecuatoriano



Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., Quito

INDICE

Orígenes estéticos del siglo XX en el Ecuador	3
Nuevos conceptos artísticos	17
Manuel Rendón	25
Camilo Egas	44
Oswaldo Guayasamín	71
Arte del pasado y progreso arquitectónico del presente	89
La escultura contemporánea	103
Del realismo mágico al arte cinético	113
Las últimas tendencias	169
Las artes populares	183
Índice alfabético	205



Este volumen, dedicado al arte de nuestro siglo, pretende reunir todas las manifestaciones artísticas contemporáneas del Ecuador. Con la reproducción de esta "Madre con su hijo", de la época indigenista de Oswaldo Guayasamín, creemos sintetizar la evolución de nuestros artistas, que han sabido nutrirse de un esplendoroso pasado para asimilar las novedades que han ido apareciendo en el capítulo del arte durante este cambiante siglo XX.







Arte y sociedad en el siglo XX en Ecuador

El siglo veinte se inaugura con las frescas promesas de la revolución liberal triunfante, expresión temprana de modernización económica y social del país y tardía de las influencias culturales y políticas de la Revolución francesa. El régimen del general Eloy Alfaro instrumentó medidas tendentes a liberar la fuerza de trabajo arraigada en las grandes propiedades y en la tierra acaparada, para introducirlas en sistemas de explotación más modernos, como el monocultivo comercial de cacao en la costa; dio los primeros pasos para disminuir el influjo de la Iglesia en la educación y para fijar en el Estado responsabilidades sobre el desarrollo de la instrucción pública y la cultura, como parte de un proyecto de construcción de la identidad nacional, y, abrió las puertas a influencias políticas y culturales del exterior, mientras procuraba extender el acceso a la vida pública a nuevos sectores sociales de extracción media.

La vocación popular del gobierno de Alfaro, y la creciente radicalización de sus propuestas provocaron rápidamente la reacción del sector agroexportador de la costa, que le puso en el poder, y de los grandes propietarios serranos, que resistieron mediante el control del territorio y la población encapsulada en las haciendas; juntas estas dos fuerzas, derrotaron y sepultaron el espíritu radical de la revolución alfarista, e instalaron un régimen moderado y próspero. Se consolidaron los sistemas de hacienda y de plantación por la garantía de la propiedad privada y la dinamización del mercado de fuerza de trabajo; se desarrolló el sistema monetario y financiero mediante la creación de bancos privados y la liberalización de la economía, y se impulsaron proyectos culturales y educativos que emulaban las formas europeas clásicas y académicas, mientras se alentaba el consumo suntuario de importación.

En la página opuesta, "Nevado de Ambato", de Luis Martínez, pintor ecuatoriano que dio obras academicistas quizás algo tardías, pero llenas de dignidad y originalidad. Carente de cualquier tipo de aprendizaje, solamente guiado por su ardiente vocación, supo crear magníficas obras pictóricas en las que captaba y plasmaba la agreste belleza de la provincia de Tungurahua.

Los efectos de la primera Guerra Mundial, la depresión provocada por el derrumbe de las exportaciones de cacao y el crecimiento de las masas trabajadoras en las ciudades crearon condiciones para la crisis y las transformaciones de la década de 1920. La alianza de los grupos dominantes no pudo manejar económica ni políticamente la situación; al deterioro de las exportaciones y a la poca solidez de la incipiente industria se sumó el ascenso del movimiento popular y el levantamiento campesino, mientras se hacían sentir las influencias de las revoluciones rusa y mexicana. Los gobiernos plutocráticos desataron la represión contra la protesta popular —Guayaquil, 15 noviembre de 1922—, pero perdieron rápidamente el control político y fueron finalmente ineficaces para mantener su dominio en el campo de la cultura y el arte. En junio de 1924, un alzamiento de jóvenes oficiales puso fin a este largo período e inauguró el de la depresión y agitación social que se prolongaría hasta la década de 1940.

El desarrollo de la producción artística no se vio alterado de manera inmediata por la revolución liberal. A lo largo de los primeros veinte años del siglo se continuó trabajando dentro de la misma tónica que dominó la segunda mitad del XIX: el clasicismo académico. Esta tendencia fue reforzada por la orientación que los gobiernos dieron a sus acciones en el campo de la cultura y de la educación, así como por los hábitos de consumo de la burguesía en formación, muchos de cuyos miembros pasaban buena parte del año en Europa e importaban en el país cantidades de bienes suntuarios, literatura y pintura de finales del siglo XIX.

Sin embargo, en estas primeras dos décadas se sembraron importantes semillas que darían frutos más tarde: en 1904 se reabrió la Escuela de Bellas Artes, importante obra garciana de efímera existencia, para la cual se hizo venir a maestros europeos, y se otorgaron becas a jóvenes artistas para estudiar pintura y escultura. La predilección por Italia, tanto en el reclutamiento de maestros como en el envío de estudiantes, muestra que se seguía impulsando el arte académico y quizá se lo elegía como la forma adecuada al proyecto político y cultural de la naciente burguesía.

La influencia del impresionismo francés y en gene-

El paisaje de Luis Martínez, abajo, y el retrato de señora, de César Villacís (col. familia Gangotena), en la página siguiente, son muestras de la maestría que alcanzó la pintura de carácter académico en el primer cuarto del siglo, aun cuando se empezó ya a pintar del natural.

ral de las tendencias expresionistas fue muy tardía; sólo a partir de 1915 la Escuela de Bellas Artes inició su alejamiento de las rutinas clásicas y se adentró en la pintura del natural y la temática popular. Desde entonces, y hasta 1924, se crearon varias instituciones culturales y artísticas, como la Sociedad de Artistas de Quito, el Premio Mariano Aguilera, la Revista Jurídico Literaria y el Centro Nacional de Bellas Artes, poniendo en evidencia el creciente interés por satisfacer necesidades de estudio, divulgación y experimentación en el campo del arte. Hacia 1920 se empiezan a notar innovaciones técnicas y estéticas que anuncian una ruptura con el academicismo y la primera respuesta al clima social de la época.

Después del citado golpe militar de 1925 se desarrolló un enorme esfuerzo para crear las bases de un Estado moderno en el cual fuera posible dirigir las tensiones existentes entre las facciones dominantes de la Costa y la Sierra y manejar dentro de la institucionalidad las contradicciones entre éstas y los sectores populares, que habían alcanzado ya un lugar protagónico y mostrado su capacidad de movilización.

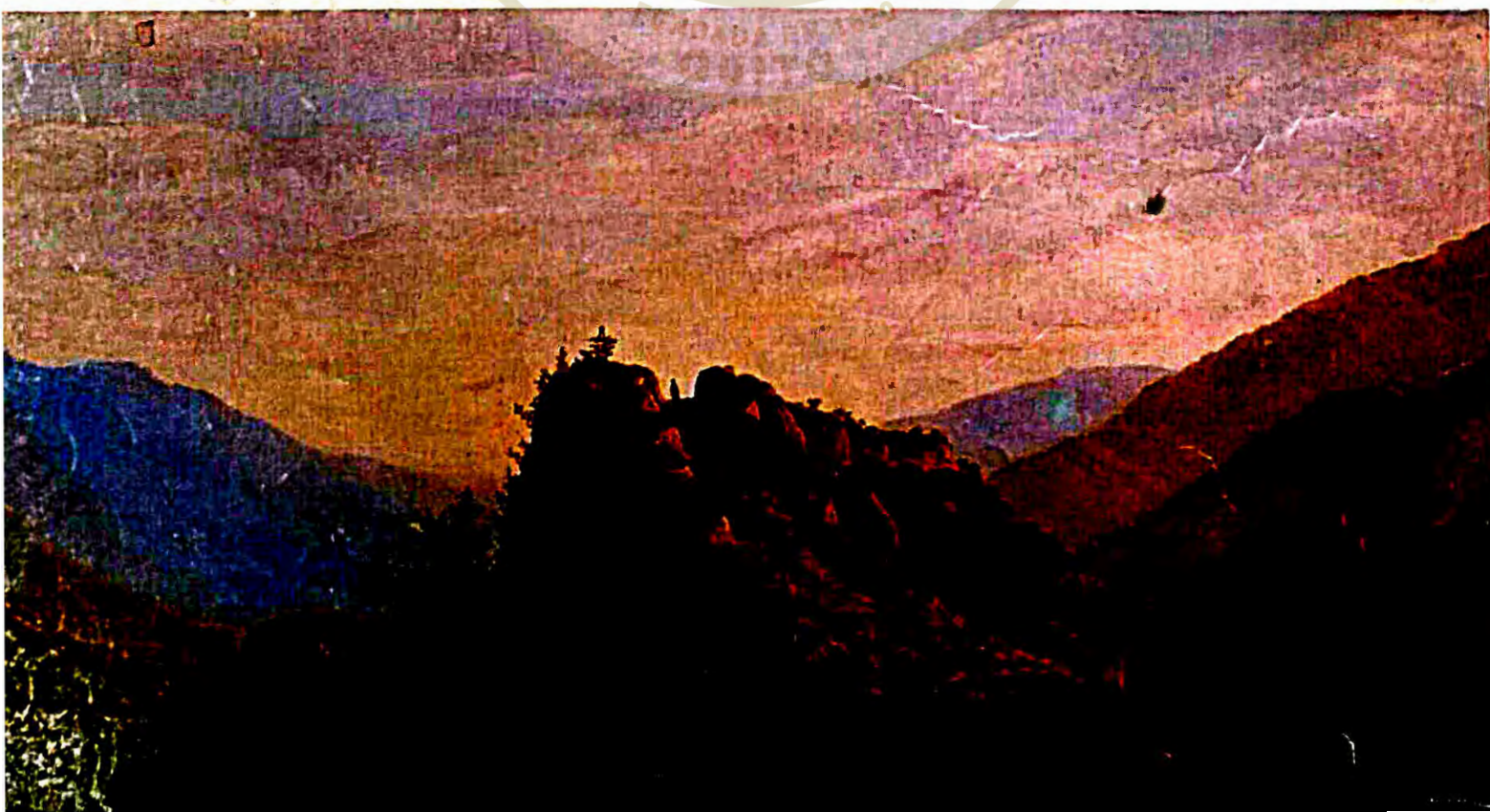
Durante el gobierno de Ayora, la Misión Kemmerer diseñó y puso en marcha un sistema monetario y bancario racionalizado y sugirió un plan de desarrollo bastante complejo para la época: se estableció el régimen de seguridad social, se dictó el primer Código de Trabajo y se admitió la posibilidad de sindicalización de los

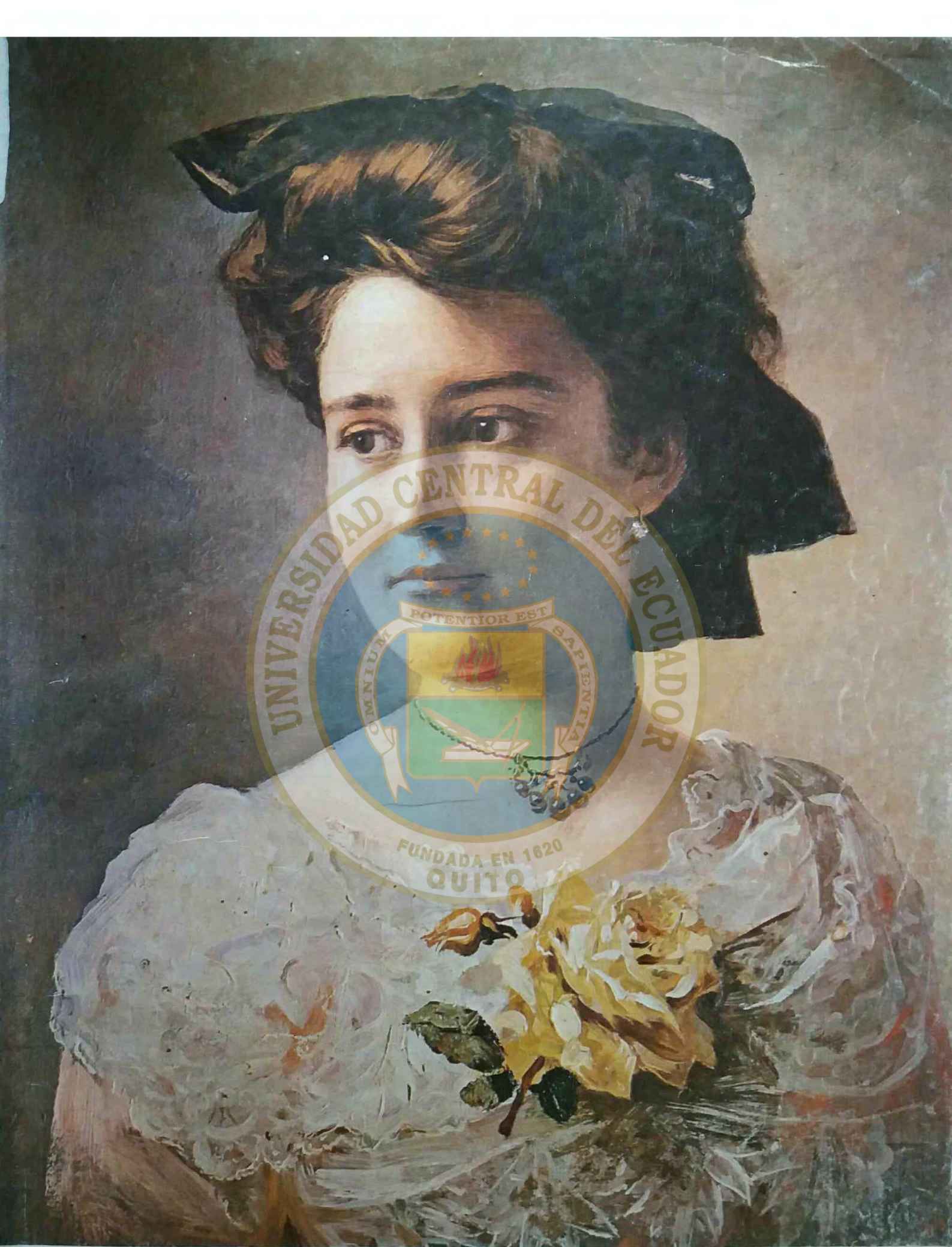
trabajadores. Mas, cuando se había conseguido fundar las bases de un esfuerzo sostenido de desarrollo económico y político, de corte institucional y burgués, la crisis mundial (1929-1931) desbarató el orden recientemente instaurado y dio lugar al inicio de un largo período de depresión económica, inestabilidad política y agitación social.

Entre 1930 y 1950 se alternaron períodos de predominio de facciones liberales y regímenes militares de diversas orientaciones. Los sectores populares fueron duramente golpeados por la crisis y protagonizaron cruentos episodios de protesta en las ciudades y en el campo, donde intelectuales y obreros fueron dirigidos principalmente por los partidos socialista y comunista.

En estas circunstancias se gestaron las condiciones para un nuevo acuerdo político que fuera capaz de conciliar los intereses contrapuestos de las facciones dominantes y de absorber la capacidad de protesta popular y anularla. La figura y el estilo de gobierno del doctor Velasco Ibarra representan mejor el clima de esta época, que se cierra a las puertas de la mitad del siglo.

Al contrario que en décadas anteriores, en que el ascenso económico y social no estuvo acompañado de un significativo desarrollo en el campo estético, los años de crisis y convulsión entre las dos grandes guerras vieron el florecer de los movimientos intelectuales y artísticos vinculados a la problemática social y a las influencias de corrientes continentales y universales. A





José María Rouya Oxandaberro, de origen español, destacó en la captación del paisaje urbano, en especial de sus zonas urbanísticas más antiguas, que supo trasladar el papel en afinadísimos dibujos. Abajo, "Callejón Gutiérrez", de Guayaquil (1925). En la página opuesta, "Patio", de Nicolás Delgado, otro extraordinario paisajista ecuatoriano.

partir de 1920 se da una progresiva radicalización de los contenidos y formas de la producción artística: el indigenismo romántico y el impresionismo parecen ser las primeras rupturas del formalismo académico. Rápidamente estas nuevas experiencias estéticas se van cargando de contenidos sociales, críticos y violentos, para dar cuenta de las condiciones de opresión de los diversos sectores populares en todo el país y de la marginalidad en que se desarrolla la vida de los mismos artistas. Ya no se buscan más los orígenes en la universalidad clásica, sino en la indianidad y en el mestizaje; se exalta al máximo la creación cultural popular y se proyecta el arte como una manera de discurso sobre la sociedad.

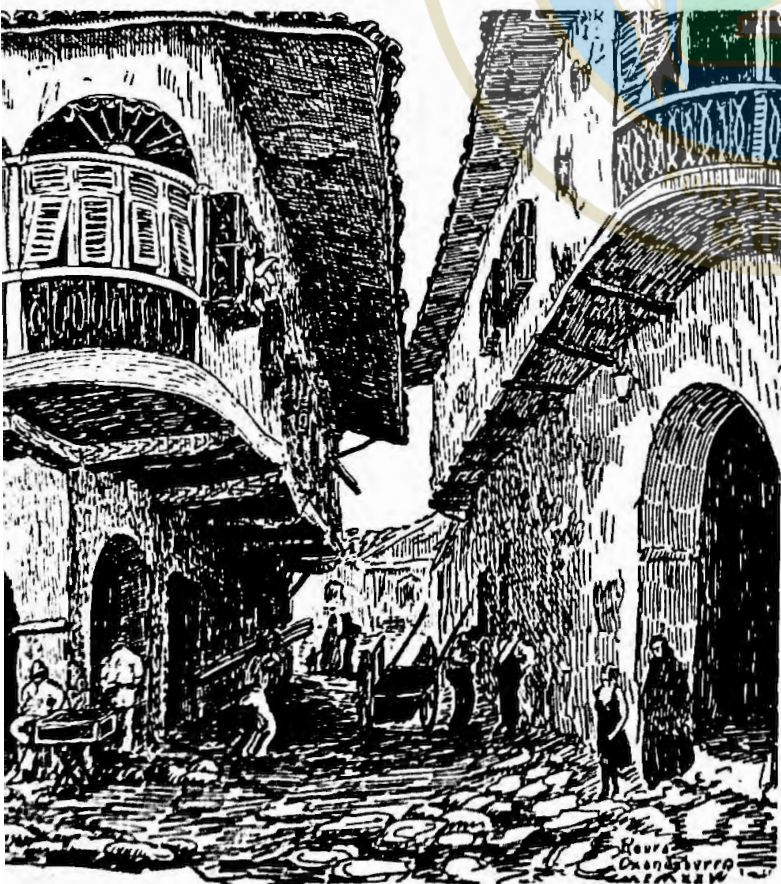
Dos influencias son notables en la producción artística de estos treinta años (1920-1950): las ideas estéticas y realizaciones plásticas del México posrevolucionario y el expresionismo. Después de la transformación armada, la pequeña burguesía mexicana consiguió imprimir su dominio durante algunas décadas con la participación de una amplia gama de posturas ideológicas, desde el anarcosindicalismo hasta el marxismo. La producción cultural —y notablemente la plástica— se incorporó estrechamente a la política; los muralistas fueron a un tiempo teóricos del arte y conductores de grupos

de presión; por primera vez surgían propuestas distintas y latinoamericanas para el arte y su significación frente a la sociedad, propuestas que transformaban el quehacer artístico en un medio para actuar sobre la realidad y transformarla y para construir una nacionalidad original.

Aunque posteriormente la revolución devino en reforma y ésta en adecuación al desarrollo capitalista y burgués, el influjo sobre los intelectuales y artistas de América Latina y de Ecuador fue perdurable. Este influjo se dio principalmente en la literatura, pero se expresó vivamente en el arte; en este campo se adoptaron y adaptaron la temática y las técnicas y, en menor medida, el espíritu y las propuestas conceptuales. Si bien se pintó como los mexicanos y se escribió como ellos, pocos artistas nacionales alcanzaron la calidad de conductores políticos; cumplieron mejor este papel los escritores, sobresaliendo entre ellos la figura de Benjamín Carrión y su creación más prometedora: la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

La influencia del expresionismo como manera de construir el discurso estético fue congruente con el indigenismo en sus primeras manifestaciones y evolucionó por sí mismo para dar cauce a los nuevos contenidos del arte, ocupado progresivamente de la problemática social general, sobre todo de la pobreza. El realismo social fue uno de los caminos privilegiados del expresionismo y se entrelazó con tendencias abstraccionistas, prolongándose por lo menos hasta la mitad del siglo como modalidad predominante. Entre tanto, muchas novedades en el campo del arte, como el cubismo, el suprematismo, el surrealismo, etc., pasaron sin dejar huella importante; la mexicanización de la plástica ecuatoriana fue, al mismo tiempo, un límite a su internacionalización. De todos modos, el arte de este período crítico dejó un legado importante a la cultura ecuatoriana; rompió definitivamente con la rigidez de la academia, incorporó la "otra mitad" de la sociedad y creó grandes modelos para el arte ecuatoriano del siglo XX. Lo que ocurre en los siguientes treinta años sólo puede explicarse por este antecedente en el indigenismo.

Los años de la posguerra fueron de crecimiento económico y de estabilidad política; la exportación de banano creó condiciones favorables para impulsar la modernización de la economía y la vida social y articular plenamente la nación al desarrollo continental. Las condiciones de trabajo experimentaron mejoras importantes, el ejercicio de la democracia electoral alcanzó niveles antes insospechados y los viejos partidos liberal y conservador debieron ceder espacios a facciones más





modernas. Los grupos dominantes habían encontrado formas de actuar mancomunadas y los partidos de izquierda acariciaban la esperanza de alcanzar el poder dentro de la institucionalidad.

Los gobiernos de Plaza, Velasco y Ponce realizaron esfuerzos por encauzar el potencial de las clases medias y populares en ascenso y alentaron el desarrollo cultural. Pero al final de la década, el auge bananero entraba en decadencia y se sentían los efectos en el deterioro de las condiciones de vida del pueblo. Entonces la presión de los sectores urbanos marginales, de los campesinos precaristas y del movimiento estudiantil e intelectual, atraído por la revolución cubana, hicieron temer que las reglas del juego democrático permitirían el derrocamiento del régimen. Los militares se hicieron entonces cargo del gobierno, inaugurando un nuevo ciclo de irregularidad política que se prolongaría durante una década.

El surrealismo pasó de largo en tiempos de la guerra, sin afectar seriamente a la plástica ecuatoriana. En cambio, las transformaciones en el campo estético, a partir de 1945, fueron notables. La modernización de las comunicaciones internas e internacionales ofreció a los artistas la posibilidad de conocer las más avanzadas propuestas norteamericanas y europeas, con lo que las

condiciones para la producción mejoraron sustancialmente. Asimismo el desarrollo urbanístico de Quito y Guayaquil, para ofrecer nuevos espacios a la pujante clase media, generó oportunidades de experimentación en la arquitectura, la escultura y la pintura de gran formato. El agro y su gente dejó paso a otros temas; la denuncia social fue sustituida por el interés en la decoración y en el ornato; y el realismo fue transformándose en múltiples experimentos abstraccionistas.

Aparte Guayasamín y Kingman, quienes, desde el año 1940, trazan una línea autónoma, heredera y transformadora del expresionismo y del realismo social de esa década, la mayor parte de los pintores que aparecen y se desarrollan a partir de 1950 se forman y trabajan con el influjo del exterior; allí se nutren de las más variadas tendencias de la plástica, las practican y las asimilan, ya maduras, al final de la década. Es, en todos los frentes de la cultura y en torno a la Casa de la Cultura y de Benjamín Carrión, la década de mayor tensión entre una estética nacionalista, que había alcanzado altos niveles de consagración y parecía proyectarse como "el arte ecuatoriano", y un movimiento para insertar plenamente a la producción del país en el marco internacional del arte, de sus motivaciones y orientaciones técnicas.

Abajo, "La huelga" (detalle), de 1940, una de las obras de Oswaldo Guayasamín que combina el estilo del indigenismo y la fuerza del realismo social. En la página siguiente, "Interior", de Crespo Ordóñez, una muestra del ímpetu del expresionismo figurativo en la temprana plástica del siglo.

En este proceso fue particularmente notable el esfuerzo de algunos pintores por encontrar nuevas maneras de evocar los orígenes a través de signos y grafías de inspiración precolombina, así como el influjo de artistas e investigadores extranjeros que se incorporaron al quehacer del país, reviviendo el descubrimiento de lo popular y su uso plástico.

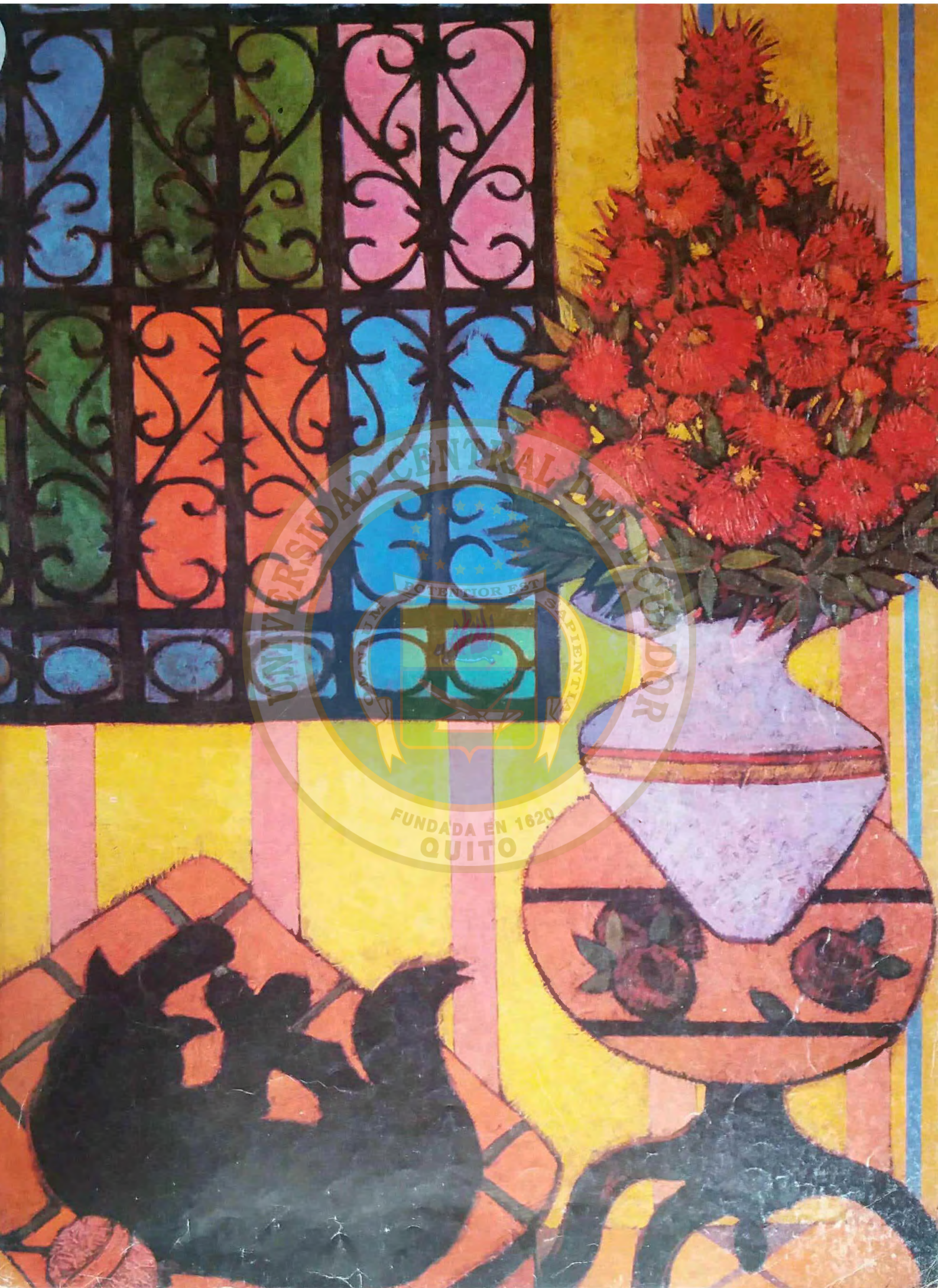
Al período de auge bananero y a Guayaquil corresponde el primer proceso de formación del mercado del arte. Mientras que en las décadas anteriores los pintores apenas vendían sus obras y el presupuesto fiscal sólo hacía modestas inversiones en el arreglo de parques y edificios, desde los años cincuenta se forman notables colecciones privadas, se encargan a los artistas obras para los bancos y las grandes oficinas y se les convoca, junto a los jóvenes arquitectos, para importantes empresas públicas, como el Palacio Legislativo y las Cajas del Seguro Social en Quito y Guayaquil.

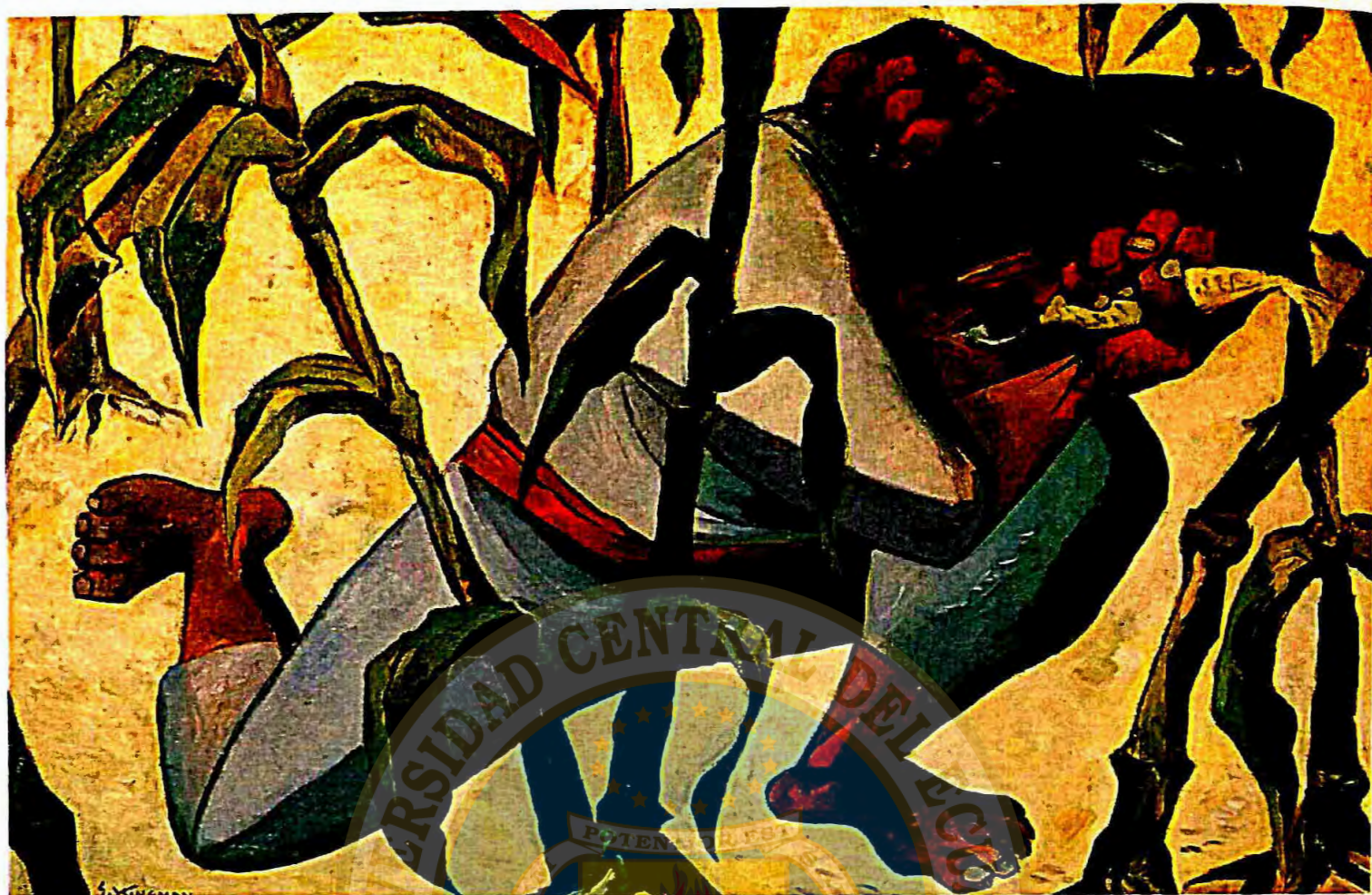
Cuba se hace dueña de su destino y emprende una revolución socialista; Kennedy pone en marcha la expansión política y cultural de los Estados Unidos y la URSS coloca el primer hombre en el espacio. Así empieza una década de agitación y de esperanzas que, salvo en algunos casos, conducirán a una cadena de frus-

traciones. El Concilio Vaticano, la invasión de Checoslovaquia, la guerra en Vietnam, la muerte del Che Guevara, el 68 de los estudiantes franceses de la Sorbona, la masacre de Tlatelolco, los Beatles, Woodstock, Marcuse... todo eso pertenece a esos diez años.

✧ En América Latina es el tiempo de "Alianza para el Progreso" y en Ecuador el de la reforma agraria. Un gobierno militar, dos interinazgos y una vez más Velasco Ibarra conducen la modernización del país por la vía de la industrialización dependiente y de la desestructuración definitiva del agro. En el sector público se introdujeron reformas técnicas y políticas tan importantes y duraderas como las de los años treinta, que darían una nueva configuración al Estado ecuatoriano; en la sociedad civil se formaron y formalizaron los cuerpos sociales en una dirección eminentemente clasista: las cámaras empresariales, de una parte, y las centrales obreras y campesinas de otra. A su vez, los intelectuales se organizaron a partir del movimiento universitario, rápidamente radicalizado hasta el punto de germinar un experimento guerrillero. Las huelgas nacionales y las confiscaciones de tierras fueron cada vez más frecuentes, como lo fue también la represión de las instituciones culturales.







En el campo del arte los fenómenos más destacados fueron la consolidación de las tendencias que venían tomando cuerpo en la década anterior, la aparición de grupos rebeldes contra la rigidez del arte "nacionalista" y "comprometido" y la hegemonía de Guayasamín y la internacionalización del arte ecuatoriano. Al movimiento cultural de la década corresponde la acción de los "Tzanzicos", la temporal existencia del "Café 77" y la formación del grupo VAN. Después de los turbulentos años sesenta, todo este movimiento fue decayendo, pero no cabe duda de que en su tiempo contribuyó a la adopción de una actitud crítica que ha permanecido en las siguientes generaciones; además rompió definitivamente con todas las limitaciones puestas a la creación artística y posibilitó cambios profundos en la plástica.

Desde entonces también se creó un campo común para la interlocución entre el quehacer de las artes, principalmente la literatura y la plástica, con el de las ciencias sociales que empezaban a suscitar una reflexión sobre y para el país. Más allá de las anécdotas y de las individualidades, en los años sesenta los artistas, colectivamente, conquistaron para sus tareas un amplio margen de libertad y de universalidad y ganaron un lugar en la arena política para luchar por la democracia.

El arte de los años sesenta muestra una gran variedad temática y técnica; destacan en todos los casos la búsqueda y la experimentación, el uso y transformación de viejos motivos, el geometrismo y la abstracción,

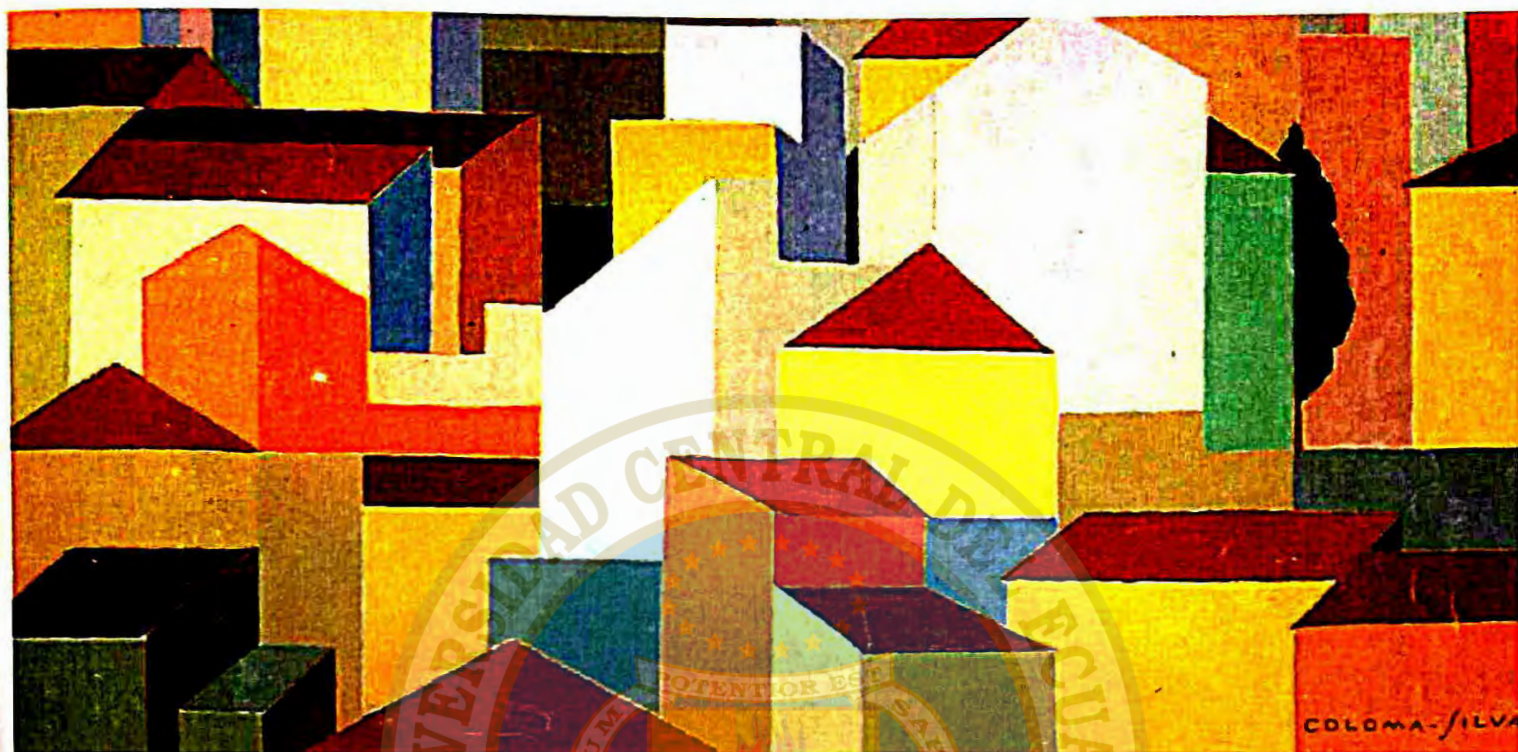
así como la aparición de las técnicas de *collage* y ensamblaje, la escultura artística de pequeño formato y la pintura matérica. Este auge de la experimentación contagia a la arquitectura y al urbanismo; el uso de nuevos materiales constructivos y la dinamización de la economía posibilitan el desarrollo de nuevos estilos en la edificación civil y pública. Algunas urbanizaciones residenciales en Guayaquil, un buen número de edificios públicos en Quito y la construcción de las ciudades universitarias en dichas ciudades son testimonios de la variedad y de la timidez de esa incipiente arquitectura de la opulencia, mientras los primeros experimentos multifamiliares y de pequeñas viviendas para trabajadores y empleados son testigos de la arquitectura de la modestia.

También nació y creció en esta época el interés por el folklore en general y por el rescate del arte popular en particular. Algunos artistas e intelectuales, solitarios y con poco apoyo institucional, formaron entonces las bases de una actividad que en años posteriores conseguiría mejor atención.

La explotación y exportación de petróleo sacudió la dinámica de la economía ecuatoriana en la década de 1970, y aunque no se crearon realmente las condiciones para una transformación estructural de la sociedad, sí se produjeron importantes alteraciones en el cuadro político y en el ambiente cultural.

A partir del 10 de agosto de 1972, el presupuesto

En la página anterior, "El maizal", óleo de Eduardo Kingman que expresa, como toda su obra, la fuerza que se dio a la temática indígena en la plástica ecuatoriana. En ésta, "La tola" (col. Florence de Coloma Silva), de Alberto Coloma Silva. El cubismo y el constructivismo fueron campos de incursión experimental de algunos pintores ecuatorianos en las décadas de la modernización.



del Estado se multiplicó repetidas veces, hasta alcanzar, en 1976, un monto superior al conjunto de los diez años de la década de 1950. Esto permitió al Estado ecuatoriano escapar del tutelaje del grupo agroexportador y al capital financiero independizarse y aprovechar las posibilidades de acumulación. La inversión de capital extranjero de origen multinacional y, por la misma vía, la exportación de utilidades en divisas, fueron muy importantes.

Bajo estas condiciones económicas Ecuador vivió un período de bonanza en el cual la construcción de infraestructura vial, de comunicaciones y de servicios públicos consiguió integrar el territorio nacional y el espacio económico correspondiente; el cuadro burocrático creció inconmensurablemente y se ampliaron las posibilidades de trabajo para los profesionales y para las capas medias. El ejército creció, se tecnificó y ocupó importantes espacios en la actividad productiva. Y asimismo las universidades experimentaron una ampliación sin precedentes en el número de alumnos, en la variedad de las carreras y en la cantidad de sedes provinciales y regionales.

El petróleo se sembró en las ciudades y dio como fruto un desordenado crecimiento urbano, una economía basada en el consumo suntuario y un progresivo endeudamiento fiscal que años más tarde gravitará como corazón de la crisis. El sector industrial no aprovechó en la medida que era posible la coyuntura petro-

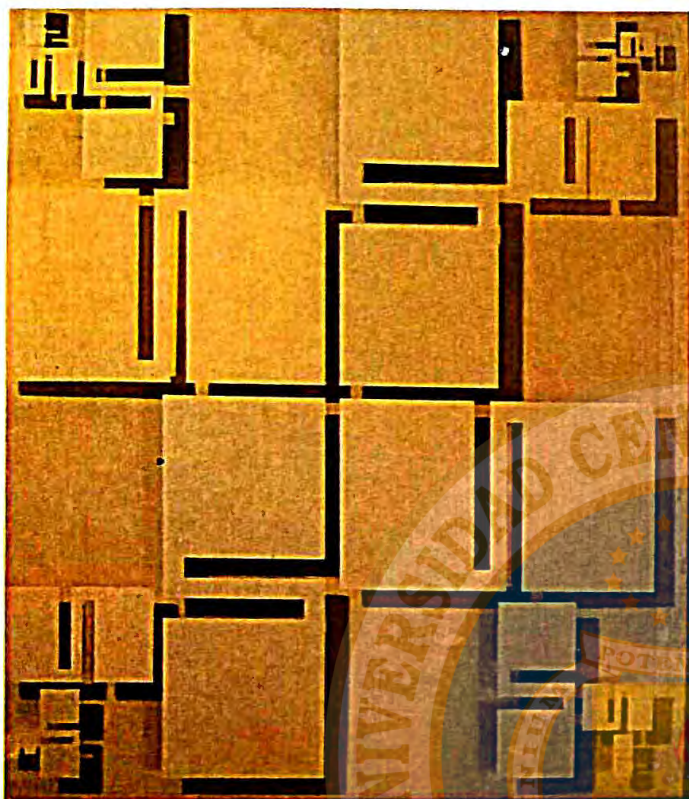
lera, y si bien se produjeron algunas ampliaciones significativas de capital en el sector, no parece habérselo dado un mejoramiento cualitativo de su composición. El agro permaneció desatendido; no se profundizó y tecnificó la reforma agraria, ni se impulsó decididamente la modernización de las medianas y grandes propiedades. En definitiva, es muy poco lo que al final de la década se intentó con los programas de Desarrollo Rural, pues la crisis frenó las posibilidades de proyectar a largo plazo.

En política, esta década fue de explosión de los nuevos cuadros y partidos del centro y de aparente derrumbe de las fuerzas tradicionales, así como la consolidación de los movimientos de trabajadores y campesinos organizados. Al calor de la bonanza y cada cual desde su perspectiva, todos se empeñaron en volver al régimen democrático y constitucional. La campaña electoral de 1978-1979 puso de manifiesto algún grado de madurez política, si bien la crisis económica volvió a descubrir la fuerza que aún conservaba el populismo.

Al modelo de economía en expansión de la década petrolera sucede el de la concentración en el período de la crisis. Agobiado el presupuesto nacional por el pago del crédito externo y entrampada la economía del sector privado en los lazos de un desarrollo artificial, el mercado se deteriora rápidamente, caen el valor de la moneda y la capacidad de empleo; los salarios pierden su significación real y las inversiones públicas en prestaciones sociales y culturales tienden a disminuir. El cen-



En la página anterior, arriba, "Collage" de Oswaldo Moreno; abajo, "To Boulez", de Luis Molinari, y en ésta, una construcción en metal de Estuardo Maldonado, muestras de la experimentación plástica desarrollada durante las últimas décadas.



tro político pierde espacio y la izquierda organizada es muy estigmatizada; las centrales obreras vuelven por sus reivindicaciones puramente salariales y los campesinos e indígenas se aglutinan para defender sus tierras.

La "revolución cultural" de los años sesenta encontró su vía de solución en la ampliación violenta del mercado del arte y la literatura en la era de bonanza. Si la Casa de la Cultura y sus pequeños núcleos regionales fueron el principal espacio de expresión y de canalización de medios para el quehacer cultural desde la década de 1940, a partir de 1972 este espacio es varias veces desbordado por la capacidad subsidiaria del Estado en todos los frentes y provincias del país y además por el súbito crecimiento de la actividad cultural en la sociedad civil. Casi todas las entidades del sector público, empezando por el Banco Central, pasando por la Corporación Petrolera y llegando a las mismas Fuerzas Armadas, ejercen un generoso mecenazgo de la cultura, organizando concursos, contratando ediciones y adquiriendo obras. Se multiplican las galerías de arte, las editoriales y las librerías; nuevos sistemas de comercialización hacen que sea asequible a grandes sectores de población la producción cultural, nacional y universal; se incorporan escritores y artistas a los cargos públicos y empleos privados de importancia. El público de arte y

la clientela de los artistas se amplía rápidamente y las obras y colecciones se convierten en un medio privilegiado y protegido de inversión.

Además de este fenómeno, característicamente económico en el campo del arte, la década de la bonanza muestra dos movimientos típicos: el eje del debate estético, sobre los contenidos y las formas, el nacionalismo... se desplaza hacia el gusto del consumidor de obras de arte y las posibilidades de vender. La experimentación toma en cuenta, quizá por primera vez, la respuesta previsible del público. Por otra parte, la dinamización del medio artístico y el trabajo sistemático en los centros universitarios —en los que destacan las facultades de Arquitectura de varias ciudades y la de Arte de Quito— provocan incursiones importantes en nuevos ramos técnicos, como el grabado, la cerámica artística, la escultura, el diseño y la fotografía. Jóvenes creadores formados a lo largo de estos años empiezan a ofrecer maneras renovadoras de plástica; algunos, pocos desde luego, se benefician de los últimos efectos de la bonanza; mas la mayoría se inicia en la profesión con un gran acopio de destreza, pero con un mercado que ya está de baja.

Pero la bonanza y la crisis no sólo hicieron sentir sus efectos sobre las artes cultas o mayores, también la creación popular encontró medios adecuados para crecer y expresarse. El consumo urbano de manufacturas artesanales se amplió en las capas medias y se convirtió en un símbolo de clase en la burguesía. Por su parte, el estado fomentó y auspició la comercialización, mejoramiento y difusión de esta producción, e incluso la incorporó a los componentes de los proyectos de desarrollo en la promoción de la cultura. Algunas galerías acogieron la plástica popular, y no pocos artistas descubrieron en ella inspiraciones que tuvieron éxito. Con la crisis, parece que éste es uno de los primeros sectores afectados, y si no encuentra un nuevo sentido comercial volverá a la marginalidad para expresar, en la vida cotidiana de los campesinos y de los artesanos, su sentido del mundo.

La historia del arte ecuatoriano en el siglo XX requiere una lectura paralela de la historia económica y política, y la comprensión global del desarrollo de la vida cultural. Esta introducción solamente marca, en grandes pinceladas, algunos rasgos de ese marco social en el que debe ser visto el fenómeno estético. El volumen ilustra, con las limitaciones propias de una obra de divulgación, los principales avances plásticos en cada período, especialmente en la pintura, pero sin renunciar a un mínimo recuerdo de lo que ha ocurrido en la escultura, la arquitectura y las artes populares.



Los primeros veinte años: del formalismo académico al indigenismo romántico

En un breve pero completo estudio titulado *La Escuela de Bellas Artes y la transformación plástica de comienzos de siglo*, Nicolás Delgado, ex director de Bellas Artes, crítico y pintor, indica que la enseñanza era por demás rutinaria, hasta que en 1907 el general Eloy Alfaro, entonces presidente de la República, "hizo venir de Europa a León Camarero para profesor de composición y pintura, a quien contrató en Madrid el doctor Honorato Vázquez, el cual, a su vez, había contratado antes al español Tomás Povedano para la escuela de Bellas Artes de Cuenca; a Raúl N. Pereira para profesor de dibujo; a Víctor Puig para profesor de dibujo litográfico..., como pinturista y mecánico litográfico se contrató a Miguel Castells; a Giacomo Radiconcini se contrató en Italia para profesor de arquitectura... y a Libero Valente para profesor de escultura".

Los gobiernos se preocuparon de crear becas para los alumnos más aprovechados en la Escuela de Bellas Artes. Para perfeccionarse en escultura habían viajado a Roma Manuel Rueda, Antonio Salgado y Luis Veloz.

La prematura muerte de José Salas, quien permaneció por seis años en Roma dedicado a perfeccionar su dominio de la técnica pictórica, privó al Ecuador de un valor que habría alcanzado una importancia fundamental en este campo.

En el año 1911, el gobierno del Ecuador becó a Manuel Ayala, Luis Murgueitio y Carlos Mayer para que marcharan a estudiar escultura en Italia, y a José Moscoso, Camilo Egas y Nicolás Delgado para perfeccionarse, también en Italia, en el arte de la pintura.

Este academicismo dio todavía en el Ecuador algunos frutos tardíos, no por ello ausentes de cierta originalidad y validez estética. Cabe citar a Luis Martínez, paisajista emotivo, de pincelada fácil y de gran sentido colorista, que, a impulsos de una vocación ingénita y al margen de todo aprendizaje pedagógico, captó los bellos parajes de la provincia de Tungurahua, llenos de espontáneo encanto y transidos de sugestiva belleza. Manuel J. Calle, al referirse al arte de Luis Martínez, anotaba que su afición surgió como producto de un temperamento abierto al purificador lenguaje de la belleza. Su obra es natural, sin artilugios ni artificios, fruto de la fantasía humanizada al contacto con los múltiples e inagotables rostros de la naturaleza.

En esta misma línea se desarrolló la vocación de Juan León Mera Iturralde. Sus paisajes superan los límites del realismo y llegan, por su certero tratamiento de la luz y el color difuminado, a cierta técnica claramente impresionista. Eugenia Mera de Navarro pintó por ingénita inclinación cuadros que rellejan un sutil y depurado temperamento. Por desgracia, su prematura muerte truncó una auténtica promesa que empezaba ya a producir obras pictóricas de indiscutible calidad.

Debemos mencionar a Wenceslao Cevallos y César Villacrés, cuyos cuadros, inspirados en el Quito antiguo, tienen indudable calidad tanto en la pintura al óleo como en la acuarela precisa, diáfana y evocadora. Este último también realizó magníficos retratos. En el campo del paisaje urbano no se puede prescindir de Roura Oxandaberro, español de origen, que llegó al Ecuador en 1910 y murió en Guayaquil en 1947, cuyos trabajos a pluma, inspirados en los más sugestivos rincones de Quito y Guayaquil, llegan a la maestría, por la precisión del dibujo y la facilidad en la ejecución. En nuestro país realizó los *Albumes de Guayaquil* (el 26) y de *Quito* (el 28), numerosos dibujos de las Galápagos y otros álbumes dedicados a *Caracas colonial*, *Recuerdos de Bolívar*, *Taxco* y *Misiones de California*.

En la página anterior, pintura realizada en el año 1973 por Manuel Redón Seminario (col. Amador Algel), pintor ecuatoriano cuya obra es fiel reflejo de las tensiones sucesivas a las que se ve sometido el espíritu de un artista dotado extraordinariamente tanto para captar el mundo que le circunda y sus aspectos proteicamente cambiantes como para plasmarlos en la doble dimensión limitativa de un cuadro.



En la página opuesta, dos paisajes de Luis Martínez, y un retrato (col. familia Gangotena) y "El día de la resurrección de la rosa", de Luis Crespo Ordóñez, al pie de ésta, obras que ilustran las tendencias concurrentes en la formación estética de los artistas del primer cuarto del siglo: el natural y el imaginativo.



-Jorge Levoyer -que falleció en 1951- estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Infatigable viajero, perfeccionó su técnica mediante la observación directa de las obras de los museos y la disciplina personal.

-Emilio Moncayo pintó numerosos paisajes de las diversas regiones del Ecuador: montañas y lagunas de la Sierra; cascadas y ríos del Oriente y ambientes de la costa y del trópico, dentro de un naturalismo matizado por un colorido luminoso. Un conjunto de obras de este pintor se encuentra en la Biblioteca Museo Aurelio Espinosa Pólit.

-Alfredo Llerena destaca la importancia que tuvo entre los pintores de formación académica Enrique Gomezjurado -nacido en Quito en 1893- y anota: "Por su propio esfuerzo salió al extranjero, radicándose en España y Francia durante ocho años. Su especialidad es la figura humana y dentro de ésta el retrato. Ha pintado también temas sociales, aunque no al calor de una ideología reformista. Le gustan los temas filosóficos y costumbristas, pinta paisajes de los Andes y marinas. En España fue discípulo de Mongrell y en Quito de un pintor español, León Camarero".

Nicolás Delgado nació en Quito en 1890. En su larga y fructífera vida ha cultivado el estudio de la his-

toria del Arte, la pintura y la música. Su fino temperamento artístico, su vocación, su culto a los valores espirituales, señalan la trayectoria cultural de Delgado.

Delgado ilustró la edición de poemas de Arturo Borja realizada en homenaje al poeta pocos años después de su muerte, bajo el título de *La flauta de Onix*. A partir de 1917 ha ido completando una magnífica colección de dibujos a plumilla de las obras arquitectónicas más representativas de la ciudad de Quito. La colección titulada *El Encanto de la Colonia* consta de veintiséis dibujos en los que sobresale la seguridad en el tratamiento del claroscuro.

En la tendencia academicista puede ubicarse el pintor Alfonso Mena Caamaño. Una larga permanencia en Italia despertó en él su adhesión al neoclasicismo. Lo más valioso de la obra de Mena lo encontramos en sus paisajes de Quito, impregnados de fino realismo. Especialmente se interesó por captar, dentro del templo y el convento de San Francisco, diversas perspectivas en las que podía jugar con los inagotables recursos del claroscuro. Ha intentado también la técnica del retrato. El municipio quiteño le ha encargado algunos que constan en la galería de presidentes del Concejo y de alcaldes del Salón de la Ciudad.



Portada de "Los Corazones", pluma de Roura Oxandaberro (1929).
Este artista editó "Álbumes" con ilustraciones de las ciudades de
Quito y Guayaquil, y llamó la atención sobre
la riqueza del paisaje urbano.

Otros pintores que cultivaron el academicismo son Medina Pérez, Luis Salguero, Luis Ruiz, José Yépez, Antonio Salas Salguero y, en los últimos años, Eladio Sevilla.

Luis Moscoso Vega, en su estudio *Pintores contemporáneos de Cuenca*, destaca el aporte pictórico de Filoromo Idrovo; Abraham Sarmiento, dedicado con pasión a la labor didáctica; Alberto Tamariz Carrión; Honorato Vázquez, notable especialmente en sus paisajes; Alberto Moscoso Vega; Luis Pablo Alvarado, pintor de temas históricos y costumbristas; Manuel Moreno Serrano, hábil y fino paisajista; Emilio Lozano; Héctor Serrano, formidable miniaturista, y Oscar Donoso.

En la pintura cuencana de inspiración religiosa tuvieron especial significación Juan León Loyola, Miguel Gordillo y Nicolás Vivar.

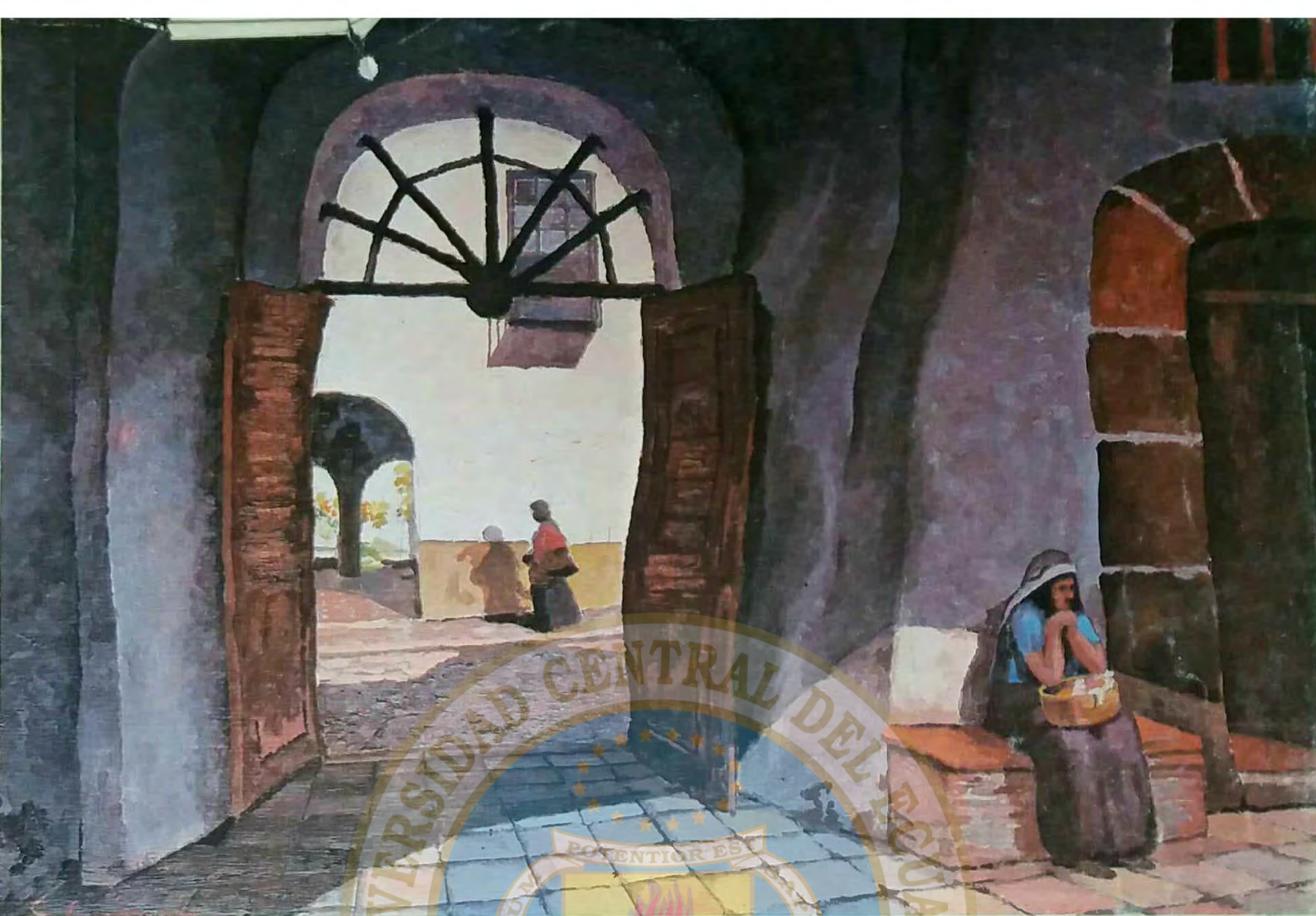
Al referirse a Luis Crespo Ordóñez, quizás el más destacado de los pintores cuencanos, anota Moscoso Vega: "...ha salido para estudiar nuevas rutas al viejo mundo de Europa y al nuevo de América... Distinguióse en el dibujo, que le ha servido para consagrarse como un artista estupendo, solicitando en muchos países de alta cultura". Obtuvo el premio Mariano Aguilera de 1938. Vivió algunos años en Washington, donde realizó numerosos retratos, de inspiración naturalista, de personajes de la política, la diplomacia y el mundo social. Ha sido muy comentado su retrato del notable estadista colombiano doctor Alberto Lleras Camargo. En los últimos años vive en Madrid y su obra ha tomado nuevos rumbos. Los temas florales los trata con desbordante optimismo y vitalidad. Esta serie de cuadros, que ha merecido laudatorios comentarios en exposiciones efectuadas en Estados Unidos, Puerto Rico y la capital de España, son un canto a la esperanza, al amor y a la fe. Una réplica al escepticismo y a la idea de la angustia existencial. Insinúan que la vida tiene su encanto y su belleza y que el hombre puede buscar en ellos la plenitud de su vida interior. Mensaje de confraternidad humana indispensable en una época agredida por múltiples y contradictorios interrogantes.

La rutina pedagógica que regía la actividad de la Escuela de Bellas Artes desapareció a partir de 1915 gracias a la creación de nuevas materias y a la presencia de profesores extranjeros que iniciaron a sus discípulos en las nuevas inquietudes que planteaban los conceptos revolucionarios dentro del enjuiciamiento de las artes plásticas. Se debe mencionar la magnífica labor de siembra espiritual que realizó el pintor y crítico neoimpresionista francés Paul Alfred

Bar, que dictaba cursos de Decoración y de Teoría de los Colores. Con él se inició la práctica de la pintura al aire libre. Bar fue un auténtico suscitador de nuevas ideas. Su amplia cultura y el conocimiento de la realidad que vivía el arte de la época le convirtieron en el centro obligado para el análisis de los nuevos conceptos. Se establecían así los contactos de los artistas nacionales con el mundo mágico, contradictorio, casi evanescente, lleno de incógnitas y abierto a la libertad que las nuevas tendencias habían creado y que, sintéticamente, hemos esbozado en páginas anteriores. Al iniciar a sus alumnos en la pintura al aire libre, Bar, fiel a su tendencia neoimpresionista, les inculca la idea de que se debe fijar lo fugitivo, esa luz ondulante y casi inadvertida que decora el paisaje y lo cambia en una ininterrumpida sinfonía de colores y formas.

Pedro León, nacido en Ambato en 1894, se especializó en sus estudios de arte en Francia, España y Bélgica. Presentó exposiciones tanto en el Ecuador como en algunas ciudades norteamericanas. Obtuvo varios premios, entre los que se debe recordar el Primer Premio Mariano Aguilera y el Primer Premio Universidad de Guayaquil. Murió en 1956 siendo director de la Escuela de Bellas Artes de Quito, en la que ejerció la docencia por algunos años. Fue uno de los principales promotores de la Sociedad de Artistas de Quito, que tuvo su plenitud en la década de los años treinta. En su obra citada, José Alfredo Llerena le califica como el introdutor del arte moderno en el Ecuador. Fue un buen retratista. En sus acuarelas se aprecia más claramente esa sutil dispersión del color y la forma, que es quizás el elemento definitorio de la aventura impresionista. Los temas indígenas, llenos de colorido y movimiento, fueron objeto de especial atención de este pintor, que llegó en esta línea, utilizando principalmente el lenguaje evanescente y sugestivo de la acuarela, a dar un giro profundo al desarrollo y ensayo de los nuevos conceptos.

Una de las obras más sobresalientes de P. León es la que se denomina "Cangahua". En ella, además de maestría en el uso del color, la textura y la composición, se entra de lleno en la denuncia de la opresión del indígena y acentúa su abandono al hacer centro de su obra a dos mujeres dormidas que ocupan el primer plano del cuadro; atrás se diluye el aire, en la tierra erosionada y en el dorado pajonal. Dramatiza la situación del indio ligándole a lo telúrico, a un imponente vacío del paisaje andino. León une cielo y tierra con una línea brillante que es un límite y al mismo tiempo no lo es.





cuales se alinea la fachada urbana y se establece un ritmo marcado por balcones, aleros y canecillos; y la textura de los muros, grueso empaste de cal acariaciado palmo a palmo.

Quito es una ciudad terrena y aérea. Las colinas que la rodean permiten poseerla desde arriba, desprevénida; entonces se la comprende con sus llenos y vacíos, con sus techos rugosos donde la teja ha adquirido pátinas insólitas; con sus elementos emergentes que marcan diálogo y contrapunto: torres y cúpulas, espadañas y bóvedas corridas.

El paisaje urbano fue entonces interpretado con las

peculiaridades propias de cada artista. Unos buscaron capturar la luz a través del color y la textura; otros sus valores volumétricos y contrastados y usaron el dibujo y el grabado.

Muchos de nuestros pintores han interpretado e interpretan estos temas al impulso de su peculiar temperamento. Pero en algunos de ellos, su obra primordial se ha centrado en esta temática, en la que en ocasiones aparecen ciertas reminiscencias folklóricas costumbristas. Tal es el caso de José Enrique Guerrero, nacido en Quito en 1909. Pintor apasionado por Quito, a lo largo de su obra ha descifrado los m

En estas dos páginas se reproducen dos obras de José Enrique Guerrero, pintor enamorado de Quito, cuyos más recónditos secretos ha descifrado y plasmado en cuadros que han podido ser considerados como "logros genuinos de la pintura ecuatoriana". En la página opuesta, el célebre "Quito horizontal", y bajo estas líneas, "Paisaje", ambos en la Casa de la Cultura de Quito.



recónditos secretos de nuestra ciudad. Sus estudios de especialización en la Academia Julien de París y en la National Academy of Design de Nueva York perfeccionaron su técnica, rica en recursos y posibilidades. Numerosos y significativos premios nacionales e internacionales, como el de crítica que obtuviera en la Primera Bienal Hispano-americana de Madrid, implican el reconocimiento a su labor abnegada, paciente, impulsada por su insobornable vocación. Sus paisajes de Quito pueden considerarse como logros genuinos de la pintura ecuatoriana.

En un principio, Guerrero analizó con originali-

dad el tema indigenista, inspirándose en lo que los estetas llaman "lo feo artístico". Se nota en ellos la influencia del expresionismo de denuncia social nacido en México a la sombra de Rivera, Orozco y Siqueiros. No podría dejar de citarse sus estudios de sabor costumbrista, mas su obra medular se centra en la visión decantada de artilugios que le han inspirado los rincones más bellos de Quito, contemplados con morosa perseverancia. Entre sus cuadros más valiosos están *Quito Horizontal*, *Quito Vertical* y *Ondulaciones de la Ciudad*. Largos años ha dedicado a la labor docente, realizada con honestidad y total entrega.

En la página opuesta, arriba, "Paisaje", de César Tacco, autor de acuarelas y aguadas de depurada técnica. Abajo, "Río Verde", de Víctor Mideros, pintor aureolado de símbolos y autor de innumerables creaciones fantasmagóricas.

Guerrero trabaja arduamente el lienzo. Cuando pinta sus Quitos, compone buscando dividir su plano en varios segmentos a los que cohesiona con líneas reticulares. El color es puesto artesanalmente; la materia se enriquece con capas reiteradas que terminan por gestar texturas terrosas en los primeros planos, diluidas y luminosas en los últimos. Este pintor ha seguido aferrado al tema urbano. Sus obras recientes buscan nuevos rumbos y en ellas predominan los blancos y parece haber olvidado los ocre que manejaba con maestría.

Otro artista obsesionado por adentrarse e interpretar los rincones coloniales más bellos de Quito es César Tacco. Es un acuarelista de limpia factura, de técnica precisa y experimentada y que en la aguada ha llegado a una depuración formal notable. El sol, la niebla, la lluvia que alteran la fisonomía del paisaje urbano imprimiéndole una extraña sensación de alegría o de nostalgia, la serenidad de los atardeceres, el hieratismo místico de los templos son los temas favoritos de Tacco, incansable descubridor de la magia recóndita de la ciudad, que ha pintado con optimismo y devoción.

En la misma línea pictórica se ubica José Espín, acuarelista hábil y experimentado. Al referirse a él anota José Alfredo Llerena: "En las acuarelas de Espín admiramos los patios antiguos de Quito, en que la luz reverbera en el empedrado; admiramos las calles estrechas y torcidas, los viejos tejados, los cipreses nostálgicos, los jardines familiares. Espín es, dentro de la pintura que se refiere a Quito, lo que son para la literatura de ambiente nacional esos poemas populares".

Los superficiales contactos con las nuevas fórmulas estéticas fueron menos intensos que la tendencia hacia una aberración rutinaria al pasado, especialmente en el público.

Puede decirse que hasta los años treinta la pintura de avanzada —como se llamaba entonces— estaba dirigida a un grupo cultural naciente, que se esforzaba por cambiar los viejos y carcomidos cimientos de un objetivismo sin vigencia ni justificación cultural. Antes de tratar sobre el expresionismo social, que se desplaza hacia la denuncia de intención política, nos referiremos a dos pintores con los que se rompe la ya atrofiada tradición realista.

A Víctor Mideros (1888-1969), nacido en San Antonio de Ibarra, una vocación innata le impulsó desde sus primeros años a practicar el dibujo, en el que le guió Luis Reyes, hábil y ejemplar profesor. En la ciudad de Ibarra, capital de la provincia de Imbabura, trabajó amistad con el pintor Luis Toro Moreno, con

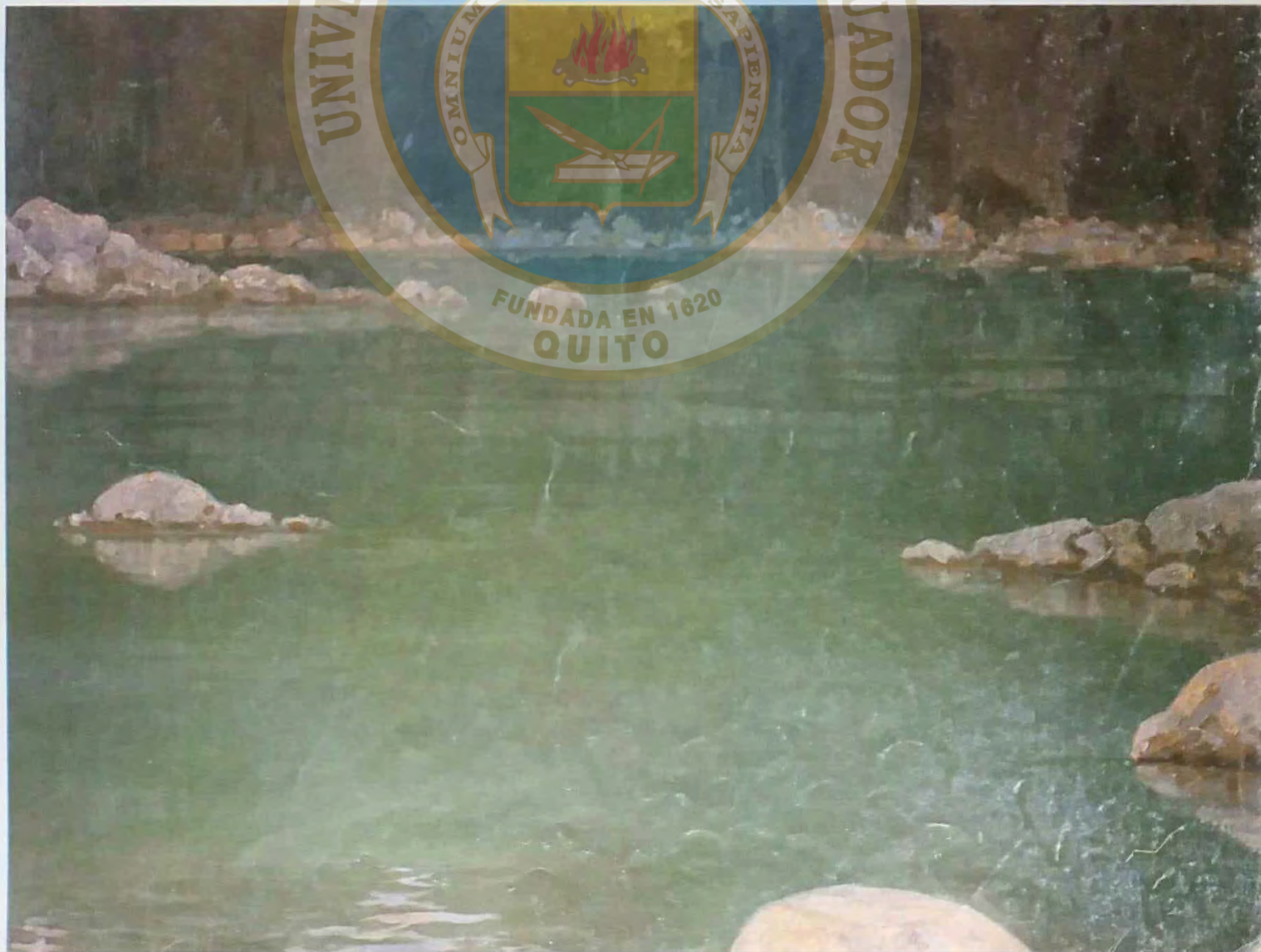
quien solía frecuentar el estudio de Rafael Troya, y allí se inició, bajo la cordial tutela del maestro, en la acuarela y en el óleo. El paisaje rural sereno y, a la vez, de fascinante cromatismo es recogido con verdadera unción por el joven artista.

En Quito ingresa en la Escuela de Bellas Artes y en la Facultad de Medicina de la Universidad Central y obtiene por concurso la cátedra de profesor de Dibujo. Luego de instituirse el Concurso Mariano Aguilera, gracias a una donación entregada al Concejo Municipal de Quito, Mideros conquistó en varias ocasiones el Primer Premio, hasta que se modificó el reglamento en el sentido de que un artista que hubiese obtenido por quinta vez el Primer Premio, no pudiera presentarse al certamen anual. Un cuadro representativo de esta etapa de la pintura de Mideros es *Yaravi*, que, al decir de Pompilio Mideros, es el retrato de un músico trasnochador, David Dávila, tocando el arpa. En la vertiente costumbrista se inspiró en las comunidades indígenas y elaboró, bajo los cánones del academismo, sus conocidos cuadros *Los mayas*, *Los salasacas* y *Los zambizas*. Por encargo del Gobierno Nacional realizó el mural de la capilla donde se encuentra el sarcófago del mariscal de Ayacucho, Antonio José de Sucre.

Se puede afirmar que la obra de Mideros, iniciada dentro de un naturalismo de tendencia impresionista, alcanzó sus mejores logros en el tema religioso. La idea de los milenios y de los presagios aparece en sus cuadros, llenos de vigor expresivo y de un cromatismo radiante. Cabe citar *Las siete copas de la ira*, *Las siete esferas del color*, *Las siete plagas*, *Los siete dolores* y *Las siete etapas del alma*.

Jueces, profetas, la Virgen, Cristo en los estertores de su agonía o en la imponente majestad de su resurrección encarnan los motivos fundamentales de este pintor, que encontró en la Biblia un manantial perenne de inspiración. Extraños signos de presagio imprimen a su obra un matiz, más que místico, religioso. En ella se adivinan y columbran los invisibles resplandores de la ciudad de Dios, siempre diluida en la más lejana perspectiva, como una promesa inalcanzable.

El escritor colombiano Luis Llanos, al enjuiciar una exposición de ochenta y cinco óleos que, con el auspicio del gobierno de Colombia, recorriera varias ciudades de la vecina república, anota: "Mideros se presenta como consumado dominador del dibujo y controlador absoluto de las formas, de los planos, de los volúmenes y de las perspectivas. Los preceptos clásicos han servido como elemento de perfección, mas no como yugo al que debería someterse el artista. Llama así extraordinariamente la atención esa manera



Abajo, "Paisaje", de Luis Mideros, y, en la página siguiente, "Vista de Guápulo", de Alberto Coloma Silva. En estas dos obras se aprecia el camino seguido por la paisajística ecuatoriana desde la interpretación idealizada del primero hasta la elaboración expresionista del segundo.

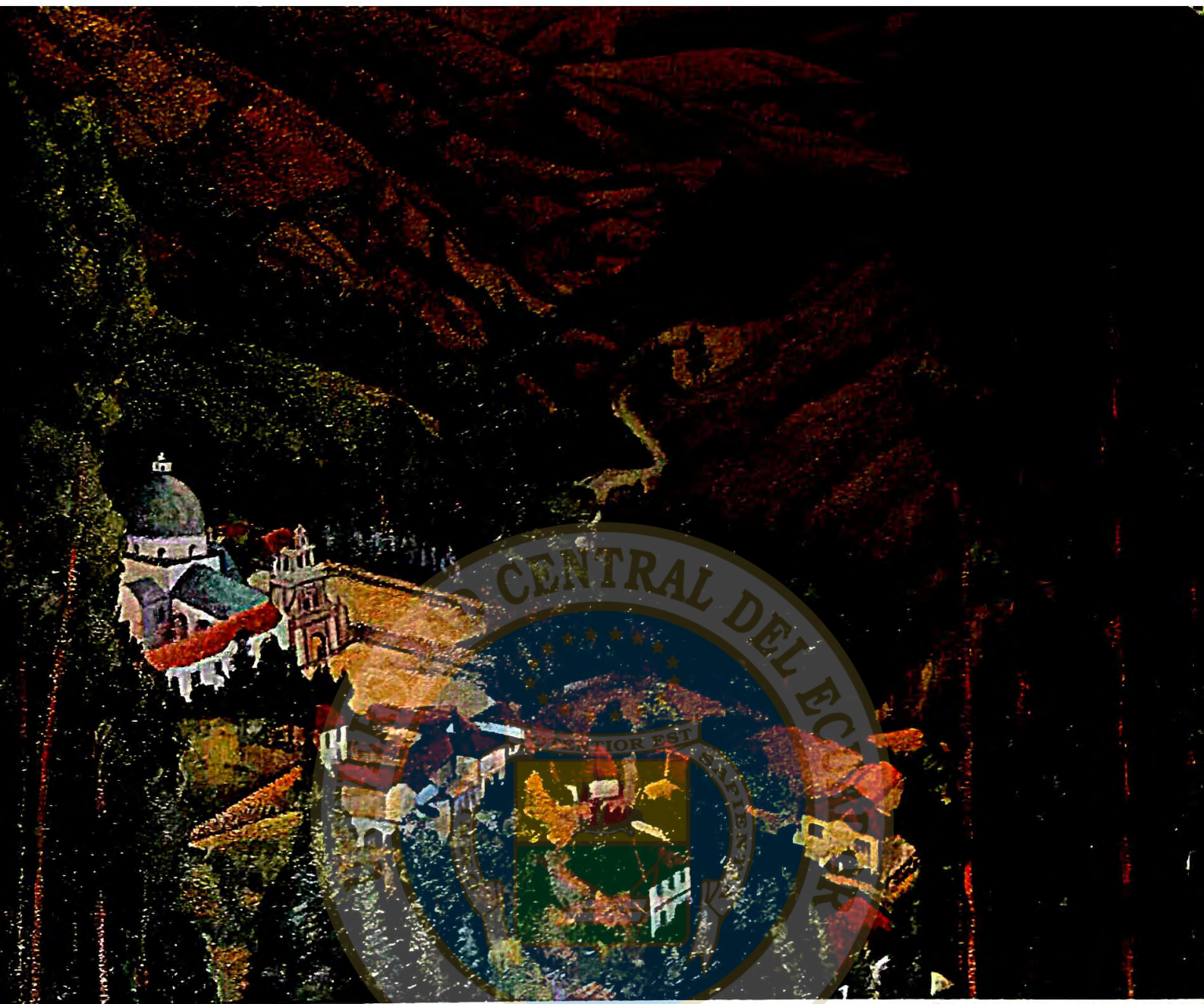
muy mideriana de deformar intencionalmente, para con ello alcanzar la cabal expresión. Es maestro de las deformaciones porque éstas se fundamentan en el simbolismo, y su simbolismo se basa en su concepción profunda y trascendente".

La obra temprana de Mideros alcanzó niveles muy altos, pues estaba nutrida por un profundo conocimiento del color, rasgo que le caracterizó hasta su muerte, y, además, por una clara inspiración poética, nutrida por una personal visión de la naturaleza. Si bien no llegó a vincularse de lleno con la corriente impresionista, como se señalaba, su pincel logró capturar

esos momentos fugaces en los que la luz parece entrometerse en la intimidad del paisaje. Trata el agua con especial fruición y es capaz de dotarla de una transparencia y un movimiento que se diría extraordinarios. En el momento en que el tema místico le obsesiona, cae en un estereotipo y su obra se vuelve intelectualizada y admonitoria.

Esta pintura alcanzó gran éxito de los años treinta a los cincuenta. Posteriormente se ha ido desplazando con lentitud hacia la penumbra, pues no logró proyección propia dentro de los movimientos pictóricos nacionales.





Otro pintor que se formó y trabajó parte de su vida en Europa, especialmente en París, fue Alberto Coloma Silva (1898-1976). Espíritu inquieto y refinado, su aprendizaje en la Academia de San Fernando de Madrid, en donde fuera discípulo predilecto de Julio Romero de Torres y compañero de Dalí y Cosío entre otros notables artistas, así como asidua concurrencia a los talleres de los grandes maestros del arte moderno en París y, finalmente, la observación atenta de las obras perennes de la pintura universal en esa escuela viva y palpitante de enseñanza que es el museo, dio como resultado una sólida formación estética que se aprecia a través de la evolución de toda su obra. El crítico Gil Tovar tenía razón al escribir refiriéndose a nuestro artista: "Hombre que gusta de la pintura como oficio, que ama lo que tiene de taller... Coloma es un pintor que puede apuntar hacia donde quiere en la seguridad de no disolverse entre los equilibrios inciertos que presiden la obra de buen

número de seguidores del arte, que pretenden empezar la edificación por el tejado".

En 1954 obtuvo el Premio Internacional de Lucca entre un selecto y numeroso grupo de concursantes pertenecientes a veintiún países. Fue el cuarto pintor americano que mereció el honor de que el gobierno de Francia adquiriera uno de sus cuadros para el Museo de Arte Moderno de París. Los tres anteriores son: Figari, Tamayo y Portinari.

Entre sus cuadros más conocidos se cuentan el retrato del poeta Alfredo Gangotena y el del padre Diego. El paisaje urbano le ha inspirado obras en las que el color parece liberarse de sus ataduras formales para llegar a la dimensión más profunda de la imagen. Rincones de París, Roma, Capri, Quito, los ha interpretado con un sentido de exquisita penetración estética.

Sin embargo, es en el expresionismo de honda y dramática ironía, que afloró en ese casi clandestino

Abajo, "El cerro", de Alberto Coloma Silva. Como en casi todas las obras de este artista, el autor parece abandonar el expresionismo y juega con el color para proporcionar una dimensión más profunda de la imagen representada. En la página opuesta se reproducen dos obras que reflejan la actividad de Manuel Rendón en la década de los años 30. Arriba, retrato de Paulette, de 1931 (col. Isabel y Leonardo Guarderas); abajo, "La cholita", de 1938 (col. Miguel de Ycaza Gómez).

mundo de la feria y el circo, en el que las pasiones adquieren vigor primario, donde el artista ha encontrado una temática llena de múltiples posibilidades para transmitir las perspectivas más lacerantes de la vida humana. El expresionismo dramático de Coloma Silva parece detenerse en el éxtasis sereno de la comprensión y la solidaridad. En cierto sentido es una

pintura que denuncia las lacras sociales que pasan casi inadvertidas, por ser las coordenadas invisibles o, mejor dicho, el contrapunto de la visión superficial de nuestra época. El testimonio plástico de Coloma Silva es, en su raíz más íntima, un canto de esperanza a la confraternidad, a través de la poética pictórica que nace y se depura en el lenguaje directo de la emoción.



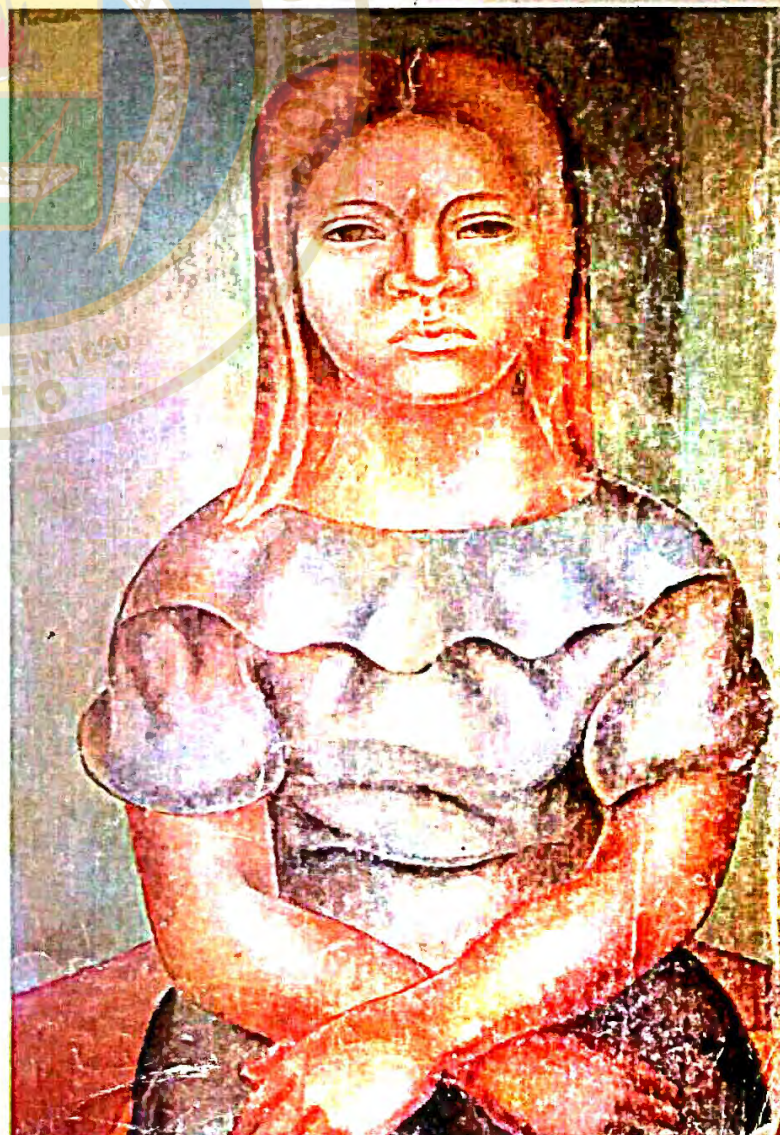
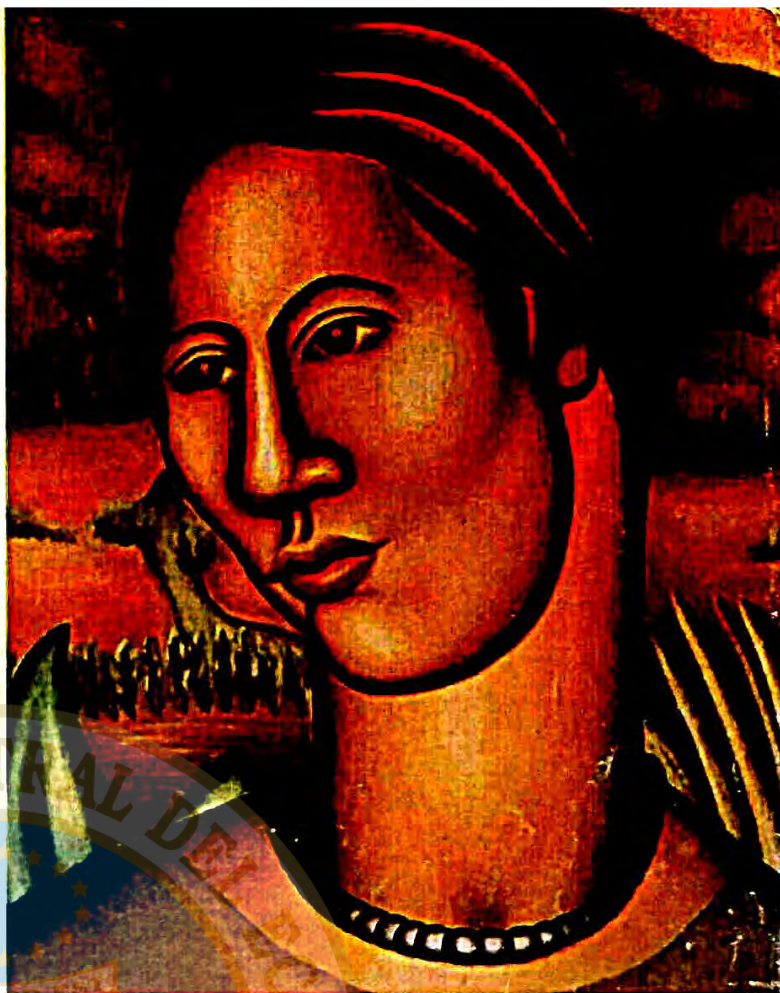
RENDON SEMINARIO, visto por Robert Vrinat

Ningún hombre, ningún artista, puede substraerse a las características de su época; cada ser lleva en su sangre, incluso en la rebelión, el aporte de sus predecesores y de sus contemporáneos, y respira, con el aire ambiente, mil gérmenes que se desarrollarán con mayor o menor intensidad en él y en su obra.

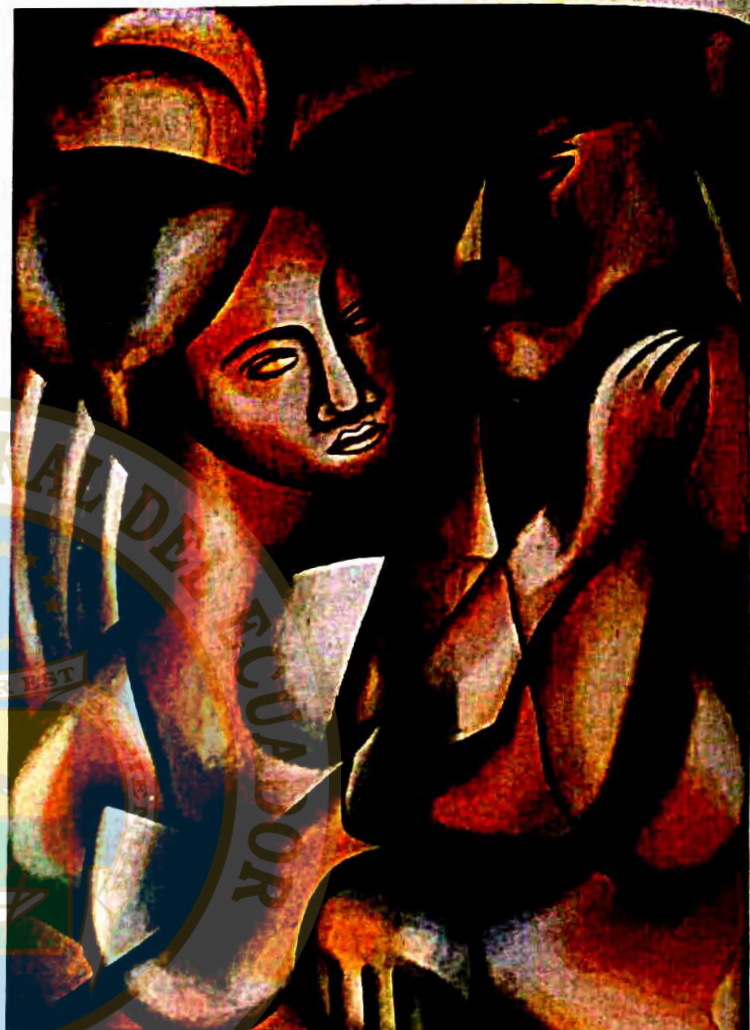
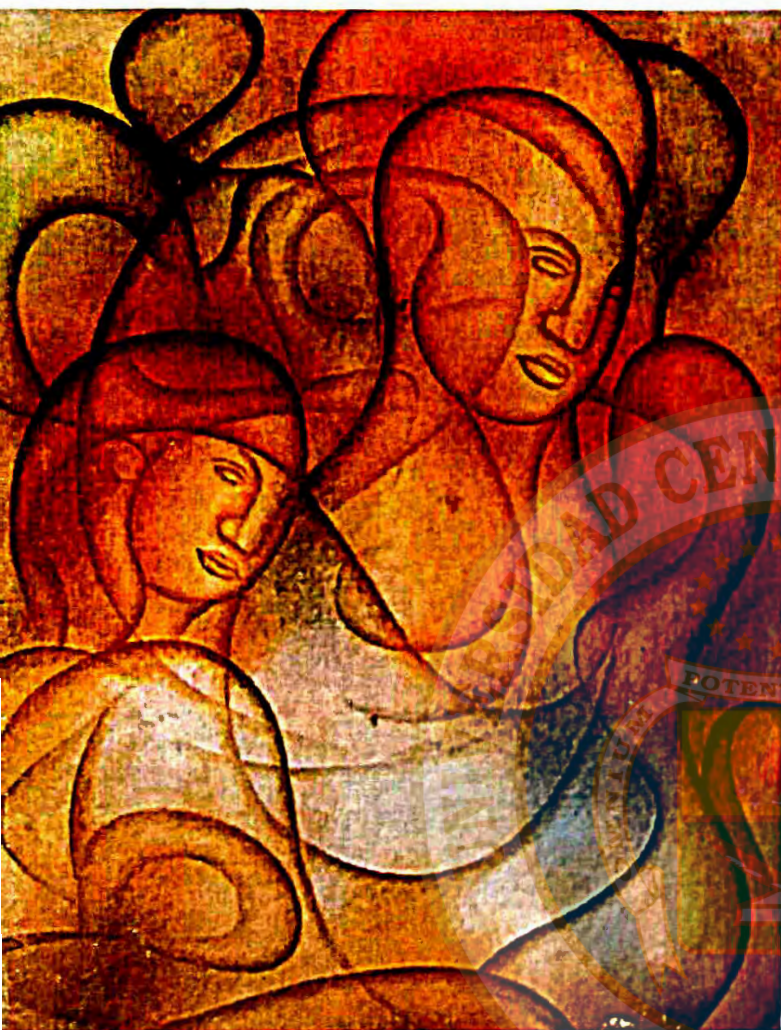
En cada generación surgen algunos seres, en escaso número, que, bañados de las mismas sabias, nutridos de las mismas sustancias, se concentran en sus propias meditaciones, buscan a Dios en el fondo de ellos mismos y, desde lo más sensible de su alma, elevan una obra que en la penumbra y el silencio alcanza las pocas cúspides de las más altas realizaciones de que el hombre es capaz.

Manuel Rendón es uno de ellos.

Nació en París el 2 de diciembre de 1894, donde su padre era ministro plenipotenciario de la República del Ecuador. Anotemos de paso que su abuela paterna, Delfina Pérez, era pintora de talento; sus obras se destacaron en la Exposición Universal de París de 1900. Luego de estudios secundarios en el Liceo Carnot de París, en los que obtuvo el bachillerato en filosofía, se inició en el aprendizaje de la escultura en el taller de Lamourdedieu. Expuso en la Nacional un busto que fue señalado por la crítica. Después, por razones personales, se decidió por la pintura. En su taller, cercano a la Grande Chaumière, que frecuenta asiduamente, trabaja solo y encarnizadamente. Es la época en la que expone naturalezas muertas, paisajes y desnudos, en los Independientes, en el Salón de Otoño, en las manifestaciones de "La Horde" y en las Tullerías, donde sus padrinos se llaman Friez, Waroquier, Dufresne. La pintura de Rendón despierta la admiración de los más dilectos aficionados del arte moderno, y expone en 1926 en la Galería del ilustre Zborowski; luego, en 1927, en la de Léonce Rosenberg, aquel enamorado de la pintura, de gusto tan nuevo y tan seguro, devoto mecenas con quien se vincula definitivamente y quien, poco antes de su muerte, contaba a sus colegas y amigos el excepcional aprecio que le profesaba. Por entonces expone muy raramente (tres veces en el salón de los "Surindépendants") y trabaja en la tranquilidad y el aislamiento. En 1937, debe viajar al Ecuador, donde se instala no lejos de Cuenca, en los Andes. Allí continúa su obra paciente y meditativa. No regresa a Francia sino en 1949 y 1951 para cortas estadias y presenta dos exposiciones en París.



La línea, que es el elemento alrededor del cual gira toda la labor pictórica de Manuel Redón, triunfa plenamente en estas dos obras, curva en la de la izquierda (1924; col. Lorenzo Tous) y más o menos recta en la de la derecha (1925; col. Dr. Jove Rojas).



Agreguemos que la música siempre le gustó y la poesía fue su afición en todas las épocas: "L'effort Moderne", la revista de Léonce Rosenberg, publicó sus poemas durante su permanencia en Francia, y en el Ecuador nunca dejó de escribir tendiendo a una forma más clásica. Esta inclinación por la poesía es, sin duda, una característica particular, pero sería una gran equivocación concluir que la pintura de Rendón tiene un carácter "poético" en el sentido corriente, literario, ya que, antes que nada, es creador plástico y su poesía no es sino un aspecto de su ser, materia informada más que principio informante. Si fuera necesario evocar a Rendón en su esencia y en su arte en pocas palabras, podría decirse que es el pintor de la meditación.

Voluntariamente no hemos pronunciado la palabra místico, con la que muchos críticos le recibieron cuando sus exposiciones de 1949 y 1951. No es que no tenga derecho a ella, muy por el contrario, es, quizá, la única que describe claramente la tendencia final de

su evolución. Pero es importante evitar cualquier confusión, pues se ha dicho también, con igual razón, que es un pintor religioso. La consonancia entre los dos términos es evidente; sin embargo, es necesario no darles ningún sentido restrictivo, cualquiera que éste sea. La actitud de Rendón ante el universo no necesita un dogma o una iglesia. Se caracteriza, en forma más precisa, por la amplitud de la conciencia y del alma, por el acceso a un plano trascendental en el que los objetos y las formas que le inspiran no pertenecen ya a la realidad, sino al lenguaje luminosamente claro de una expresión espiritual inmediata. Es verdaderamente la meditación una especie de vida contemplativa, al término de la cual se constituyó su lenguaje plástico, lenguaje que, como el de todo místico, no está hecho de palabras, de frases hechas, sino de imágenes. Esta conclusión lógica, para quien tiene una visión de conjunto de su obra, no se ha realizado sin múltiples experiencias, sin luchas contra tentaciones diver-

Pintura de Manuel Rendón Seminario cuya vinculación a una "Sagrada Familia" es evidente (1940; col. Peet de Falconi). En ella cabe destacar la presencia de una línea recta central que recorre la pintura horizontalmente y es cruzada por una serie de líneas oblicuas.



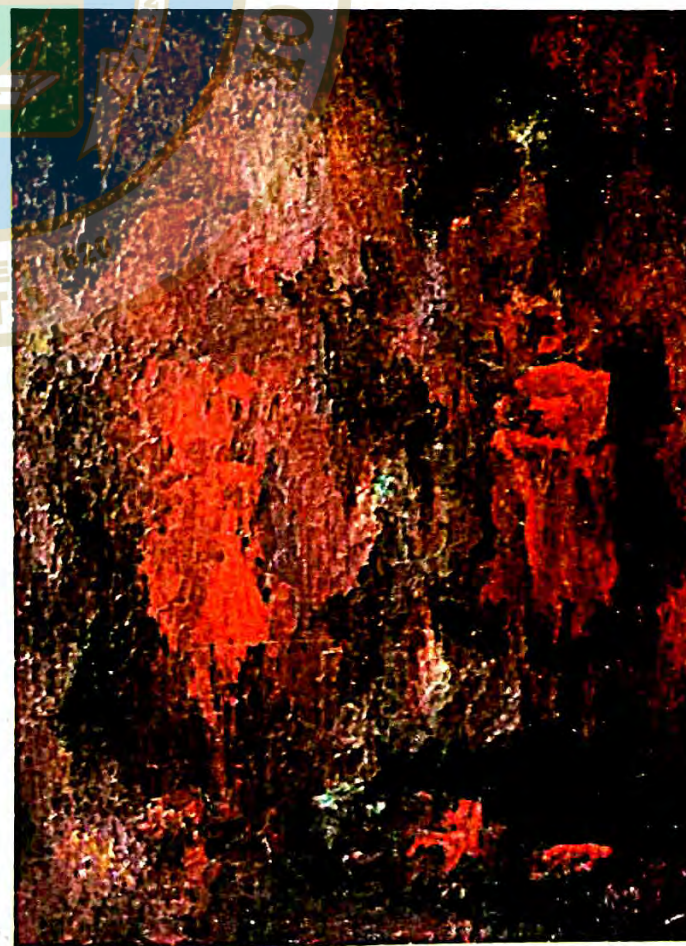


A la izquierda, obra del tipo anterior, de Manuel Rendón (1942; col. Amador Algelt), pero cuyo esquema está dominado por las líneas curvas. A la derecha, dos pinturas, de la década de los años 50, en que el autor realizó incursiones por "ismos" europeos (colecciones Lorenzo Molina y Manuel Rendón).

gentes, sin, incluso, un renunciamiento parcial a las primeras tendencias manifestadas en sus comienzos.

En el caso particular de Rendón, lo que le salvó fue el sentido de la línea. Gracias a su depuración y espiritualización dominó constantemente todas las incitaciones que el mundo exterior le presentó durante la vida parisiense en forma de mil estallidos de arte y de estilos tan diferentes que caracterizaron el principio de este siglo. Es evidente que su pintura es esencialmente de expresión gráfica. Ciertamente la escultura y su equivalente plástico en pintura: volumen, sombras, gradaciones, etc., tuvieron un lugar importante en su obra en distintos momentos de su vida; es evidente que nunca un elemento permanece solo. La línea domó toda expresión distinta y, sin destruir nada, hizo de ellas sus esclavas.

¡Cuánto camino recorrido entre el arte de su primera madurez y el de su eclosión actual! Lo que permanece constante es la calidad plástica y expresiva. Veo allí una calidad de composición, de compaginación. El ritmo de la composición frontal se sustenta sobre dos temas: la vertical (una, dos o tres) y la horizontal (una baja, a veces una media o incluso una oblicua de izquierda a derecha). No hay nada monótono en esto: muchos artistas se satisfacen con elementos menos numerosos y sus combinaciones son ya, en esta forma, ricas en posibilidades. Podríamos calcularlas, pero ¡qué importa, si a ellos, de todas formas, les tiene sin cuidado! Y, además, una infinidad de detalles juegan en estos esquemas: oblicuas (a veces un ritmo de grandes oblicuas casi verticales superpuesto a un ritmo de verticales), inflexiones, ondulaciones, y, en las obras más recientes, superposiciones y transparencias de ritmos que —además del efecto cromático— dan una riqueza y una profundidad excepcionales. Hay también una concepción del espacio muy personal que, sin embargo, ha variado. Al principio, hacia 1927, es un espacio similar al que descubrieron y con el que experimentaban los sucesores de los futuristas italianos: Chirico, Carra, Morandi. En ningún grado es surrealista, pero el espacio se vuelve tan consistente, que se diría nutre de su propia substancia a los personajes a los que se adhiere. Una comparación con el arte específicamente meditativo del Extremo Oriente se impone, pero para señalar una diferencia capital. El espacio extremo-oriental, chino para ser exactos, es un espacio dinámico que crea el mundo de las formas y los seres. El espacio de Rendón es un todo, hecho de una sola materia, sólido, en el que las formas y los seres están ya realizados, un todo que, desde el plano material y natural de las diferenciaciones ha sido transportado al plano espiritual



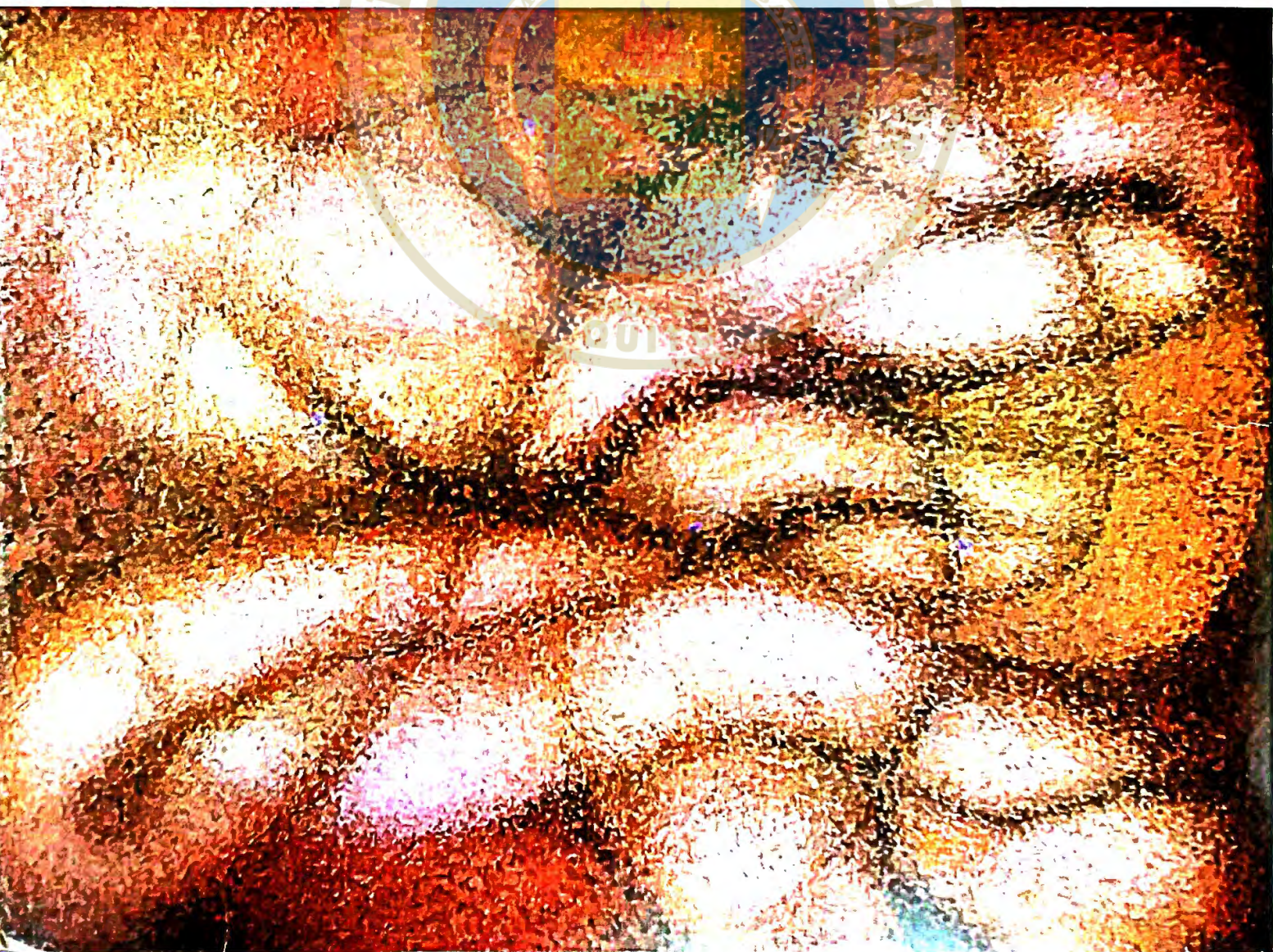
Pintura realizada por Manuel Rendón en 1966 (col. Hoslt Moeller), en la que el autor, de vuelta de los "ismos" que le habían atraído por un momento en la década anterior, retorna a sus líneas, pero más etéreas, más poéticas.

y sobrenatural, el plano de la unidad y de la homogeneidad.

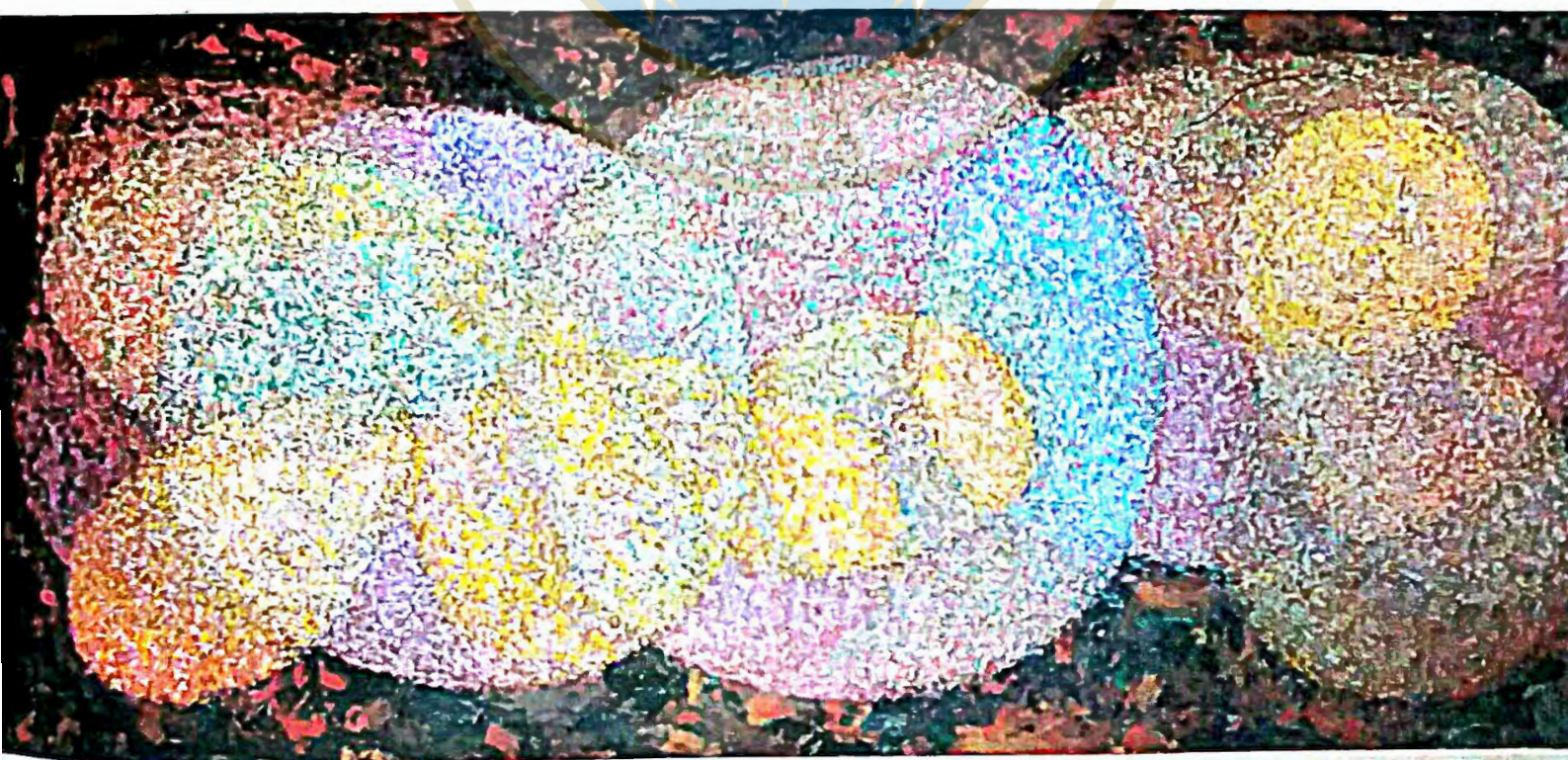
Las obras de los años que siguieron a 1920 se sitúan bajo el signo de la línea. Pero ésta se manifiesta en los antípodas de lo que será en 1951. Al principio es enteramente descriptiva. "Los hombres llorando" tienen cada uno su cara, su morfología, su expresión determinada por ligeras variaciones de signos lineares, sensibles, que contribuyen a la representación. La "Joven negra" es también una figura delimitada por un trazo firme y cursivo, sin impulso, sin precipitación. Ese trazo describe lentamente el contorno, al parecer reflexionadamente, y a medida que se desarrolla, encadena a las formas fieles juegos puramente gráficos de una curiosa e ingenua elegancia. Ciertos elementos de modelado subsisten, con frecuencia, en forma de pequeños motivos lineares ligeros y de una simplicidad extrema. Una gran economía de medios crea una composición ampliamente aireada donde se manifies-

ta ya la densidad uniforme que caracteriza, todavía más, las últimas obras de Rendón. Esta composición no tiene nada de plano: además de la indicación de volúmenes por algunas sombras, comporta evocaciones de espacio con fondos que la sola superposición enlaza íntimamente a las figuras, determinando así esa calidad de densidad señalada precedentemente.

Las obras más recientes presentan, en una filiación directa, una línea de otra naturaleza: no ya gráfica e individualizada por la huella del pincel, sino sugerida más que materializada por la yuxtaposición de dos planos de color. Esta línea, por otra parte, ya no sigue un contorno que deba hacer explícito; vive por y para ella misma, se desarrolla en un amplio conjunto de ritmos y de enlazamientos que, si bien posee en propiedad un poder espiritual de expresión, ya no puede ser enjuiciado sino desde el punto de vista plástico. Es sobre esta trama estética y cargada de amplio significado como se desarrolla y se precisa el mundo de las



En esta página, dos obras de Rendón sobre un mismo tema ("Muerte de una joven") que demuestran la evolución del artista: la superior (col. Amador Algelt), de 1970, y la inferior (col. Ghislaine R. de Amador), de 1972. Es dable ver en ellas cómo el autor parte de una visión figurativa de la realidad para terminar en una expresión espiritual en la que las célebres líneas del pintor están dadas por las superposiciones de los planos del color.



A la izquierda, "Tres personajes" (Casa de la Cultura, Guayaquil), obra en que las sombras dan volúmenes a las figuras. A la derecha, "Ternura" (col. Carlos Tobar Zaldumbide), pintura en la que es bien visible el cuadrículado irregular que en ocasiones emplea Manuel Rendón. En la página opuesta, pintura de 1969 (col. Dr. Teodoro Maldonado).



formas evocadoras de la realidad, lenguaje más preciso que escribe la frase en términos de figuras sobre el pensamiento vivo y fecundo. Estas formas se individualizan sin someterse a ninguna imitación y permanecen, por el contrario, perfectamente integradas, en completa armonía, en el desarrollo de la línea generadora.

Otro factor ha enriquecido también esta última fase de la evolución de la pintura de Rendón: en este caso un fondo cromático cuya organización parece obedecer, según el caso, a tres inspiraciones. Unas veces realiza una modulación por una especie de cuadrículado muy amplio e irregular, como en "Sueños", otras sostiene el ritmo de composición de las figuras, sea uniéndolas en un marco general que tiene en cuen-

ta su agrupamiento, sea proveyendo de una contrapartida a las más importantes, por ejemplo en la "Exhumación" o "La acogida", y, por fin, en otras ocasiones, es un verdadero paisaje, apaciblemente ondulado, cercano a la horizontal y que, como la modulación de una nota baja, da relieve a las figuras frontales ordenadas sobre el ritmo vertical ("Presentación del muerto").

La descripción verbal de estas obras puede dar una impresión de complejidad, hasta de confusión. Complejidad, ciertamente, pero salvada de la confusión por un empleo sutil del color. La originalidad de Rendón en la paleta y en la construcción cromática de sus obras no cede en nada a la de su escritura y composición. Es de la misma naturaleza, procede del mismo

espíritu, converge al mismo resultado. Producto igualmente de la meditación, su universo de color extrae de ella armonía, densidad uniforme, discreción, distinción. La profundidad de la reflexión le concede una sutileza pocas veces igualada, realizada siempre con una simplicidad cuya evidencia maravilla; sólo un ser con una calidad espiritual superior puede jugar con desenvoltura en la multiplicidad de acuerdos y de relaciones que exige estilo semejante. No se podría afirmar que cada fragmento de superficie recortada por el entrelazamiento de formas y de líneas posee un tono determinado, ya que, justamente como se ha dicho con anterioridad, la línea nace de la organización del color. Lo que quiere decir que la concepción de la obra es producto de una sola inspiración esencialmente pictórica, plástica y espiritual, todo a la vez. Se podría dar una imagen de ello suponiendo que las líneas se desarrollan sobre una infinidad de planos frontales muy cercanos, poseyendo cada uno su tono propio, y cuya superposición crea por transparencia un juego continuo de finos matices.

Es esta presencia permanente de las cualidades de cada elemento en cada uno de los otros lo que da la unidad y la densidad uniforme, características del universo del artista. Las audacias cromáticas, que tampoco faltan, son, por eso mismo, tan armoniosamente orquestadas, que pierden su agresividad y conservan, si no acrecientan, su efecto. Parece que el pintor parte siempre de los colores fundamentales y que un desarrollo natural, comparable a un crecimiento biológico, esté en el origen de las mil combinaciones que nos son propuestas. Esta es la característica, por excelencia, de una maestría en el oficio y de una visión perfectamente clara de la obra a ejecutarse.

Si de un extremo a otro de su obra reina la permanencia y la continuidad, esto no significa una estrechez en el campo experimental, ni una limitación estricta de la intención estética. Las obras de las distintas épocas están ahí para testificarlo. El irrealismo de la visión pudo dar cabida a un realismo sincero, como por ejemplo en la naturaleza muerta con un cráneo, o el retrato del artista, lo que prueba la versatilidad del autor. La calidad de la ejecución prueba también que la elección de un estilo está determinada, gracias al dominio total del oficio de pintor, por una verdadera vocación del alma. Esta vocación, Rendón la ha sentido a lo largo de su camino, por los retornos, por un replanteamiento de los problemas que se habrían podido creer ya resueltos. La "Joven soñando", de 1941, puede parecer un paso hacia una especie de cubismo analítico donde el modelado encuentra toda-

vía su lugar. "Los novios", de 1948, vuelven a un expresionismo del mismo orden que el de las primeras producciones.

Reflexionando, los términos irrealismo y expresionismo pueden aparecer, si no falsos, al menos parcialmente inadecuados. Si bien Rendón no es surrealista, el desprendimiento de sus formas de su origen real recuerda, a veces, el espíritu de ese estilo; cierta acentuación del carácter por la línea entra en el campo del expresionismo. Sin embargo, convendría ampliar considerablemente la aplicación de estas nociones y agregarles resonancias de otra naturaleza para hacerlas encuadrar en el arte de Rendón. Es por eso que, utilizando de nuevo la expresión usada más arriba, preferimos decir: pintor de la meditación.

Este sumergirse del artista en lo más profundo de sí mismo le hace reencontrar los elementos del universo, ahora indisolublemente unidos a su naturaleza y por ella a la naturaleza del hombre; nuevo cosmos donde el hombre y el universo se funden en una sola naturaleza y sus intercambios se efectúan en ella, en un plano de igualdad. Actitud religiosa en el más alto grado, hecha de veneración delante del Ser nuevo que se manifiesta trascendente a sus componentes originales. Religiosidad que da color a cada obra, y que del sujeto humano, en su punto de partida, hace una manifestación espiritual abierta a toda solicitud de orden religioso, cualquiera que sea la religión.

Son sobre todo las esferas más elevadas de la inspiración hindú las que se nos suscitan ante esta obra: más allá de la naturaleza accidental del hombre y del mundo se manifiesta el UNO fundamental y divino. Como la espiritualidad hindú, hecha de tradiciones comunes a todas las religiones, admite igualmente en su seno al cristianismo, al budismo y a todas las demás religiones espiritualistas, el arte de Rendón acoge a toda alma de buena voluntad.

Hemos evocado, en lo referente al estilo, al Extremo Oriente, a la China en particular, pero debemos subrayar el vestigio de occidentalidad de este arte, que reside en la importancia capital de la preocupación estética y plástica. Rendón hace primero obra de pintor, de artista. Por ello sobrepasa también al simple Nirvana; la paz que reina en sus telas, como la paz que emana de ellas, no es una beatitud de abandono, de renuncia. Su actividad es potencial, y se revela por el alma del que las contempla. Hay un calor más humano, hecho de la caída y de la redención, de la confianza y de la salvación. Hay una voluntad de actuar en el sentido de la armonía y de la belleza.

La unión entre lo humano y lo universal en un

Entre la obra reciente de Manuel Rendón destaca "La muerte de un pájaro", conservada en el Banco Central de Quito, pintura en la cual la efusión espiritual alcanza grados extraordinarios.

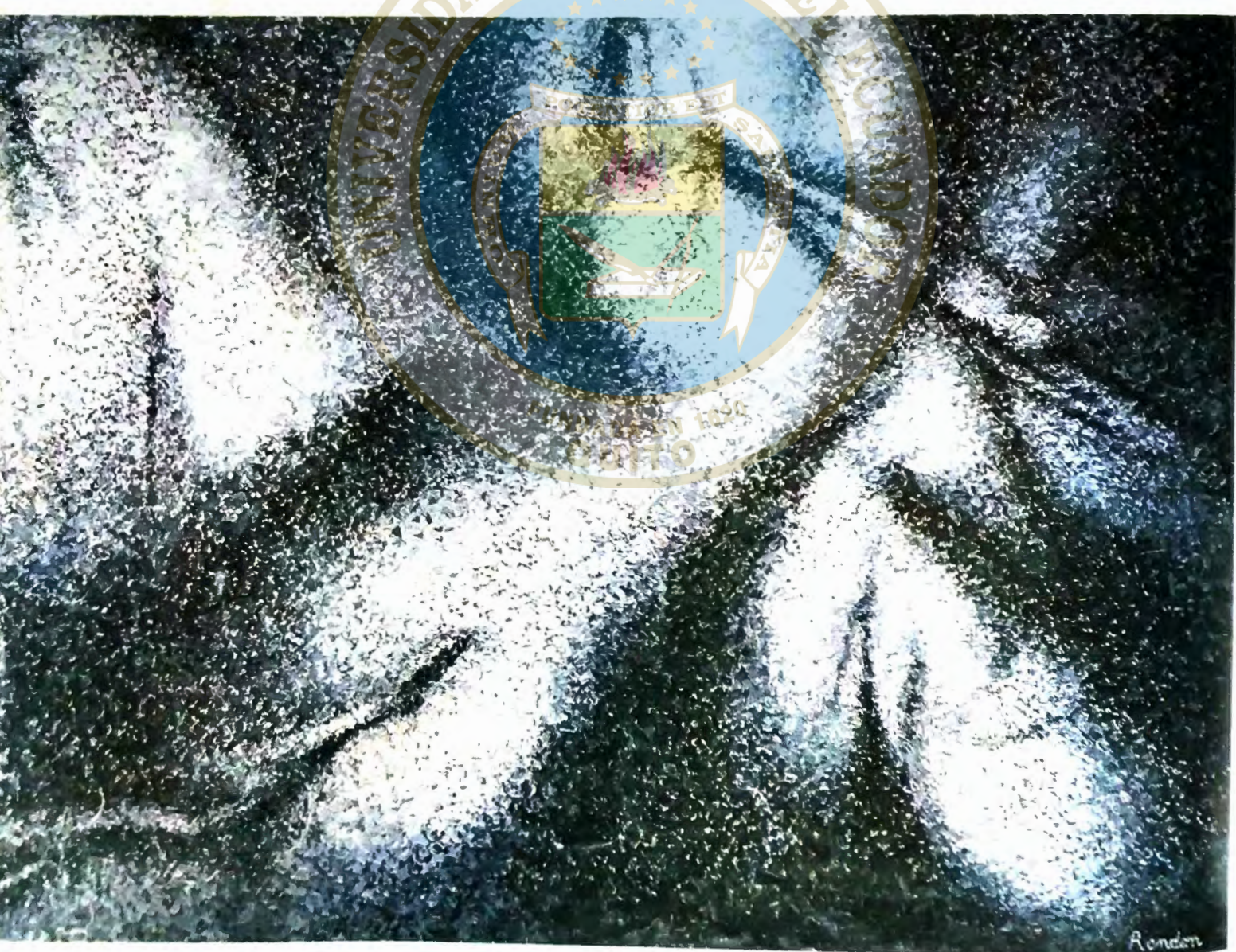
plano superior explica que toda la obra de Rendón, bajo su apariencia humana, exhale una gran fuerza religiosa.

Sus maternidades son de Belén, sus "Presentación del muerto" son descendimientos de la cruz, sus "Acogidas" son "Cristos acogiendo". Sin la ayuda de símbolos, por la sola fuerza de presencia plástica y espiritual, son invitaciones a la meditación, también para nosotros, espectadores. Y sueña con un templo decorado por Rendón, donde el hombre en busca de Dios vendría a encontrar la grandiosa trilogía formada por Amor, Esperanza y Paz.

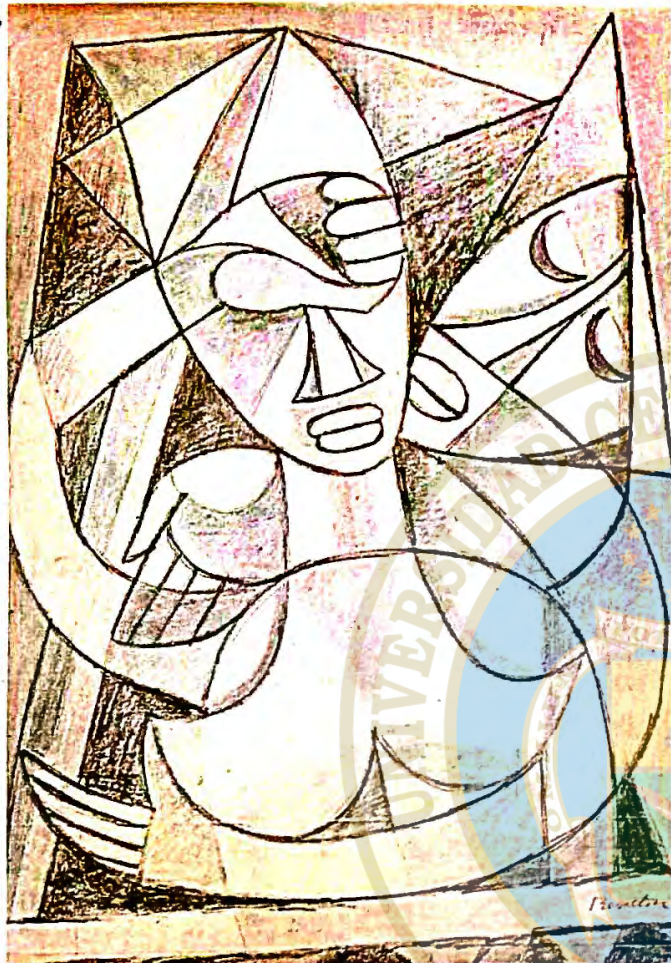
La evolución de la obra de Rendón en los últimos 25 años, sin cambiar el pensamiento y la substancia de su arte, implica un ahondamiento y una liberación,

consecuencia natural de una experiencia pictórica siempre renovada y de una meditación nutrida de esta misma experiencia.

Tan fundamentales se afirmaban en aquel entonces los componentes humanos espirituales de su creación, que la relativa y discutible gratuidad del "arte por el arte" no lo pudo alcanzar. La expansión del sentimiento de esplendor pictórico, cromático, la maestría enriquecida sin cesar de la sutileza de los acordes tonales y de las modulaciones de los ritmos le conducen paulatinamente a una expresión que se aleja de una figuración descriptiva; las formas que se yuxtaponían, se sobreponían en transparencias ricas de sugerencias plásticas y de resonancias coloreadas, abandonan esta simetría, este acento plano que restringían a dos di-



La obra pictórica de Manuel Rendón, que como ya se ha dicho se basa en el concierto de las líneas, como ocurre en "La ventana" (a la izquierda), sabe encontrar también su plasmación de belleza en realizaciones como "Montuvios" (a la derecha), en la cual la presencia de aquéllas no es tan evidente.



mentones la expresión plástica del mensaje del espíritu.

Los fragmentos de superficies adquieren por su carga pictórica, actínica, una densidad propia, un nuevo poder de impacto; las imbricaciones delimitadas linealmente ceden su lugar a ligeras articulaciones de masas tonales, las yuxtaposiciones se convierten en sutiles veladuras, las transparencias se materializan en tonos interrumpidos.

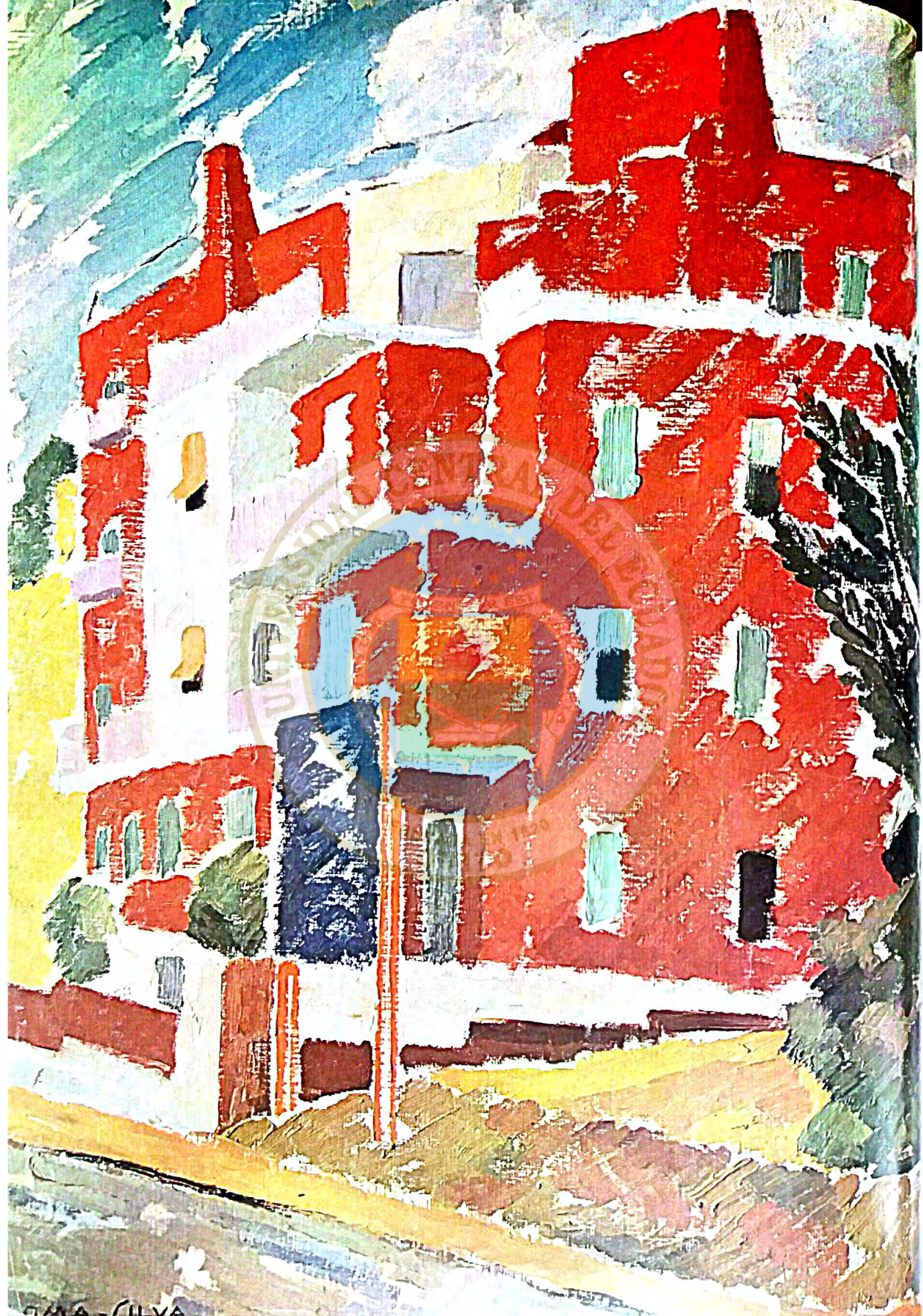
Es precisamente entonces cuando brotan de estos espacios matizados vigorosas condensaciones de tendencia gráfica, como el afloramiento de un hálito interno revelador de una estructura. A priori, esta fluidez, esta ligereza debe ser característica de la acuarela, gracias al estremecimiento de los pigmentos, a los efectos de capilaridad; pero Rendón sabe trasponer en el óleo estos caracteres específicos con un gran respeto por este material; el encanto de la acuarela se convierte, en el óleo, en misterio inquietante. La técnica espiritual y mística de las obras anteriores reaparece, pues, aquí, despojada de toda referencia de imagen, pero no

menos eficaz y perentoria. Incluso los ritmos de lo viviente toman en él una consistencia distinta, se desarrollan a partir de este momento en equivalencias poéticas de una substancia que es sobre todo y fundamentalmente pictórica.

Es, pues, a la vez una liberación de la apariencia y una profundización de la ciencia de pintar lo que se nos ofrece.

Se notará, por tanto, que esta mutación lenta, de la que en los años veinte y treinta algunas promesas se habían manifestado tímidamente, se efectuó durante el regreso del artista a Europa, a Francia y luego a Portugal, donde permaneció algún tiempo después de los años cincuenta.

En la amplia trayectoria recorrida por Rendón en su búsqueda espiritual y pictórica ha permanecido siempre fiel a su vocación y a su elección iniciales, a su concepto del Hombre y de la Humanidad. Y sueña con un templo decorado por Rendón, donde el hombre en busca de Dios vendría a encontrar Amor, Esperanza y Paz.



Las décadas críticas: del expresionismo al realismo social

Uno de los precursores de la línea combativa que se desplaza desde el expresionismo de inspiración mexicana hasta la denuncia social fue José Abraham Moscoso (1896-1936). Estudió en Europa, visitó Rusia y fue fiel a su ideología marxista, sin importarle la persecución y la cárcel. Fustigó lo que él llamaba los fantasmas de la hipocresía, la religiosidad aparente y la atmósfera pacata que encubría prejuicios inveterados. Temas indígenas, escenas campestres, retratos y una hábil y novedosa interpretación del desnudo femenino son sus motivos predilectos.

Moscoso colaboró el año 1924 a la fundación del Centro Nacional de Bellas Artes, cuatro años después a la del Círculo de Bellas Artes y en 1935 fue uno de los propulsores de la Sociedad de Artistas. Por desgracia, la indiferencia del ambiente fue la causa de que tales núcleos de renovación artística tuvieran vida efímera. Consecuencia de estos interesantes intentos de agrupación intelectual y estética fue la fundación, en 1939, del Sindicato de Artistas y Escritores, que agrupó a los elementos más representativos de los diversos estratos culturales de la época, y la organización del Salón de Mayo, en el cual los pintores de vanguardia encontraron un medio de contacto con el público.

El establecimiento del premio Mariano Aguilera para las mejores obras plásticas expuestas impulsó el afán artístico y dio a conocer nuevos valores, que conquistaron primeramente la tímida adhesión de un público reacio a las últimas innovaciones y luego el entusiasmo de las generaciones que trataban de abrir cauces distintos al mensaje estético. Desde 1945 merece destacarse la labor de la Casa de la Cultura Ecuatoriana porque, a su sombra, abierta a todas las tendencias, las nuevas promociones de artistas han encontrado el estímulo y el apoyo necesarios para perseverar en su vocación.

El expresionismo, que aspira a reflejar como en

un espejo no la realidad visible, sino las imágenes paradójicas del mundo interior, fue el punto de partida de lo que se ha llamado el muralismo mexicano, que, naciendo en Rivera, adquirió contornos más sutiles y elaborados en Orozco, para llegar a la depuración temática de Siqueiros. Gromaire ha explicado la idea clave de esta tendencia.

En esta corriente, la pintura ecuatoriana encontró nuevos elementos plásticos para adaptarlos al cartel de propaganda con inusitada fuerza. Esta dirección hacia fines concretos dio lugar a que se plantee el problema del compromiso político, si se quiere, social, frente a la desgastada fórmula del arte por el arte, que, según se afirmaba, no podía tener vigencia en un mundo conmovido en sus cimientos éticos por la injusticia y la quiebra de los valores humanos.

El marxismo proclamaba la sujeción del arte a los imperativos de la revolución social. Mas la divinización de su credo político le llevó, en los países por él controlados, al intervencionismo estatal, a base del sacrificio de la libertad estética. Es el momento en que se empieza a protestar por la opresión de la raza indígena, en que se reviven las figuras de pesadilla, en que el tormento adquiere en el gesto la conmovedora verdad de una frustración que no logra apagar la llama de la rebeldía. Por otro lado, se expresa la férrea potencialidad del paria social, único depositario de la esperanza en el futuro del hombre. Este expresionismo de barricada logra artísticamente el objetivo de impresionar, pero fracasa en su intencionalidad política, entre otras causas porque, como los hechos han revelado, los dirigentes políticos llamados de avanzada buscaron otros caminos más cómodos para domar la protesta e incorporarse, a su tiempo, al "monstruoso" sistema. Pero es indudable que este fervor revolucionario dio, en lo plástico, muestras de indiscutible calidad.

Al impulso de estas tesis y de un sincero afán de renovación social, la generación pictórica de 1933 agrupó a Diógenes Paredes, Eduardo Kingman, Luis Moscoso, Bolívar Mena y Leonardo Tejada, entre otros.

Diógenes Paredes, nacido en Quito en 1910, falleció en 1968. Profesor de pintura y dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Quito, en 1946 viajó a París, al

A la izquierda, cuadro de Alberto Coloma Silva en el cual se manifiesta una vez más el expresionismo del autor; además, un color contrastado invade por completo la composición.



En la página opuesta, pintura de Manuel Rendón Seminario, de 1969 (colección Dr. Teodoro Maldonado). Rendón representa la innovación formal y técnica en la pintura ecuatoriana. En ésta, «Indios labrando», de Diógenes Paredes (Casa de la Cultura, Quito). Aunque este autor figuró entre las huestes del indigenismo, su posición no es tan radical y sí cargada de esperanza.



gozar de una beca concedida por el gobierno de Francia. En 1945 obtuvo el Primer Premio en el I Salón de Mayo, organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y en 1948 otro similar en el IV Salón de Mayo. Su apasionado mensaje tiene las resonancias de la soli-

daridad que nace del amor a los demás y de la esperanza que la rebeldía infunde en la conciencia comprometida con el ideal.

Eduardo Kingman, nacido en Loja en 1913, es uno de los más altos exponentes de la plástica ecuatoriana



Abajo, "Lavanderas", de Diógenes Paredes (Casa de la Cultura, Quito), obra en que, si bien el autor retorna a lo indigenista, lo hace a través de un colorido más violento, hecho que da a los rostros de los personajes mayor dramatismo. En la página opuesta, "La visita", una de las obras más famosas de Eduardo Kingman, con su característica interpretación de las manos.





en lo que va de siglo. Ha expuesto en las principales capitales de América obteniendo el Primer Premio Mariano Aguilera en 1936, el Primer Premio Nacional en el Salón de Mayo de la Casa de la Cultura y el Primer Premio en el V Salón de Artes Plásticas en 1953, entre otros. Se ha mantenido en la línea figurativa. En algún momento se adentró en el abstraccionismo, pero, según él afirmaba en una entrevista periodística, “descubrí que aquello era insincero. De todos modos, fue una experiencia de la cual no puedo renegar”.

Después de once años de no aparecer ante el público, presentó en mayo de 1972 una exposición en Galería “Altamira”, con la que demostró la fecundidad de su temperamento artístico y la posesión de

una técnica de formidable pujanza y emotividad. Su paleta se había desplazado hacia un colorismo audaz, exultante, en ocasiones casi violento. La expresión de los rostros tenía más dramatismo e intensidad. Incorporó temas de protesta social y desnudos elaborados con exactitud y sabiduría. Se encuentra en plena actividad creadora. Exhibió también dibujos de trazos fuertes, cuyas líneas a veces se confunden con una penumbra que da mayor nitidez a las imágenes. Es interesante anotar que el vigor de su pintura está transido de una poesía sutil, profunda y conmovedora. Exagera y profundiza la figura para obtener una visión entrevista más allá de las fronteras de lo real.

Kingman ha mantenido su personalidad estética

Quizá nadie como Kingman ha podido representar el tormento de "La sed" (abajo). En efecto, en esta obra del artista ecuatoriano, el hombre, la tierra, el universo, todo en suma, parece que está pidiendo agua. En la página opuesta, "Mujeres con santo", obra plenamente indigenista, pero en la que también es posible captar la obsesión por las manos deformadas.

al margen de los "ismos", de los que pocos pintores han logrado retraerse, para crear su mundo pictórico como una proyección entrañable de sus ideas. El color, magistralmente tratado, resalta las imágenes imprimiéndoles una fuerza deslumbrante y dramática. Su obra es un gran retablo del motivo autóctono, una plegaria al dolor de los humildes, una protesta que rebasa los límites de lo estético para llegar a las profundidades siempre turbias de la conciencia social.

Las épocas tempranas del pintor revelan su ímpetu juvenil y su vehemencia revolucionaria. Su obra es la demostración palmaria de la injusticia a la que se somete al indio, la explotación inmisericorde, los casti-

gos horrendos del terrateniente dueño de tierras y vidas. Como los grandes mexicanos, Kingman alienta su denuncia no sólo con su talento pictórico, sino con emotividad poética. Por eso su obra es esencialmente estética, es reunión simbólica de ideología y arte.

Su obra reciente es mucho más sobria, descarnada. El maestro se ha desposeído de lo superfluo, pero le quedan sus manos, su color y su poesía. Con estos ingredientes compone, crea. El color se le escapa de las manos para manchar el lienzo con gamas brillantes, para adquirir color de piel, textura epidérmica, en esas manos que no se cansa de pintar. Hay un regreso a las fuentes prístinas de la vida y la naturaleza: maternidad





Bajo estas líneas, "Los guandos", de Kingnan (1941). En esta obra, a pesar del esfuerzo patente en los rostros de algunos porteadores, a pesar de la denuncia que se alza contra el prepotente que flagela, el autor se ha complacido en representar caras impasibles y serenas, como ajenas al esfuerzo físico que los cuerpos desarrollan. En la página opuesta, "Festival indígena", obra del pintor Leonardo Tejada (Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito).

y flores. Lo indígena en el Kingman actual ya no es denuncia, es un reencuentro con el hombre, es maravillosa, envidiable, reserva de humanidad ante una civilización arrolladora eminentemente tecnológica y alienante.

Leonardo Tejada nació en Latacunga en 1908. En su primera época pinta acuarelas con una visión cromática de honda vitalidad. Ha tenido éxito en la difícil rama del grabado en madera. Dentro de la línea costumbrista, en épocas anteriores se interesó por expresar la realidad del montuvio de la costa

ecuatoriana. Ha investigado el arte popular de nuestro país y ha ejercido la docencia aun en el exterior, pues fue contratado por la Unesco para dictar durante dos años cursos de arte en las universidades de Centroamérica. En la pintura al óleo es sobrio en el color y experto en utilizar la textura como elemento medular de la composición.

Las últimas facetas de su obra, realizada en óleo, acrílico y témpera, enfocan temas dramáticos como el de la tortura que sufre el hombre por razones políticas. Para expresarla usa el color en tonos grises





puestos con pinceladas dramáticas o, directamente, conformando una materia táctil, dura a veces, estremecedora. Ha pintado últimamente de manera intensa el paisaje citadino, quizá su última vinculación con la arquitectura y el urbanismo a través de la docencia en la Facultad de la Universidad Central de Quito, y sus experiencias como investigador le han hecho adentrarse en el espacio, ingrediente esencial de esas artes, y tratar de capturarlo. Sus logros son notables, aunque alguna vez caiga en una especie de estereotipo. El padre José María Esquivias al analizar los temas urbanos subraya que Tejada posee: “Una línea muy segura y dócil, fuerte como incisiones de tallador, limpia y natural como si brotara por sí misma. Tejada es un artista que cada día da muestras más convincentes de madurez estilística”.

Luis Moscoso, nacido en Quito en 1913, ha obtenido varias preseas, entre las que destacan el Primer Premio en el Salón Nacional de 1957 y el Premio “Ciudad de Quito” en 1962. Es fundamentalmente un neo-

figurativo que maneja con destreza el ritmo y el color. Su temperamento sutil lo traslada a sus cuadros, transidos de cálida y humana poesía. Ha practicado también el grabado en madera y en linóleo. En 1942 escribía sobre este pintor el crítico José Alfredo Llerena: “Puede dividirse en dos épocas la pintura de Moscoso: la época fría y la cálida. La primera comprende hasta la Exposición Aguilera de 1941. Pintaba sus paisajes con colores fríos y además eludiendo cualquier exceso de luminosidad. Los periódicos juzgaban a Moscoso como un artista nostálgico, en sus apreciaciones literario-artísticas. En la Exposición Aguilera de 1942, Moscoso ha presentado óleos de diferente clima, casi todos ellos a base de rojos y amarillos. Además ha experimentado una apreciable evolución en la consecución de matices y también en la composición. En esta segunda etapa sigue siendo predominantemente un paisajista”.



En la página anterior, arriba, "Paisaje" y, abajo, "El cráter", de Luis Moscoso, pintor ecuatoriano neofigurativo dedicado al paisaje de manera casi exclusiva. Aquí abajo, "Noche del indio", de Bolívar Mena, cuadro que pertenece a la temática propia del autor de representar a los indios dormidos tras un trabajo extenuador.

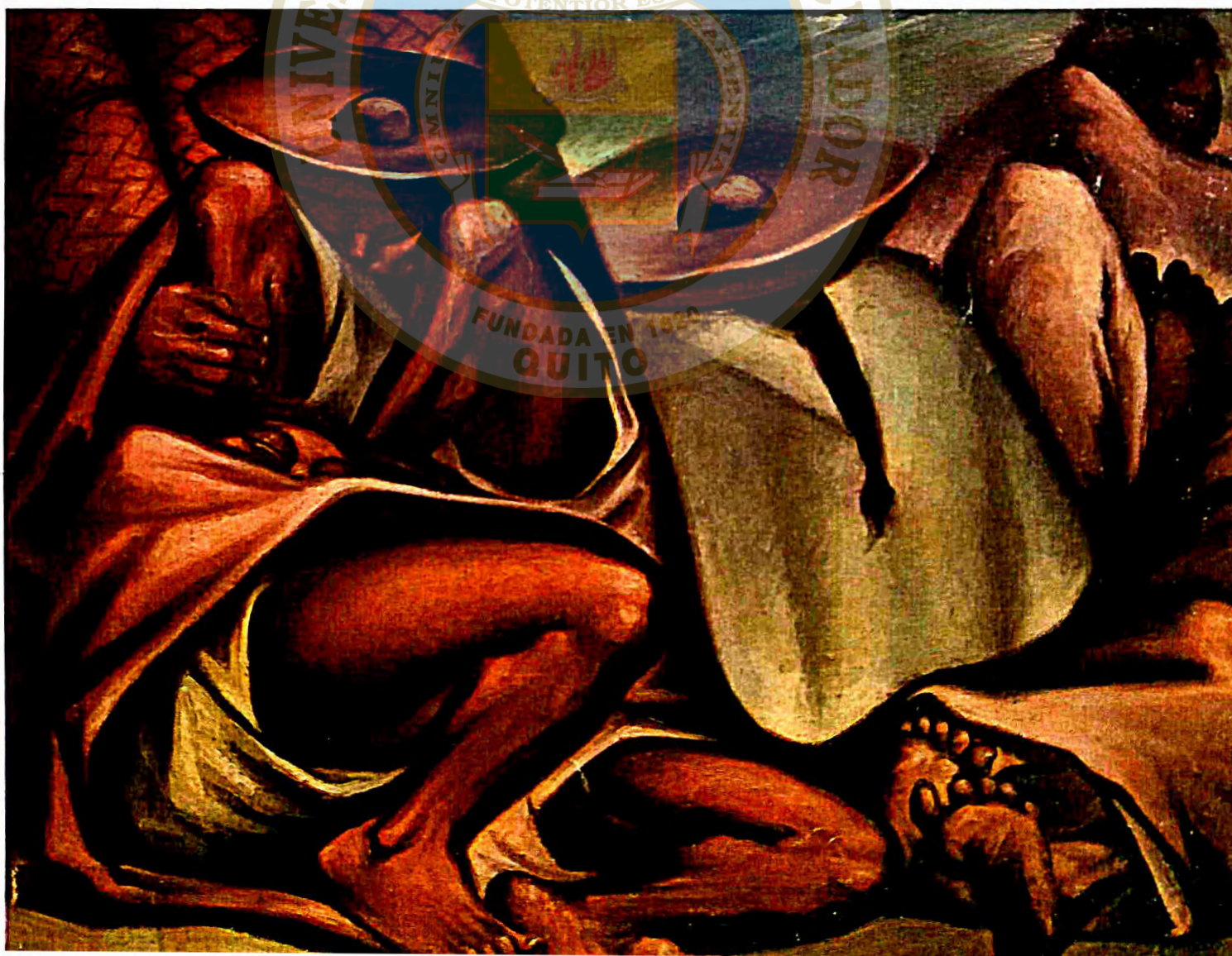
Bolívar Mena Franco es también un ferviente militante en el movimiento indigenista. Nació en Ibarra en 1913, de manera que cuando la pintura se compromete dentro del drama político, joven aún, su pincel le sirve como arma terrible.

Mena compone dinámicamente, y las obras de aquella época están soportadas por un dibujo duro, escorzos casi brutales. Pinta escenas de indios dormidos, extenuados, cargadores, esclavos. Gusta de tratar las esteras, típica artesanía indígena, como elementos volumétricos, de un gran valor en su composición. Sus colores son con preferencia los grises verdosos, los ocre y, en general, no usa las texturas. El óleo se extiende en los paños en pliegues sutiles, en los encarnes se tuesta y patetiza en músculos fuertes, en pies descalzos que pugnan por salirse del lienzo.

El Mena actual es casi dulce. Su especialización en el retrato le ha llevado a una búsqueda psicológica del personaje. Ahora emplea una materia consistente, texturas difuminadas y un color rico; tanto, que a veces estalla luminoso.

Entre las distinciones que han implicado público reconocimiento a la labor de este artista, consagrado con perseverancia a su oficio, cabe mencionar el Primer Premio del Concurso Mural en la Feria Mundial de Nueva York de 1939, el Primer Premio de Pintura en el Salón de Octubre de Guayaquil de 1963 y el Primer Premio Mariano Aguilera en Quito.

Galo Galecio nació en Vinces en 1908, se educó en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil y se especializó en la de México en fresco y grabado. En 1948 pintó un mural de cuarenta metros cuadrados inspi-



Abajo, a la izquierda, dos muestras de la obra grabada de Galo Galecio. Arriba, "Entierro de una niña negra" y, abajo, "Despedida" (Casa de la Cultura, Quito). La idea de la muerte está presente en muchas de las obras de nuestro autor. A la derecha, "Mujer con pájaro". En la página opuesta, "Paisaje", del pintor ecuatoriano Carlos Vicente Andrade.

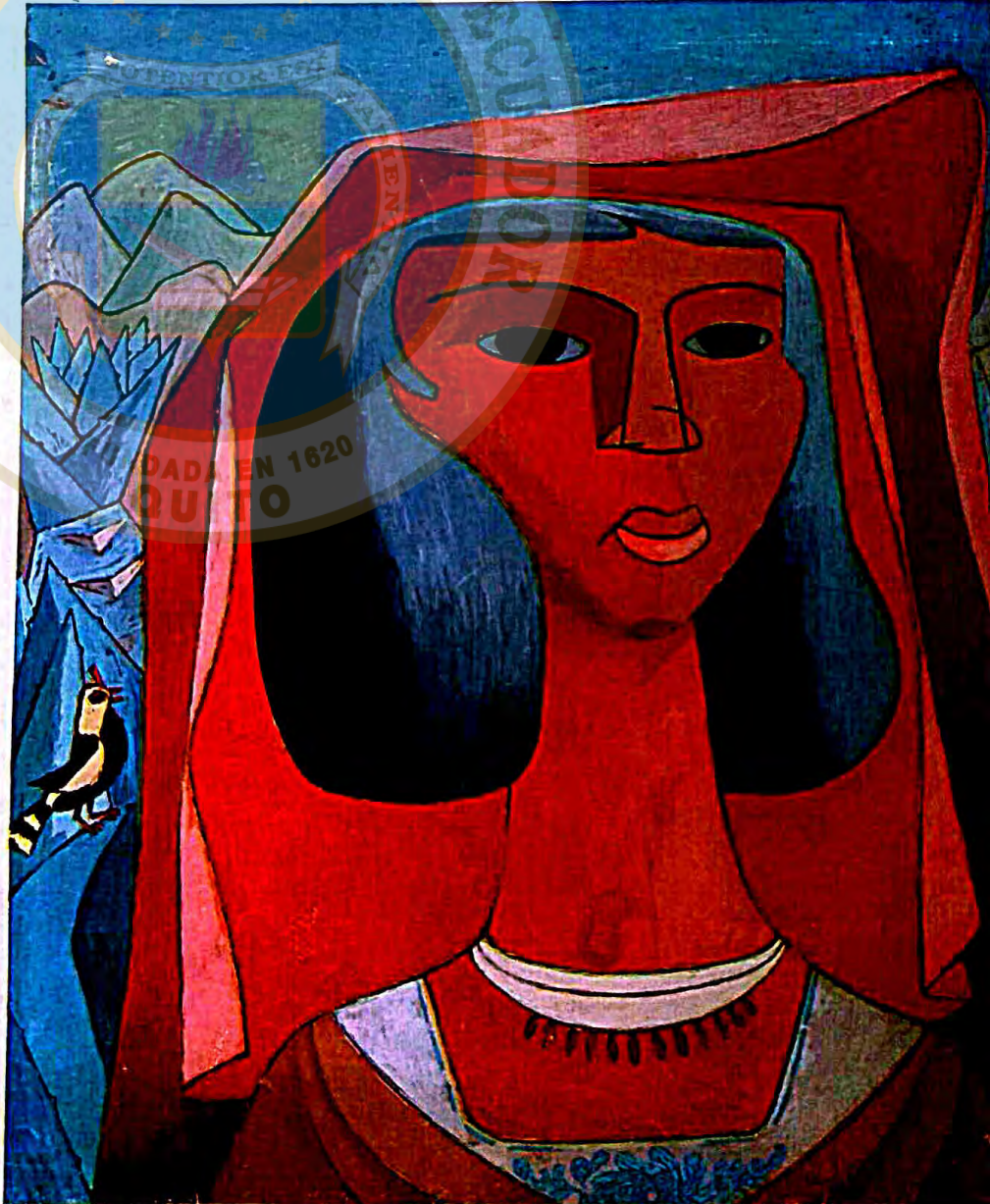
rado en motivos históricos para la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En México editó un libro de sus grabados titulado *Bajo la línea del Ecuador*. Ha tenido gran éxito como caricaturista. En 1957 obtuvo el Primer Premio en una exposición de grabado e igual distinción en la Tercera Bienal de Barcelona, en 1956.

Galecio es maestro insigne; su obra se caracteriza por la firmeza del trazo. Sabe cómo sacar de los materiales el máximo provecho, consiguiendo en sus grabados sutilezas increíbles cuando la tinta llena los resquicios de la plancha para irrigar, como el torrente sanguíneo, tejidos, tramas y epidermis. Cuando usa el color, sus obras se iluminan con una alegría vital, los tonos nacen desde dentro del papel, parece como si únicamente el maestro los hubiese sacado a la luz, al conjuro de su magia. Como muralista se destaca por

un dibujo esquemático, quizá proveniente del arte del grabado, y compone las grandes superficies con líneas dinámicas. Sus estudios en México y su contacto con los grandes muralistas mexicanos le permitieron descubrir los ingredientes secretos de ese bello arte. Sin embargo, él es un solitario. Su versión del universo y de la historia es personalísima y es ella la que alienta su obra.

Gerardo Astudillo nació en Riobamba en 1908. Temas indígenas, costumbristas y folklóricos han constituido los señuelos permanentes de su trayectoria pictórica.

Carlos Rodríguez nació en Quito en 1914 y ha expuesto con gran éxito en México. Ha tratado con asiduidad y buen sentido el retrato. La pintura de cartel revolucionario le atrajo en su juventud; sin em-





Julio Cevallos emplea la técnica de la témpera y obtiene de ella unos resultados extraordinarios. Así se comprueba en "Niños" (abajo) y en el detalle de "El mayoral".

bargo, lo más valioso de su obra tiene como temática un indigenismo de líneas marcadas y precisas. Sus figuras están impregnadas de una melancolía hierática, casi ajena al tiempo, pues parecen encerradas en ese mutismo agobiante que aspira quizás a transmitir con su lenguaje un drama íntimo e intransferible.

Carlos Vicente Andrade nace en Cotacachi en 1915. Consagrado al obtener el Primer Premio en el Segundo Salón Fundación de Guayaquil en 1960, destaca fundamentalmente en la acuarela. El tema folklórico lo trata con naturalidad y vigor. En esta línea sobresale su óleo *Procesión*. No ha sido ajeno tampoco al tratamiento del tema urbano, dentro del cual ha conseguido dominio y originalidad.

Sergio Coello destacó en la pintura decorativa. También podría ubicarse dentro de esta tendencia, aunque ha laborado en muchas otras, a Julio Cevallos, nacido en Quito en 1930. Entre otros, se le han concedido los siguientes premios: Primero del Salón de Abril de Riobamba; Medalla de Oro Camilo Egas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1971; Medalla de Oro del Diario "La Prensa" en el Segundo Salón Fundación de Guayaquil en 1960. Considerado por la crítica nacional como profundo conocedor de los intrincados secretos de la témpera, la pintura indigenista le ha apasionado y es posible que de estas primeras experiencias arranque su permanente afán por desentrañar los rasgos más expresivos de la figura





humana. En algunas de sus obras se empecina en una materia abundante, tratada en texturas gruesas y casi como un esgrafiado. La figura humana está tras ella, aprisionada, dura. Sus cuadros *Niña navideña* y *La huandera* son prueba fehaciente del anterior aserto.

La pintura femenina ha encontrado en la temática indigenista, que llega al sentimiento y a la solidaridad, un manantial renovado de inspiración. Piedad Paredes, a más de su dedicación a la pintura y a la docencia, estudió decoración, diseño y cerámica en los Estados Unidos. En su primera etapa pictórica utilizaba colores grises y oscuros, para pasar luego a un colorismo luminoso, rico en tonalidades y que lo ha puesto al servicio del expresionismo dramático, dentro del cual ha logrado sus más meritorias realizaciones. Los temas humanos que se repiten a lo largo de su obra pictórica vienen de esa ternura y solidaridad con la tragedia diaria que pasa casi inadvertida a la superficial mirada del egoísmo. Ha buscado también en la naturaleza evocadores motivos de alegría y optimismo.

Otra pintora que puede ubicarse en esta línea es Alba Calderón de Gil, nacida en Esmeraldas, quien ha penetrado en ese ambiente de ilimitadas posibilidades expresivas y plásticas en el que se desarrolla el drama del montuvio ecuatoriano rebelde, viril, consciente de que la injusticia social debería ser proscrita para que el ser humano pueda vivir y realizarse a plenitud. Cabe mencionar a Judith Roura Cevallos, nacida en Quito en 1921, hija del notable dibujante español ya fallecido José María Roura Oxandaberro, cuyos paisajes de Quito, Guayaquil y de inspiración costumbrista han alcanzado justa y permanente notoriedad.

En el tema indigenista, esta pintora, dentro de un objetivismo de raíces neoclásicas, ha pintado sus personajes ubicados en el sereno y majestuoso paisaje de la serranía ecuatoriana. En cambio, Wilhelmina Coronel trató el desnudo dentro de la temática indígena, y en la línea figurativa lo hizo Luz María Villamar de Valencia.

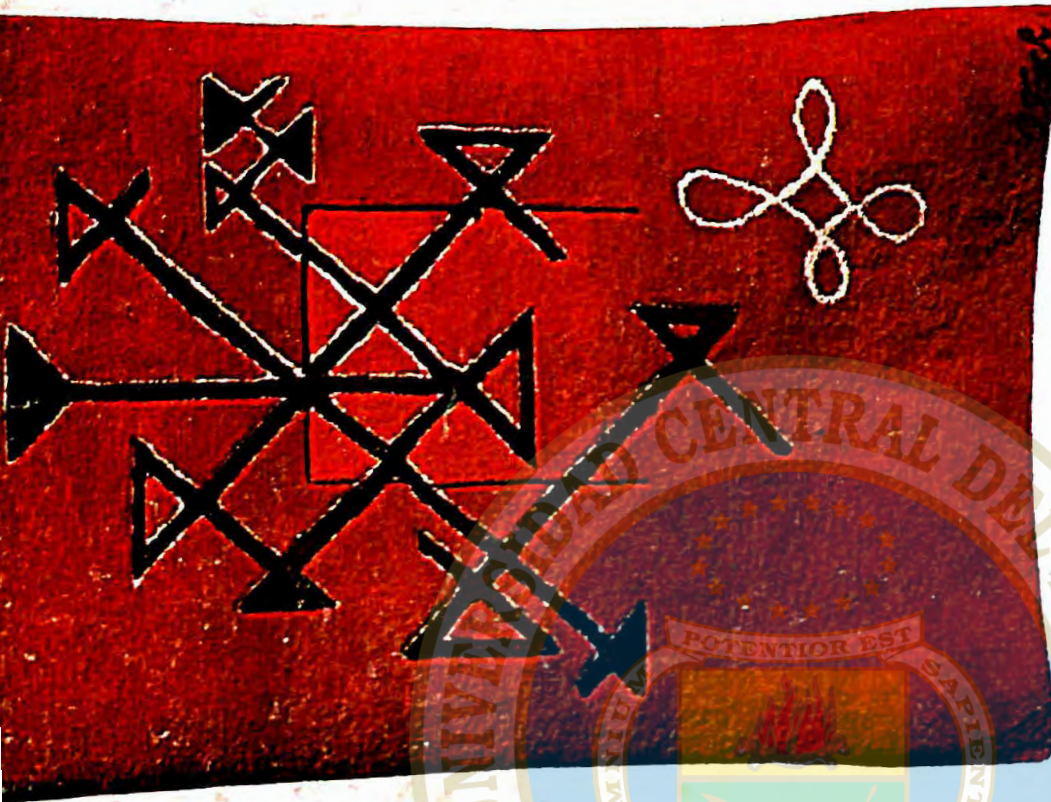
No podía faltar en esta breve visión de la pintura



En la página opuesta, "Pase del Niño", témpera de Julio Cevallos.
Aquí abajo, "Retablo"; en el extremo inferior, "Prioste".
Una constante de este artista ha sido desentrañar los rasgos
más expresivos que sirven para captar la figura humana.



Olga Fish, además de excelente pintora, como demuestra en la pintura de la página frontera, "Mujer cofán", también ha elaborado alfombras, de las cuales se reproducen aquí abajo dos muestras, para las que el arte popular le ha facilitado temas.



femenina el nombre de Olga Fish, figura entrañable dentro de los medios artísticos ecuatorianos. Estudió en la Academia de Arte de Düsseldorf. Sus cuadros, de depuradas esencias objetivistas, ejecutados con notable dominio formal del dibujo y el tratamiento de los volúmenes utilizando una gama cromática rica, desbordante, casi mágica, se encuentran en algunos museos de Norteamérica y del Ecuador.

Su quehacer estético se ha vertido desde hace algunos años en la elaboración de alfombras, en las que aparece una versión muy personal del mundo indígena. Ella ha sabido adentrarse en la magia del arte precolombino y en el del indio actual para extraer viejos y nuevos símbolos que ha desplegado en sus creaciones. Sus estudios del arte popular le han proporcionado el medio para el descubrimiento; sus conocimientos pictóricos y técnicos, unidos a su sensibilidad y a la habilidad manual de los artesanos tejedores, la han convertido en una primera figura de ese arte textil.

Jaime Valencia, de labor intermitente, ofrece un expresionismo de amplia raíz pictórica, nutrido de la observación del medio como de las costumbres y situación del indígena. Desde sus primeras obras a la presente, su evolución ha sido lenta.

En la década de los años cuarenta fueron comentadas las pinturas de José Garrido y José Aimecaña en los medios artísticos de Quito, en los que por aquel tiempo influía Guillermo Olgeiser como notable conocedor de corrientes estéticas modernas y como retratista y paisajista de enorme fuerza y colorido. En Guayaquil, en cambio, adquirieron gran significación los nombres de los artistas Antonio Bellolio y Bolívar Ollage.

En la decoración de iglesias destacó fray Enrique Mideros, hermano de Víctor y Luis, quien decoró las iglesias dominicas de Cuenca, Ibarra, Latacunga, Loja y Baños.

No hay que olvidar el aporte que extranjeros como Jan Schreuder y Lloyd Wulf (residentes en Quito) y Hans Michaelson (en Guayaquil) prestaron en sus momentos. Schreuder realizó un expresionismo que luego tuvo su secuela en un figurativismo geométrico que lo llevaría finalmente al abstracto. Wulf, especializado en los temas de "danzantes", realizó toda su obra pictórica importante en el país. Su expresionismo fue de origen cubista. Michaelson, profesor de Bellas Artes en Guayaquil, tuvo influencia en alumnos como Tábara y en la línea a seguirse en el mencionado Centro.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

POTENTIOR EST SAPIENTIA

OMNIA

FUNDADA EN 1930

Sahagún 2006



En la página opuesta, autorretrato de Camilo Egas (Museo C. Egas). Abajo, «Indios», del mismo autor (Museo del Banco Central, Quito). La faceta indigenista del pintor presenta unos personajes que están como subiendo eternamente hacia una meta inaccesible, tristes o impasibles, pero siempre poderosos.



CAMILO EGAS, por Alfredo Pareja Diezcanseco

De los tres grandes de la pintura ecuatoriana contemporánea en lo que va de siglo XX, ya casi vencido, Camilo Egas (me parece acertado el consenso de que los otros dos sean Manuel Rendón Seminario y Oswaldo Guayasamín) partió el primero, relativamente apresurado a sus sesenta y tres años, a juntarse a las sombras que tanto le persiguieron en su errante y triste soledad de artista. En su pasión por la vida y en su pasión por el arte, Camilo fue hombre de veras, un poco formado por los esplendores que restaban del

siglo XIX, puesto que, en nuestro país, el XX sólo empieza después de un día trágico de 1922, y en Europa en 1914. Hasta entonces, la bohemia equivalía a lo heterodoxo ante cualquier circunstancia de la regularidad victoriana; no sólo la barricada contra Napoleón el pequeño, sino la íntima rebeldía en el aislamiento de la sociedad.

Muy joven, buscaba lo maravilloso en el garaje que convirtió en galería de arte, mirando a la Alameda quiteña. Pintaba en esos días no únicamente con la materia formal, sino con el alma del XIX, en pequeñas heroicidades en desacuerdo con lo establecido. De agudo sentido humorístico, un día dejó la burla para marchar a Roma y adquirir disciplina. Y parece que no la adquirió, porque la Academia le fue pesada, torpe, exacta y marmórea. Mejor convenía a su curiosidad recorrer salas de museos, audacias de innovadores, calles abigarradas de colorines insolentes, como

En la página opuesta, "La calle 14", pintura de denuncia social pero que al mismo tiempo pone de manifiesto el impacto que causó en Camilo Egas la visión de la megápolis de Nueva York y que está considerada como una de sus obras maestras.

si algún fantasma las hubiese arrancado del viejo imperio vencido, y jugar y soñar con la vida, puesto que entonces le sobraba. ¿Cómo no habría de sentirla ancha, larga e intemporal entre el vino, las columnas del Foro, San Pedro y las mujeres? Pero volvió, habría de volver constantemente, de cuerpo a veces, de espíritu siempre, a su Quito, pesaroso quizá de haberse extraviado entre los escorzos de las viejas ciudades, donde seguía escuchándose el eco bronco del padre Verlaine y el simbolismo mantenía su lucha sin cuartel contra el obstinado academicismo del viejo régimen.

Es posible, empero, que Egas haya afinado en Roma, como sin duda lo haría después en París, su innata habilidad formal, de tanto ver quizá más que de tanto trabajar. El ojo es en el artista el órgano principal; las manos se sueltan para seguirlo en su camino penetrante de sabiduría, pero es la función ocular la que pinta o simplemente dibuja. En Quito, pacato y manso entonces, que no se interesaba por el arte, Egas empezó a ver con cuidado cómo se descomponía y recomponía la luz andina. Los demás, que eran casi todos, ni siquiera se detenían a reflexionar frente a las vírgenes y los angelotes barrocos de la tradición colonial. El antiguo virtuosismo de los grandes de la Escuela de Quito y de los innumerables anónimos, indios y mestizos, parecía olvidado. Desde la época de los Salas no renacían virtudes plásticas suficientemente dotadas como para continuar una tradición honrosa, esa que, como una fuerza vegetal irresistible, hizo los fustes dorados de las columnas, el revestimiento ornamental de las paredes, los tallados en oro y púrpura, las sutilezas de los motivos ocultos, las custodias sagradas enracimadas de flores y esmeraldas a todo color, la cerámica de arcilla de resplandor, los retablos y las sillerías, las techumbres de cedro, los taraceados policromos de los muebles, las cornucopias, las estatuas, la espejería, la pintura...

Dos extranjeros enseñaron por esos años en la Escuela de Bellas Artes. Era una manera de incitar a que los artistas despertasen y comprendiesen las sucesivas categorías que en Europa ponían a prueba a la plástica moderna. Paul Bar fue uno de ellos. El otro, Luis Cassadio, mientras por la costa ecuatoriana Roura Oxandaberro permanecía con su vieja maestría en el impresionismo. A Cassadio le cupo en suerte interesar a Egas en el paisaje nativo y en descubrir, por sobre todo, la terrible y penosa condición decorativa del indio ecuatoriano. Ya había dicho Matisse, saliéndose del encendido fauvismo y con una nueva visión de los problemas cromáticos, que "la composición es el arte

de arreglar de manera decorativa los diversos elementos de que la pintura dispone para expresarse". ¿Existía de cierto el indio?

Se lo veía tanto por todas partes, que el disfraz de lo cotidiano lo escondía para el amor y para el arte. Mas, en alguna ocasión, Egas penetró en el misterio indígena, viéndolo como una sola unidad plástica con las dulces montañas doradas de la sierra y como una continuación de la piedra, una prolongación del gemido del agua, sujeto y objeto de la desolación, majestuosa decoración de la desgracia en los colores del poncho, tan semejantes a los retazos de la sembradura andina, en azules, en verdes, en amarillos de oro viejo o en el ocre agresivo y álgido del páramo. El modelo, en el estudio de Cassadio, era inescrutable, mas, para Egas, un mundo entero y desconocido pidió asilo en su retina. Y la nueva presencia se hizo activa en el oficio adquirido; así la forma encontraba, cada vez con más identidad, el idioma que su espíritu ansiaba para trascender. Hubo quizá por un tiempo algo de paisajismo retrasado, pero sobre él predominó un estado de alerta, un caudal inspirador y una manera formal que abandonó el simplismo decorativo por la profundidad cromática.

Egas pretendió conocer al indio, aunque situarse dentro de su alma debe haberle sido tarea casi imposible. Para conocerlo, en esos años de su formación, la violencia expresionista habríale perjudicado, lo cual no quiere decir que su indigenismo careció de contenido social. De lo que careció fue de beligerancia abierta; de lo que abundó fue de amor. Haberlo hecho así constituyó, por cierto, la iniciación de un movimiento pictórico que encontraría sus idóneos maestros años después. En tanto, ni la anécdota, ni lo literario, ni el cartel le menguarían su propósito de conocimiento y transcendencia; mucho menos el grito. Egas nunca gritó; fue tenso y suave, magro y bondadoso, de profundo humor y persistente tristeza, cauteloso y contenido, entre los límites de la ternura y el buen oficio, con una poderosísima vocación por la forma, sin la cual el arte es nada o poco menos que nada.

De todos modos, el decenio de 1930 a 1940 fue una época de denuncia y protesta. Créese que luego se olvidó del indio, de cuyo dolor Montalvo quería escribir un libro que haría llorar al mundo. No es esa la verdad. En 1957, poco antes de su muerte, pinta indios, los crea con el color, elevados, subiendo a alguna parte inaccesible, tristes, alegres, quizás embriagados, poderosos de cualquier modo, en una composición sinfónica, en la cual, si existe la deformación, es apenas la de una norma de contrapunto o de una



En la página opuesta, "Reflejo núm. 2", realización de Egas para demostrar que la fealdad, en este caso la fealdad fisiológica de una herida, también puede transformarse en obra de arte.

fuga que responde en el tema con el señorío de quien conoce bien el lenguaje plástico. En ese y en otros lienzos indigenistas el tema ejerce sobre su capacidad creadora una gran seducción, sin las contradicciones banales que los débiles suelen encontrar entre fondo y forma, inexistentes, por supuesto, la una sin el otro. El formalismo es cosa distinta, un mal que aqueja a los artistas de corta visión y larga pedantería. En los indios de Camilo Egas están, sin titubeos, la gracia alada, la poética fuerza del color, la dinamia creadora en el agobiado o en el danzante, y un casi alegre dominio de los poderes de la expresión plástica.

Camilo Egas amó el viaje; nunca las estaciones largas ni en mujeres ni en países. Cambiar, como artista y como hombre, nunca es una derrota, sino la forma de la victoria que enseña una meditación bien dispuesta a tratar de comprenderlo todo, lo cual por cierto es imposible, mas por eso mismo digno de emprenderse. Otra vez en Europa, ya en los inicios de la madurez creadora, en búsqueda constante, estudia los modos en que el artista va acercándose a las medias verdades de los sucesivos descubrimientos en la apariencia de las cosas y los fenómenos. Del realismo al suprarrealismo, en verdad, no hay más diferencia que la que puede establecer de súbito un hombre de ciencia cuando descompone una trayectoria de partícula material en un fenómeno de velocidad capaz de vencer al sonido y a la luz. El hierro y el cemento son cosas para tocar: los vacíos que al atraerse les dan gravedad tienen que ser juego natural. Cuando un artista presente estas suprasensaciones vitales, su agónica tensión por comprender y comunicar lo que cree haber comprendido es desconcertante, insaciable, adolecida de ensueños de espanto.

No puede negarse que el gran muralismo mexicano había abierto una puerta a la realidad social de América latina, haciéndole tomar conciencia de su historia con la pavorosa presión de un millón de muertos. Para las relaciones intrahumanas aquello fue casi una hora de bienaventuranza; más por lo que prometía, menos por lo que lograba. Pero había otras cosas: las que Egas conoció cuando indagaba en los misterios de la furia creadora; cosas más grandes que esa revolución, más permanentes, cuando menos, que ocurrían aquí y allí, en el mundo, en el inmenso conglomerado de la humanidad doliente. Esos debieron ser sus largos momentos de sueños suprarrealistas, cuando tocaron su frente todos los imponderables de lo verosímil y de lo inverosímil. Pero no era bastante. Llevaba mucho dentro de sí. Para apaciguarlo, retratos magníficos, desnudos de líneas puras o de volú-

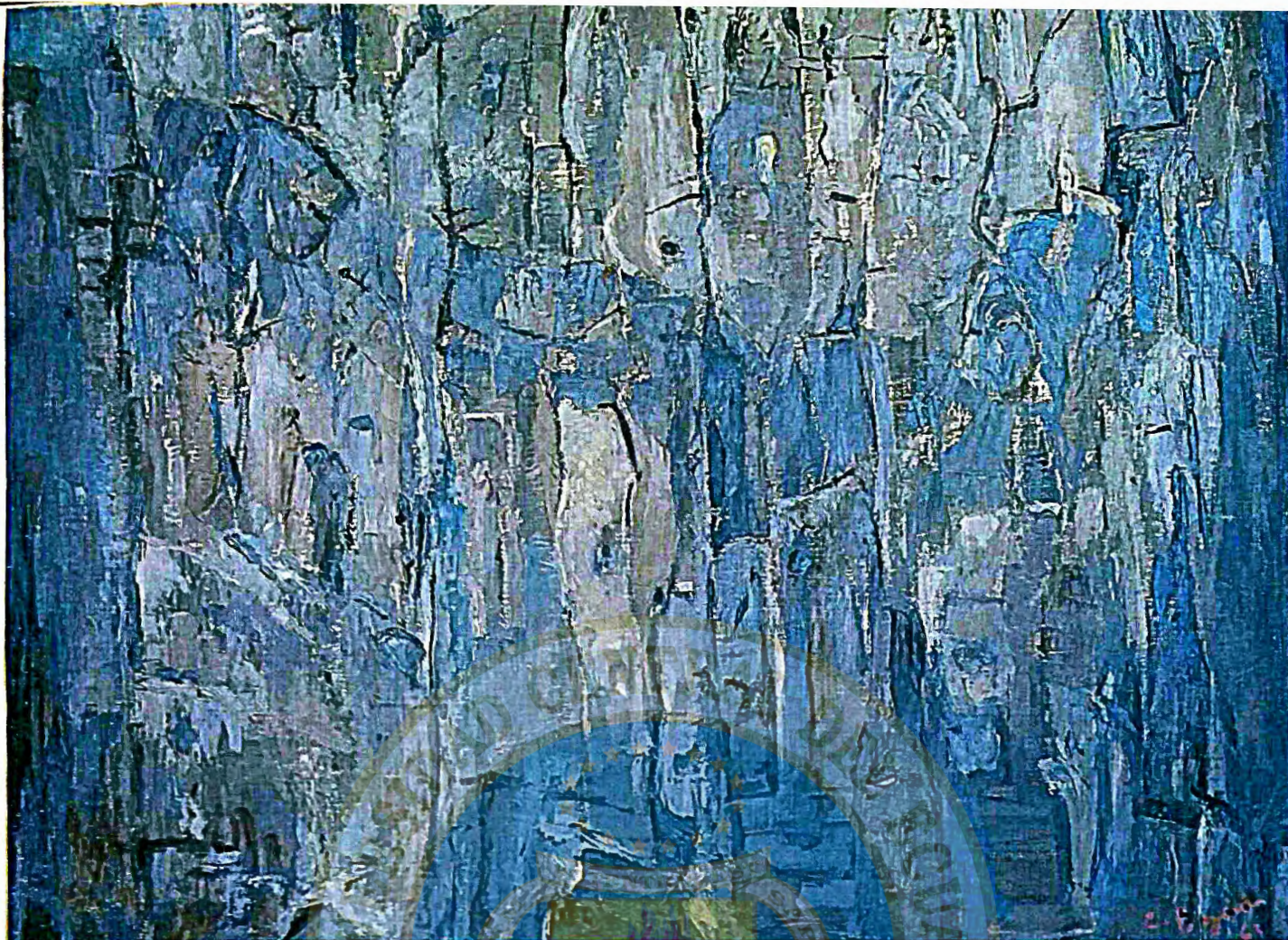
menes en un espacio vuelto a crear, mientras en Nueva York dirigía el departamento de Arte de una alta escuela, notable por su inclinación social, reverentemente recordada como se recuerda con reverencia a Norman Thomas: "The New School for Social Research". El maestro era ahora él, pero un maestro que se enseñaba continuamente a sí mismo, inquieto, cada vez más inquieto por el expresionismo europeo.

Muchas veces se preguntaría Egas dónde encontrar el ritmo necesario para el nuevo arte que en el mundo pasaba de un lugar a otro, o de un momento a otro, por decirlo con más precisión, derribando obstáculos con la inmensa energía de una civilización en crisis demoledora. En menos de cincuenta años, la plástica europea había pasado desde el impresionismo al abstraccionismo, y en cada paso una cadencia diversa, una escuela fulgurante, un estilo que no podía realmente llamarse así porque le faltaba el reposo necesario que la misma sociedad humana rechazaba; una manera hoy, otra mañana, con todas las variaciones tonales, las profundidades dinámicas, la algarada futurista que golpeaba en Italia, el cubismo ascético o la ternura del movimiento eslavo que reinaban —se diría que por horas, si las exageraciones se permitiesen— en París, y luego, y siempre como una constante de época, la irrupción de lo irracional en el lenguaje pictórico, rendido a las evidencias freudianas, al estremecimiento revolucionario de un siglo que no se encontraba a sí mismo, salvo en dos guerras que el dijeron la verdad brutal de su ineficacia, y al existencialismo que al demostrar lo que constituía la libertad dejábala enajenada en la desesperante náusea de vivir.

Todo ello sólo podía ser transmitido en símbolos: Camilo Egas lo percibió con sagacidad. Comprendió que importaba más que nada substituir las imágenes objetivas, substituir toda la pobrísima realidad visible, fuera indio o no lo fuera, fuese árbol o no, fuese río que no existe de veras en la mudanza perpetua de sus aguas, o los bodegones que se sostienen por la respiración de las moléculas... ¡Pobre realidad visible a simple ojo!, se repetiría en la discordia del sentimiento. Querría entonces remplazar esas falsificaciones del orden, captadas por el ojo en el objeto de su inmediatez, por la incertidumbre de que él y el mundo estaban llenos y que, al ser descubierta en la sucesión de sus fugaces presencias, abría objetivamente, no subjetivamente, en verdad, nuevas formas, nuevas realidades, increíblemente desconocidas, pero increíblemente auténticas también.

Convertido estaba el blanco en lo que se quisiera hacer de él, por el esfuerzo admirable y hasta hechizante





te del impresionismo; el color había conquistado su independencia de los contornos fijos; ganada estaba la batalla con la arbitrariedad personal en la expresión; y poco, muy poco, habría de esperarse de la representación natural, si en la naturaleza todo parecía incoherente, según lo afirmaba con certeza la física matemática, y todas las ciencias de relaciones lo confirmaban al establecer que la fórmula es anterior a la experiencia inmediata. Asustado o no, el artista-hombre lanzábase en busca de su propia identidad en ese infinito mundo sorprendente de lo cambiante.

Yo creo que Egas reflexionaba de modo parecido a lo dicho. No podía ser de otro modo. Se le escapaban palabras, como en una confesión, bien lo recuerdo, en un almuerzo a solas que hicimos en un figón de Quito, durante uno de esos viajes en que traía la gran confusión de Nueva York para extinguirla por unos días en su Quito lleno de indios y blanduras celestes. ¿Qué importancia tiene lo documental en el arte?, se preguntaba. ¡Hay que descubrir, siempre más allá, sin la frontera cerrada! Así lo hacían los grandes observadores como Chagall o Matisse, Picasso o Braque, alejándose de la modelación de contornos exactos y construyendo espacios imaginarios, por manera que el corazón del artista desbordaba en conocimientos nuevos y en luces inventadas, para mezclar, no ciertas tonalidades como en el claroscuro, sino

lo cálido y lo frío de los colores. Obteníase así un nuevo instrumento, un idioma mayor y más completo, una humildad más íntima y grata al artista, puesto que la dinámica fuerza interior quedaba subordinada a un lenguaje en el que se acumulaban alusiones y curvaturas, como en los grandes espacios del universo; y todas las líneas rectas de la expresión y los círculos tímidos eran destruidos por la infinitud que el espíritu del artista perseguía para su propia e íntima permanencia.

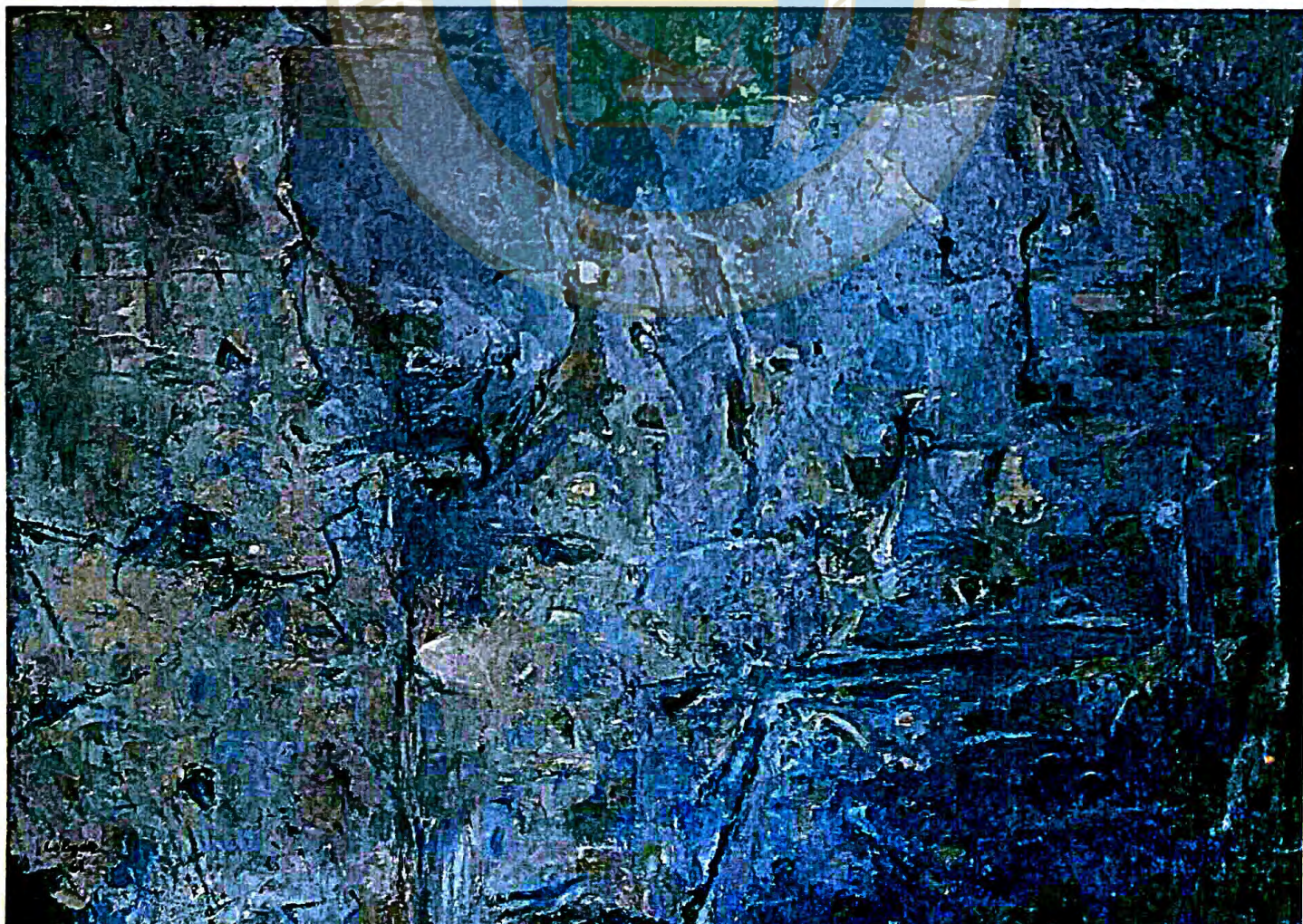
Una manera de trascender así, se diría Egas, encontrábase en el expresionismo, pero no en el de "El Puente", de arriba, ni en el de "El Jinete Azul", de abajo, no germánico, en todo caso, sino en una comunicación del ímpetu con la tela, temperado con su linaje psíquico, mediterráneo y ecuatoriano. Habría, pues, de exteriorizar sentimientos y totalizar ordenadamente cuestiones diversas y hasta contradictorias para decirlas mejor. Ver algo, verlo bien y otorgarle la mayoría de edad en la significación subjetiva, objetivándola para que no se debilitasen sus formas ni su color en una inmersión vandálicamente mítica, pero sí apasionada sin perder claridad, con adecuada audacia cromática para que el ritmo de la composición no perdiese el movimiento original de su vida personal interior, sacudida por la intención de subrayar el asunto mayor, que podía ser lo cotidiano y siempre lo

En la página anterior, «Horas tempranas», y en ésta «Flow in Gray» (1961), dos obras de Egas ya herido de muerte. Quizá la presencia de ésta se trasluzca en el arte del pintor, que desea manifestar la grandeza de la mente con ellas.

existencial, no lo esencial único, porque eso no existe ni jamás existió, cuando menos para la capacidad humana. Si el lector ve con cuidado "La calle 14", convendrá en que Camilo Egas dio toda su verdad expresionista a la tensión que entonces padecía su espíritu, una tensión que inexorablemente lo conduciría al abstraccionismo, no al geométrico, sino al de las cargas un poco irracionales, tal como las llevan el mismo mundo, la tierra y el espacio en que se mueve por un azar electromagnético, de cuya naturaleza arbitraria se duda cartesianamente sólo para darle tranquilidad al pensamiento.

Se preguntaría Camilo si la belleza física es la sola belleza que los dioses colocaron en el mundo para el solaz animal. Al saber que no, pintó en 1951 su "Reflejo n.º 2": esa nuca rota, ese cuello destrozado por un dolor inextinguible, sin anestesia posible. Está de pie, frente a un espejo doble, que le devuelve la pena y el terror, con el fin de que ambos no se extinguiesen para que, siendo verdaderos y conociéndolos bien, le ayudasen a soportar la existencia así reconocida.

Todo arte moderno, todo arte en verdad, que lo sea y no lo finja una baladronada de espátula o un barniz pulido que chilla con artificio, sabe que en rechazar lo lindo consiste su prueba. Lo lindo es el adjetivo de los tontos. Cuando el hombre artista buscó en otras épocas la belleza física ejemplar, no reprodujo lo que era, sino lo que debía ser como un ideal de perfección: estaba el griego pintando o esculpiendo ideas y movimientos, no hombres hechos de purísima armonía. Y como hoy sabemos que una Venus imperfecta es muchísimo mejor que la perfecta, y los modelos físicos abstraídos de la realidad ya no interesan ni al arte ni a la ciencia, quien hace uno o practica otra se afana por encontrar la belleza en lo que sea más verdadero, no en lo que sea aparentemente más lindo. Es por razones así que el artista no está jamás al servicio de nada, sino de lo que busca, a veces insensatamente; es volver a crear lo que acaso estuvo mal creado por el escorpión o la codicia. El hombre que cuida del artista y hace uno con él es otra cosa: éste se queda en el mundo que únicamente está





poblado de vivos en carne, y hace bien, si es que deja al artista, a su parte de sí, en libertad de obra y pensamiento. Crea el lector que lo monstruoso no es el feísmo que existió, por razones valederas y religiosas, en otras épocas: lo monstruoso es no comprender la mecánica absurda en la que vive el hombre de hoy, entre el hierro y la furia, entre el dinero y las excreciones finales. Y si una imagen es fea, su poder expresivo puede ser hermoso: el artista que lo sabe trasciende la primera impresión sensorial hacia la significación o presentación estética que tanto persigue con su corazón exaltado de amor.

Digo estas cosas, y pido excusas por lo digresivo del discurso, porque así entendí a Camilo Egas, y así

lo he vuelto a entender al contemplar sus últimas obras. No hay gentes de metal, aunque las hayan pintado grandes pintores. Nuestra sociedad es de cosas, y todo en ella parece cosificado, pero no, quíralo el cielo, el artista, liberado por serlo de la deshumanización y despersonalización de nuestra época señalada por el exterminio y la avidez.

Siempre hay que recordar a Malraux, para quien el terrible lenguaje de la realidad interior es anterior al arte, pero sólo por el arte está revelado, sin la banal necesidad del tiempo. Hay que recordar a Malraux: "Atribuir al expresionismo eso que se había llamado deformación era una buena manera de no comprender que la búsqueda de esa deformación fue una bús-

En la página anterior, «Desolación» (1949), pintura de Camilo Egas en que, con un patético lenguaje, el autor nos quiere hablar de la deshumanización del mundo. En ésta, dos obras que demuestran que Egas no abandonó el tema indígena, al cual dio siempre un tratamiento de gran colorido y altivez. Bajo estas líneas, «El indio Mariano» y, al pie de página, «Gregorio y Carmela» (Museo del Banco Central, Quito).



queda constante del arte... Durante cuatro o cinco mil años, la expresión del artista y la de lo sagrado fueron tan anónimas como la contemplación..." En nuestro Camilo Egas así ocurrió: "la voluntad de escapar a la esclavitud de la realidad".

Estaba enfermo Camilo, y pintaba. Estaba enfermo, y moría. Mientras más se acercaba a la muerte, mejor sabía cómo escapar de la esclavitud de lo real, o de lo que se cree real. No era viejo. Tampoco estaba envejecido: simplemente la corrupción orgánica del cuerpo, único y triste modo de renacer, era día a día vencida por la inteligencia y el espíritu, era consumida para enaltecerlos, en una entrega total. Se cumplía finalmente el fenómeno de la trascendencia. Quizá de esa última relación con la muerte, a la que todo lo corporal está obligado, surgieron la luz y la concordia, en planos muy elevados de composición, de "Horas tempranas" o de ese movimiento tan impresionante de "Flow in Gray", ambos de 1961. Allí está el ave del paraíso, de verde garganta metálica y oro en la cabeza, el ave que nunca existió; allí la sombra que se oponía a la ventana, la duda, el temor, el heroísmo, las grandes columnas truncas, la terrible indiferencia de la naturaleza, la pequeñez carnal y la grandeza de la mente que trataba de llegar al puerto donde la descomposición es desconocida y el arte perdurable y común.

A. P. D.





Arte público de la mitad del siglo

La utilización de recursos artísticos como parte de las obras públicas nacionales y municipales es tardía en la historia del arte ecuatoriano, dominado por la arquitectura religiosa hasta el siglo XIX. La instalación de monumentos cívicos, la ornamentación de calles y plazas, y la construcción de grandes edificios públicos, es un fenómeno propio del siglo y se concentra especialmente en los períodos de bonanza económica, cuando es notable el desarrollo de los centros urbanos y el esfuerzo de los gobiernos y en general de los sectores sociales por adelantar la integración geográfica y política de la nación. Estas iniciativas no han constituido una práctica continua, ni han respondido a un proyecto público de largo plazo; sin embargo, influyeron notablemente en el desarrollo artístico y cultural en la medida que implicaron la colocación de recursos económicos importantes en el campo del arte y hasta cierto punto la imposición de un estilo y formato determinados. Estas influencias actuaron principalmente sobre la arquitectura y la escultura y se concentraron sobremanera en las décadas de 1950 y 1960.

Además de la ejecución de obras públicas, hay otras maneras de influencia del sector sobre el campo artístico que deben ser tomadas en cuenta: la acción más o menos permanente de algunas instituciones como la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central del Ecuador; los programas nacionales y regionales de conservación y restauración de los bienes culturales; los planes reguladores del desarrollo urbano; los premios, salones y concursos; y, más recientemente, la adquisición de obras de arte para las oficinas públicas y los Bancos. Si bien no ha existido una política definida y congruente para el arte, todas estas acciones dispersas, muchas veces coyunturales, constituyen el marco general de la acción pública en el cual se ha desarrollado la vida artística del presente siglo. Se revisa en esta sección lo más sobresaliente en el amplio terreno de la construcción y ornamentación pública, y en las dos siguientes, la escultura y la arquitectura, íntimamente ligadas.

Los antecedentes de construcción pública en el si-

glo pasado son escasos, y más aún aquellos de significación en el campo del arte; cabe recordar realizaciones perdurables de los gobiernos de García Moreno e Ignacio de Veintimilla como el Observatorio Astronómico y el Teatro Nacional Sucre en Quito, aparte de algunos bustos de próceres y militares y la adecuación de parques y plazas en las principales ciudades del país en los primeros cincuenta años de vida republicana. Los gobiernos liberales de principios de siglo, principalmente los de Alfaro y Plaza, se esforzaron por dotar de instalaciones a los centros de enseñanza media, e iniciaron la construcción de algunos edificios gubernamentales. Este proceso fue más notable a partir del primer cuarto de siglo, cuando Quito y Guayaquil experimentaban sus primeros crecimientos importantes; entonces los gobiernos emprendieron algunas obras públicas de consideración, sostenidas en el flujo de recursos provenientes de la exportación de frutas tropicales. Es importante hacer notar que en aquel entonces una buena parte de los fondos para financiar estas obras se recogieron en el sector privado a través de asociaciones cívicas y fundaciones, canalizando así parte del ahorro privado hacia obras públicas no productivas destinadas a crear el ambiente de la modernización del país.

Desde entonces y hasta la mitad del siglo la generación de símbolos de nacionalidad en general y de identificación y particularización de los sectores sociales se apoyó de manera significativa en la conmemoración pública de los acontecimientos cívicos y militares, y en la dedicación de monumentos a los líderes políticos. También la competencia regional, centrada en las tensiones entre Quito y Guayaquil, encontró forma de expresarse mediante la construcción pública.

A estos procesos y a esta época corresponden un buen número de monumentos cívicos. La columna de la Independencia en la plaza mayor de Quito es obra de principios de siglo; la de Guayaquil, concebida por Olmedo un siglo antes, se inició en 1909 sobre un diseño del catalán Queirolo y se concluyó en 1918 bajo la dirección sucesiva de Folgueras y Montserrat; la plaza se adornó con esculturas en bronce de inspiración clásica. De artistas franceses es el colosal monumento a Simón Bolívar en la capital, que rivaliza con aquel que conmemora el encuentro de éste con San Martín en el puerto principal. F. Blásquez es autor de un monumento a Benalcázar y Luis Cassadio de otro de cuerpo entero del

«Benjamín Carrión», cabeza, por César Bravomalo, ubicada en el acceso al edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Esta obra y «La Insidia», de Antonio Salgado (reproducida en la página 73), son posiblemente las más bellas muestras de arte público en Quito.

Abajo, relieves de Jaime Andrade que decoran uno de los edificios de la Universidad Central de Quito. En la opuesta, arriba, monumento a la entrevista entre San Martín y Bolívar en Guayaquil. A la derecha, «La Insidia», escultura de Antonio Salgado en una plaza de Quito.

arzobispo historiador González Suárez, ambos en Quito; Guayaquil cuenta a cambio con expresivas estatuas de Olmedo, obra del escultor francés Alexandre Falgiere, y de Bolívar, del italiano Giovanni Tenderini. Otras obras de menor magnitud y numerosos bustos poblabon las plazas y avenidas de las ciudades de importancia; destacan en algunos parques de Ambato y Riobamba y en el Cementerio General de Guayaquil esculturas de corte clásico, muchas de ellas realizadas en Europa e incorporadas al paisaje urbano como muestras de buen gusto y prosperidad de los sectores favorecidos por el auge agro-exportador.

Los edificios públicos más importantes de la primera mitad del siglo son muestras de estilo neoclásico adaptadas por arquitectos europeos a las proporciones y necesidades de las ciudades ecuatorianas en crecimiento. La Gobernación, el Municipio y la Torre del Reloj en

Guayaquil; el Banco Central (después Biblioteca Nacional), los Teatros Bolívar y Capitol, el Palacio de la Exposición (luego Ministerio de Defensa), los edificios de Correos, Ministerio de Comunicaciones y Círculo Militar en Quito; así como las instalaciones para los Colegios Benigno Malo en Cuenca, Bolívar en Ambato, Maldonado en Riobamba y Mejía en la capital, son ejemplos de construcción pública de una época y un espíritu que emulan la cultura europea, mientras escritores y artistas nacionales desarrollan el indigenismo y el realismo social.

Terminada la segunda Guerra Mundial, en un ambiente de estabilidad política y renovada prosperidad económica, arranca un nuevo impulso modernizador, bajo condiciones relativamente distintas. Por primera vez se establecen normas municipales de control de los procesos de urbanización y construcción y se atiende a

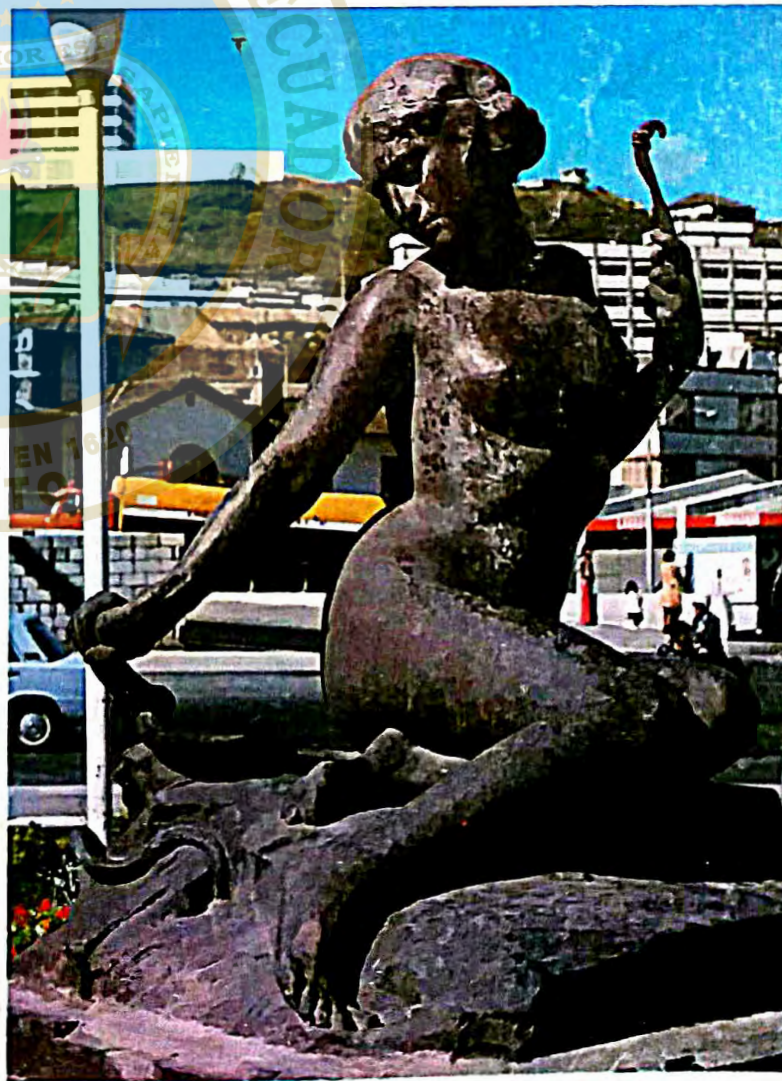


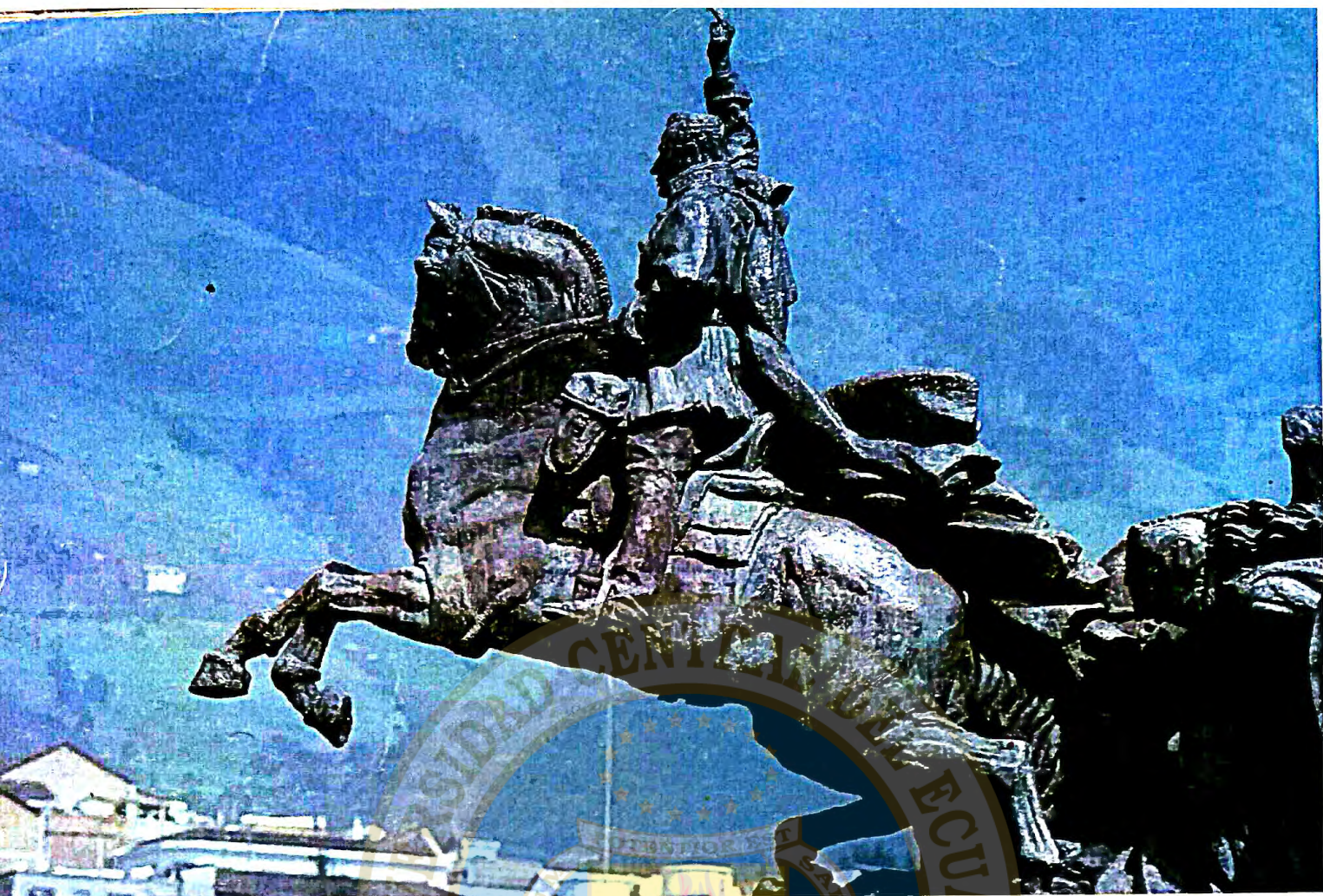


la necesidad de crear espacios públicos y cuidar el ornato urbano, al menos en las zonas de expansión. Hay para entonces arquitectos, constructores y planificadores nacionales y una generación de artistas, entre ellos algunos escultores, formados por aquellos que intervinieron en la producción de la estatuaría de décadas anteriores, que son convocados para incorporar su esfuerzo en las modernas construcciones oficiales.

Al final de la década de 1950 se iniciaron las obras de arte público que podrían considerarse más importantes en lo que va del siglo: los frisos y murales del Palacio Legislativo, de las Cajas del Seguro, de las Ciudades Universitarias y de los aeropuertos de Quito y Guayaquil; en todos los casos se encargaron a artistas nacionales los diseños y se incorporaron a la arquitectura como parte de un discurso acerca del origen y evolución de la sociedad nacional. En estas y otras obras ocurre el encuentro, importante, entre los esfuerzos del Estado por crear una infraestructura adecuada al desarrollo y el quehacer de los artistas que venían buscando los espacios para expresar su discurso estético nacionalista y monumental. Los edificios del Banco Central en Quito, Guayaquil y provincias, de los núcleos de la Casa de la Cultura y de otras instituciones públicas continuaron esta tradición, con notables resultados.

Luego de una larga polémica, que mucho tenía de política y poco de estética, se permitió la construcción del monumento a Eloy Alfaro en Guayaquil y la instalación en Ambato de una imponente cabeza de Juan Montalvo. A lo largo de la década de 1960 en casi todas las ciudades se adornaron plazas y avenidas con numerosas y variadas esculturas que incluyen desde alegorías





románticas, hasta bustos de toda clase de personajes nacionales e internacionales.

Casi sin excepción las construcciones públicas de estos años de modernización alcanzaron proporciones justas, contribuyeron eficientemente a los propósitos funcionales que las originaron y dotaron a las ciudades de importantes ejes de desarrollo urbano. Las obras de arte que se incorporaron constituyen parte del patrimonio cultural y son muy significativas en la historia del arte ecuatoriano. Las obras más tempranas, en el Palacio Legislativo, la Universidad Central y la Caja de Seguro Social, son como el punto culminante del realismo social, que trae aún la inspiración indigenista y se orienta a expresar, sintéticamente, los grandes momentos y las fuerzas fundamentales de la construcción de la nacionalidad. Los murales realizados posteriormente, en los edificios del Banco Central en Quito, Guayaquil y Ambato y en otras construcciones públicas y privadas, son más bien expresionistas o abstractos, manteniendo la calidad de los antes mencionados. Estas obras fueron realizadas por grandes figuras de la plástica ecuatoriana, como Mideros, Rendón, Andrade, Guayasamín y otros, cuya obra se comenta en otros capítulos de este volumen.

Menos fortuna han tenido las ciudades ecuatorianas con la escultura conmemorativa y ornamental de las décadas de 1950 y 1960. Cabe salvar, en el primer género, *Homenaje al Sesquicentenario* en el Centro Cívico

de Guayaquil, obra monumental de Guayasamín, y el ya mencionado monumento a Eloy Alfaro, de Palacios, en la misma ciudad. Con pocas excepciones la estatuaría cívica carece de interés artístico y algunas son desproporcionadas aun desde el punto de vista estrictamente paisajístico. Entre las obras de ornato sobresalen *Homenaje a la Madre*, de Andrade, en Ambato, y *la Insidia*, de Salgado, en Quito; pero lamentablemente llaman más la atención algunos despropósitos enormes: el Monumento al Labrador, el Altar de la Patria, la Virgen del Panecillo, el anfiteatro de líderes indígenas de la Plaza Indoamérica, todas en Quito.

Mejor suerte ha corrido el paisaje urbano con la implantación de edificios públicos desde 1975 en adelante. Si bien es verdad que en algunos casos se hicieron adaptaciones y arreglos de mala calidad para dar cabida a los cuadros burocráticos en expansión, han sido más frecuentes los aciertos, sobre todo cuando la exportación de petróleo permitió al Estado y a las corporaciones provinciales y municipales hacer generosas inversiones, que si bien se han concentrado en Quito y Guayaquil, han dinamizado también a las capitales provinciales y a algunas ciudades intermedias. El Palacio Legislativo, y quizá aún más el Banco Central, marcan desde la década anterior un estilo de construcción pública que se difunde y crece en escala, basado siempre en la utilización de modernos sistemas y materiales constructivos. Se conserva aunque en menor magnitud

A la izquierda, monumento a Simón Bolívar, por Ernest Charton, Le Tournier y Swovoda, en el parque La Alameda, de Quito. Abajo, relieves de Jaime Andrade en el edificio del Instituto de la Seguridad Social, en Quito.

la incorporación de obras artísticas como parte del diseño arquitectónico, práctica crecientemente adoptada para la edificación privada, principalmente la hotelera.

Se podrían mencionar muchos ejemplos de estos últimos años, pero cabe destacar entre ellos las nuevas instalaciones de la Casa de Cultura, el Hospital de las Fuerzas Armadas, el Ministerio de Agricultura y Ganadería, todos en Quito, y la Terminal Terrestre en Guayaquil.

Pero la dotación de instalaciones públicas no solamente ha creado nuevas estructuras arquitectónicas; en Quito y en ciudades de provincias se han rescatado edificaciones antiguas, algunas de valor histórico, para instalar oficinas gubernamentales, con efectos beneficiosos sobre el paisaje urbano y el mantenimiento de su armonía. Le cabe al Banco Central del Ecuador buena parte del mérito de estos aciertos.

Especialmente polémica fue la solución dada al Palacio Municipal en Quito, moderna construcción que intenta armonizarse con el conjunto de la plaza mayor de la ciudad y que logró incorporar, restaurados, los edi-

cios originales aledaños. Lamentable es, en cambio, el destino de las ciudades universitarias de Guayaquil y Quito; agobiadas por el crecimiento estudiantil y la escasez de recursos, las universidades no han podido cuidar el desarrollo de sus instalaciones, que ahora son muestrarios de estilos y soluciones de emergencia.

No es tan importante en los últimos años, como lo fue hasta 1970, el desarrollo de la estatuaria cívica u ornamental; son importantes por su carácter plástico la cabeza de Benjamín Carrión en la Casa de la Cultura en Quito y un Simón Bolívar, a pie y con poncho, que conmemora la gesta de Tarqui. La desproporción de la época es sin duda la remodelación del monumento de la línea equinoccial en San Antonio de Pichincha.

Tres tópicos adicionales caben en este epígrafe dedicado al arte público, si bien corresponden más bien a política pública para o sobre el arte: el impulso del rescate y la investigación arqueológica, la restauración y la promoción del arte. Ecuador es un país con un importante legado arqueológico que secularmente fue ex-





A la izquierda, monumento a la revolución de Eloy Alfaro, en Guayaquil. Abajo, fachada del Palacio Legislativo, en Quito, obra en la cual, como sucede en muchas otras, se incorporan obras artísticas al diseño arquitectónico.





En la página anterior, una de las fachadas del Instituto de la Seguridad Social, en Quito. En ésta, a la izquierda, monumento al arzobispo González Suárez, también en Quito, obra realizada por el escultor Luis Cassadio; a la derecha, detalle de los relieves de Jaime Andrade en los edificios de la Universidad Central, de Quito.

plotado y exportado de manera incontrolada e incontrolable. Los primeros coleccionistas y estudiosos que rescataron para el público y para la historia nacional este patrimonio lo hicieron por su cuenta y con muy poco apoyo y comprensión: González Suárez, Jijón y Caamaño y Estrada. Lamentablemente estas labores convirtieron a las piezas arqueológicas en valores de comercio muy apreciados provocando su extracción antitécnica y su extrañamiento del país. El gobierno nacional y particularmente el Museo del Banco Central desarrollaron un amplio programa de recuperación, investigación y promoción de la arqueología ecuatoriana, que se extendió después a las obras de arte de la temprana colonia y finalmente a la habilitación de sitios de valor histórico, acciones a las que se debe reconocer el mérito de haber puesto en conocimiento del público estos testimonios de la primera historia del arte ecuatoriano y haberlos preservado, así como de haber dado cabida, aunque tardíamente, al trabajo profesional sobre el ramo. Igualmente feliz, pero con resultados mucho menos alentadores, ha sido la iniciativa del Estado por pre-

servar y restaurar el patrimonio artístico del país, con énfasis en la producción colonial y de la temprana república; posiblemente es más importante lo que se ha logrado en la creación de un sentido de preservación y valoración de la herencia cultural y artística, que en la restauración e inventario de la misma.

Finalmente, algunos gobiernos y determinadas instituciones del sector público han apoyado y alentado el desarrollo del arte. La mayor parte de acciones se han centrado en auspiciar la circulación y promoción de las obras de los artistas consagrados, muy pocas en el campo de la formación profesional de los nuevos hacedores del arte o la cultura y casi ninguna por la incorporación de la enseñanza artística en los niveles escolares o medios. No hay una política definida y congruente para el arte. La labor de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, con sus altos y bajos, es la única presencia sostenida del sector público en el mundo del arte y la producción cultural, desde la mitad del siglo, y la acción de los museos y galerías del Banco Central, en los últimos veinte años.





La escultura contemporánea

La escultura no ha despertado en los artistas, en este siglo, el mismo interés que la pintura; son pocos quienes se han dedicado a este género como su quehacer principal y la mayoría lo ha hecho en el ramo de la estatuaria pública, donde la creatividad es siempre menor y la búsqueda de horizontes plásticos limitada.

Durante el primer cuarto del siglo los gobiernos encargaron a artistas del exterior el diseño y la ejecución de obras de magnitud; sólo desde los años cincuenta surge un grupo de escultores nacionales que da muestra de un desarrollo propio, y únicamente en los últimos diez años se puede detectar un verdadero movimiento por la escultura artística que busca en esta forma de expresión nuevas posibilidades, experimenta con materiales y se plantea proyectos distintos a los requerimientos del arte público.

Una rica experiencia indígena en el manejo y la creación de volúmenes y en el dominio de materiales líticos y cerámicos fue sustituida en la colonia por la talla en madera sobre modelos europeos y, si bien en este campo se aprecia un notable desarrollo técnico, tal parecería que se sepultó definitivamente una capacidad de creación plástica hondamente arraigada en la cultura ecuatoriana. Valga la pena recordar que esta sustitución técnica se asoció al proceso evangelizador y que uno de sus componentes fue la extirpación de la idolatría y con ella las prácticas de representación iconográfica. Conforme fue disminuyendo la importancia del arte religioso quedó solamente una base artesanal, principalmente localizada en Cuenca y San Antonio de Ibarra, cuya producción se distanció rápidamente del campo del arte y no evolucionó con él.

En la primera década del siglo XX la preocupación por la escultura artística fue alentada por la Escuela de Bellas Artes. Algunos maestros, partiendo precisamente de las habilidades de los talladores, ensayaron técnicas

para moldear el yeso, trabajar la piedra y algunos principios de fundición. La copia de modelos renacentistas, el retrato y la escultura cívica fueron los campos privilegiados de enseñanza y producción, tendencias subrayadas por la influencia de los artistas extranjeros que ejecutaron los monumentos públicos más importantes y por la formación de algunos artistas nacionales en escuelas europeas, principalmente italianas. Por algún tiempo se continuó trabajando en la talla de la madera con fines de ornato religioso.

✕ Destacan en el primer tramo del siglo talladores como los hermanos Miguel Angel, Leonardo y Vicente Tejada; Constantino y Alfonso Reyes, y Neptalí Martínez. Herederos de una tradición quiteña y colonial, realizaron retablos, mamparas y marcos para La Merced, San Agustín y Guápulo los primeros; para Santo Domingo los segundos, y para El Quinche el último. Son notables por sus obras de imaginería Daniel Alvarado y Luis Aguirre, y como escultores, Luis Veloz y Antonio Salgado. A este último le corresponde la autoría de *La Insidia*, que adorna una de las fuentes mejor logradas y utilizadas de la ciudad de Quito.

A una nueva generación de escultores nacionales se ✕ deben las obras que desde la década de 1950 se han incorporado a las construcciones públicas y universitarias. Algunos frisos y murales en piedra dedicados a exaltar los grandes momentos de la historia nacional, algún monumento y muchas cabezas y bustos son de estos años. Los primeros se encuadran claramente en el realismo social y el expresionismo, conservando en algunos casos la inspiración indigenista de años anteriores. Luis Mideros y Jaime Andrade merecen ser recordados especialmente en este ramo. Alfredo Palacios destaca entre quienes trabajaron monumentos públicos, y Bravomalo, Negrete, Monard, Cornejo, América Salazar y otros, como buscadores de nuevas posibilidades escultóricas a partir del arte figurativo.

✕ Como en todos los ámbitos de la cultura y del arte, los años sesenta fueron ricos en experimentación y búsqueda, si bien no se alcanzó la consolidación de ningún estilo ni manera de hacer definitiva. Algunos escultores realizan incursiones importantes en el abstracto o en el objetivismo; muchos prueban combinaciones innovadoras de esculto-pintura, se trabaja el metal y la chatarra. Son notables en este tiempo las influencias de Moore, Giacometti y otros escultores internacionales, así

En la página opuesta, "El auriga", de Milton Barragán, artista contemporáneo abocado a las últimas tendencias escultóricas y que emplea el hierro para manifestar su visión artística, la cual oscila entre el figurativismo y el abstraccionismo. Mientras se mueve en terrenos del primero, espiritualiza los volúmenes, pero cuando camina por el segundo, crea imágenes compactas a base del armónico juego de tensiones estructurales.



como una primera vuelta de la mirada sobre los modelos arqueológicos, las técnicas tradicionales y el aprovechamiento de las formas de la naturaleza. Figuras como las de Germania Paz y Miño de Breilh y Yela Lofredo de Klein surgen en estos años para ocupar importantes lugares en la plástica nacional. Si bien en todas las épocas los escultores han desarrollado actividades en campos como la pintura y el grabado, en estos años se observa una persistencia de este signo: pintores que hacen camino en la escultura, ensayan en el arte mural, incorporan volúmenes a sus cuadros; escultores que se aventuran en el mundo del color, el mosaico, la construcción y el diseño; lo hacen entre otros: Rendón, Aracely Gilbert y Molinari.

* La década de expansión económica y cultural que arranca con el auge de la exportación petrolera ha sido hasta ahora la más promisoría para el desarrollo de la escultura como un quehacer artístico autónomo, tanto respecto de la pintura como de las condiciones extraplásticas que la alentaron en el pasado. Una nueva generación de escultores se forma en la Facultad de Artes de la Universidad Central; otros engrosan estas filas desde experiencias en la arquitectura. Todos emprenden

búsquedas rigurosas con la forma y los materiales, y algunos tienen oportunidades de formarse en el exterior y adquieren destrezas y conocimientos técnicos importantes.

* Milton Barragán es pionero en esta línea y le cabe, junto a César Bravomalo, el mérito de ser formador de nuevas generaciones; Estuardo Maldonado revoluciona con sus trabajos en metal las posibilidades de la escultura; jóvenes como Jesús Cobo, Gina Villacís, Francisco Proaño, Teresa Barrera, Gabriel García y Paulina Vaca empiezan a sorprender con sus trabajos a un público de pronto entusiasmado, como nunca antes, con el género, que las galerías acogen sin dificultad.

Luis Mideros (San Antonio de Ibarra, 1898) fue discípulo de Luis Cassadio en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Su obra comprende principalmente retratos, alegorías y monumentos históricos; hizo esculturas de corte clásico que revelan un gran dominio técnico, e incursionó en la línea neofigurativa y en el realismo. Son notables su enorme friso en el edificio del Palacio Legislativo en Quito, y muchas versiones de indios, a quienes antes nadie había considerado dignos de esculpir.

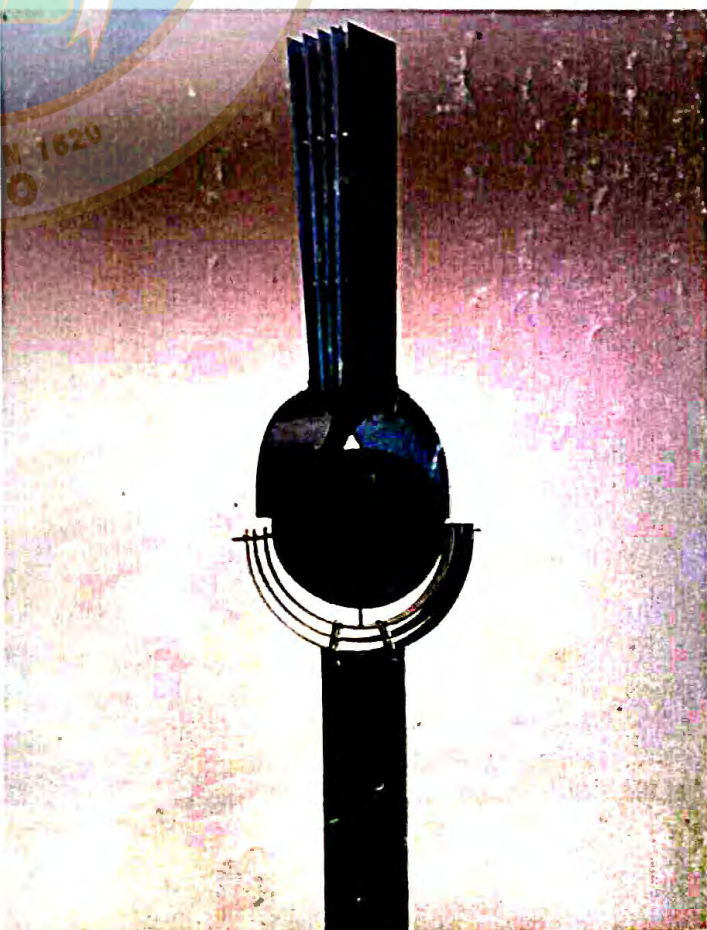
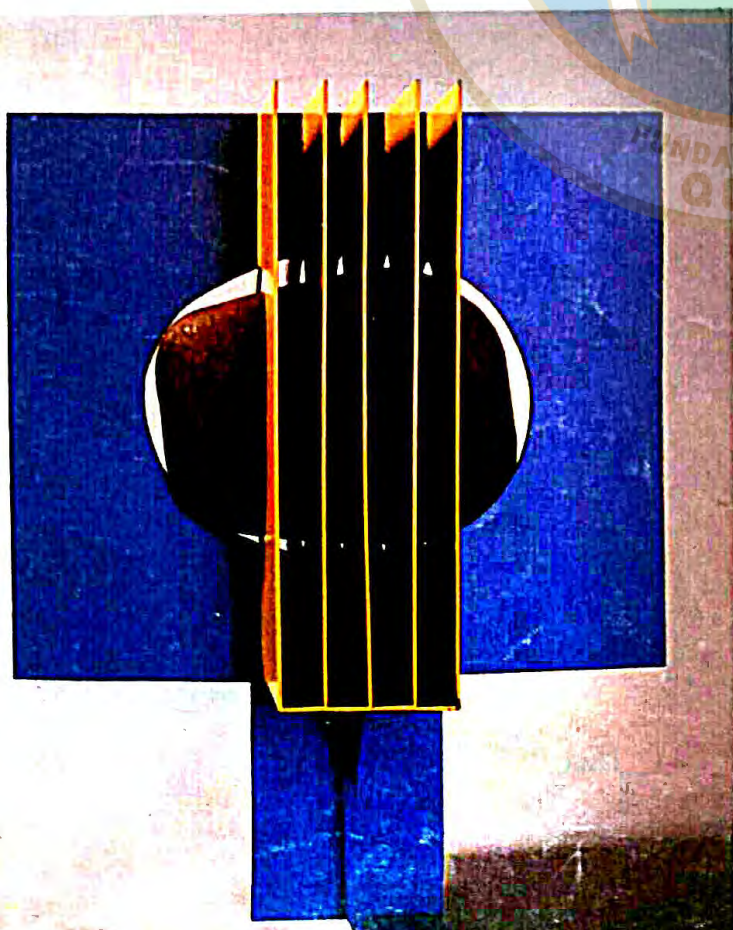
En la página anterior, "Llacta Mama" (Casa de la Cultura Ecuatoriana), obra que muestra las cualidades de Jaime Andrade en el manejo de la piedra. Abajo, "Composición 1" y "Pita", del mismo autor en su estilo más reciente, en el cual combina la piedra natural y el metal pintado con extraordinaria armonía (colección del autor).

Por la magnitud y variedad de su obra, Jaime Andrade Moscoso (Quito, 1913) puede ser considerado como el escultor más representativo del Ecuador. Fue también alumno de Cassadío en la Escuela de Bellas Artes, a quien remplazó como maestro de escultura a su muerte (1933-1954), y estudió con Camilo Egas dibujo, composición y mural, y con José de Cref, escultura, en la New School for Social Research de Nueva York. Enseñó en las facultades de Arquitectura y de Artes de la Universidad Central, de las que fue decano, y fue asimismo director —entre 1954 y 1956— del Departamento de Arte de The St. Louis Country Day School en Estados Unidos. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas desde 1931, y en 1982 el Museo del Banco Central del Ecuador organizó una retrospectiva de su obra en escultura, dibujo y grabado con 231 piezas y 26 testimonios gráficos de murales y esculturas, que permitió apreciar la versatilidad de Andrade, quien ha transitado incansablemente por el género desde el realismo hasta el abstraccionismo, y desde la talla de la madera hasta la construcción con metal.

Entre 1930 y 1950 Andrade trabaja principalmente retratos en cemento y madera, motivos costumbristas en los mismos materiales y algunas obras en piedra azul. En 1940 sus obras "Cabeza de Piedra" y "Llacta Mama" son galardonadas con primeros premios Ma-

riano Aguilera y Ministerio de Bellas Artes, respectivamente. En 1948 gana el concurso para un friso en piedra en el Pabellón Administrativo de la Universidad Central del Ecuador, cuya ejecución se prolonga hasta 1954. Desde entonces aumentan su producción en piedra y sus obras de arte público. Realiza murales para El Comercio (madera y metales; 1956-57), la Caja del Seguro Social (piedra, madera, metales; 1959-60), el aeropuerto Mariscal Sucre (piedra y cobre; 1960) y el Banco de Préstamos (piedra y hierro; 1963-64). Su primer mural en mosaico de piedra —innovación técnica de gran efecto plástico— data de 1965 y está en el Banco Central del Ecuador (Quito); a éste siguen en el mismo estilo los mosaicos en el hotel Colón (danzantes, 1967), salón de sesiones del Instituto de Previsión Social, First National City Bank (1968), nuevo edificio de El Comercio (1972), catedral de Latacunga (1974-75), Salón de la Ciudad, nuevo Municipio de Quito (1976-77), Banco Central en Ambato (con O. Viteri; 1977-78), Banco Popular del Ecuador, Tesalia Spring Co. (1978-79), Banco Ecuatoriano Venezolano (1981). Para el hotel Humboldt, en Quito, y para la catedral de Latacunga, realiza obras en hierro forjado y soldado (1969-71).

Durante estos años, Jaime Andrade no deja de experimentar y producir otras formas escultóricas, algu-



Las esculturas de Antonio Negrete son realizaciones macizas, apenas esbozadas algunas, como la que se reproduce bajo estas líneas, pero con una fuerza interior muy grande.

"La mañana", de César Bravomalo (Casa de la Cultura Ecuatoriana). Dentro del rigor figurativo el autor ha sabido caracterizar sus esculturas con extraordinarias calidades técnicas.



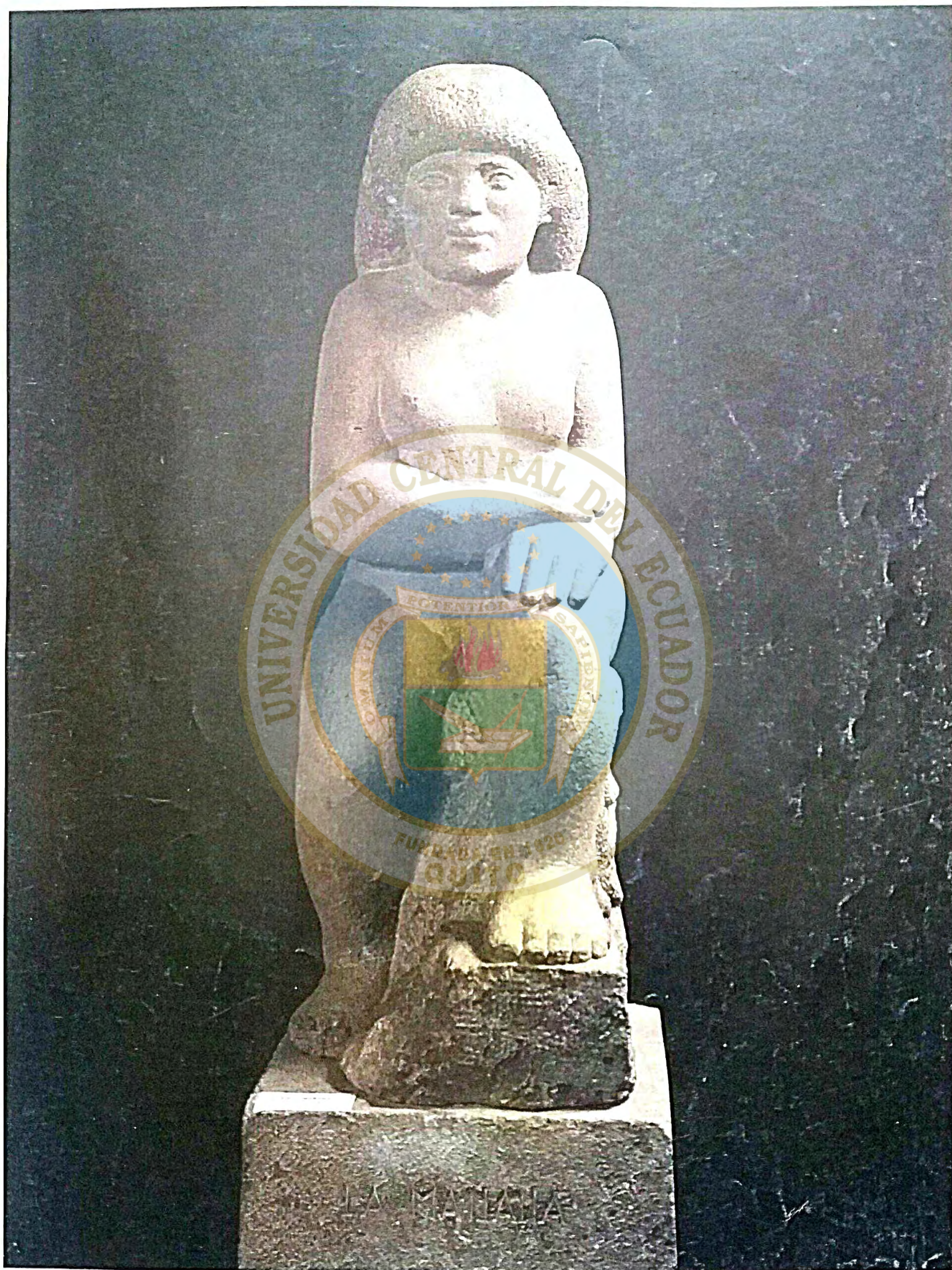
nas de grandes proporciones, para el uso público; otras menores, de carácter íntimo.

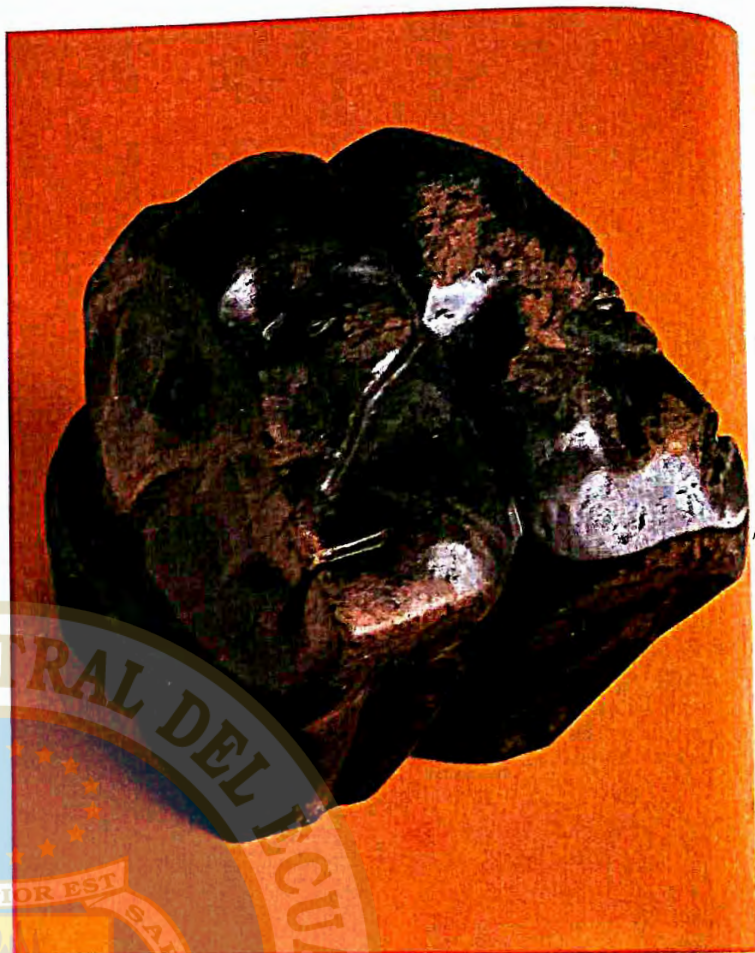
Cabe mencionar como ejemplos, *La Madre*, en piedra rosada, que adorna una hermosa fuente en el parque "La Vicentina", de Ambato (1960); la columna de la fuente de la Villaflores, en Quito (1969); la Virgen y el Niño, para la abadía Gethsemany, en Kentucky, por encargo de Thomas Merton (madera, 1959).

★ A partir de 1965 la escultura de formato menor de Andrade se estiliza progresivamente y encuentra en el hierro y en las combinaciones de éste con la piedra al natural y el metal pintado, su mejor medio de expresión. El escultor hace intervenir a la luz y al aire, en sus "volantes" o "móviles", como un nuevo elemento escultórico. Ha aprendido y ha enseñado incansablemente las virtudes del color, las texturas y calidades de

la piedra, y el sentido de la armonía y la proporción. En 1986, en su retiro de Puembo, sigue trabajando, con la misma esperanza de descubridor, sus esculturas como diálogos con el paisaje.

Alfredo Palacios (Loja, 1912) trabajó principalmente en Guayaquil, donde se encuentra la mayor parte de su obra pública, entre la que destacan el monumento a Alfaro, una cabeza de Montalvo y un mural lamentablemente escondido en el edificio del Banco Central de esa ciudad. Estudió en Bellas Artes en Quito y en la Academia de San Fernando en Madrid, destacándose como un inconforme. Militó junto con otros latinoamericanos en el movimiento republicano en España y, a su vuelta, engrosó las filas de los intelectuales de izquierda en Guayaquil. Fue director de la Escuela de Bellas Artes de la ciudad-puerto durante veinticinco años e





influyó sobre algunos escultores guayaquileños de los sesenta.

A César Bravomalo (Jipijapa, 1919) la escultura ecuatoriana le debe un doble reconocimiento; por sus obras y por sus enseñanzas. Destaca de las primeras un modelado ágil, con texturas y calidades expresivas que superan el academicismo y una exigente ejecución técnica, como en la *Cabeza de Benjamín Carrión* que vigila las nuevas instalaciones de la Casa de la Cultura en Quito, y en *El Aguatero*, grupo escultórico en la ciudad de Machala, obras que contrastan con el acartonamiento de las esculturas cívicas de nuestras calles y plazas, guardan la proporción y se inscriben armoniosamente en el paisaje. Como docente de la Facultad de Artes de la Universidad Central, su otra faceta, ha generado el aliento y la destreza de los jóvenes escultores que están renovando el género en los últimos años. Bravomalo combina, como creador y como docente, las virtudes del rigor académico y de la expresión libre.

* Con las excepciones indicadas, la escultura ecuatoriana se mantuvo hasta los sesenta dentro de los límites del realismo, matizado con leves tendencias al expresionismo. Antonio Negrete (Quito, 1926) se inició en esta tendencia y sólo más tarde encontró en el abstracto el lenguaje adecuado para expresar su mensaje estético. Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes en Quito y Gran Premio Municipalidad de Quito en 1959. Luis Cornejo (Quito, 1908), quien también enseñó en la Es-

cuela de Bellas Artes, ha encontrado su mejor expresión en la tendencia abstracta, así como Angela Name de Miranda, Primer Premio Municipalidad de Guayaquil, quien ha realizado algunos monumentos en Quito y Guayaquil.

Varias mujeres se destacaron dentro de las tendencias neofigurativas: América Salazar, especializada en la Academia Real de Roma y la Casa Velázquez en Madrid; Rosa Salcedo, Gloria Cobos, Carmen Esteves, Alicia de la Torre y, como en años anteriores, Carmita Palacios y Rosario Villagómez de Furoiani, dan testimonio de la importancia que la mujer ecuatoriana ha tenido en el desarrollo de la escultura como un género artístico.

* Germania de Breilh se dedicó originalmente a la pintura, pero pronto adoptó la escultura como un medio privilegiado de expresión. En este campo ha experimentado con todos los materiales, destacándose sobre todo su trabajo con hierro fundido y piedra andesita. Es importante la influencia de Moore en sus esculturas, limpiamente pulidas, que quieren seguir la huella misma de la piedra para arrancarle sugestivas imágenes que evocan las situaciones críticas de la vida. La serie *Los Mendigos*, *Dama de Sociedad* o *La Torera*, son muestras de la fuerza y la belleza que combina en sus obras.

Guayaquil cuenta también con una escultora profesional: Yela Lofredo, formada con Alfredo Palacios en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad. Sus primeros

En la página anterior, a la izquierda, "La torera", y, a la derecha, "Mendigos"; en ésta, arriba, "Puerta", obras de Germanía Paz y Miño de Breilh. La autora parte de una serie en que la escultura explora las múltiples posibilidades de la piedra andesita. Abajo, "Hombre y mujer", de Milton Barragán, cuyo trabajo sobre metales ha sido su principal contribución a la escultura contemporánea.



trabajos en cemento y terracota siguen la inspiración realista y recuerdan sus modelos populares, aunque en pequeño formato. Sus obras más recientes son en cobre y toman temas humanos y animales, siguiendo —como en sus maternidades— muy de cerca las propuestas plásticas de Henry Moore. ✓

✱ La escultura actual encuentra en Milton Barragán su pionero. Arquitecto de profesión, explora, bajo la inspiración de Giacometti, en las posibilidades de lo que es esencial en la figura humana, hasta proponerla con esquematismo extremo, virtuosamente conseguido en hierro, lámina y chatarra. Más adelante suprime la figura, los rostros, los detalles prescindibles y conserva solamente la tensión y la dinámica del movimiento. Entre medio incursiona en el abstracto y más recientemente en el campo conceptual. Barragán enseña en Arquitectura y en la Facultad de Artes de la Universidad Central, habiendo logrado una importante influencia y adiestramiento sobre un buen número de jóvenes artistas que están dando sus primeros pasos dentro de la misma perspectiva.





La escultura de Estuardo Maldonado en la explanada del edificio COFIEL, en Quito (página anterior), de acero inoxidable coloreado, es por su volumen y concepción, la más notable contribución al ornato urbano en las últimas décadas. Abajo, "Secuencia en tres fases", mármol de Jesús Cobo, uno de los jóvenes escultores ecuatorianos que ha sorprendido al público por la calidad de sus obras.

Estuardo Maldonado (Pintag, 1930) se formó en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil, recibiendo allí la influencia de Michaelsen; junto con algunos condiscípulos, que alcanzaron como él lugares destacados en el arte ecuatoriano, se inició pintando a la manera expresionista cuadros en los cuales están presentes los modelos de Kigman y Guayasamín. Fue becado a la Academia de Bellas Artes de Roma, donde permaneció cuatro años, y durante los siguientes viajó frecuentemente por Europa, conociendo la obra de los grandes modernistas como Miró, Klee y De Stijl, y nutriéndose de las más recientes vertientes plásticas y técnicas. Rompió defini-

tivamente con el figurativismo e hizo incursiones importantes en el arte geométrico. Con Tabara y Villacís, en España, se interesaron en los signos precolombinos como una posibilidad de expresar, dentro de las nuevas corrientes plásticas, lo original americano. De esta época conservará Maldonado el uso de la "s" como signo del ciclo de la vida y de la muerte, para incorporarlo a sus propuestas más conceptuales y cinéticas.

Su faceta más notable como escultor se inicia cuando empieza, en Bonn, a experimentar con acero y plexiglás para crear estructuras en dos y tres dimensiones. Su incorporación a la fábrica Sillem le dio oportunidad





para desarrollar una técnica original para colorear el acero y construir con él.

Sobre esta base técnica ha realizado trabajos de carácter constructivista de gran valor estético, como los que se pueden admirar en las oficinas de la Compañía Ecuatoriana de Aviación y en las explanadas de los edificios de la Corporación Financiera Ecuatoriana y Electroecuatoriana en Quito, y en el Banco Central del Ecuador en Guayaquil.

✕ Entre los más jóvenes escultores cabe destacar por su trabajo a Jesús Cobo (Chunchi, 1954). Estudió en la Facultad de Artes de la Universidad Central, en el Instituto Profesional del Mármol en Carrara y en los talleres de Gian Franco Bravi, en Urbino, Italia. Es también un delicado grabador. Ha tallado en mármoles italianos y en los más duros y trizados en las minas de Zula, en Chimborazo, así como en maderas finas de los

bosques tropicales del Ecuador. Como en Barragán, en Cobo hay una búsqueda sistemática de lo esencial, pero no en el esquematismo, sino en la armonía de los volúmenes. El tema de la pareja, la figura humana y animal, se sugieren desde la abstracción como un diálogo permanente entre el material y la mano de artista. Algunos torsos femeninos, sensuales a pesar de su esterilización, permiten evocar el ritmo y la sencilla grandeza de las figurinas arqueológicas.

El joven guayaquileño José Antonio Cauja, formado en la Escuela Municipal de Bellas Artes de su ciudad natal, ha mostrado recientemente obras trabajadas en mármol de tipo geométrico, de excelente factura. Premios Mariano Aguilera en escultura han sido otorgados a otros artistas de esta última generación: Mario Ronquillo, en 1977 y 1978, por sus trabajos en metal, constructivistas unos, geométricos otros; Bernardo Burba-

En estas páginas, tres obras recientes de jóvenes escultores. «Nicaragua», en bambú, de Mauricio Suárez (bajo estas líneas); «El muro», original en terracota y fundido en cobre a la cera perdida (página anterior), de Francisco Proaño (col. Nicolás Vélez); y «Después del Primer Día» (a la derecha), terracota de Gina Villacís (colección particular).



no, en 1979, alambión, tubo y piedra, y Carlos Rodríguez Zamora, en 1981, tallador de madera en el género abstracto. El salón Vicente Rocafuerte para jóvenes creadores de las artes visuales (Guayaquil, 1983) dio a conocer incesantes experiencias en el uso de materiales no tradicionales (Mauricio Suárez-Bango, bambú) y desechos del consumo cotidiano.

Gina Villacís, mantenia formada en la Facultad de Artes, trabaja la terracota y el fibracel con el rigor técnico que es ya signo de los alumnos de Bravomalo, con mucha fuerza en la estilización de los motivos figurativos y con la dulzura que las mujeres artistas han sabido siempre poner a su obra plástica. Con razón anuncia Monterforte en *Los signos del hombre*: “Algo grato y bienvenido ocurre en el mundo de la plástica ecuatoriana cuando surgen ya escultores que desde tan jóvenes se dedican a ensayar con tanta libertad”.



Arquitectura y desarrollo: tradición y renovación urbana

Las ciudades de Ecuador, casi todas cuatro veces centenarias, han conservado hasta ahora la estructura tradicional de sus planos urbanos y sus construcciones. La relativa lentitud del desarrollo durante la primera mitad del siglo y la influencia de los programas de preservación del patrimonio cultural desde mediados de los años sesenta, han contribuido para que esto ocurra; asimismo, las características de los emplazamientos urbanos han posibilitado la ampliación permanente de sus fronteras, evitando la alteración de los núcleos originales o la sustitución de su arquitectura. Este fenómeno ha sido más notable en las ciudades del callejón interandino, por la característica resistencia de los materiales; las edificaciones de la costa, en cambio, donde se privilegió el uso de las maderas, han sido más frágiles a los embates del tiempo, los incendios y terremotos. Entre la fuerza de la renovación y el arraigo de la tradición, los centros urbanos han crecido y se han modernizado con obvias desigualdades; la arquitectura en el campo apenas ha cambiado, a impulso del uso de materiales constructivos de remplazo y del impacto del desarrollo.

Pese a lo sacrificado o perdido, ciudades como Quito, Cuenca, Loja y Latacunga mantienen su primera traza y numerosas edificaciones coloniales; Riobamba e Ibarra, destruidas por terremotos, se restauraron según el mismo tipo de planta y con la misma armonía. De Guayaquil quedan sus barrios originales y algunas casonas de madera; y de otras ciudades y aldeas de la costa se

conservan unas pocas construcciones de relativa ambigüedad, como en Zaruma, Vinces y Ventanas. Se deben lamentar algunas pérdidas notables, como las casas de la Inquisición y de los Académicos, en Quito, y la Gobernación, en Cuenca; muros como los de San Agustín, la Merced y los Corazones en la capital, así como de algunos claustros lojanos y cuencanos que han sido remplazados por edificios rentables de pobrísimo aspecto. Nobles construcciones, bautizadas con sugestivos nombres, en Guayaquil, como las Peñas, la Planchada, la Atarazana, Callejones de las Velerías, de la Cuchillería o del Trabuco, han sido vencidas por la arquitectura moderna. Quedan solamente los testimonios de artistas enamorados del paisaje urbano, como Roura Oxandaberro, Nicolás Delgado, Sergio Guarderas y José Espín, entre otros.

Guayaquil y Quito son los centros urbanos que muestran un proceso de desarrollo continuo desde los primeros años del siglo; la capital se dinamiza principalmente por la construcción de edificios públicos, y el puerto principal por la iniciativa privada. Entre las otras ciudades destacan aquellas vinculadas a la producción de cacao en la costa o a las grandes haciendas serranas, como Portoviejo y Riobamba. Con el paso de los años van cobrando importancia cada vez mayor algunas ciudades que por su ubicación respecto de las vías de comunicación juegan papeles claves en el comercio, como Ambato, Santo Domingo de los Colorados y Babahoyo; o se convierten en núcleos de la dinámica regional, como Cuenca respecto del sur del país.

Solamente después de la mitad del siglo adquieren importancia las pequeñas ciudades de la región oriental en la ceja de la montaña y, desde el despegue petrolero, las del interior de la selva.

Una de las más tempranas influencias sobre la arquitectura del presente siglo proviene del estilo y los sistemas constructivos utilizados para las estaciones del

Perspectiva general de la capital de la República, Quito, ciudad acunada entre montañas; por su peculiar trazado, por las joyas de arquitectura colonial que guarda entre sus calles y por el paisaje que la rodea ha sido declarada por UNESCO "Patrimonio Cultural de la Humanidad". Un sostenido esfuerzo por preservarla ha logrado organizar mejor su crecimiento hasta ahora.

ferrocarril; ejemplos quedan en pueblos como Huigra, Guamote y Durán o el ya desaparecido edificio que alojó por algunos años la Biblioteca Nacional en la plaza de San Blas, en Quito. Muestras de las innovaciones introducidas por el uso del hierro en las estructuras constructivas, debidas fundamentalmente a Eiffel. La construcción pública del segundo cuarto del siglo, ya aludida anteriormente, difundió un estilo neoclásico que fue repetido en algunas viviendas y edificios particulares en las principales ciudades del país.

Algunos casos de construcción que implicaban pequeños proyectos urbanísticos se dieron en la década de 1940: "ciudadelas" residenciales destacan por la importancia que tuvieron en la expansión urbana: Centenario en Guayaquil; la Mariscal Sucre en Quito; Miraflores en Ambato; Bellavista en Riobamba. En todos estos casos se ensayó la construcción de "chalets", siguiendo determinados estilos arquitectónicos que si bien no repetían diseños en serie, procuraban unificar ciertos módulos constructivos. Casi inmediatamente surgieron los primeros "barrios" de la Seguridad Social, más uniformes y modestos, como la Belisario Quedo y la Villaflora en Quito, Ingauro en Ambato, Orellana en Guayaquil. En estas y futuras obras de vivienda para trabajadores y otras organizaciones, el uso de elementos prefabricados y la construcción en serie se generalizaron.

La modernización de los años cincuenta y sesenta es, posiblemente, la que más impactó en la transformación

de la arquitectura tradicional. De una parte, se desarrollaron los grandes proyectos públicos que alteraron definitivamente la escala de las principales ciudades; de otra, los programas de vivienda popular, con auspicio público o de los sistemas cooperativo y mutualista, aumentaron rápidamente. En la base de este fenómeno se deben reconocer el crecimiento experimentado por la economía de exportación, el progreso de los medios de comunicación, la incorporación de nuevas zonas al mercado nacional y, concomitantemente, el crecimiento demográfico de las ciudades, punto de destino de las migraciones campesinas y de las jóvenes generaciones de las ciudades intermedias.

El uso de nuevas técnicas y materiales, hormigón armado y vidrio fundamentalmente, facilitó el desarrollo de un estilo arquitectónico caracterizado por la amplitud de los espacios y el abandono de ciertos elementos tradicionales como la teja y la ventanería de madera. Especialmente ejemplificativas resultan las construcciones de vivienda privada que se implantaron en lujosas y exclusivas urbanizaciones, como Urdesa, en Guayaquil y El Batán en Quito, altamente contrastantes con los primeros bloques de propiedad horizontal para vivienda de sectores medios, y la ocupación de suburbios del puerto principal.

La ingeniería del desarrollo afectó al paisaje urbano de manera definitiva. Algunos edificios monumentales cortan ahora el horizonte de las ciudades y las redes viales generan novedosas perspectivas de su arquitec-



En la página anterior, Ayuntamiento de Vines, edificio cuya conservación merece las máximas consideraciones; en ésta, caos arquitectónico de una calle de Guayaquil, donde se mezclan todos los estilos arbitrariamente.



tura. Si bien se han solucionado agudos problemas de tránsito urbano, algunas soluciones viales, como la Avenida Pichincha en Quito y los pasos a desnivel en Ambato y Guayaquil, han sacrificado la traza de las ciudades y no pocas construcciones de interés.

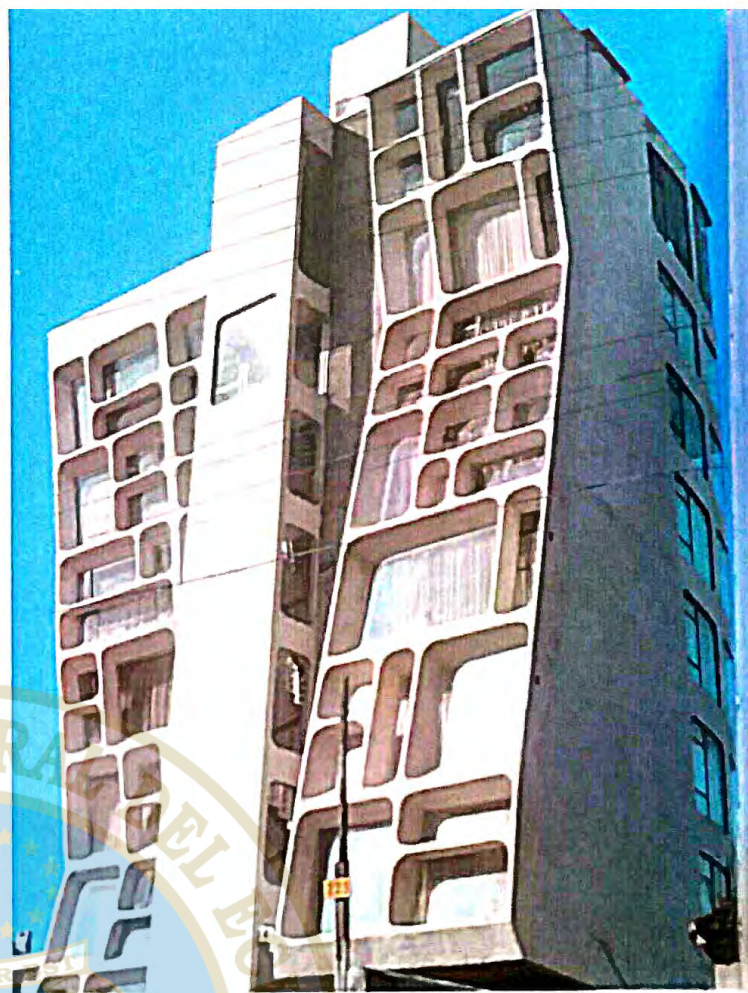
En las carreteras, el diseño de algunos puentes ha sido notable, como aquel que atraviesa el río Guayas y enmarca la ciudad en su hilera de cuatro kilómetros de imponentes columnas, o los de "Salsipuedes" y "Las Juntas" que descubren un paisaje natural de gran hermosura. Ya en la década del 1970, el desarrollo de la industria petrolera introdujo nuevas alteraciones a la configuración urbana, sobre todo en ciudades como Esmeraldas, sede de la refinería y puerto de embarque del oro negro.

La regulación del desarrollo urbano fue tardía y en casi todos los casos a la zaga del crecimiento. Quito y Cuenca fueron pioneras en la adopción de planes reguladores de su crecimiento; urbanistas extranjeros en un primer momento y profesionales ecuatorianos formados en la nueva Escuela de Arquitectura de la Univer-

sidad Central después, han contribuido a mantener este afán normativo y extenderlo a otras ciudades. A veces, calles y avenidas han debido encontrar su trazo cuando los edificios ya se habían levantado y, en no pocas oportunidades, los servicios básicos se instalaron tardíamente.

Sin embargo, el paisaje ha logrado moderar cualquier desafuero. Quito tiene siempre una quebrada o un monte que ofrece el cobijo adecuado. Guayaquil acepta en la generosidad de su terreno llano calles anchas y rectas para incorporar su incontrolable crecimiento, inclusive aquel proveniente de la ocupación irregular del pantano y los manglares.

Cuenca se ajusta al trazo de sus ríos y no los abandona; su superficie plana se corta sobre los cauces de sus cinco corrientes, y sus despeñaderos, de los que cuelgan las casas más audaces, contrastan con las orillas amables. Ambato crece sin olvidar la existencia de sus huertos, como si fueran parte de la estructura urbana. Ibarra se extiende, blanca y modesta, en su plácida geografía, atesorando sus construcciones de cien años.



Eglógicas y calladas son las ciudades serranas; bulliciosas y anárquicas, las costeñas. Unas pocas ostentan características personales: Zaruma, en El Oro, llena de coloridas fachadas y calles que se adaptan a los declives; Bahía, en la boca de una enorme entrada de mar, se retuerce entre las colinas boscosas que la rodean y los caprichos de la costa; Montecristi sigue la pendiente de su cerro histórico, y Jaramijó no ha perdido nada de su aspecto de pueblo de pescadores en plena actividad. San Gabriel, El Ángel, Azogues y Tulcán mantienen con un solo piso, blancas fachadas, calles largas; Pomasqui, Perucho y Puellaró no ceden al influjo de la cercana capital; Ambuquí y Otavalo, en Imbabura; Salcedo, Pujilí y Milaló, en Cotopaxi; Biblían, en Cañar; Gualaceo, San Fernando en Azuay, permanecen casi intocadas; Portoviejo no encuentra aún una solución de renovamiento, y Esmeraldas, como Manta, se van acostumbrando a los cambios de los nuevos puertos marítimos; Loja continúa aislada, junto a su río canalizado, creciendo sin ningún respeto por su trazado tradicional ni por la preservación de su arquitectura.

Otras ciudades se extienden, en cambio, sin plan ni concierto, empujadas por el impulso de un desarrollo acelerado: Santo Domingo de los Colorados, Quevedo, Boca de los Zapos; o improvisan urbanizaciones de emergencia, como Machala y Milagro. Casos excepcionales han sido Pelileo y Pillaro, rehechas íntegramente en sitios diferentes, luego del terremoto que las aniquiló en 1949.

En la región amazónica las ciudades han cambiado según el impacto del desarrollo petrolero: Nueva Loja (Lago Agrio) y Francisco de Orellana (Coca) en el nor-orienté han crecido desordenadamente y rápidamente, combinando construcciones e instalaciones modernas con suburbios carentes de servicios básicos; en el centro, Tena, Archidona y Puyo han avanzado menos vertiginosamente, pero con firmeza, configurándose como pequeñas ciudades intermedias; Macas y Zamora, al sur, permanecen aún sin despegar. Sucúa, sede de la Federación de Centros Shuar, tiene muestras interesantes de arquitectura indígena.

A fuerza de crecer hacia lo alto, Salinas, playa antes tranquila, parece un hervidero de edificios descomunales, junto a villas de todo tipo, adaptadas a las condiciones y necesidades del balneario junto al mar. Otras aldeas de pescadores y artesanos a lo largo de la costa han seguido el mismo destino y cada año se multiplican los conjuntos de modernas villas y los complejos turísticos, que contrastan con casuchas levantadas sobre pilotes o improvisadas instalaciones para el servicio turístico.

En lo que toca al campo religioso, un acentuado desconcierto, fruto de apuradas interpretaciones del Concilio Vaticano II, originó la eliminación indiscriminada de retablos y púlpitos, imágenes y cuadros, y a veces la sustitución del templo viejo por uno nuevo, ausente de normas estéticas. Así, por ignorancia o desconocimiento de disposiciones destinadas a corregir errores de cul-

En la página opuesta, a la izquierda, el Palacio Municipal de Guayaquil; al lado, uno de los experimentos arquitectónicos de la década de 1960. Bajo estas líneas, dos formas de tratar el horizonte: incorporándose a él, como sobre los ríos cuencanos, o quebrándolo, como en la "Pata de Guápulo", en Quito.



En esta página, calle de Gualaceo y, en la página opuesta, casas de Azogues. Algunas villas ecuatorianas han respetado sus tipos normales de edificación, así como sus trazados originales, lo cual da un sabor especial a tales poblaciones.

to, muchos párrocos contribuyeron a deshacer el esfuerzo de tres siglos de arte sacro. La preocupación de las autoridades eclesiásticas limitó atinadamente este proceso, agravado por el interés cada vez mayor de comerciantes y coleccionistas nacionales y extranjeros.

La arquitectura religiosa de este siglo no es muy abundante; sobresalen algunos proyectos monumentales y de prolongada ejecución de santuarios de estilo gótico, en los que el agotamiento de los recursos humanos y materiales condujo a la sustitución de la piedra por el hormigón. En las principales ciudades se hicieron también iglesias modernas y funcionales evocando diseños europeos con relativo éxito, pero han sido más numerosas las modestas capillas de instituciones y en el campo.

El comercio de lo antiguo es un mal universal; gobiernos y organizaciones internacionales se empeñan en combatirlo. En Ecuador, la Dirección de Patrimonio Artístico, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la Comi-

sión de Arte Sacro del Episcopado, los municipios, las facultades de Arquitectura y de Artes, y hasta instituciones privadas como los Bancos, han contribuido a la guarda y recuperación de esta reserva cultural, que constituye hoy más que nunca el patrimonio nacional. En esta preocupación se incluye también el arte contemporáneo; colecciones como las de la Casa de la Cultura, el Banco Central del Ecuador, otras entidades públicas y privadas, y multitud de galerías, dan prestigio y mercado a los artistas, dentro y fuera del país.

Aunque todavía no son suficientes y se encuentran extremadamente concentrados, los museos cumplen una labor de preservación y divulgación pública más importante que las colecciones antes nombradas. Antiguos y tradicionales edificios, como la célebre casa de Remigio Crespo Toral en Cuenca o la de los marqueses de Villacís en Quito, han sido habilitadas como museos, al igual que numerosos claustros y conventos. Igualmente interesante resulta la edificación y adapta-





Bajo estas líneas, vista de la hacienda Las Herrerías, una de las muchas que reciben toda clase de cuidados con miras a su perfecta conservación. En la página opuesta, Banco Central del Ecuador, en Quito, hermosa edificación en la que se han tenido en cuenta las técnicas arquitectónicas más modernas, con el fin de dotarla de todos los adelantos posibles. El espacio que delimita es uno de los más logrados de nuestro país.



ción de nuevas construcciones acordes con las técnicas contemporáneas: ejemplares son en este aspecto el Museo del Banco Central, los de la Casa de la Cultura y de sus núcleos provinciales. Algunas adaptaciones han sido realizadas con gusto y elegancia, como la del Molino de Montserrat en Latacunga, y la de la Casa de Montalvo en Ambato, la Casa de la Temperancia en Cuenca y el Museo Camilo Egas, en Quito. Se han abierto al público algunos claustros en Cuenca, Riobamba y Quito, y se han restaurado y puesto en función importantes edificios históricos, como la Casa

Azul, donde viviera Antonio José de Sucre; la Casa de Benalcázar; la de los Tratados, en Girón; la quinta La Liria, en Ambato, y muchas más aún en proyecto o ejecución.

Es urgente la continuación de estas tareas de conservación y utilización adecuada de edificios de valor histórico y arquitectónico, así como la extensión de esta práctica hacia los excepcionales ejemplos de haciendas y casas de campo en la sierra y el litoral. Muchas de ellas están correctamente cuidadas: San José de Ibarra, Chillo Jijón, Pimán, Las Herrerías, Tajamar, el Molino



de Uyumbicho, la Lola, Tena, La Merced, San José de Puenbo, en Pichincha; Tilipulo, Tilipulito y la Ciénaga, en Cotopaxi. Algunas han sido transformadas por sus propietarios en museos particulares, en Tarqui; o en cómodos hostales, como Cusin, junto al lago de San Pablo; Chorlaví, en la entrada a Ibarra; La Ciénaga, cerca de Latacunga. Otras tienen que ser salvadas de su abandono; en especial Isinche Grande, en Pujilí; las grandes casas de hacienda de Chimborazo y, sobre todo, las históricas haciendas costeñas: la Elvira, la Virginia, Ventanitas, la Bolívar.

Aún más grave es lo ocurrido con los monumentos arqueológicos, los que en gran número han sido desmantelados y saqueados. Del incomparable tesoro aurífero de La Tolita, tal vez el centro de orfebrería más importante de América, cerca de 1.500 libras de oro trabajado fueron extraídas y fundidas en lingotes; no queda una sola de las sillas de piedra originales en el adoratorio del Cerro de la Hoja; nadie cuida de las terrazas de Pimampiro, de las tolas de Yaguarcocha, de la fortaleza de Paredones; están en completo abandono las piedras grabadas de Archidona, y apenas se han

Bajo estas líneas, perspectiva central de la hacienda La Ciénaga, ejemplo de arquitectura grandilocuente. En la página opuesta, edificio de la Facultad de Ingeniería Química en la Ciudad Universitaria de Guayaquil.



podido salvar las bellas construcciones de Ingapirca y de Rumicucho gracias a la iniciativa del Banco Central; las tolas de Cochasquí, por acción del Consejo Provincial de Pichincha; y las construcciones de Pumapungo, cimientos de la célebre Tomebamba, en plena ciudad de Cuenca.

En fin, habría que dar la importancia debida a muchos hermosos pueblos costeros y a los edificios que allí existen: Vinces, Puná la Vieja, Colonche y Chanduy, en Guayas; Zaruma y Piñas, en la provincia de El Oro; San José y San Miguel, en Bolívar; Mira y el Ángel, en el Carchi. Y dentro de los pueblos, salvar sus monumentos, calles y plazas, algunas pequeñas pero bellas iglesias y escondidos monasterios.

Desde que la explotación de petróleo creó posibilidades de un desarrollo global acelerado, los centros urbanos más importantes adquirieron lo que podría ser su configuración definitiva en este siglo; los pueblos y aldeas fueron impactados por la dotación de servicios básicos y el desarrollo vial e, inclusive, un buen porcentaje de anejos y caseríos del campo recibieron los beneficios de las redes de energía eléctrica y agua entubada.

La bonanza económica y el crédito externo y generoso favorecieron asimismo el surgimiento de una arquitectura privada capaz de rivalizar con las edificaciones públicas; Guayaquil, Cuenca y Quito vieron surgir elegantes y grandes hoteles, bancos y edificios para vivienda; y casi todas las capitales de provincia emprendieron la construcción de vías perimetrales y pasos a

nivel. En estas últimas décadas y por este proceso de expansión urbana, la incorporación de especialistas nacionales en planificación y en varios ramos de la construcción ha sido muy importante, así como el desarrollo de industrias proveedoras de materiales y servicios.

Un destacado fenómeno de la arquitectura contemporánea en Ecuador constituye la aparición de lo que podría denominarse un estilo «quiteño» para el diseño de viviendas unifamiliares. Características de las urbanizaciones que se han desarrollado en las faldas de las montañas que circundan la ciudad y en los valles aledaños, este estilo recoge algunos elementos de la ciudad vieja, como la utilización de la teja y el ladrillo, la incorporación de patios interiores, corredores y balcones, y el uso de la madera a la vista, fenómeno que se encuentra también en la ciudad de Cuenca. La Facultad de Arquitectura de la Universidad Central ha contribuido al desarrollo de esta modalidad, extendida a varias ciudades del callejón interandino.

Algunos centros de investigación y planificación en arquitectura y urbanismo se han ocupado también del análisis de las técnicas y las soluciones habitacionales de los sectores populares, y han empezado a proponer innovaciones que podrían ser de gran utilidad en programas de vivienda para los pobres y en el rescate social de las viejas casas de inquilinato, si se aceptara que la creatividad del pueblo es la mejor guía para encontrar los caminos para resolver sus necesidades culturales de sobrevivencia.





Arriba, "Los trabajadores", pintura de denuncia social de Oswaldo Guayasamín (1942); en la página siguiente, "Los amantes" y "Las coloradas" (col. particular, Barcelona), pinturas que corresponden a las primeras épocas del artista.

Oswaldo Guayasamín

interpretado por José Camón Aznar

Los lienzos de Oswaldo Guayasamín se yerguen poderosos, mostradores de unas realidades que tantas veces queremos eludir, pero que ahí están magnificadas y acusadoras en su gran arte, a cuyo autor el gran crítico Raymond Cogniat ha calificado como “uno de los descubridores de mundos que surgen en cada época, y uno de los pintores más trascendentales de nuestros días”. Casi podemos decir que su pintura, de la que el espanto ha hecho huir hasta el color, es el examen de conciencia de la noche tenebrosa de la injusticia y del dolor humanos.

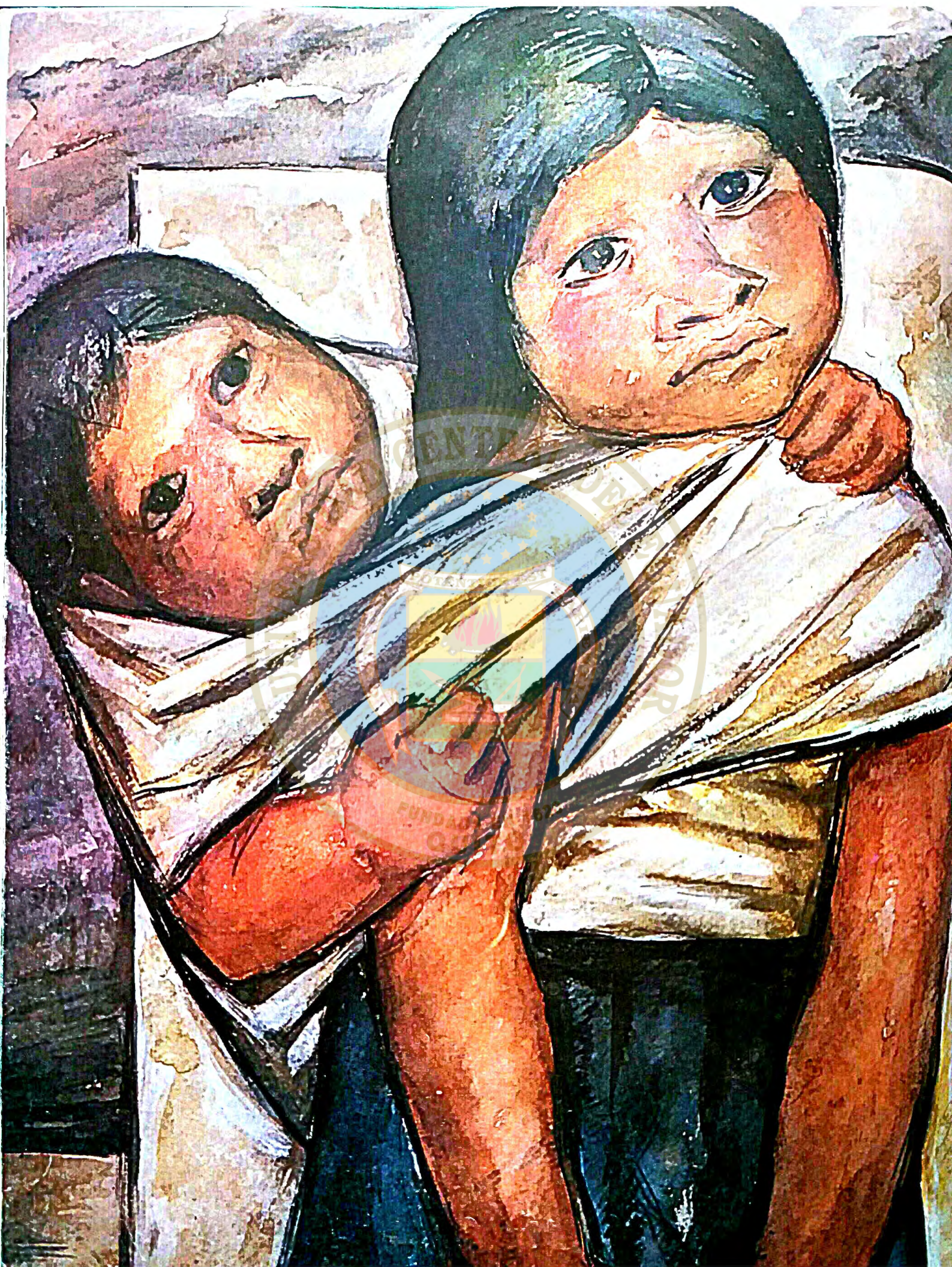
Planos simples y secos, con la profundidad suscitada, no por el relieve, sino por la exacerbada emoción de un dibujo gigantesco. Es el Miguel Ángel de la raza vencida. Necesita espacios anchos, que se hacen más generosos al estar llenos por un solo tema. Ello

aún le obliga a alargar las faces, a prolongarlas con el éxtasis del alarido, a crear distensiones que desequilibran y tuercen los rasgos normales.

La tristeza de la raza incaica aflora en congojas monumentales. Los indios enfermos que modelan su cerámica aquí se agrandan en formas que para hacerse más potentes se resuelven en planos sin recodos sombríos. Lo más expresivo de su genio se encuentra en este conjunto: “La edad de la ira”. ¿De la Ira? Es éste un dolor sin la remisión de la protesta. El dolor seco, inexorable, parado, el dolor que estira los rostros como un aullido, el dolor sin contención, porque es infinito y permanente.

Pocas veces la técnica se ha adaptado con tanta exactitud al tema. ¿Qué técnica puede haber ante la imagen descarnada de un dolor que ha ahuyentado to-





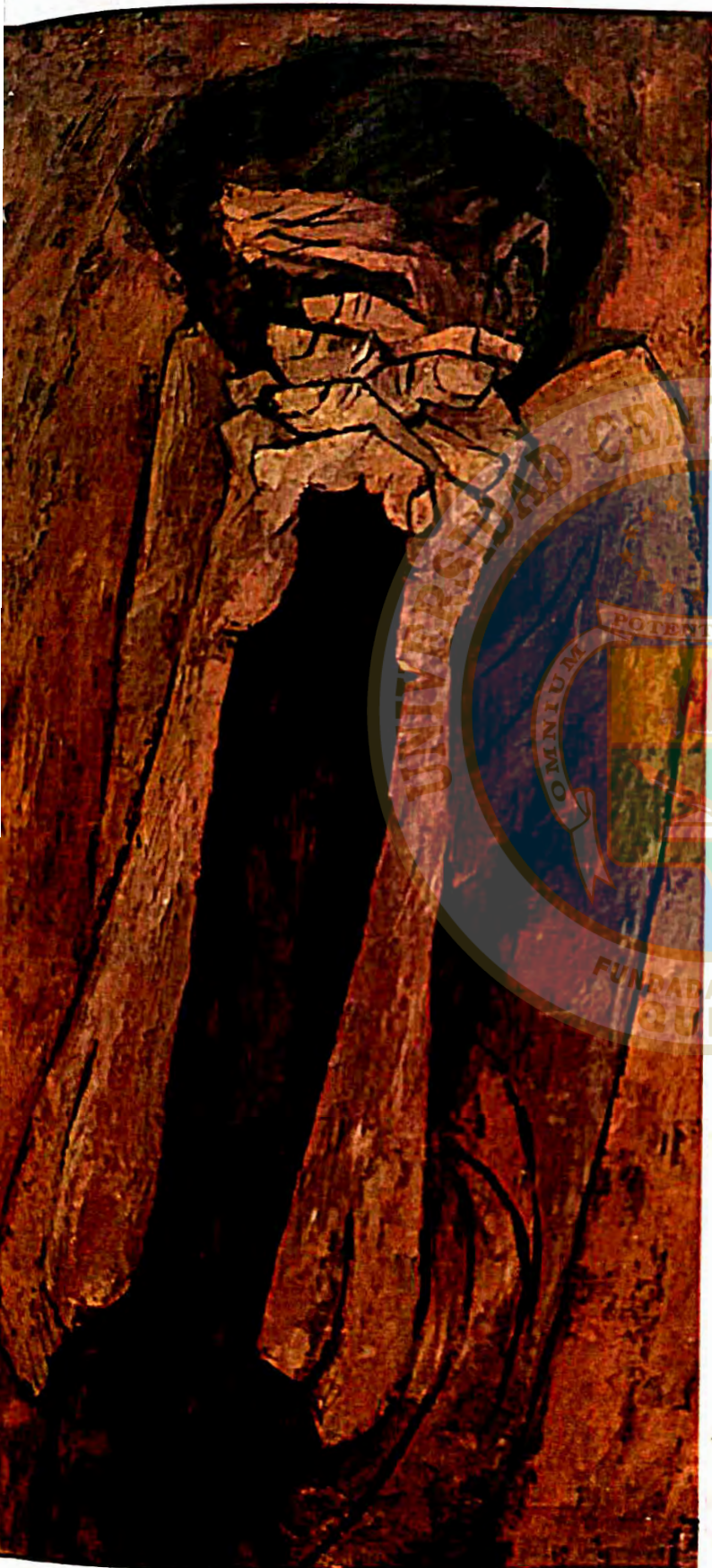


“Madre con su hijo”, en la página anterior; “Los niños muertos” sobre estas líneas, y “Boceto ataúd blanco”, abajo (colección particular, Guayaquil). Tres momentos de la producción de Guayasamín que ponen de manifiesto la persistencia de sus temáticas, así como la evolución de sus técnicas.





En la página opuesta, "Las beatas" y, abajo, "Desesperación" (col. Casa de Cultura Ecuatoriana, Quito). Desde las épocas más tempranas, las manos han sido el gesto clave mediante el cual Guayasamín comunica los más hondos sentimientos humanos y sociales.



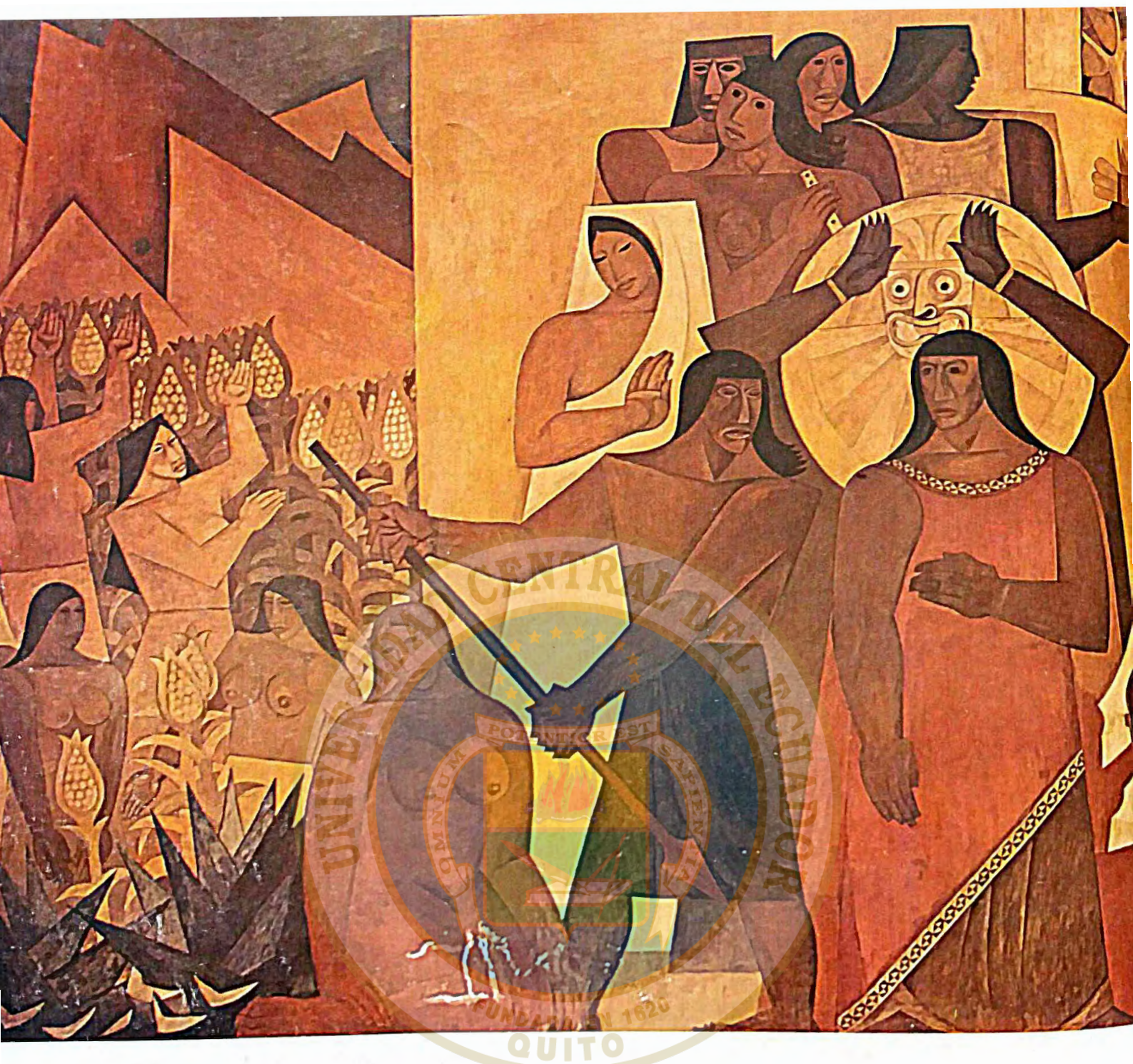
dos los temas vitales y naturales? ¿Qué color va a ser posible emplear en este universo sin luz? Por eso Guayasamín vierte en proporciones descomunales el blanco y el negro. Sólo la cal y el abismo. Es el gran descubrimiento de nuestro pintor. Ante el gran dolor del hombre, la redondez del mundo, con sus blandas transiciones, desaparece. Sólo quedan, erguidos en los grandes espacios de la noche, los altos rostros sufridores, dibujados por el cuchillo de la pena, con la nariz aristada, sin más rasgos que los que consiente la expresión doliente.

• Pero más intensos que esos rostros son las manos. Sus grandes dedos que vibran con todas las palpitaciones de la pena. Dedos también inmensos, que se doblan, se erizan, se entrecruzan, quieren huir, rogar hundiéndose en el dolor, hurgar en la gran llaga del mundo. A la petrificada angustia del rostro corresponden estas manos, vencidas o crispadas, que nos describen toda la gama del sufrimiento desesperado. ¡Qué gran dibujo el de estas manos! Todas las rayas tienen una intención penetrante, todas se organizan en dramático engranaje. Y cada una de estas figuras, como dice el profesor Carlos de la Torre, "está dentro de su propia muerte, es una prolongación casi artificial de la vida, sumergidas en un dolor infinito y en su trunca capacidad de sobrevivencia". Y todas ellas son mujeres. Es decir, es el dolor pasivo, llanto solo, grito solo, desesperado, que entra fuerte en la noche sin fin.

• El arte moderno ha facilitado a Guayasamín la posibilidad de estas abstracciones dramáticas. A comienzos de nuestro siglo, con el realismo dominante, estas expresiones hubieran sido imposibles. Después, en la abstracción, con el arte reducido a manchas y líneas inanes, este humanismo tan potente se hubiera disuelto. Es ahora el feliz momento exacto en que el pintor puede esquematizar el cuerpo del hombre y reducirlo a emoción pura. Porque es el cuerpo del hombre el tema, podemos decir que único, en Guayasamín. Y cuando el cuerpo no es bastante expresión, la cabeza y las manos. Todo lo que no lleva en sí un grito, una lágrima, un sollozo, una derrota, es excluido del temario de ese pintor. Y ello —quizá debido a su raíz india— sin alocuciones ni proclamas protestatarias. Sin rebeldía. Con la aceptación de la injusticia o del dolor. Sin más protesta que la presentación de los daños humanos.

Guayasamín es pintor serial. No puede sintetizar en un solo lienzo su gran aparato emotivo. Y ello se explaya en estas series, como en "La edad de la ira", su último gran conjunto.

Guayasamín con esta obra da un aldabonazo en el mundo presente. Un aldabonazo de más de 250 gran-



des lienzos, de una obra ciclópea que tiene que cuajar la mirada de los contempladores. Unos tras otros, unos encima de otros, exigiendo los muros más grandes de la arquitectura, reclamando unas medidas deshabituales.

Ante la inanidad de tantas abstracciones, ante tanta deshumanización —que casi podemos llamar desmentalización— de algunos sectores de la pintura actual, se yergue Guayasamín poderoso, encarándose no con el misterio del hombre, sino con su realidad sangrante y patética. Otra vez el hombre. Y esto sí que es la ruta segura del futuro del arte.

Esta es la grandeza de la obra de este pintor, que creemos es el que representa hoy el estado de conciencia más agudo de nuestro tiempo. ¿Cómo ha llegado a este grado de perfección y de su síntesis expresiva?

He aquí un esquema de su vida y producción.

Nace Oswaldo Guayasamín en Quito, en 1919, un 6 de julio, en el seno de una familia humilde. Él es el mayor de 10 hijos. De padre indio y de madre mestiza.

Ya desde muy niño se revela por su gran temperamento para el dibujo y la pintura. Hacia 1932 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Quito, pese a la oposición de su padre. Un hecho trágico, como fue la muerte de su amigo Manjarrés, acaecida por estos años como consecuencia de una revuelta política, va a influir de forma decisiva en el artista y en su visión del mundo.

En 1941 se gradúa como pintor y escultor. También inició estudios de arquitectura.

Su primera exposición en Quito en 1942 produce un gran escándalo por lo que supone de revolución frente al estilo de la Escuela de Bellas Artes en la



En este mural de la izquierda, obra de Oswaldo Guayasamín que conserva la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, es evidente la enorme, aunque pasajera, influencia que sobre él ejercieron los renombrados muralistas mexicanos.

En 1956 realiza su primer viaje a Europa. Interviene en 4 exposiciones individuales en España. En Barcelona participa en la III Bienal Hispano-Americana de Arte, obteniendo el gran premio de pintura. Luego marcha a Italia y Francia.

Ha obtenido numerosos premios, como el de la Bienal de São Paulo al mejor pintor sudamericano, y en 1959 el gran Premio de Salón de honor en la segunda bienal interamericana de pintura, escultura y grabado de México. Para su ciudad natal ha realizado importantes obras; hay que destacar dos, realizadas en mosaico veneciano. Son dos murales de grandes dimensiones: uno representa el "Descubrimiento del río Amazonas", para el Palacio de Gobierno de Quito, y otro, con la "Historia del hombre y de la cultura", para la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central de Quito.

Sus viajes a Cuba, invitado por Fidel Castro, uno en 1959 y un segundo en 1962, ante los nuevos acontecimientos ocasionados por la reforma revolucionaria le van a sugerir otra de sus grandes series, la ya mencionada "La edad de la ira", que una vez expuesta en diversos países de Europa y América irá a formar parte del Museo Guayasamín de Quito por desearlo el pintor.

Y, ya dentro de su producción, es preciso destacar un conjunto de composiciones que nos marcan su proceso artístico.

En algunos de estos cuadros encontramos esa preocupación constante en Guayasamín que son sus cabezas agrupadas, en una esquematización de rasgos que a veces parecen más tallados que pintados. En algunos temas de estos años se plantea problemas bélico-sociales, desgracias laborales, etc., pero, más que con un carácter panfletario, como una simple exposición dramática de los hechos. Y junto a todo esto vuelven otra vez sus figuras solitarias, enjutas, cadavéricas, reflejando la miseria humana. Cabezas de rasgos distorsionados que son como la queja de tanto sufrimiento.

Pero, como ya dijimos al hablar de su biografía, Guayasamín recorre los caminos de América realizando apuntes y dibujos que le van a servir para construir su gran serie llamada "Huacayñán", "El camino del llanto", en la que refleja las miserias e injusticias que sufre el hombre de su tierra y que, de alguna manera, vienen también a representar el dolor y la desesperanza de todas las criaturas del mundo. Son una serie de motivos diversos unidos por un nexo de dolor. Ahora las figuras se hacen más altas y adquieren una mayor plenitud. No hay nada que distraiga del tema: ni luces ni sombras.

que había estudiado. No obstante, es en este año cuando obtiene también su primer éxito, otorgándosele por el "Retrato de su hermano" el premio Mariano Aguilera.

Hacia 1942-43 recorre Estados Unidos invitado por el Departamento de Estado. Posteriormente pasa a México y allí trabaja, juntamente con Orozco, en la realización de un mural y conoce al poeta Pablo Neruda.

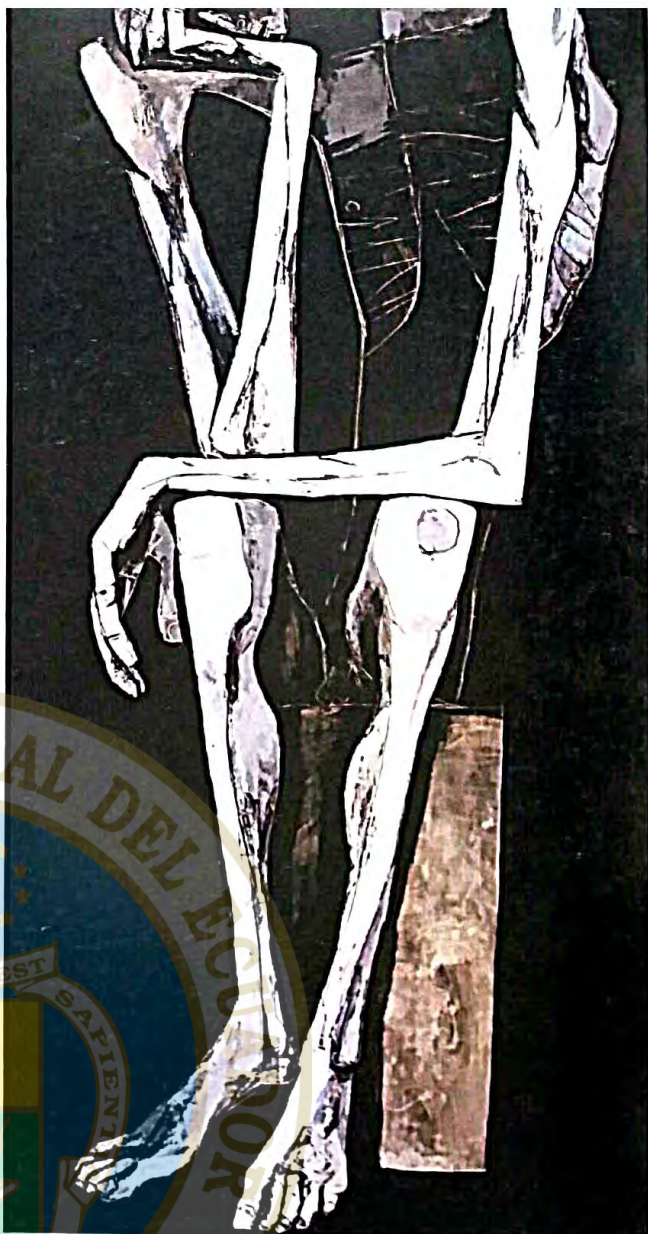
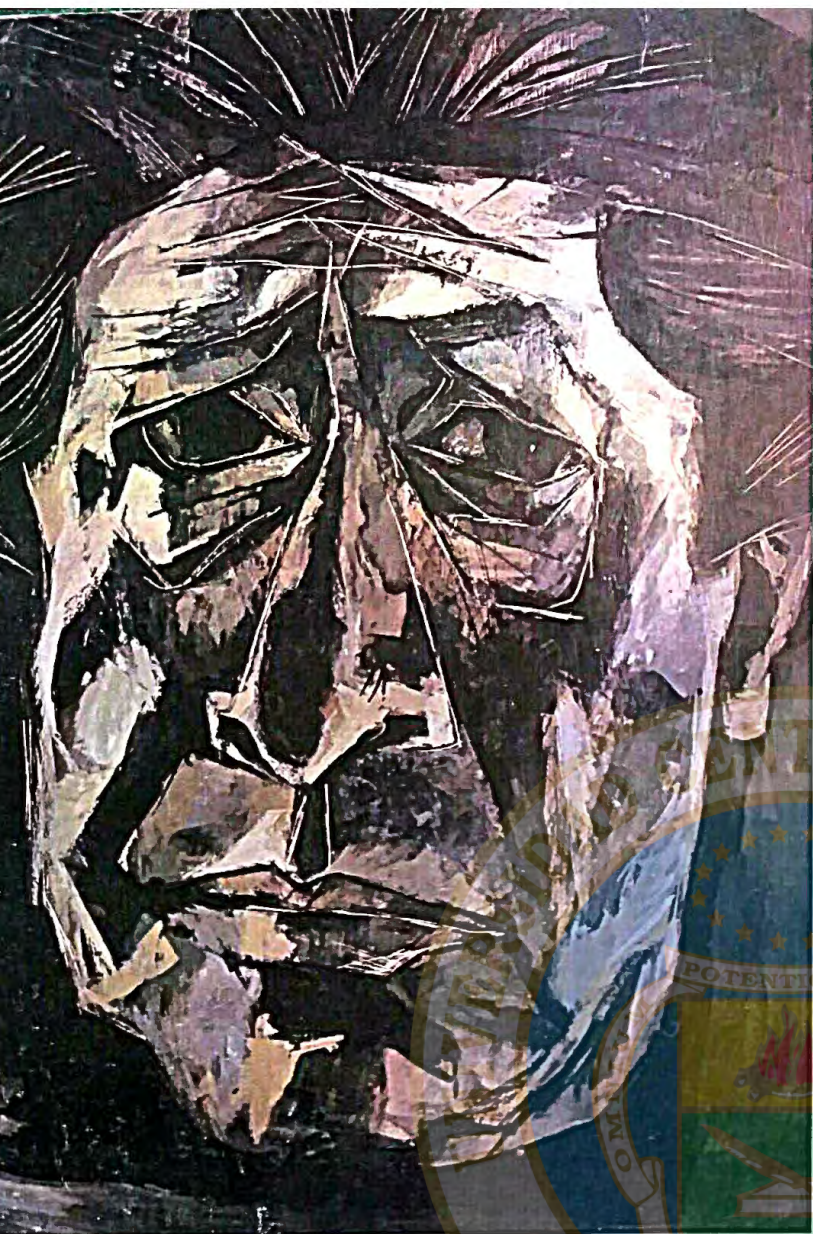
Años más tarde recorre Perú, Argentina, Chile, Bolivia, pero nunca deja de estar en contacto con las gentes del pueblo. Toma apuntes aquí y allá para la que va a ser su gran serie "Huacayñán", donde se representa la problemática de la América latina. Serie que se exhibió en 1952 en el Museo de Arte Colonial de Quito y más tarde en el Museo Nacional de Caobos (Caracas) y en la Unión Panamericana de Washington.



Tres cabezas (página anterior), cada una poseedora de una gran calidad expresiva y muestra de la versatilidad técnica del autor. Los rostros son otro rasgo característico de la obra de Guayasamín en toda su producción estética.

Dos fragmentos de la serie "La Edad de la Ira", una de las obras monumentales del autor, tanto por su volumen como por la fuerza del discurso estético.





Nos llama la atención la carga expresiva de estos colores intensos en algunos de sus temas. Y sobre todo esa preocupación por marcar en exceso los caracteres fisiológicos de sus figuras, su naturaleza ósea. Así encontramos toda una galería de víctimas de brazos implorantes, cabezas de rostros tristes y angustiosos. De ojos abiertos que no ven, profundos como simas. Expresiones desaforadas. Gritos desgarrados de dolor que se escapan de esas grandes bocas abiertas. Dentro de este bloque podemos establecer una serie de apartados referidos más concretamente a las razas; así, por ejemplo, el conjunto de obras dedicadas a la raza india, donde el pintor nos presenta un conjunto de cabezas de mujeres y niños con más o menos esquematismo, a veces incluso recordando la decoración de la cerámica azteca, pero siempre poniendo de manifiesto todos sus rasgos étnicos.

Otro ciclo es el dedicado al mundo negro, en el que, junto a las figuras individuales y a sus ya habituales cabezas, aparece ahora una nueva preocupación por el tema de la danza: bailarines de bocas gritadoras

formando todos ellos un conjunto de ritmos cromáticos. Otras veces son mujeres solas que bailan en éxtasis desenfrenados. Termina esta serie con un tema titulado "Ecuador", de gran estilización y esquematismo, pero donde no deja de flotar ese hábito de desesperación y de rostros atormentados por el dolor. Figuras planas, lo que permite disponer las cosas y los hombres de manera que produzcan el mayor efecto emotivo.

Estos principios de estilización que se ven en esta serie continúan en algunas de sus obras de la década de los 50. Así encontramos un grupo de cabezas donde la estilización es ya total, reduciéndolo todo a sus rasgos más esenciales.

El tema de la expresión facial es una constante en la obra del pintor de los años 50. Así esas cabezas de faces partidas, mitad en negro y mitad en color claro. Son rostros con rasgos separados, de planos simples, formando una unidad emotiva.

Hacia 1957 realiza el mural en cristal de Venecia que representa "La historia de la civilización", que es

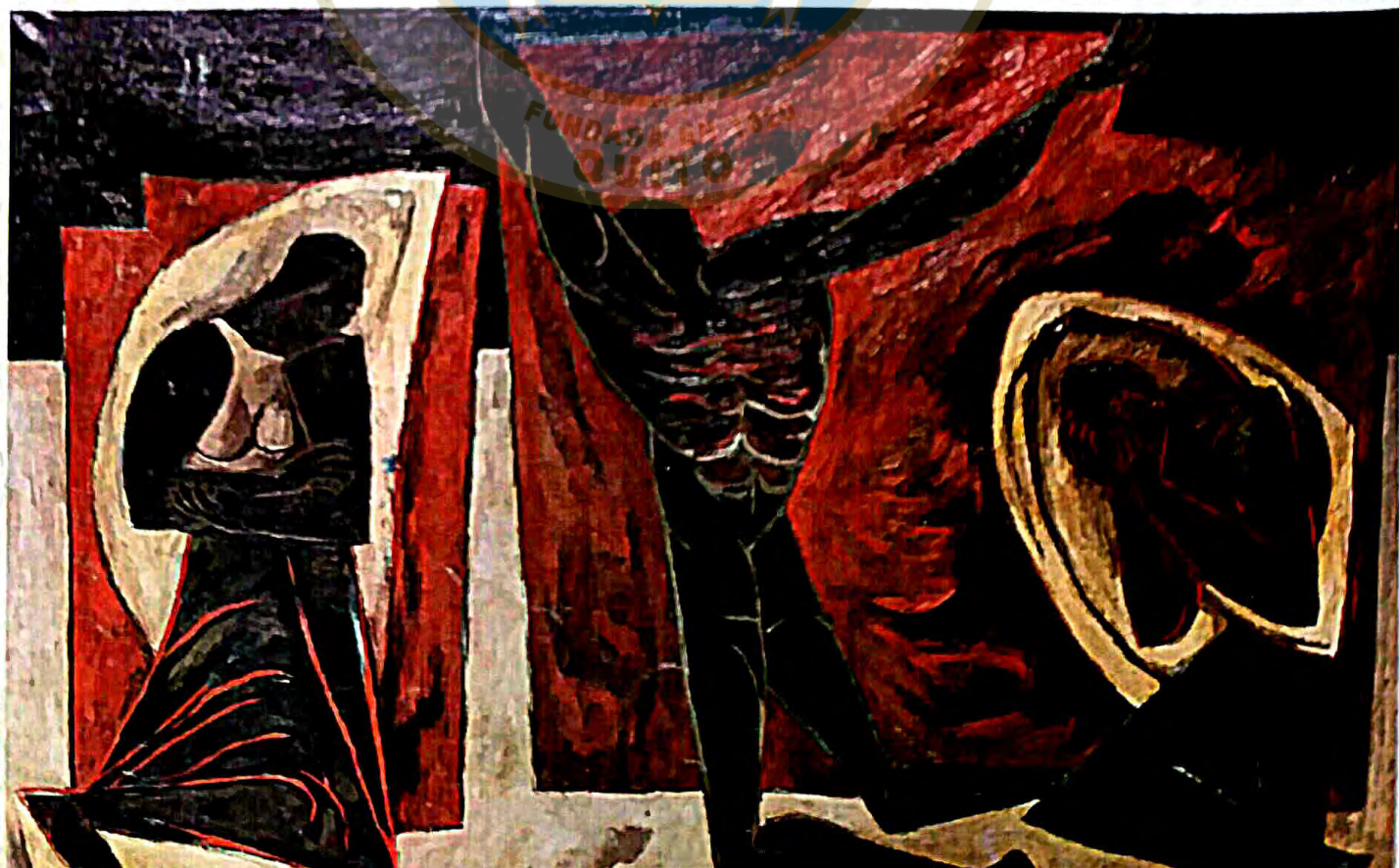
En la página frontera, a la izquierda, autorretrato, obra de gran categoría, apenas enriquecida por el color, que nos ofrece en blanco y negro una imagen más bien atormentada de Guayasamín. A la derecha, "Espera núm. 8", pintura en la cual, como en otras, se acentúan los caracteres óseos del hombre, sometido a una espera infinita. En esta página, dos muestras de la actividad del autor como paisajista. Arriba, "Quito azul"; abajo, "Paisaje de Quito".





Las "manos" creadas por Guayasamín son "el elemento vivo que se repite a lo largo de todos sus cuadros; de tal poder expresivo como si se tratara de un rostro. Estas manos ven y sienten, constituyen por sí mismas un auténtico drama. Manos laxas, cruzadas sobre el rostro, crispadas por el espanto. Marcando mucho las falanges y delineando las uñas y las articulaciones. En las que el pintor vuelca toda la capacidad expresiva del dolor", pero también, como asimismo es propio del autor, "sin alusiones ni proclamas protestatarias. Con la aceptación de la injusticia o del dolor. Sin más protesta que esas manos...





En la página anterior, "Los torturados" y "Flagelamiento"; a la derecha, "Lágrimas de sangre". La denuncia del sufrimiento humano alcanza en Guayasamín gran fuerza y expresividad; durante una época de su carrera artística, este tema marca su obra.

una composición de formas planas. Otro importante mural también realizado con el mismo material que el anterior es el que nos muestra "El descubrimiento del río Amazonas", con figuras de gran altitud dentro de un conjunto de alegre colorido.

También realizó temas florales. Estos se hallan concebidos con una nueva savia. Son como ramos de largos tallos y flores carnosas.

A pesar de todo esto el pintor no olvida el dolor de los rostros, y de nuevo volvemos a encontrar en su producción de hacia 1970 cabezas aulladoras, apoyadas en ocasiones en grandes manos huesudas, faves desfiguradas, rostros ensangrentados, etc.

En los retratos Guayasamín se nos muestra con gran objetividad a la hora de reproducir los rasgos del retratado. Sus retratos son monumentales, no estáticos, sino llenos de un gran dinamismo, en el que todas sus líneas vibran. Dentro de una primera etapa hallamos su "autorretrato" y el "retrato de su madre", que todavía están en una línea de retrato clásico.

El retrato que marca, podemos decir, la inauguración hacia el nuevo estilo es el "retrato de su padre", de golpes de pincel sueltos y rasgos muy marcados.

Hacia 1952 encontramos retratos de líneas concisas, pero fuertes; así, el "retrato de Camón Aznar", a base de trazos esenciales y veloces, casi en un arrebatador frenesí, pero con un parecido absoluto.

Más adelante, cada vez las líneas se van haciendo más esenciales para marcar los rasgos de una fisonomía. Sus rostros se hacen más alargados.

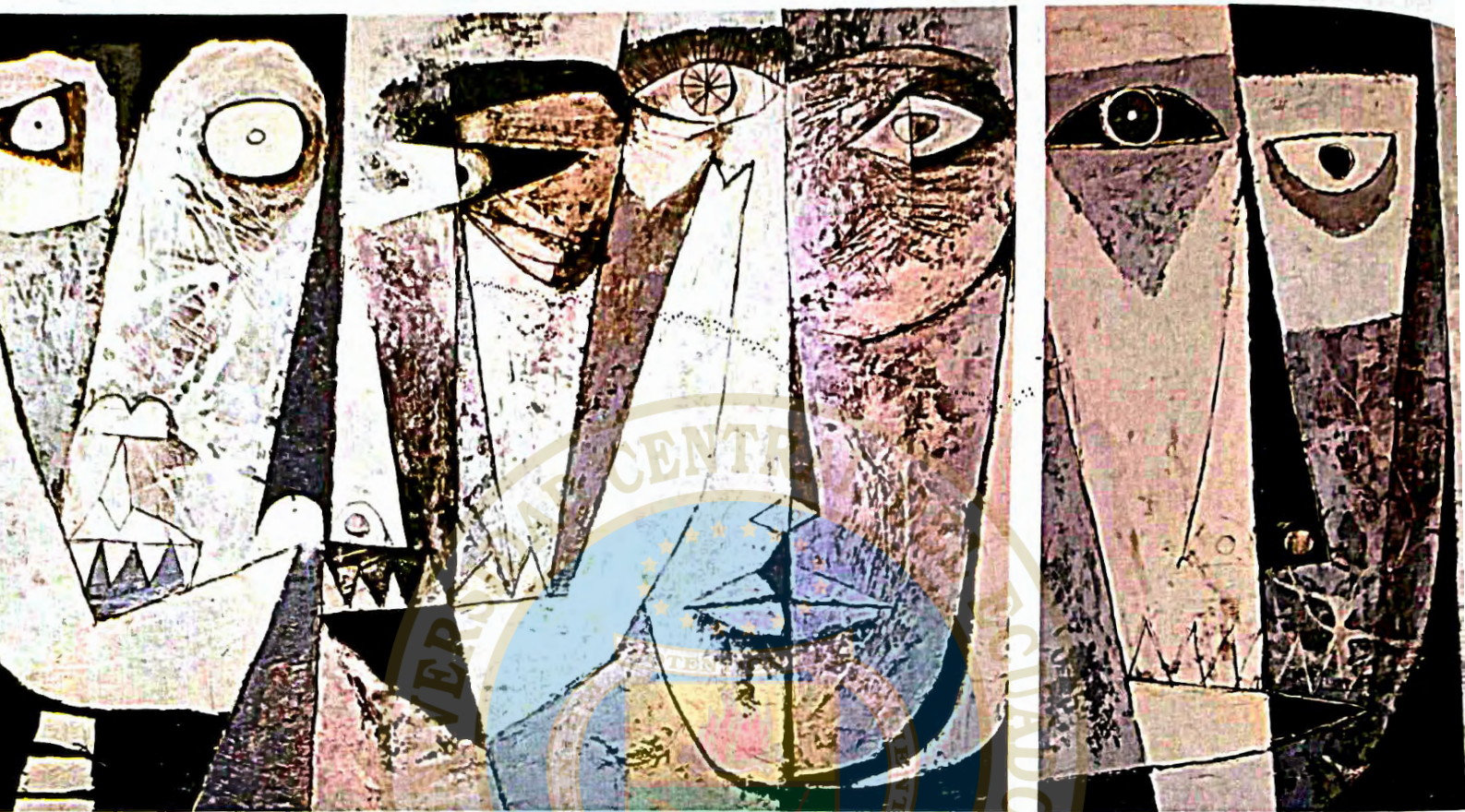
Su galería de retratos es inmensa, desde grandes figuras de las letras, como el de la escritora Gabriela Mistral, de cierto aire melancólico, pasando por figuras femeninas llenas de encanto y delicadeza, hasta llegar incluso a retratar a toreros como Antonio Ordóñez, de rasgos seguros y fuertes.

Tras esa procesión de cabezas implorantes y dramáticas he aquí una visión objetiva de la realidad en estos retratos vitales, de cabezas intensas, que ocupan toda la superficie del lienzo con una técnica de golpes furiosos.

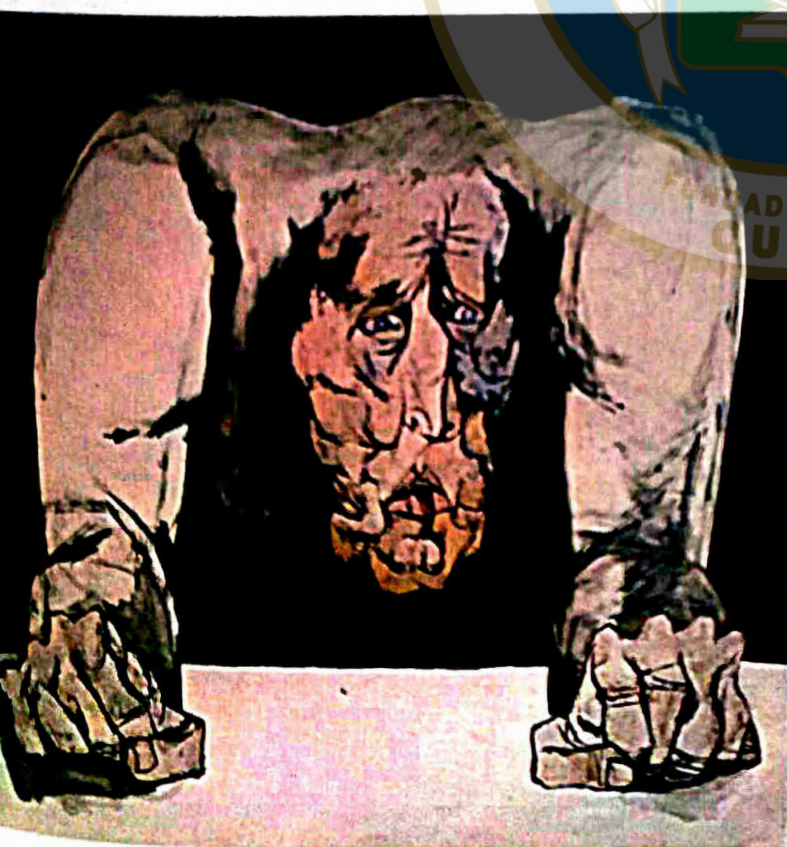
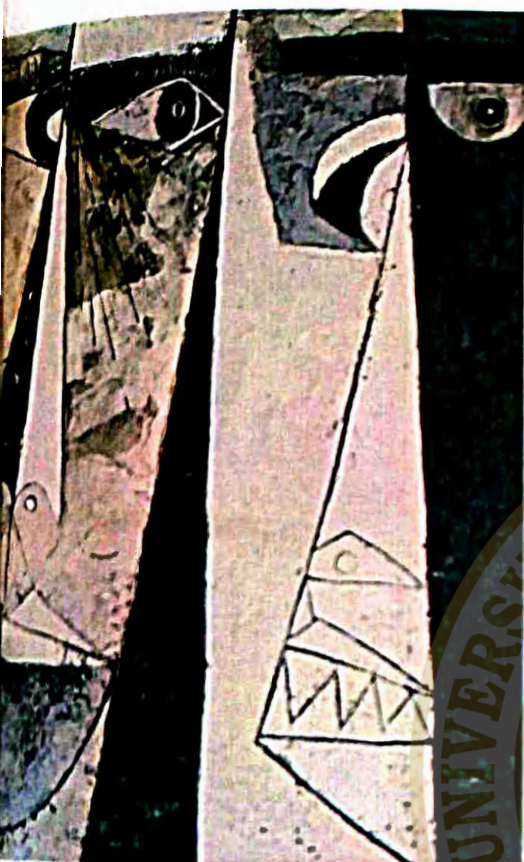
Pero además Guayasamín es pintor de paisajes. Nadie como él ha sabido expresar esa visión de la naturaleza de su ciudad natal, Quito, de la que destaca con apasionamiento los perfiles geométricos de sus casas y ese ámbito circundante de montañas que, a manera de muralla, la protegen. Montes de picos afilados y, a sus pies, la ciudad.

No hay apenas lugar para los celajes en sus cuadros, y cuando los hay son dramáticos, acechando terribles sobre las cimas montañosas. Son paisajes secos.





En estas dos páginas, arriba, tres cuadros de la serie "Cabezas" y, abajo, cuatro de los cinco que forman el grupo llamado "Pentágono", serie de cabezas cuyos rasgos y expresión contienen toda la avaricia y brutalidad del mundo, caricaturas de gordas cabezas de la estupidez.



Las "Mujeres llorando" que se reproducen en esta página pertenecen a la serie "La Edad de la Ira" y, como en toda ella, los rostros, llenos de dolor, son una manifestación dramática de los sufrimientos de la humanidad.



La producción más reciente de Oswaldo Guayasamín se caracteriza por una búsqueda sistemática de los valores plásticos de la ternura, como sucede en la maternidad y en la cabeza que ilustran esta página.



Sus visiones de Quito unas veces son fragmentarias, concibiendo las casas y los montes como trozos de un gran mosaico. Otras veces su visión se hace desde el color; hay así un Quito verde, un Quito gris, un Quito rojo... Guayasamín ve el paisaje desde lo más profundo de su alma.

Y así llegamos a su gran serie mural conocida como "La edad de la ira", con esas largas figuras de grandes dimensiones, de rostros suplicantes, llenos de dolor. Con esas manos de alargadas falanges. Sin más coloración que el blanco y el negro. De esta manera se van sucediendo en proporciones, casi pudiéramos decir, ciclópeas estos 250 lienzos de intenso dramatismo y enorme emoción, que son como una presentación de los daños humanos. Exaltación de las penas que sufre la humanidad. Sin ningún elemento ambiental que distraiga la atención del tema. No hay tercera dimensión.

Y dentro de este conjunto, destaquemos sus "mujeres llorando". Son como dolorosas de caras patéticas que tratan de ocultar con sus grandes manos el rostro angustiado por tanto sufrimiento.

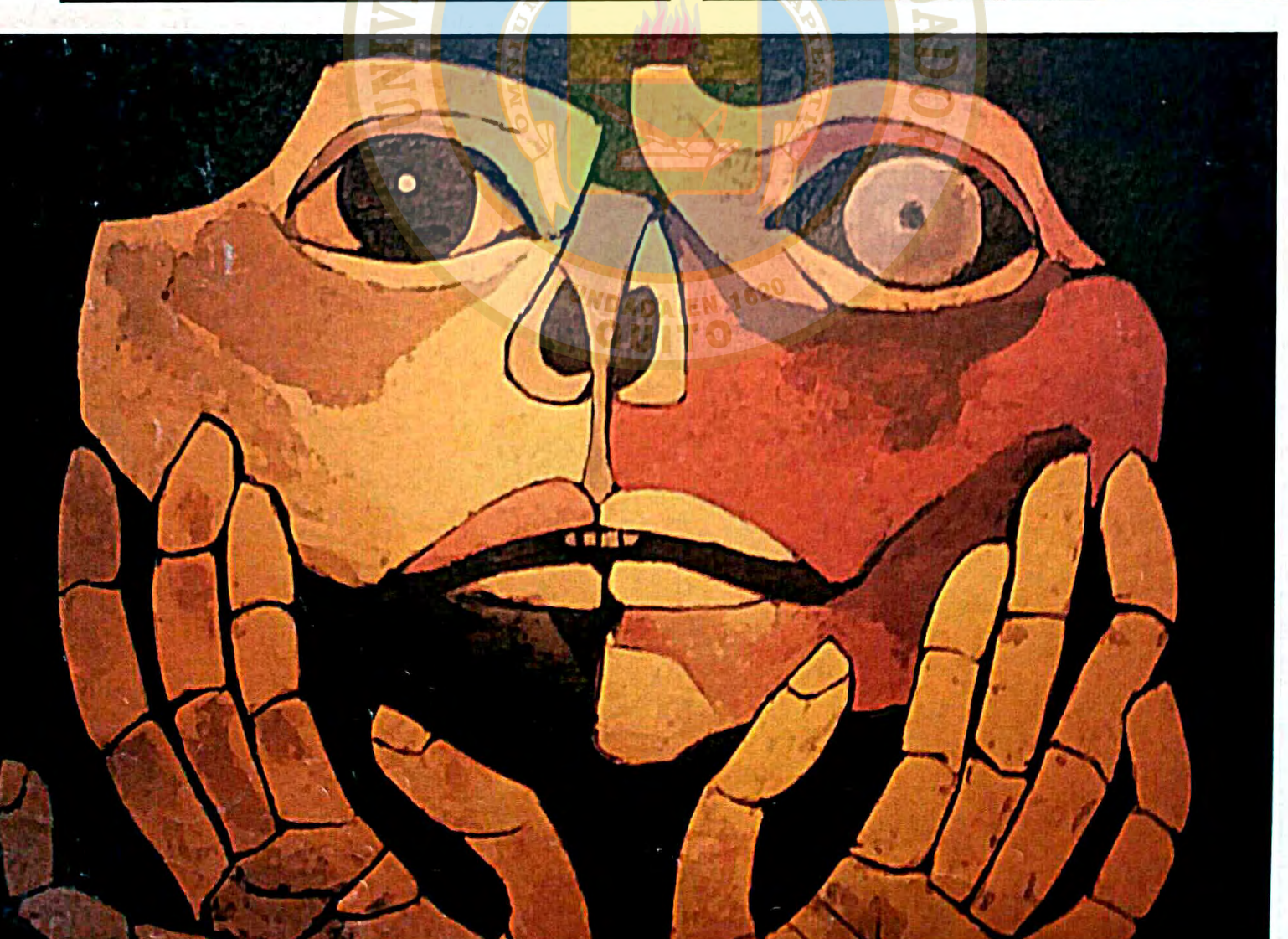
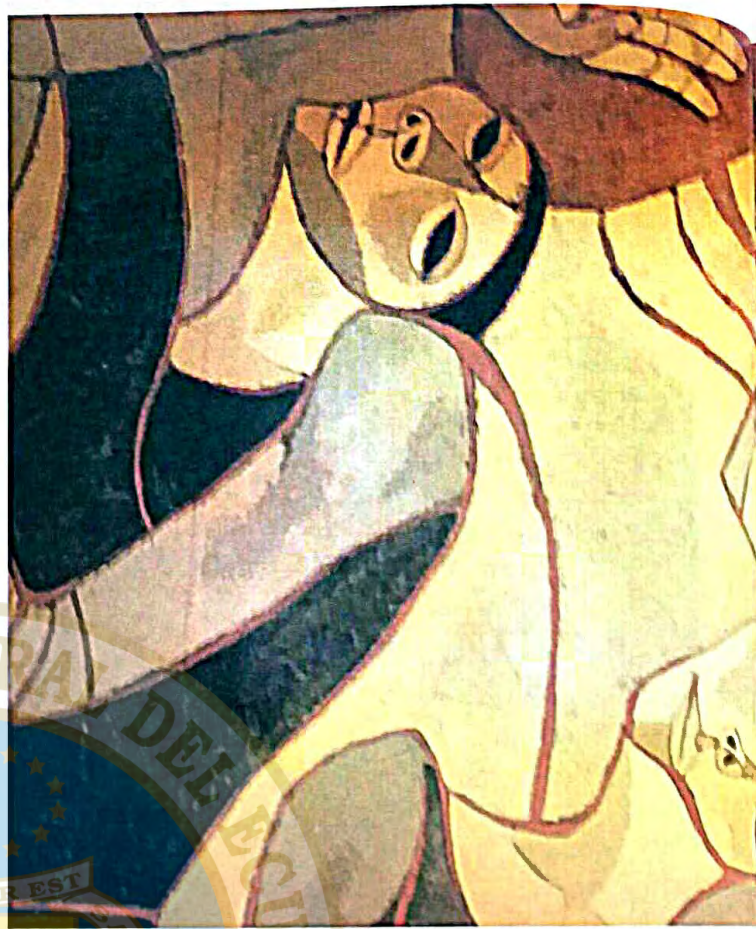
El tema del hambre ocupa también otro capítulo dentro de esta serie con esas cabezas de bocas entreabiertas y afilados dientes sostenidas por las manos, o cuerpos a medio caer, esqueléticos por tanta miseria.

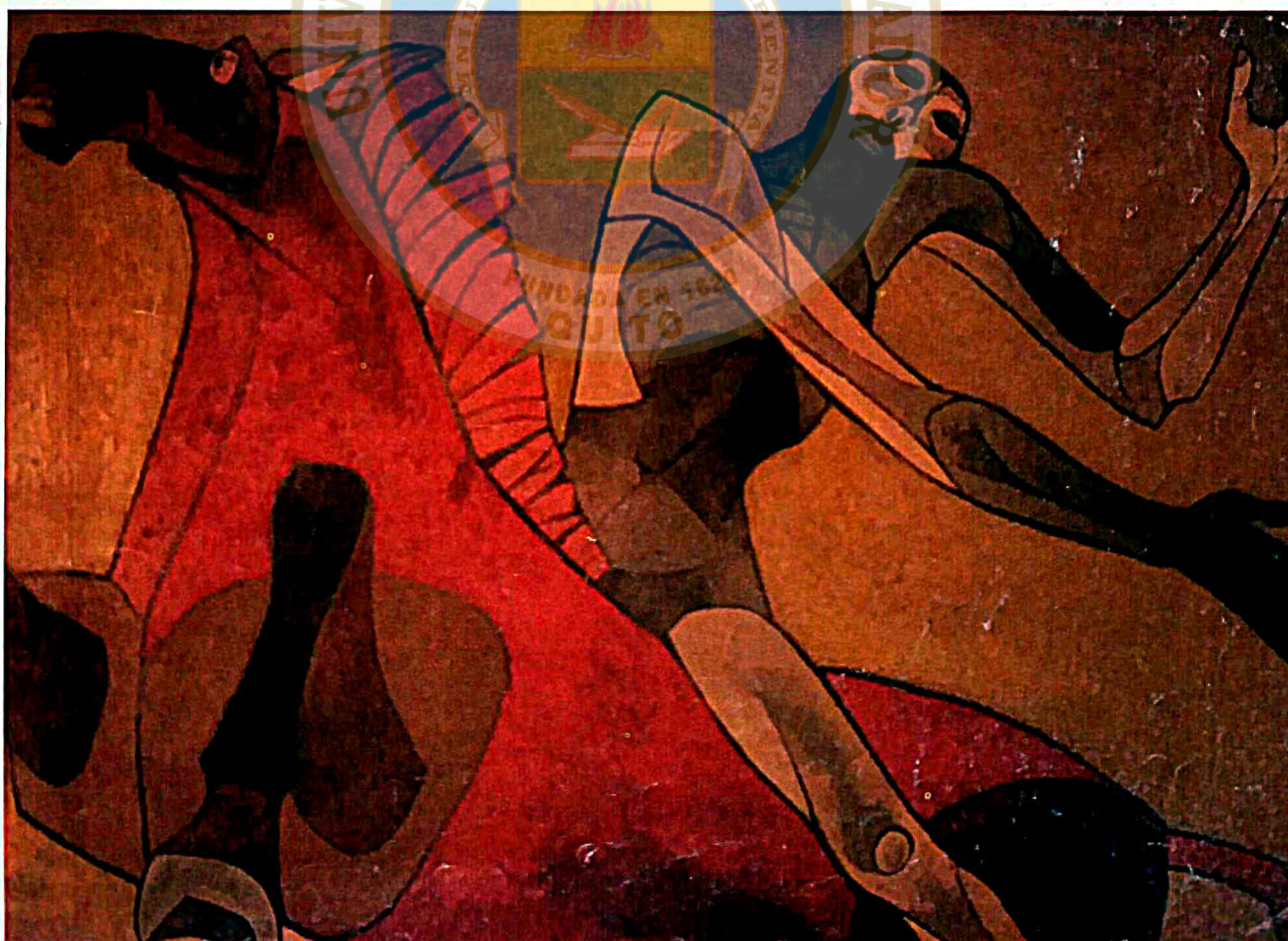
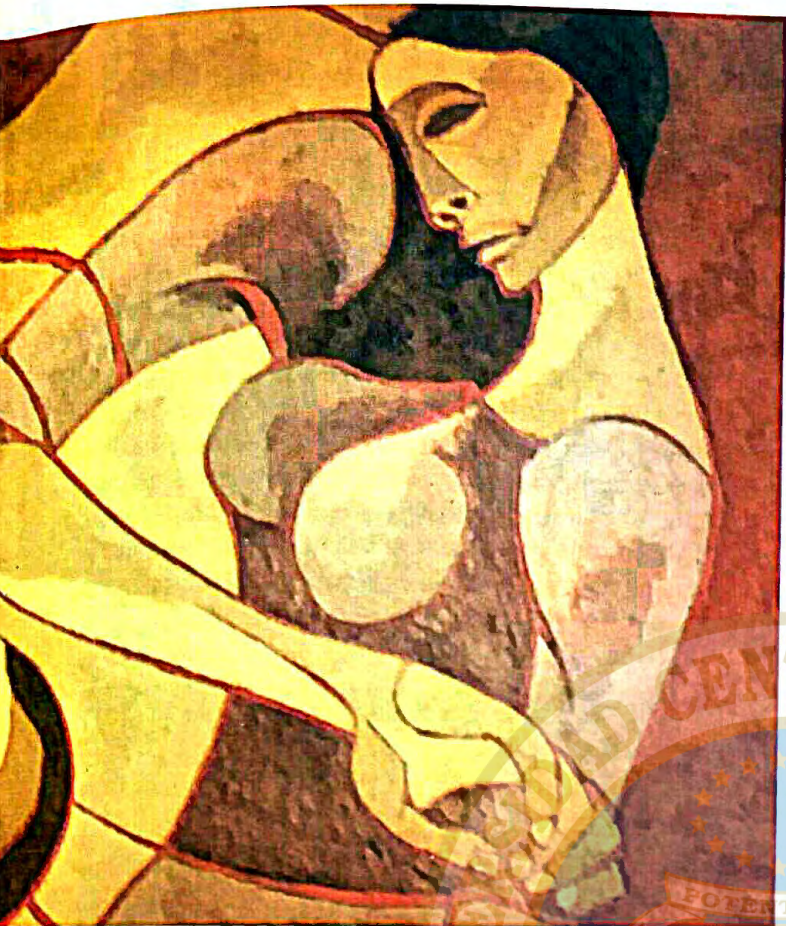
Y, como siempre, el elemento vivo que se repite a lo largo de todos sus cuadros: las manos; de tal poder expresivo como si se tratara de un rostro. Estas manos ven y sienten, constituyen por sí mismas un auténtico drama. Manos laxas, cruzadas sobre el rostro, crispadas por el espanto. Marcando mucho las falanges y delineando las uñas y articulaciones. Unas manos en las que el pintor vuelca, convencido, toda la capacidad expresiva del dolor humano.



En la página anterior, "Madre e hijo" (col. Diputación de Alicante, España) y, en ésta, "Madre sobre fondo azul" (col. particular, Guayaquil). En ambas pinturas, además de la ternura o el dolor, las manos vuelven a ser importantes en la plasmación de la obra. En la doble página siguiente, detalles del mural de Guayasamín en el aeropuerto de Barajas (Madrid).







Las cabezas de hombre, como es habitual en Guayasamín, también ocupan un lugar importante: vistas de frente, con los ojos cerrados o abiertos, monumentales; pero siempre sufrientes.

Las madres desesperadas por la pérdida de sus hijos es otro de los temas que se encierran en esta serie. Y ese conjunto de hombres que como larvas se arrastran por el suelo encogiéndose, teniendo como único apoyo sus manos.

Frente a tanta desolación tenemos el grupo que forma el Pentágono: serie de cabezas cuyos rasgos y expresión contienen toda la brutalidad y avaricia de

estos hombres. Y ya para acabar la serie tenemos el grupo que representa a los "condenados", de ojos desorbitados, encerrados en su dolor y en su desesperanza, y el grupo de los "culpables": el Presidente, el Dictador y el Macuto; caricaturas de gordas cabezas de la serenidad y la estupidez.

Esta es, en suma, la humanidad que nos presenta Guayasamín: humanidad sin esperanza. La grandeza de su pintura consiste precisamente en describir la profundidad de esos sentimientos con los que se encuentra atormentada la humanidad. Y siempre sin esperanza, con el dolor como su único horizonte.



El realismo mágico y el abstraccionismo

La muestra Mariano Aguilera de 1956 fue sacudida por un memorable incidente: cuatro jóvenes cuya obra no había sido aceptada para el certamen la exhibieron por su propia cuenta en los patios y corredores del Museo de Arte Colonial; eran Muriel, Tábara, Villacís y Cifuentes. Viteri, único de su generación que pasó la prueba, descolgó sus telas del salón principal y se unió a los rechazados, dando origen a una serie de peripecias y a un acalorado debate en el mundo artístico.

Más allá de los aspectos anecdóticos, este incidente marcó el inicio de un período de transformaciones en la plástica nacional que se prolongó hasta la década de 1970 y fue, sin duda, el más fecundo y alentador de la historia contemporánea del arte ecuatoriano. Un año antes se habían realizado, como cerrando un ciclo, una retrospectiva de la obra de Rendón Seminario y, como anunciando uno nuevo, una exposición de las propuestas abstractas de Aracely Gilbert.

Este período puede entenderse comprendido entre la crítica al indigenismo y al realismo social y la irrupción del neofigurativismo. Son sus protagonistas una generación de artistas nacidos entre 1925 y 1935, y su característica más destacada es la búsqueda inagotable de nuevas maneras de hacer y de nuevos contenidos estéticos, principalmente orientada hacia el abstraccionismo. Corresponde a este tiempo la formación del grupo VAN y la organización del movimiento Anti-Bienal, procesos que denotan el ambiente de reflexión y contestación en el cual se daba la creación artística.

En la introducción a este volumen fueron señaladas las características sociales y económicas de estos turbulentos años de «revolución cultural»; un conjunto de transformaciones en varios órdenes crearon condiciones materiales y culturales que afectaron los procesos artísticos: así, por ejemplo, aparecieron las primeras clientelas de los artistas, algunos pintores tuvieron oportunidades de formarse en el exterior profesionalmente, el desarrollo de las comunicaciones generalizó el conocimiento de nuevas tendencias plásticas y la incorporación de nuevos medios tecnológicos.

La dinámica general de la sociedad rebasó los límites del realismo como posibilidad de expresión de los intereses y el sentido de los diversos sectores sociales cada vez más claramente definidos, e impulsó un movimiento de indagación sobre nuevas formas de simbolización y construcción del discurso estético. Nuevas realidades y maneras de comprenderlas pusieron en evidencia las limitaciones del indigenismo, polarizaron y enfrentaron a los cuadros intelectuales, provocaron el surgimiento de plataformas político-culturales, la toma de posiciones en el arte y la transformación de las instituciones.

Durante cerca de veinte años, el público conoció el trabajo de un elevado número de artistas académicos y autodidactas; innovadores unos, repetidores de experiencias foráneas otros; algunos dentro de rigurosas líneas de investigación; muchos saltando entre diversos estilos y tendencias. Casi todos los artistas generaron opiniones políticas y propuestas culturales: unos repitiendo simulacros de protesta y vanguardismo, pocos articulando su trabajo a los movimientos de formación y manifestación de los sectores populares en emergencia.

Por el número de participantes y el volumen de la producción son los años más fecundos de la plástica ecuatoriana; menos abundante, pero de gran calidad y significación, es lo que se consolidó y consagró como fundamento de un orden nuevo en el arte nacional. Muchos alcanzaron éxitos efímeros y desaparecieron rápidamente; algunos se estancaron en un punto de su evolución y sacaron provecho de un estilo o una moda; un grupo muy selecto completó su transformación alcanzando grados de madurez que no avasallaron ni la dinámica del mercado del arte, ni la definitiva internacionalización de la plástica.

Son también años en los que se formó y extendió la crítica del arte; la opinión calificada sobre la producción artística dejó de ser una práctica reducida a círculos de intelectuales y empezó a encontrar espacios cada vez más importantes en los medios de comunicación social; el público de arte se amplió y sus reacciones de alguna manera fueron tomadas en cuenta. Los asuntos del arte se tornaron, para la década del sesenta, en asuntos de interés público.

En el campo de la crítica se repitieron fenómenos que se habían dado en el de la creación: muchos críticos y comentaristas, algunos efímeros, la mayoría tomando

En la página opuesta, "América, en torno a mí la noche suena", de O. Viteri (col. Jorge y Gloria Anhalzer), esforzado realizador de "assemblages" para los que utiliza toda clase de objetos, en este caso pequeñas muñecas de trapo de confección popular, a las que ensombrecía con una pastosa pintura negra.

"Precolombino", de Aníbal Villacís, realización que es un intento de acercarse intelectualmente a la antigua raíz indígena, tendencia que combina el uso de signos y el rico empaste, "matérico", del cuadro.

posiciones más allá del arte, casi ninguno profesional y contados aquellos cuyo ejercicio se prolongó y perfeccionó. Habiendo desempeñado un papel importante, la crítica estuvo muy por debajo de la creación y tendencialmente se confundió con el elogio.

Para entender el universo plástico del período que se comenta, abundante y variado, la crítica y los mismos creadores acudieron al uso de múltiples apelativos, «etiquetas» y sistemas clasificatorios de estilos que, vistos a distancia, contribuyeron poco a un entendimiento claro de las transformaciones estéticas del período. Sin perjuicio de hacer las precisiones necesarias al comentar más adelante algunos autores, parece más conveniente señalar los rasgos generales que adquirió el movimiento de modernización de la plástica en Ecuador, movimiento que debe entenderse como parte y resultado de un proceso que afectó a la producción cultural latinoamericana y cuyos centros se localizaron en ciudades como Buenos Aires, Caracas, México o Nueva York.

La Europa de los años de la guerra exportó a América tendencias modernizadoras del arte que en lo fundamental criticaban los modelos y modos de hacer tradicionales y proponían rupturas formales, técnicas y de contenidos que desacralizaron el quehacer artístico y lo convirtieron en un espacio de expresión más genuina y de experimentación. Estas propuestas, de múltiples orígenes y variadas características, fueron procesadas en los nuevos centros de influencia y promovidas hacia el resto del continente por un sinnúmero de medios institucionales y privados. Fue notable la labor formativa que en este sentido realizaron algunos artistas europeos radicados en los países americanos. La formación de colecciones institucionales, el establecimiento de bienales, salones y muestras itinerantes, el desarrollo del mercado y el otorgamiento de becas, contribuyeron a este proceso. En América se combinaron y multiplicaron las tendencias, alimentándose con elementos locales y nacionales.

Ecuador no quedó al margen de estas influencias. Algunos pintores y escultores de la generación anterior, como Egas, Mena, Franco, Rendón y Andrade, tuvieron oportunidades de conocer el modernismo en sus fuentes; muchos jóvenes completaron su formación, en la década del cincuenta, en instituciones de Madrid, París, Roma o Nueva York; otros fueron en la plenitud de su creación y se integraron a grupos de experimentación plástica en la década siguiente. En Guayaquil y Quito se radicaron, produjeron y enseñaron varios artistas europeos y norteamericanos cuyo influjo fue definitivo.



Oswaldo Viteri ha elevado los objetos de la creación popular, en este caso concreto las muñecas hechas de trapo ensambladas en sus cuadros, a los más altos niveles plásticos.



La Escuela de Arquitectura de la Universidad Central, creada a mediados de la década del cincuenta, ofreció una oportunidad de renovación frente al academicismo de Bellas Artes, donde se difundieron y experimentaron nuevas propuestas estéticas y técnicas, y se discutió la relación de éstas con la realidad social y en

el marco de los movimientos culturales de Occidente. Las Escuelas de Bellas Artes de Guayaquil y Cuenca adquirieron importancia como centros de formación de artistas locales y, sobre todo en la ciudad primeramente nombrada, aparecieron centros particulares de aprendizaje práctico.

A partir de 1960, el horizonte artístico se enriqueció con la presencia de exposiciones itinerantes provenientes de Europa y Norteamérica, que ponían al día el siempre retrasado conocimiento de los movimientos artísticos. La Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Museo del Banco Central del Ecuador tienen el mérito de haber auspiciado la difusión de nuevas corrientes, así como el de haber creado y mantenido por muchos años tres tipos de actividades fundamentales para el desarrollo del arte ecuatoriano en la segunda mitad del siglo: los Salones Nacionales, las retrospectivas de los artistas más connotados y la formación de importantes colecciones públicas.

Estas y otras instituciones auspiciaron eventos en los cuales críticos y creadores internacionales promovieron nuevas tendencias; igualmente desarrollaron esfuerzos por difundir en el resto del país el interés por el arte y el trabajo de los artistas nacionales; el Banco Central del Ecuador creó museos en Guayaquil y Cuenca y apoyó eventos artísticos en varias ciudades del país. En los últimos años de las décadas que comentamos se habían multiplicado los Salones Nacionales, llegando a nueve en un año, tres de ellos en Guayaquil, así como los concursos ocasionales promovidos por gobiernos provinciales y municipales e instituciones públicas y privadas.

Un fenómeno de repercusiones particularmente fecundas en las prácticas artísticas fue el conocimiento y valoración del patrimonio cultural ecuatoriano de dos vertientes fundamentales: la arqueología y la producción plástica popular. En cuando a lo primero, el Banco Central del Ecuador, a través de su Museo y del Instituto Nacional de Antropología, formó una importante colección de piezas, sistematizó los conocimientos hasta entonces dispersos, auspició nuevas investigaciones y difundió ampliamente los conocimientos sobre el tema a través de publicaciones, visitas de museo, organización de muestras, etc. Aquí encuentran cuna e inspiración la búsqueda de hondas raíces precolombinas que se expresarán más tarde en la plástica.

La investigación temprana del arte popular se organizó desde el Instituto Ecuatoriano de Folklore y gracias al entusiasmo de Carvalho Neto. Con él, un selecto grupo de artistas recorrió el país estudiando y documentando las manifestaciones populares, que luego se integrarían como componentes del arte nacional de diversas maneras.

En la base de la crítica al realismo social y al indigenismo se encontraba la idea de sustituir la mera descripción de la realidad por la transcripción o expresión de los sentimientos, actitudes y sensaciones frente a

ella. Esta práctica involucró a la actividad creativa en tanto la obra de arte comunica las experiencias de su autor y al público receptor del mensaje, que reacciona ante él. A estas nuevas posiciones se llegó por varias vías experimentales, que implicaron la estilización, deformación, síntesis y supresión de los modelos naturales; innovaciones en las maneras de hacer; en el uso de los materiales y en la naturaleza de los mismos. Rupturas con el academicismo que alcanzaron también a la relación del artista con su obra y con el público y al manejo institucional de los procesos artísticos. Aparecieron así las diversas versiones del abstraccionismo, la pintura acción, el cinetismo, los ensayos matéricos, etc.

Este proceso de modernización tuvo características internacionales y la plástica ecuatoriana no escapó a este signo, que despojó a las obras de identidades locales o nacionales. Sin embargo, un grupo de artistas persistió en la búsqueda y utilización de medios de identificación entre los que cabe mencionar signos precolombinos, materiales nativos (textiles, sobre todo) y creaciones populares.

Durante este tiempo de profundas transformaciones, Guayasamín y Kingman permanecieron en sus orientaciones básicas, figurativas, alcanzando cada vez más altos niveles plásticos y produciendo su obra consagratória. Algunos artistas fueron profundamente influidos por estos maestros en sus primeras etapas formativas y muchos movimientos culturales y artísticos se plantearon como oposición o contestación a su éxito y dominancia en el panorama artístico. En los albores de la década del setenta irrumpió una nueva generación con propuestas distintas; Guayasamín y Kingman alcanzaron la década ya consagrados; los que consolidaron un estilo conquistaron su propio espacio en la historia del arte ecuatoriano en los años subsiguientes; muchos se eclipsaron y no han vuelto a aparecer desde entonces.

Oswaldo Viteri (Ambato, 1931) empezó a dibujar y pintar desde temprana edad; estudió arquitectura en la Universidad Central del Ecuador; conoció y recibió profundas influencias de Jan Schreuder y Lloyd Wulf, quienes lo habrían impulsado definitivamente por el camino del arte. Trabajó con O. Guayasamín en el mural para la facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central, siguiendo de cerca su estilo hasta 1960; desde el año 1963, con Carvalho Neto y Leonardo Tejada, formó parte del Instituto Ecuatoriano del Folklore, habiéndose dedicado por cinco años a la investigación de las artes populares ecuatorianas; en 1968 trabó amistad con el artista M. Viola, a quien acogió en su estudio y con el cual mantuvo un fecundo diálogo en

Bajo estas líneas, "Entonación de arcilla", de Aníbal Villacís, que valió a su autor el Primer Premio Internacional en el Salón de la Independencia Latinoamericana de Pintura.



"Mulata" (1952), de Enrique Tábara (Casa de la Cultura, Guayaquil), cuadro de la primera época del artista en que giró en la órbita del expresionismo, posiblemente influido por los franceses Toulouse-Lautrec y Rouault.



"Rojo supersustancial" (1971), obra que está considerada como una de las más importantes de las realizadas por el pintor Enrique Tábara y pertenece a la época en que militaba en el abstracto sustancial.



torno al abstraccionismo, que ambos venían desarrollando desde años antes; entre 1969 y 1970 vivió en España, país al que ha vuelto varias veces y donde el artista experimenta sus más hondas transformaciones junto al artista judío-polaco Maryan. En 1978 trabajó con Jaime Andrade un mural de piedra para el Banco

Central de Ambato. Cada contacto de Viteri con otros artistas y con otros medios ha creado fuertes corrientes de intercambio, notables innovaciones e influencias.

El incidente de la Mariano Aguilera de 1956 lo promovió significativamente y en 1957 presentó su primera exposición individual; desde entonces ha tenido

En esta página, dos obras de Estuardo Maldonado en las que se puede apreciar el uso de la "S" angular como un grafismo precolombino. En la siguiente, obra de Gilberto Almeida con la cual ganó el Segundo Premio en el Salón de la Independencia Latinoamericana de Pintura (Quito, 1972).

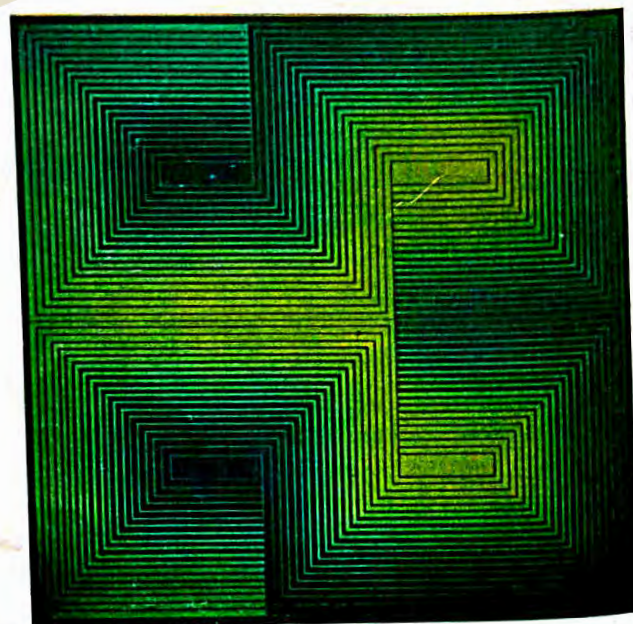
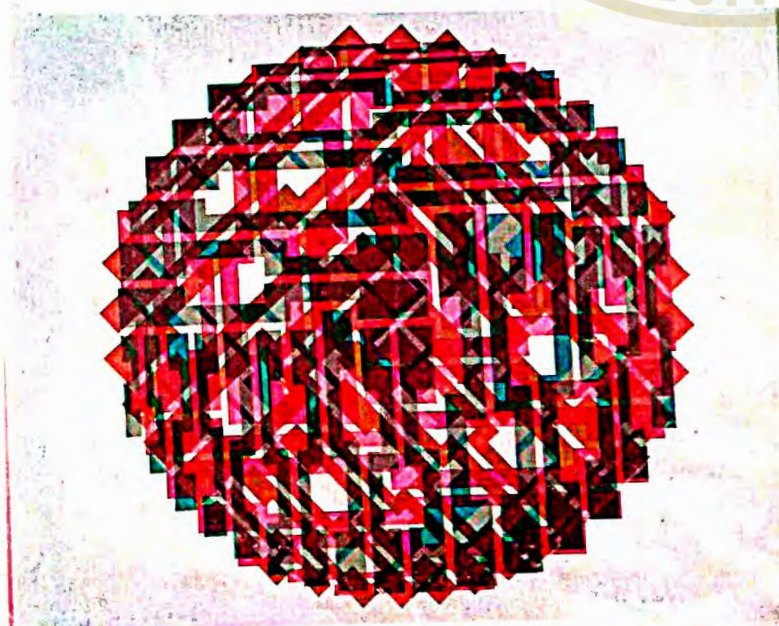
una carrera de éxitos en el país y en el exterior. En 1960 y 1964 ganó los primeros premios Mariano Aguilera; en 1961, el del Salón Bolivariano de Guayaquil, y en 1977, el del Concurso Nacional de Artes Plásticas del Banco Central del Ecuador. Ha sido galardonado en la VI Bienal de Sao Paulo; en la II Bienal Americana de Arte, en Córdoba, Argentina; en la I Bienal de Quito; en la II Bienal de Arte Coltejer, en Medellín, Colombia. Ha realizado más de treinta exposiciones individuales en Ecuador, España, Alemania, Estados Unidos y varios países latinoamericanos; sus obras están en numerosas colecciones del país y del exterior y en 14 museos extranjeros. En 1976, el Museo del Banco Central del Ecuador (Quito) presentó una retrospectiva de su obra y en 1985 el Banco Popular del Ecuador auspició la edición de un libro que sintetiza su vida y su obra plástica.

Viteri inició su trayectoria artística en el momento mismo en que caducaba el realismo social a ultranza. Desde el primer momento se apartó de la escuela mexicana «oficial» y se alineó entre sus contemporáneos latinoamericanos, como Matta, Lam, Botero, Obregón y Syszlo, con quienes compartió el sentido expresionista, los colores violentos, la materia gruesa y los trazos fuertes. Durante algunos años trabajó sobre la estilización de las formas y la exploración de las calidades del material; a medio camino del informalismo, pero sin renunciar del todo a la figura y al mensaje directo. Un corto período de «precolombinismo» signó su vida y puso en evidencia su preocupación por encontrar raíces e identidades en el sincretismo de lo indio y lo cristiano.

Rodríguez Castelo (en el libro auspiciado por el Banco Popular) señala el año 1963 y alguna obra específica como el hito de transición de Viteri al abstracto informalista, tendencia en la cual explora y evoluciona profunda y rápidamente. Las obras de este período expresan con el mayor vigor la fuerza de su pintura y constituyen indudablemente parte de lo mejor del abstracto ecuatoriano. «Esta es la hora de mayor libertad y alegría cromática de la trayectoria del artista», dice Rodríguez. Su paso por el abstracto culmina en un «mano a mano» con Viola, en Cuenca, en 1968.

Lo más personal de su creación se inicia a finales del mismo año en una exposición en Galería Siglo XX: pegado y ensamblaje de materiales y objetos que aportan su propia textura y color a fondos casi negros, el *collage*. Viteri utiliza ornamentos religiosos, textiles, materiales de desecho y, principalmente, muñecas de trapo de las «cajoneras» de Santo Domingo; estos materiales van desplazando crecientemente a las superficies pintadas hasta hacerlas desaparecer por completo y convertir a los cuadros en coloridas muestras de la habilidad popular. Es su forma contemporánea de «realismo mágico».

Pero Oswaldo Viteri es, sobremanera, dibujante. La tormentosa serie española (1969), la tauromaquia (1981) y principalmente la figura humana de los años recientes, en la que destaca su tratamiento de la maternidad, así lo demuestran. Con razón el crítico español Carlos Areán dice de él: «Esa línea suya que traduce el silencio nos pone en contacto con el cuerpo y el alma más transparentes... Viteri nos devuelve a la esencialidad».





dad de la vida que fluye y perdura y nos abre a la aceptación». (Viteri, edición del Banco Popular del Ecuador, año 1985).

Una manera particular de este período de transformaciones de la plástica ecuatoriana es la que algunos comentaristas coinciden en llamar «precolombinismo». Se trata de una aproximación intelectual a la raíz indígena y a la identidad nacional y americana, que se resuelve en la utilización de símbolos, texturas y materiales provenientes de diseños precolombinos y coloniales para crear propuestas que se alejan del realismo y se aproximan al arte abstracto.

Esta manera encuentra diversas soluciones plásti-

cas en la forma, en el manejo de nuevos materiales y en las técnicas; hay un tratamiento que resalta el trabajo matérico, esto es, la creación de superficies con diversas calidades de material, respecto del cual el color y el diseño son secundarios, porque la textura misma es la propuesta: Villacís, Almeida, Tábara caminan en este sendero.

También hay un énfasis en los signos, su estilización, combinación y repetición; informal como en algunas obras de Tábara; geométrico, como en otras obras del autor y principalmente en Maldonado, o cinéticas, como en la mayor parte de los cuadros y esculturas de este último. Hay en lo técnico influencias del grupo

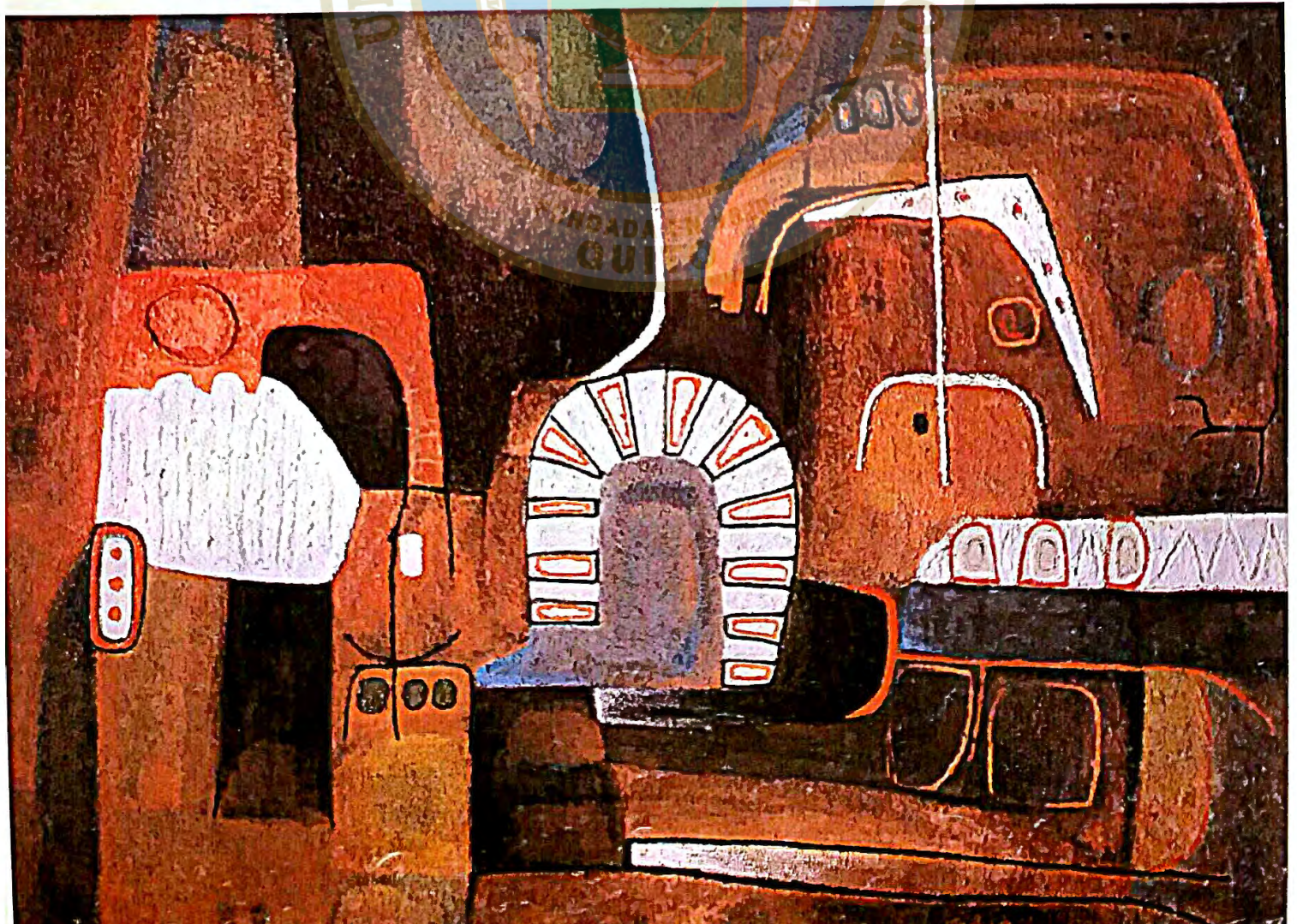
En estas páginas, obras que exploran las posibilidades de la materia como lenguaje plástico, a la manera matérica. Abajo, "Azul precolombino", de Segundo Espinel (Casa de la Cultura, Guayaquil). En la página opuesta, arriba, pintura de Jaime Villa (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito), y "Temas ancestrales", de Jaime Darquea, trabajado con acrílico y arena.

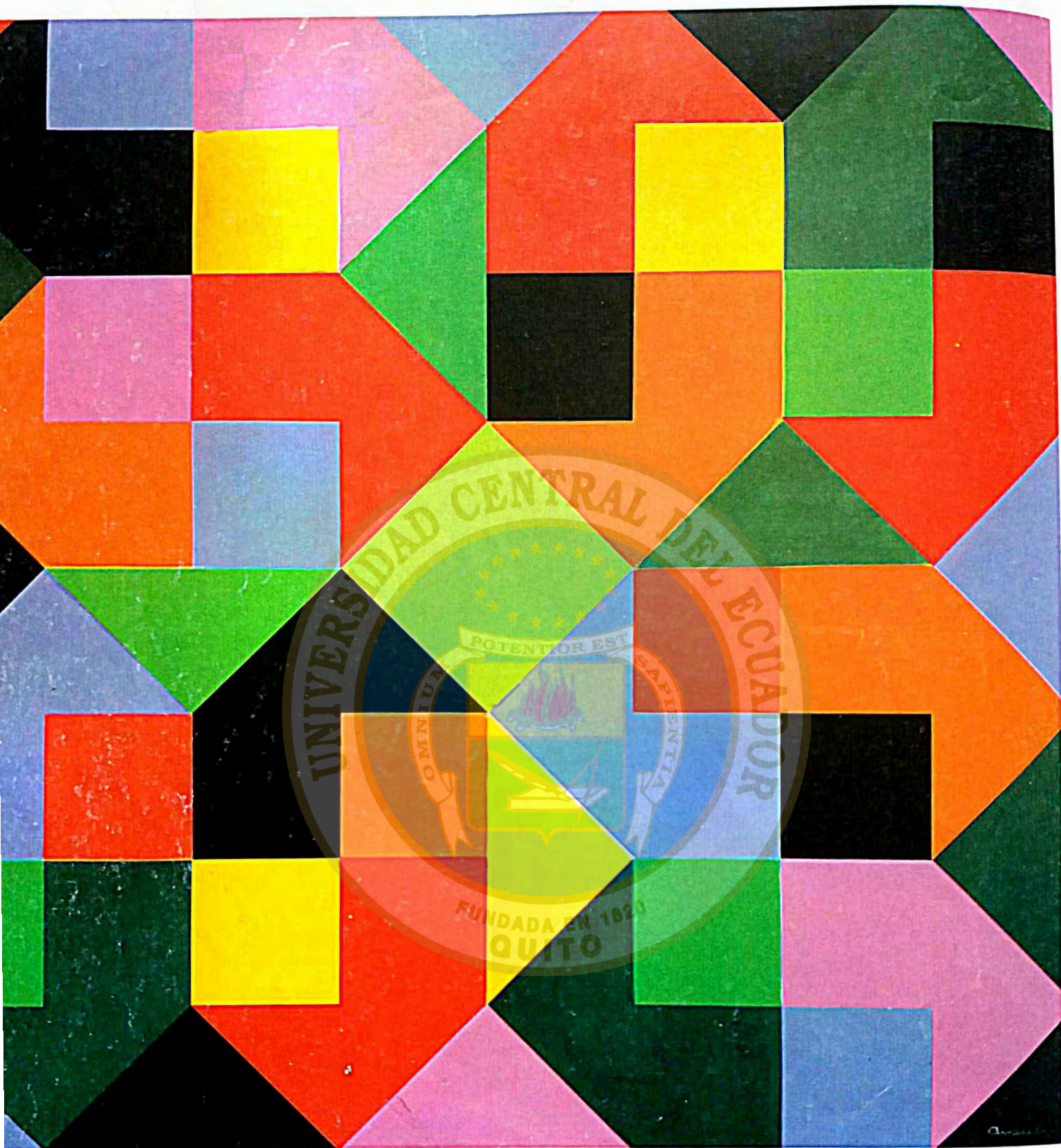
de Barcelona (A. Tapies) y de las modernas tecnologías industriales italianas o alemanas.

Anibal Villacís (Ambato, 1927) es un autodidacta que se inició en el indigenismo poco sujeto a las normas de la época. Fue en lo formal expresionista, pintó moti-

vos taurinos y modelos del mundo de la miseria. Entre 1953 y 1956 permaneció en España, donde aceptó la influencia del informalismo, en cuya matriz sus preocupaciones dieron origen a la manera «precolombina», que en él no fue transitoria y evolucionó hacia la incor-







poración de lo colonial: la policromía de los templos, el estofado de las imágenes, el pan de oro en batihoja, el repujado en plata. Villacís es, como dice Monteforte (*Los Signos del Hombre*), un pintor fundamentalmente barroco y romántico. En su obra la materia es esencial, crea la identidad misma de los cuadros, algunos (alrededor del año 1970) monocromáticos, solamente esgrafiados.

Una mitad de la obra de Villacís son «los niños sin tiempo» según los bautizara Gómez Sicre. Retratos de gran profundidad y fuerza donde nuevamente la expresión es comunicada mediante el empaste matérico. Conquistó un elevado sitio en la pintura ecuatoriana de la década de 1960, al final de la cual obtuvo los premios Mariano Aguilera y Salón de la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas (1969).

A la izquierda, "Cuadrado acrílico número 7", de Aracely Gilbert, la pionera de los artistas dedicados exclusivamente al cultivo del abstraccionismo puro, limpio del fárrago literario de la época. Abajo, "Formas en equilibrio", de la misma artista guayaquileña.



La riqueza y complejidad de la evolución plástica en este período puede ser observada en el conjunto de la obra de Enrique Tábara (Guayaquil, 1930). Vivió en el interior, estudió en Bellas Artes en su ciudad natal y aprendió con Michaelsen. En 1955 viajó a España, donde se incorporó al Grupo de Barcelona; ha vuelto después en 1962 y 1969. Según hace constar Monteforte (*Los Signos del Hombre*), Tábara practica el zen, el yoga y

el esoterismo, cree en la magia y en los platillos voladores; ha exhibido, hasta 1985, 27 muestras individuales en el extranjero y 30 en el país y ha participado en por lo menos 19 colectivas, y obtuvo un gran premio Mariano Aguilera.

Ha sido un permanente innovador, de aquellos que encabezan todas las vanguardias, sin ser un político ni un ilustrador de discursos distintos a los estrictamente

A la izquierda, "Gran hexágono" (acrílico sobre tela), de Luis Molinari Flores (North American Watch Corporation, Nueva York), y, a la derecha, "Vectorial proposition", del mismo autor, posiblemente el primero que introdujo el vector en la plástica.

plásticos. Aunque ha tenido éxito frente a la crítica y en el mercado, Tábara no se ha estancado en la «pintura para vender» y es uno de los creadores que salió airoso de todas las crisis y todas las búsquedas para estar presente hasta la actualidad con propuestas sorprendentes.

Como casi todos sus contemporáneos, Tábara se inició en el expresionismo social, libre de las normas del postrer indigenismo; hasta 1954 experimentó en varias direcciones que lo acercaron alternativamente al abstraccionismo, al fauvismo y al arte geométrico; a partir de ese año y hasta 1958 trabajó en la línea que él mismo denomina «de las formas», cuyo motivo principal son piernas estilizadas que se repiten como un dibujo casi automático, en composiciones donde lo sustancial es la relación espacio-color obtenida de la correlación entre las formas.

En España se entregó por dos o tres años al informalismo matérico —materia sin forma—. En 1958 inició, con absoluta claridad, lo «precolombino», coincidiendo con Villacís y Maldonado, entonces en Europa. En Tábara esta manera es el resultado de la armonización de un basto conjunto de elementos: los componentes indios sintetizados como signos, la geometrización,

las texturas matéricas; línea en la cual permanece hasta el año 1968.

A partir de entonces y durante toda la década siguiente Tábara reinicia sus búsquedas en el abstracto sustancial, aquel en el cual solamente importa la relación del color en el espacio; retoma algunos grafemas que había trabajado hasta 1958: piernas y pies, como un pretexto para lograr esta síntesis que lo acerca al constructivismo y al uso de una trama geométrica elemental. Sus trabajos más recientes abandonan las tonalidades sombrías del período español y presentan coloraciones más luminosas.

A más de su inagotable búsqueda temática, en Tábara se debe destacar la consolidación de una caligrafía propia en la cual la textura y el color y su distribución en el espacio se constituirá en lo esencial. Hay en él, como señala Martha Traba en el catálogo para la exposición de Tábara en el Museo del Banco Central del Ecuador en Guayaquil (1975), una gran capacidad de renovarse sin perder la unidad de significación.

Completa el grupo de los destacados artistas que forjaron una manera de incorporar los signos precolombinos en las más avanzadas formas de la plástica el pintor y escultor Estuardo Maldonado, de quien nos ocupamos en la sección dedicada a la escultura. Su trabajo en metales es en realidad la forma contemporánea y eventualmente definitiva en su plástica, con la que participa en el movimiento posterior a la década de los setenta. Los años anteriores, desde su primera exposición en la Casa de la Cultura de Quito en 1957 y, más atrás aún, desde sus estudios en Bellas Artes en Guayaquil y su aprendizaje con Michaelson, son, como en Villacís y Tábara, de evolución a partir de expresionismo y la ruptura de las rígidas normas del indigenismo y el realismo social.

El camino de Maldonado va más rápidamente hacia el geometrismo y el cinetismo; la estancia en Roma y los viajes por Europa lo acercaron a las tendencias más avanzadas y a los espectaculares logros técnicos. Cuando se encontró con Villacís y Tábara en Europa, compartieron una preocupación común, que había madurado separadamente, por lo «precolombino». Maldonado llevó sus exploraciones al geometrismo, tomando como elemento signífico fundamentalmente una «S» angular, frecuentemente repetida en los diseños cerámicos y textiles amerindios.

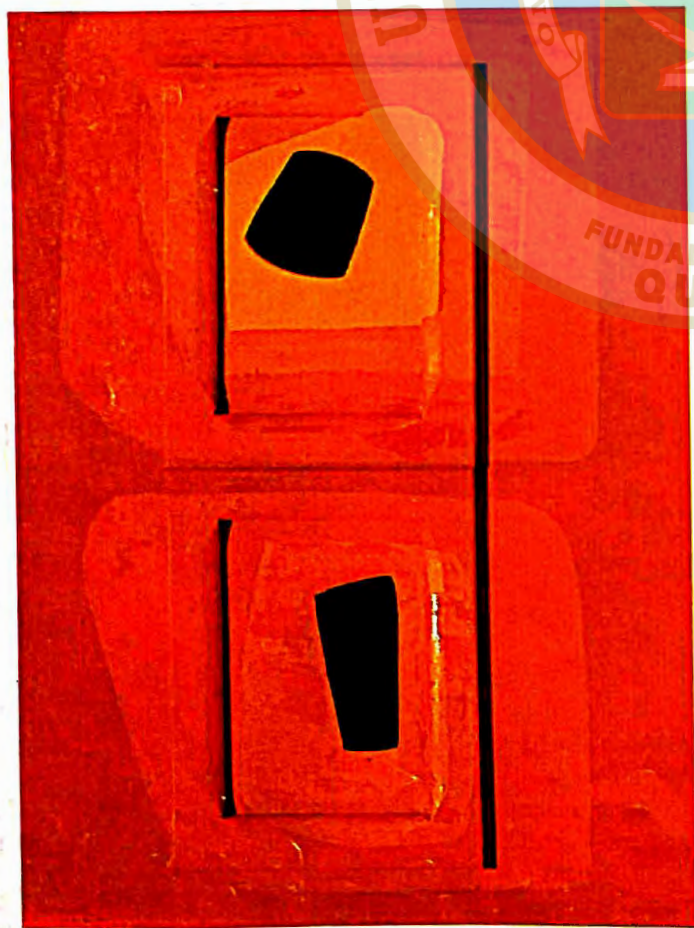
Como en casi todos los artistas anteriormente comentados, el año 1968 marca el momento más importante de la transición de Maldonado a su trabajo definitivo. Es el año de su vuelta al Ecuador, el encuentro con la efervescencia intelectual, las corrientes renova-





doras en el arte y el de las dificultades para vincularse al país. Entonces volvió a Europa, empezó a trabajar «a la manera industrial» con acero y plexiglás, en tres dimensiones y definitivamente en el geometrismo cinético. Su esfuerzo por contribuir al avance del país es encomiable, pero hasta ahora no ha conseguido arraigar definitivamente.

El trabajo con la materia para crear un lenguaje plástico autónomo del color y la forma, propios del informalismo de Villacís y del suprematismo de Tábara, atrajo a muchos pintores de la época de modo permanente o eventual. También se repitió en muchos casos la utilización de caligrafías precolombinas, precisamente para marcar las texturas con un signo de origen.



Gilbert Almeida (San Antonio de Ibarra, 1928) es posiblemente el de mayor persistencia; se inició en el indigenismo de sus maestros Kingman y Paredes, se acercó notablemente a lo que hacía Guayasamín, inició una búsqueda febril en todas las maneras y estilos de la época; su característica permanente fue la invención de medios plásticos; ha utilizado arena, madera, clavos, polvo de mármol... cualquier elemento que le permita construir sus cuadros como una especie de esculturas planas.

Luego de una vertiginosa trayectoria en la cual tuvo aciertos notables aunque aislados, se ha detenido en pequeños paisajes urbanos de caballete, ricamente empastados y esgrafiados, rutinarios. Almeida ha ganado numerosos premios, ha presentado muchas exposiciones, ha tenido, en especial con la última manera —de caballete—, importantes éxitos comerciales, pero no ha logrado trascender su propia evolución.

También han trabajado de esta manera textual Jaime Villa, Segundo Espinel, Jaime Darquea. El primero, en una exploración neofigurativa de la exuberancia tropical; Espinel, en el simbolismo de lo precolombino, y Darquea, en el abstracto.

Otra importante línea de este desarrollo entre 1955 y 1975 es la que explora las posibilidades del arte abstracto puro, tal como se dio en los centros europeos y americanos; la que se aparta definitivamente de toda

En la página anterior, dos composiciones de Irene Cárdenas, cuya contribución al abstraccionismo es muy importante. Abajo, obra de Humberto Moré, autodidacta y escritor de arte que experimentó en múltiples direcciones, encontrando en el abstracto sus mejores posibilidades.

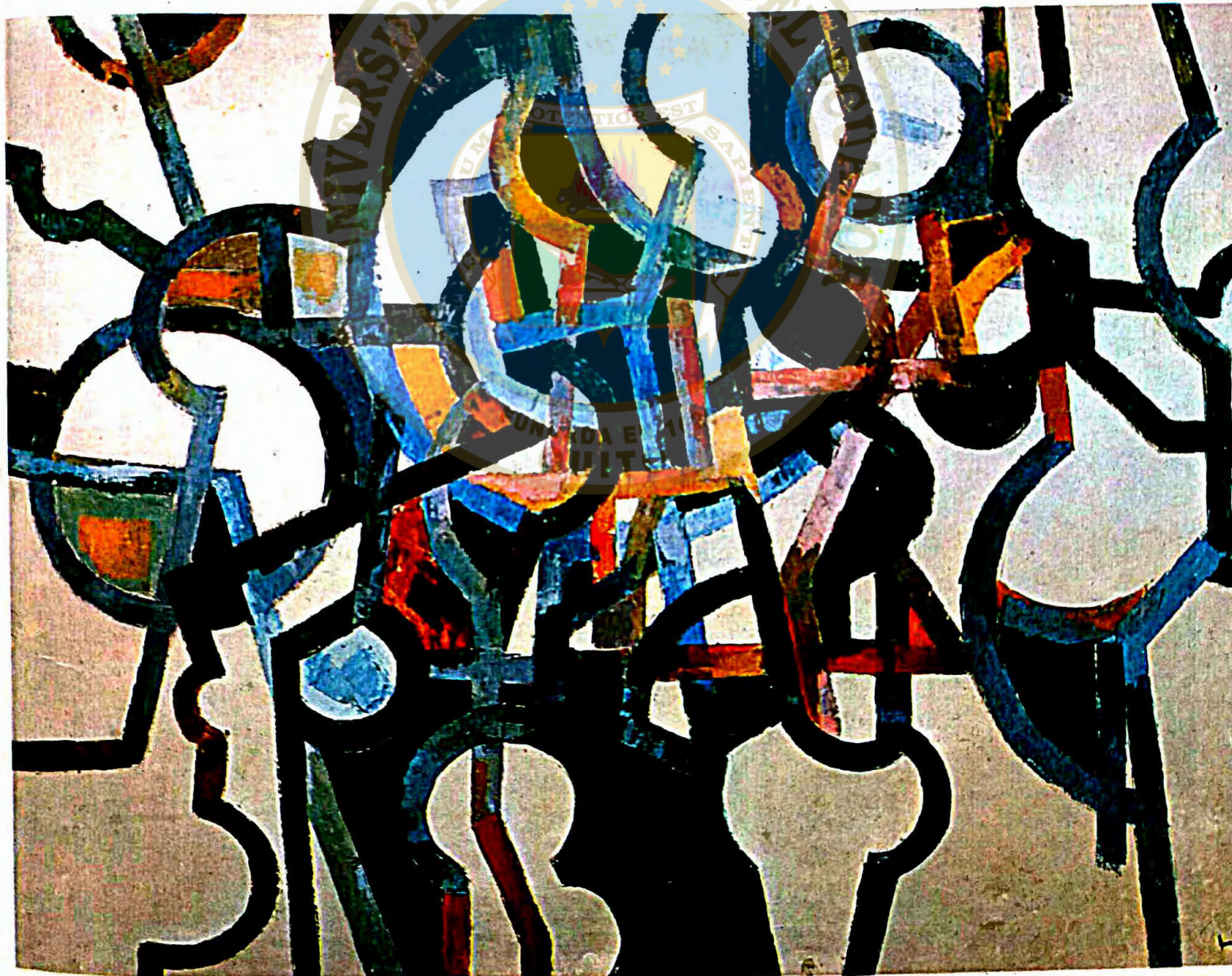
pretensión figurativa —aun meramente signíca— y conserva para la obra de arte el color y el espacio como los elementos fundamentales para la construcción del discurso estético. Esta manera de abstracto es principalmente cerebral, no emotiva; no evoca los sentidos de origen o nacionalidad, sino que busca lenguaje plástico universal: es pintura. Rigurosa en el tratamiento técnico y el uso de los materiales, conserva para éstos su carácter subordinador de medios.

En este desarrollo son más evidentes las influencias de los maestros extranjeros que enseñaron en el país y de los centros internacionales donde se formaron algunos artistas. Muchos pintores hicieron algún trecho

dentro del abstraccionismo, pero para la mayoría fue tránsito para otros puntos de llegada; solamente unos pocos cuajaron su obra en esta tendencia, debiendo destacar las figuras de Aracely Gilbert, pionera; Luis Molinari, Irene Cárdenas, Olga Dueñas, Humberto Moré y Theo Constante.

Una clientela muy selecta gustó y apoyó esta pintura, que alcanzó calidades estéticas muy altas, aunque no gozó siempre de las preferencias de los jurados en los salones y concursos nacionales.

La artista guayaquileña Aracely Gilbert estudió entre 1936 y 1939 en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile y luego en Guayaquil bajo la dirección de



Abajo, una de las realizaciones de Theo Constante, de su serie "Formas" (Casa de Cultura, Guayaquil). En la página opuesta, "Composición" (1975), de Mariela García de Manrique; bastante más joven que otros abstraccionistas, la artista prolonga esta manera más allá de la década de 1970.

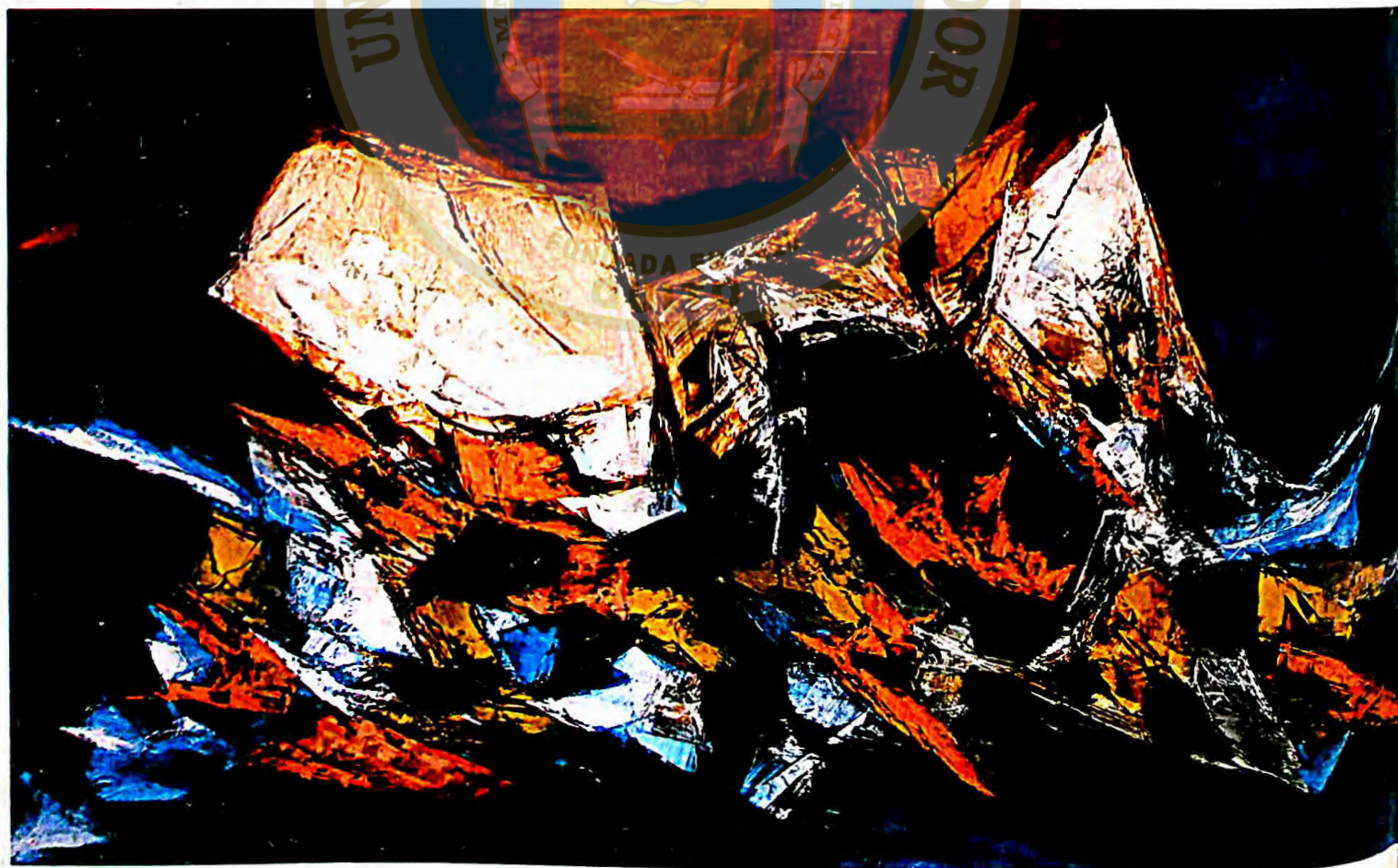
Michaelson; en 1944 y 1945, en Nueva York con Amadée Ozenant; y en 1951, en París, con Auguste Herbie. Después de exponer en Europa y América del Sur, presentó sus trabajos en Ecuador, en 1955, constituyéndose en pionera del abstracto y del geometrismo. Obtuvo el Premio Mariano Aguilera en 1961; se han organizado retrospectivas de su obra en 1979 (Quito-Museo del Banco Central) y 1975 (Municipio de Guayaquil); ha presentado 10 exposiciones individuales y ha participado en 31 colectivas dentro y fuera del país.

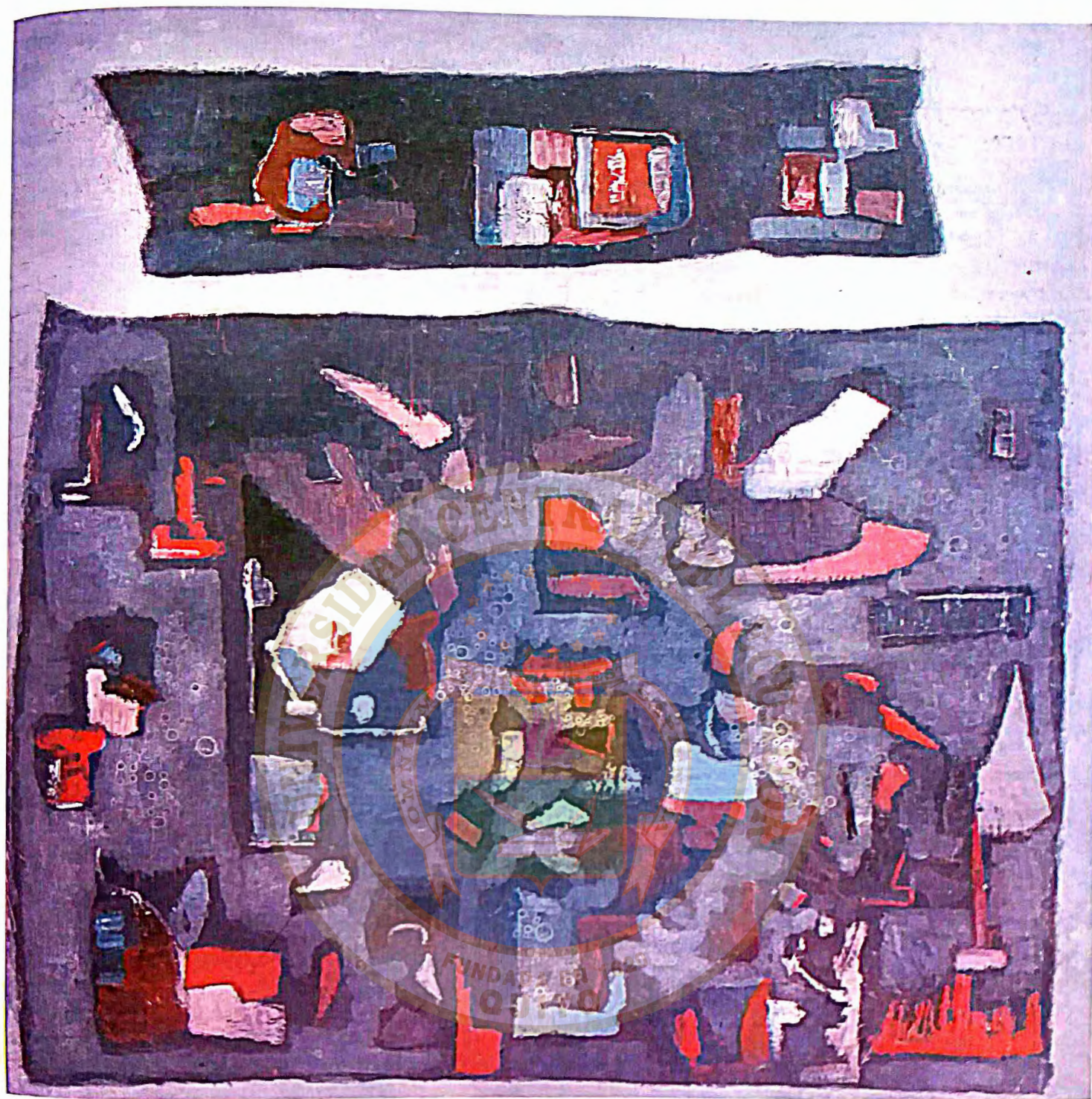
Aracely Gilbert trabaja el abstracto con colores planos, rigurosamente emparejados y con gran libertad; su geometrismo deja cabida para las líneas curvas que dan movilidad a las composiciones, de rico colorido. Desde 1970 prefiere pintar al acrílico, para esconder aún más la mano del artista y alcanzar la máxima simplicidad y pureza de la obra misma. Con muy pocas excepciones, como el notable mural para el Banco Central del Ecuador en Guayaquil, su obra es fundamentalmente bidimensional, pues nunca recurre a la textura o

a la esculto-pintura para conseguir sus efectos de armonía. En Aracely Gilbert la historia del arte ecuatoriano tiene una representación muy honrosa del más esencial y universal abstraccionismo.

Otro ecuatoriano formado especialmente en el exterior e integrado a los movimientos internacionales del abstracto es Luis Molinari Flores (Guayaquil, 1929). Se formó como arquitecto en la Universidad de Buenos Aires y estudió grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes en París, donde se integró en el Grupo Investigación Visual. Desde su primera residencia en Nueva York contribuyó a formar la Asociación Latinoamericana de Artistas; en Ecuador formó parte del VAN y la Anti-Bienal. Ha vuelto a Nueva York y desde hace algunos años vive en Europa; en varias oportunidades ha vuelto a Ecuador. Ha presentado 14 exposiciones individuales y 33 colectivas.

La obra de Molinari fue prácticamente desconocida en el país hasta 1976, cuando el Museo del Banco Central (Quito) organizó una exhibición de sus trabajos





más representativos con inusitado éxito. En sus obras se aprecia la armonización del geometrismo y el color para producir efectos ópticos; utiliza una estructura cuasimatemática para distribuir y combinar el color en el espacio y provocar en la pupila del observador un efecto de carácter cinético. Molinari es un pintor racional, un investigador de las posibilidades ilimitadas de las formas. Su formación corresponde al período de transformaciones plásticas en la década de 1950; su madurez lo integra en el grupo de artistas que llenan la última década, junto a Maldonado, cuyas propuestas transcurren paralelas.

La contribución de Irene Cárdenas dentro de este género es especialmente importante por su incursión en el grabado y la monotipia, técnicas con las cuales consigue calidades delicadas y sugerentes. Estudió en la Escuela de Bellas Artes en Quito, pero se formó cabalmente en la pintura con Jan Schreuder y el grabado con Kurt Müller. Ha presentado cinco exposiciones individuales en Ecuador y una en la galería de la OEA en Washington, y ha participado en 19 colectivas.

Si el trabajo de Irene se orienta en el abstraccionismo de Aracely Gilbert, otra mujer comparte con Molinari y Maldonado el geometrismo: Olga Dueñas. Re-

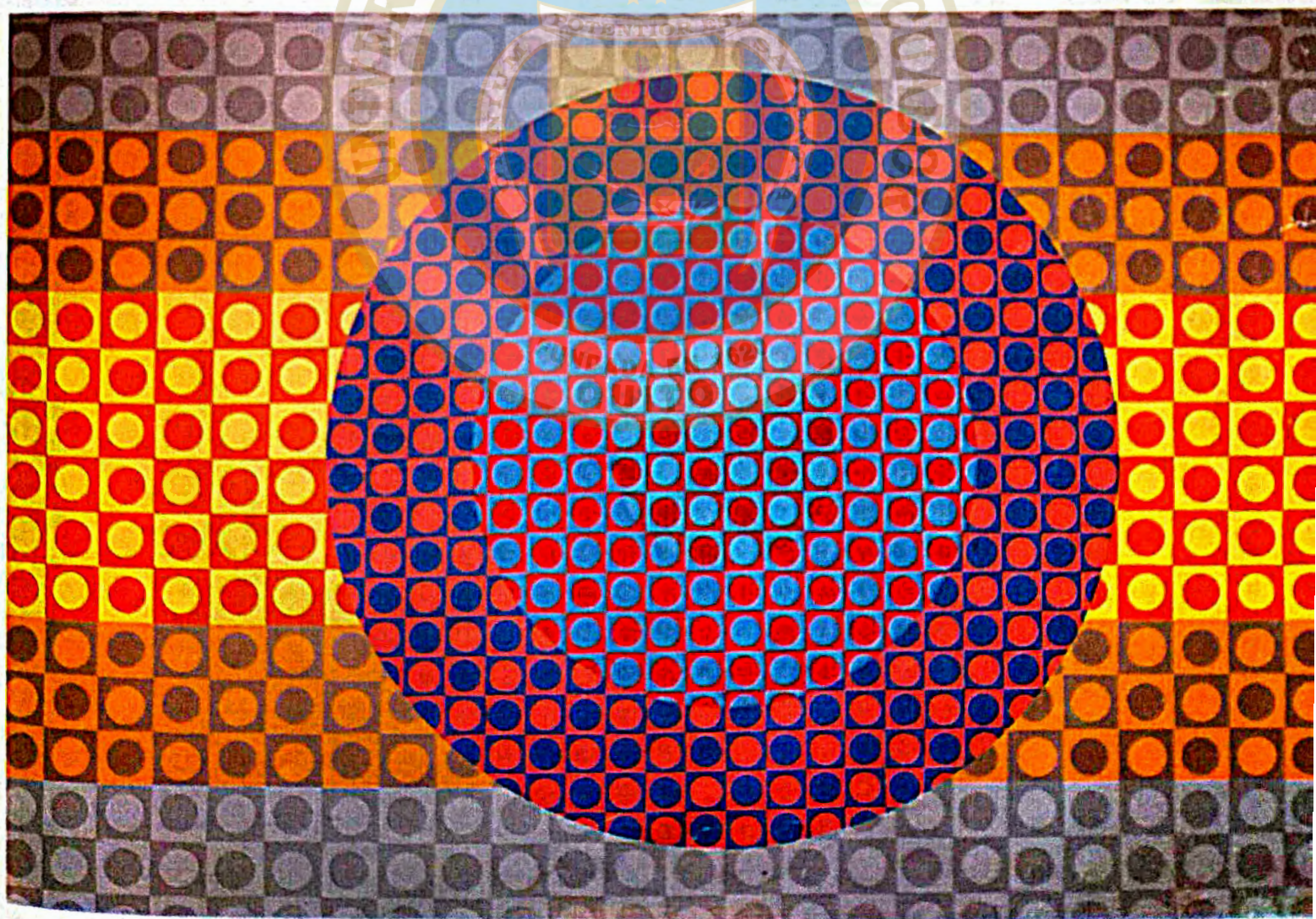


presentó a Ecuador en la XVI Bienal de San Paulo (1981) con mucho éxito, con telas que Rodríguez Castello califica como «de impecable factura de un óptico geométrico muy simple, muy libre y muy lírico» (Revista Diners: 20 octubre 1983).

En los límites del abstraccionismo puro puede ubicarse al pintor y escultor esmeraldeño Humberto Moré, nacido en 1929, autodidacta y escritor de arte. Es de los pocos artistas que ha reflexionado sistemáticamente el canto de las disputas y posiciones personales para proponer con objetividad un balance crítico del arte contemporáneo. Al igual que muchos creadores de su tiempo, Moré exploró múltiples posibilidades en el expresionismo, trabajó murales e incorporó innovaciones técnicas; sin embargo, lo más perdurable de su obra es lo que realiza dentro del estricto abstraccionismo a mediados de la década del sesenta, lo cual le mereció un premio nacional en el Salón de Julio (Guayaquil) y a lo que vuelve, renovado, después del año 1977. Su obra más ambiciosa es el mural que ejecutó para el Banco Central (Guayaquil): una historia de la moneda a base de símbolos.

Dentro del abstraccionismo, pero bajo influencias distintas, puede considerarse la obra de Theo Constante (Guayaquil, 1934). Estudió en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal y en la Academia de San Fernando en Madrid. Ha obtenido premios del Municipi-

En estas páginas, obras de cuatro maestros extranjeros radicados en Ecuador que influyeron notablemente en el desarrollo del arte nacional. A la izquierda, arriba, "Paisaje" de Lloyd Wulf; abajo, "Vista de Quito", de Carlos Khon. Entre los grabadores y artistas gráficos destacaron Peter Musfield, autor del grabado que se reproduce en esta página, arriba, y Kurt Müller, creador de "Diseño Óptico número 1", abajo.



Abajo, "Composición", de Oswaldo Moreno, uno de los artistas que permanece al corriente de las innovaciones técnicas internacionales y asimismo magnífico acuarelista. A la derecha, "Homenaje al cargador, número 2", collage de Mario Solís, autor cuya obra ha ennoblecido los materiales más rústicos de la vida cotidiana con extraordinaria riqueza plástica.

pio de Guayaquil (1955); Salón de Julio (1960 y 1964), Salón de Octubre (1962) y el primer premio de la I Bienal de Quito, en 1967. En sus primeras épocas pintó el paisaje costeño a la manera impresionista, y dentro de la misma temática hizo obra expresionista al estilo de Andrade Faini. Su estancia en España lo introdujo en el informalismo y el contacto con Viola en el abstracto; sus cuadros y murales (Banco Central, Guayaquil) muestran un generoso manejo de los materiales y del color, que incorpora a las propuestas abstractas más conceptuales de sus contemporáneos el lenguaje de las texturas.

A partir de una matriz conceptual como la de Aracely Gilbert, o del geometrismo de Molinari y Maldonado, se hizo arte pop y op, tachismo, pintura, acción, etcétera. Entre quienes se han dedicado exclusiva o principalmente al abstraccionismo cabe mencionar adicionalmente a Roosevelt Cruz, Rafael Díaz, las hermanas Tanya y Katya Khon, y Giti Neuman.



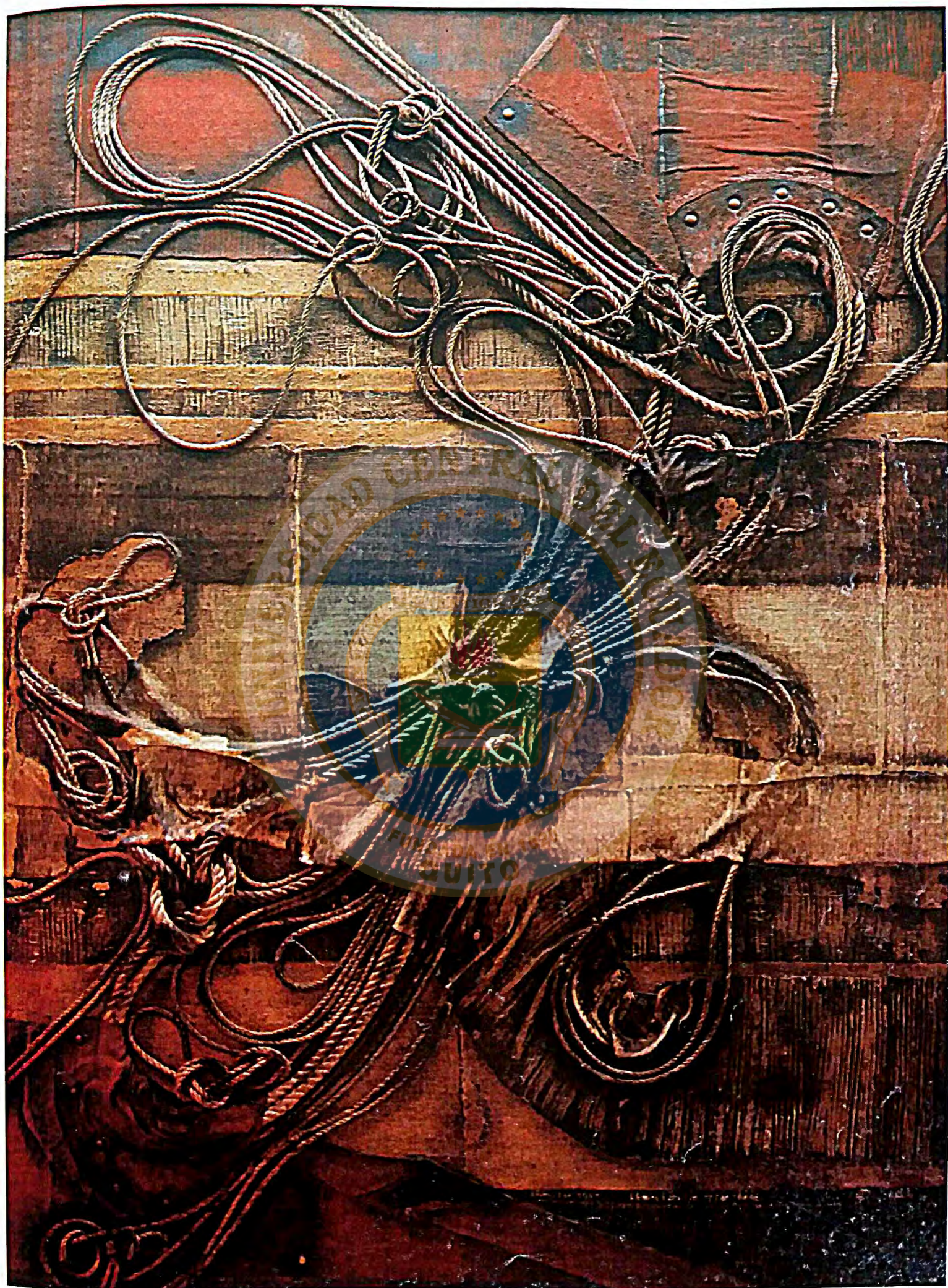
Artistas de generaciones posteriores han incurrido en el abstraccionismo como punto de partida para nuevas propuestas; permanece en él, con una producción plástica original, Mariela García de Manrique (Guayaquil, 1950), formada en Estados Unidos y en el taller de Tábara; en su obra se sintetizan rasgos importantes de las maneras de pintar de estas dos décadas de transformación: color, textura, simbolización.

Así como antes de 1950 un extranjero, Roura Oxandaberro, descubrió temas e impulsó artistas nacionales, este período de transformaciones plásticas tiene una deuda con maestros y artistas radicados en Ecuador desde principios de los años cuarenta que, a más de producir sus propias propuestas, alentaron y enseñaron a una generación de pintores nacionales. Hans Michaelsen, Lloyd Wulf y Jan Schreuder desencadenaron el movimiento de liberación de la plástica y crearon espacios de aprendizaje alternativos al academicismo ancestral que continuaba impartándose en las Escuelas de Bellas Artes.

Olga Fish descubrió en el folklore nuevos elementos y posibilidades para la expresión artística. Carlos Khon, Kurt Müller y Peter Mussfeld impulsaron notablemente el arte de grabar sobre metal.

Michaelsen se arraigó en Guayaquil, donde fue maestro de Gilbert, Tábara, Maldonado y muchos otros abstractistas. Wolf, formado en academias norteamericanas y radicado en Ecuador desde los 27 años de edad, transformó su naturalismo académico en neocubismo y expresionismo e inició la transformación hacia el abstracto; O. Viteri fue uno de sus más aprovechados estudiantes. La más extensa influencia se debe posiblemente al holandés Jan Schreuder; trabajó en Venezuela, el Caribe y Guatemala y se radicó en Quito a mediados del decenio 1940-1950. Fue Director de la Escuela de Arte Moderno y del taller de la CIT en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Algunos críticos y comentaristas han atribuido al español Manuel Viola un influjo comparable al de los antes mencionados; su permanencia muy eventual en Ecuador hacen de él un suscitador más que un maestro.

Mario Solís, León Ricaurte, Boanerges Mideros, Oswaldo Moreno, otros artistas de la generación que comentamos y, más nuevo, Mauricio Bueno, han explorado desde finales de la década de 1950 y principios de la siguiente en el collage y varias formas de ensamblaje, siempre dentro del abstraccionismo. A diferencia de los informalistas, cuya virtud principal fue la creación de texturas a partir de los materiales plásticos, el collage incorpora —como en una época del trabajo de Viteri— el lenguaje propio de los elementos que se en-

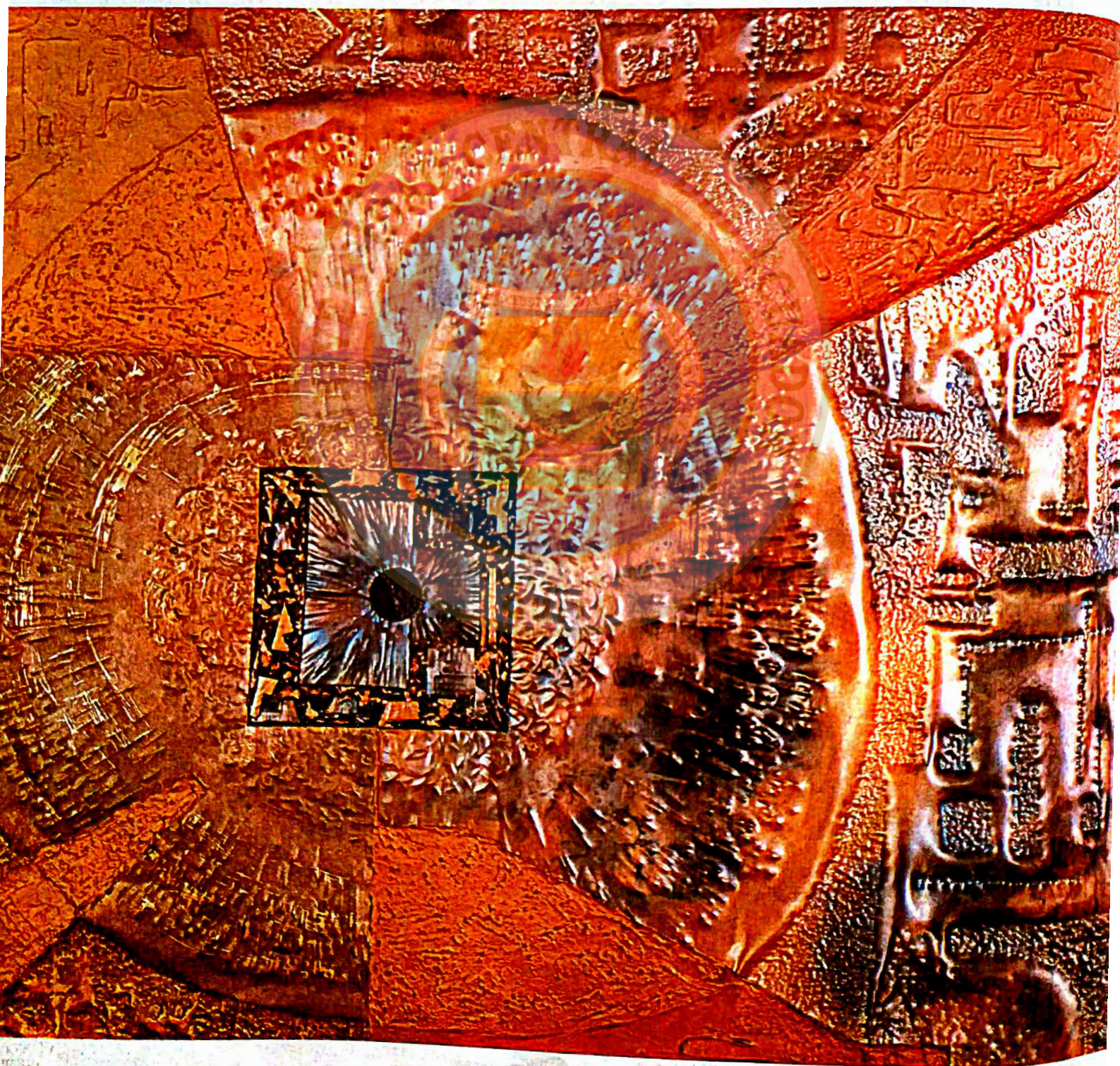


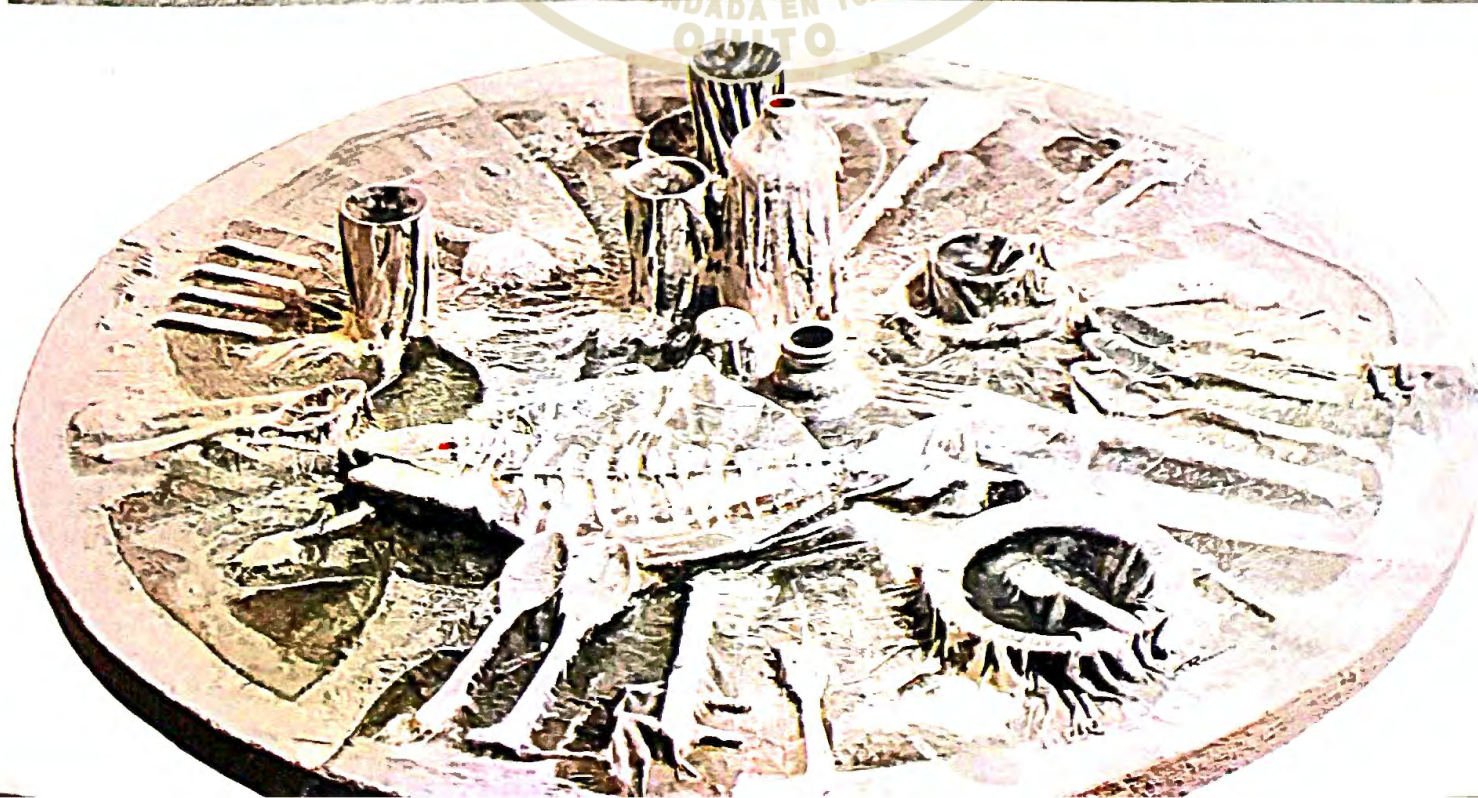
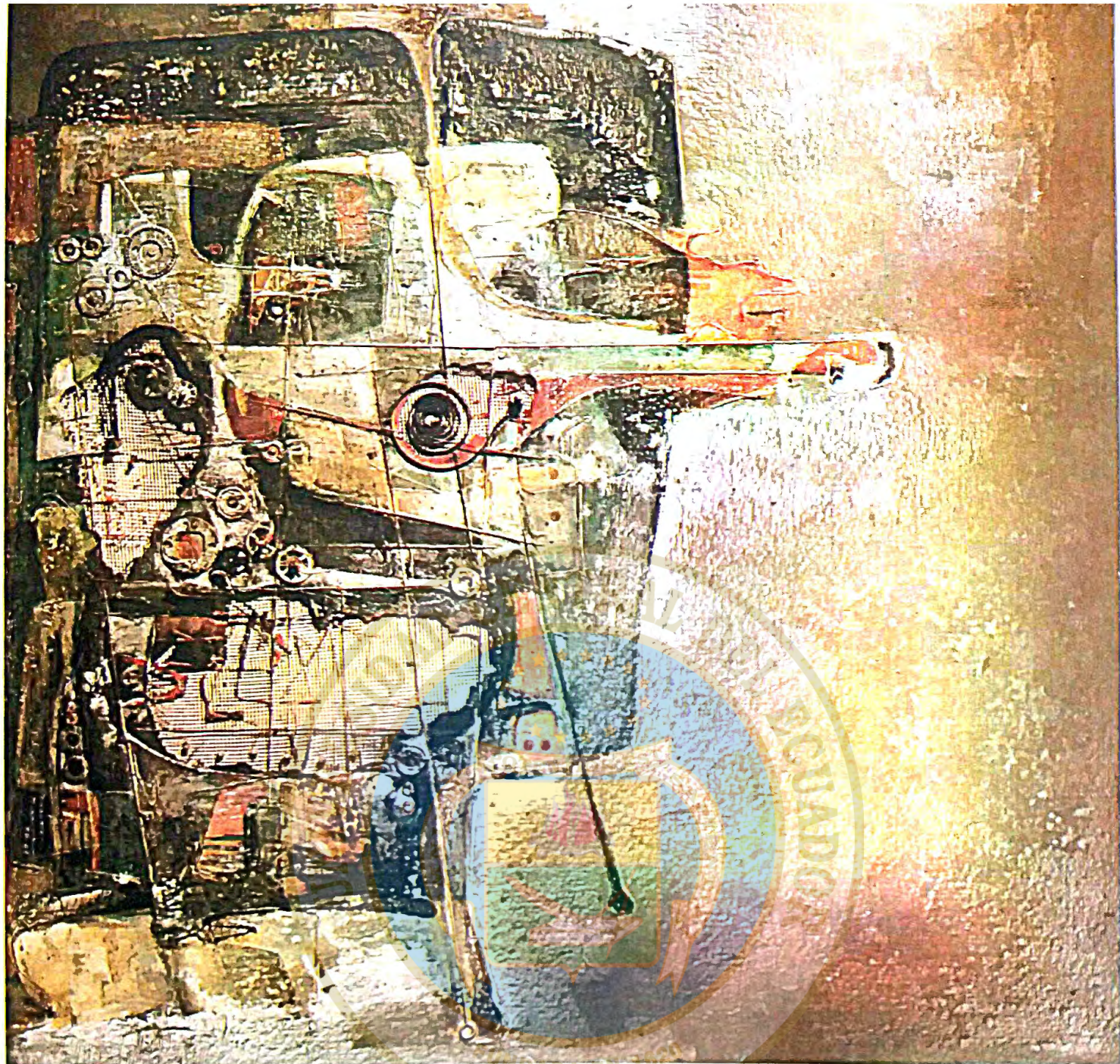
Abajo, una construcción en metales de Boanerges Mideros, titulada por el autor «Testimonio de la rosa mineral» (1967). En la página siguiente, arriba, «Tanque» (Casa de la Cultura, Guayaquil), y, abajo, «Maqueta para un almuerzo», de León Ricaurte, ensambles de diversos objetos del uso cotidiano.

samblan en el cuadro. Usan materiales no convencionalmente artísticos, en cierto sentido «vulgares», provenientes frecuentemente del uso o del desecho: textiles gruesos, maderas deterioradas, periódicos viejos, cuerdas, chatarra; que ennoblecen en base a la composición. Hay un acercamiento notable a las artes del dise-

ño y en algunos artistas una primera incursión en el campo de la cotidianeidad.

Oswaldo Moreno (Cuenca, 1929) estudió en su ciudad natal, en Quito, Roma y Florencia. Es principalmente diseñador; pinta a la acuarela con maestría y se ha destacado como un buscador permanente de moti-





vos y maneras. Como docente de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador ha impulsado a muchos jóvenes artistas hacia la experimentación plástica o los ha guiado en el campo del diseño. Su trabajo con recortes, fotografías y papel de china muestra a la vez una inagotable imaginación y un depurado oficio. Es responsable, como pocos, de la permanente universalización del arte ecuatoriano.

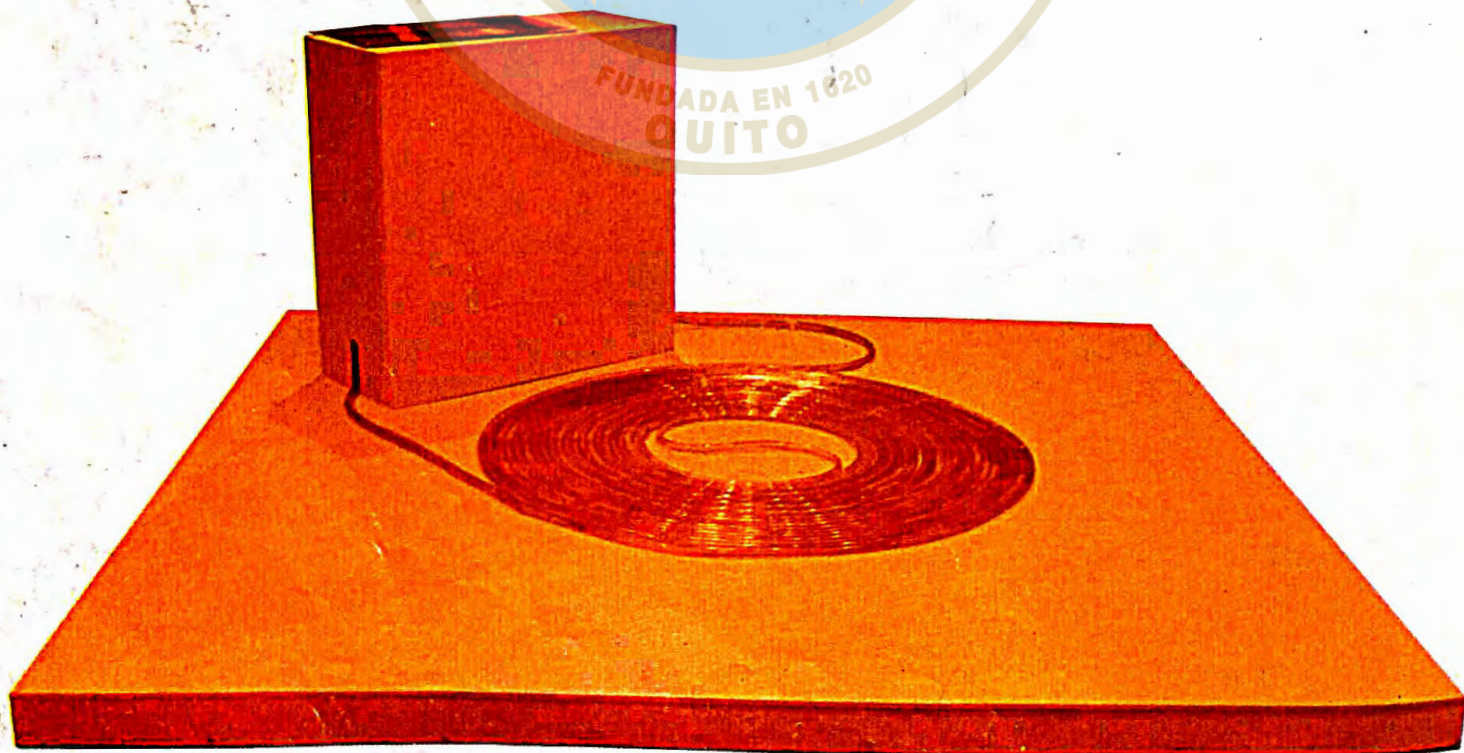
Boanerges Mideros (Quito, 1930), formado en una familia de artistas, es pintor y escultor; ha expuesto en varias capitales de América y Europa. Su serie «Proclamas del Hombre Nuevo», expuesta en 1973 en Galería Altamira, fue una muestra de lo más importante de su producción plástica: cuadros de intencionalidad épica realizados mediante el ensamblaje de metales, dibujos y retablos, dentro de una tendencia geométrica que evoca el diseño precolombino.

León Ricaurte, nativo de la pequeña población de Mera, provincia de Pastaza, radicado en Guayaquil, no estudió como sus contemporáneos en Bellas Artes; aprendió con León Wooten en los cursillos que éste impartía en el Centro Ecuatoriano Norteamericano y con sus amigos del grupo «La Manga». A mediados de la década de 1960 se alinea junto a Tábara, Villacís, Constante, que habían vuelto de España, y se destaca como hábil dibujante; en 1968 participa en la Anti-Bie-

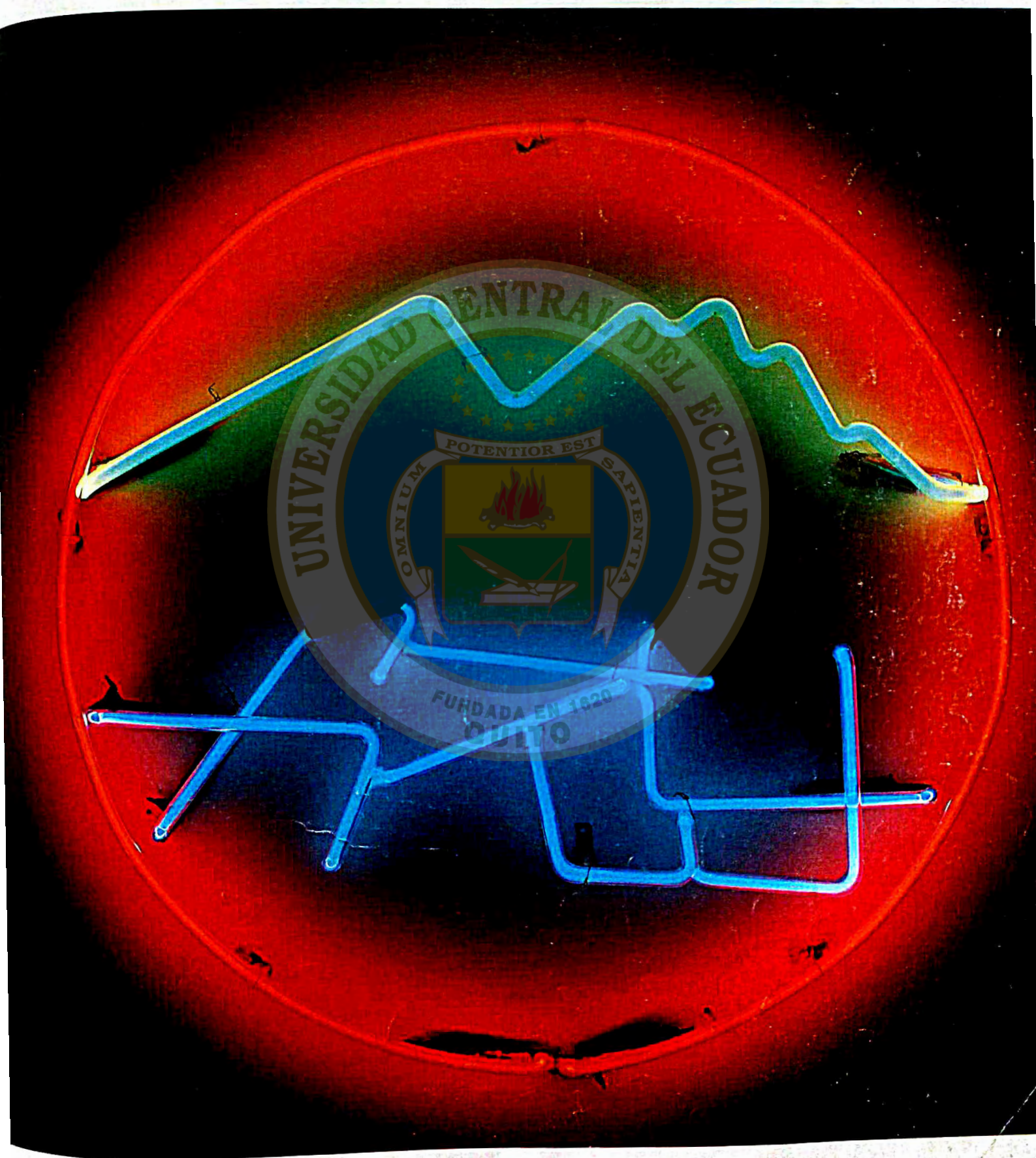
nal e inicia la creación de «objetos ambientales», ensambles de diversos elementos, donde encuentra su más acusada realización. Ha ganado varios premios, entre los cuales destaca el Primer Premio del Salón de Julio (Guayaquil, 1969) y ha expuesto frecuentemente en Ecuador y en el exterior.

Mario Solís (Quito, 1940), arquitecto y docente universitario, carece de los antecedentes de sus contemporáneos, los cuales empezaron a exponer en la década de 1950; se inició directamente en el *collage*, utilizando materiales baratos, como retazos de costal, cobijas tejidas a mano, madera quemada; integraciones influidas por el informalismo de Burri; el uso de las cuerdas de cabuya para atacar los cuadros enriqueció aún más esta propuesta de acercamiento a lo natural, frente a lo tecnológico. En la última década ha seguido desarrollando esta tendencia que Monteforte (*Los Signos del Hombre*) califica de «vitalista» por el cultivo de lo sensorial y afectivo en la pintura. Solís ganó el Primer Premio Mariano Aguilera 1965, ha expuesto en una treintena de colectivas y en seis individuales. A pesar de su relativo éxito, considera su obra como «un arte de pobres».

Aun cuando su presencia es definitiva y clave para entender los tres lustros posteriores a 1970, y sin perjuicio de tratar su obra más extensamente en el siguiente



*Dos construcciones de Mauricio Bueno: «Espiral» (a la izquierda)
y «Quito de neón» (abajo), ambientaciones tecnológicas
con que el autor altera la concepción artística del espacio e inaugura
una nueva época para el arte ecuatoriano.*

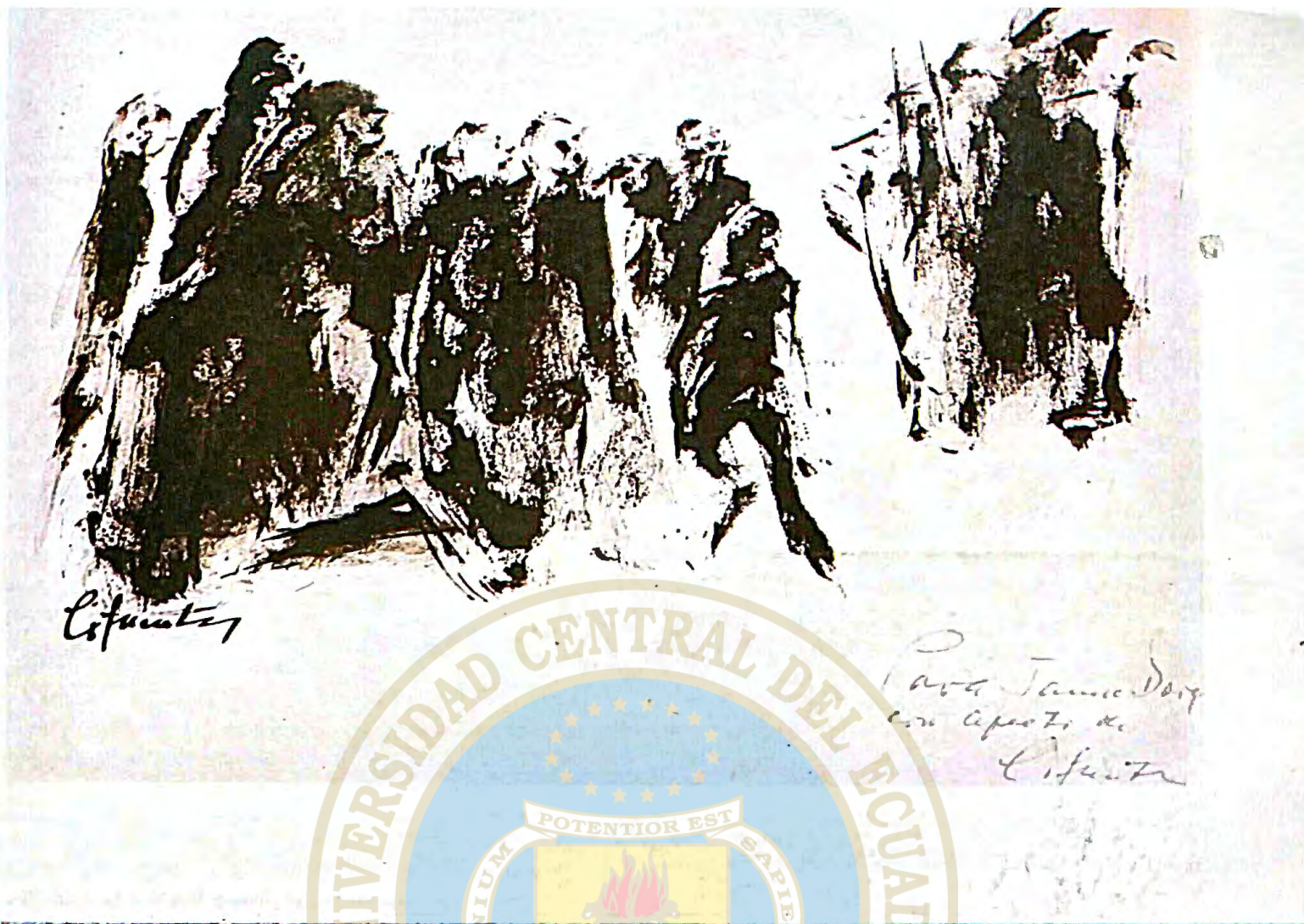


En esta página, «Paisaje» de César Andrade Faini, obra en que se manifiesta su sentido constructivista y el empleo de fuertes contornos que producen armonías y contrastes. En la página opuesta, «Dibujo» y «La Torada» (Museo Municipal, Quito), de Hugo Cifuentes, artista del VAN y la Anti-Bienal que permaneció en el expresionismo.



capítulo de este volumen, es necesario mencionar el trabajo inicial de *Mauricio Bueno*, el de los ensambles tecnológicos —y propiamente esculturas— para cerrar el ciclo del abstraccionismo y la experimentación. El artista es, en obras como las que ilustran este texto, *Espiral* y *Quito de neón*, un tecnólogo que eleva el diseño y los materiales técnicos tradicionales a los planos del arte, crea ambientes plásticos cuya naturaleza es, más allá del color y de los medios, fundamentalmente conceptual. La irrupción de Mauricio Bueno en los años setenta es una anticipación de otro desarrollo plástico bajo nuevas condiciones sociales e intelectuales de creación.

Este capítulo, en que se reseña la actividad plástica de las turbulentas décadas que siguieron a la crisis del realismo social y el indigenismo, se cierra, deliberadamente, con dos artistas de generaciones tempranas que no incursionaron profundamente en el abstracto, ni en la pintura matérica, ni el geometrismo; permanecieron y evolucionaron en el primer expresionismo, el expresionismo social; complementaron el ciclo con éxito; formaron nuevas generaciones y asistieron al nacimiento de nuevas formas del quehacer plástico de la última década: César Andrade Faini y Guillermo Muriel. Junto a ellos cabe mencionar a Hugo Cifuentes, sobre todo por su dirección intelectual en el VAN, la Anti-Bienal y



En estas páginas, tres obras de Guillermo Muriel, el más persistente expresionista del VAN, cuya maestría en el dibujo y el color se descubrirá más tarde como influencia anónima en la nueva generación plástica ecuatoriana.

la «revolución cultural»; a César Taco, el acuarelista más constante del período, y a Carlos Catasse por los toros y grupos a manera de vitral.

Andrade y Muriel persistieron en el paisaje, la figura humana y las situaciones sociales; se apartaron de las rígidas normas académicas para permanecer en la libertad de cualquier «ismo», pero conservaron el vigor técnico y el carácter íntimo del quehacer del artista. Aunque han producido obra abundante, no han expuesto con frecuencia y han vendido poco o nada. Como confiesa Andrade a Monteforte en el libro varias veces citado, «La moda no me interesa, ni el tiempo; no soy un pintor mayorista. Acaso nunca alcanzaré a ser contemporáneo».

César Andrade nació en Quito en 1913 y estudió en Bellas Artes bajo la dirección de Mideros. Desde 1943 está radicado en Guayaquil; en 1954 sustituyó a Michaelsen como profesor de dibujo y desde entonces ha enseñado hasta 1978; es con justicia considerado un maestro, bajo cuya guía se formaron artistas como

Constante, Arauz, Villafuerte, Carreño y otros. Expuso por primera vez en 1937, en Guayaquil, obras de un oscuro expresionismo social que denuncia las miserias humanas, temática en que se mantiene hasta los primeros años de 1950.

A partir de entonces, y más precisamente desde su lienzo *Oasis*, fechado en 1955, el pintor ha tratado de captar y humanizar el paisaje, haciéndolo antropomorfo y superrealista; utiliza una falsa perspectiva conseguida mediante el alineamiento de los horizontes y dedica una gran parte de su extensa producción a la figura humana: naturalista primero, «feísta» después, finalmente gestual.

César Andrade Faini obtuvo el Premio Mariano Aguilera en 1957 y el Museo del Banco Central del Ecuador (Guayaquil) presentó una retrospectiva de su obra en 1980, tratándolo como consagrado. Buena parte del constructivismo figurativo de los últimos 15 años tiene antecedentes en la influencia que ha ejercido como maestro.

Guillermo Muriel (Riobamba, 1925) ha vivido siempre en Quito; integró el grupo VAN y la Anti-Bienal; con Cifuentes, han permanecido en las posiciones y actitudes originales adoptadas en los sesenta. En 1985 alcanzó su jubilación como docente de la Facultad de Artes y el año anterior un importante reconocimiento en la Bienal de la Habana. La pintura de Muriel ha recibido siempre calificativos enérgicos («feísta-brutal», «antipintura», «destinada a no gustar») que lo ubican como un anarquista, militante de la anti-poesía como sarcasmo y rebelión. Antes y después de sus abruptos plásticos, Muriel es un excelente dibujante y colorista, extremadamente exigente de su propia obra y absolutamente extraño a las presiones del mercado del arte y del gusto público. Como Andrade en Guayaquil, Muriel en Quito es una influencia escondida y anónima que aflora con las generaciones que empiezan a exponer después de 1975 en tendencias neofigurativas donde el dibujo y el tratamiento de la paleta resultan de gran importancia.

La lista de pintores que exponen con algún éxito en estos veinte años posteriores a la crisis del indigenismo podría extenderse muchísimo. De entre los que no se han mencionado en este capítulo algunos alcanzan su madurez plástica más tarde, en las nuevas maneras que se reseñan en el siguiente capítulo. Muchos no consiguieron completar su evolución, produjeron poco o se estancaron en algún punto del camino. Hubo un notable florecimiento de pintores de afición, autodidactas, que en ocasiones crearon cuadros extraordinarios, pero nunca construyeron una obra de transcendencia.







Nuevas tendencias del arte ecuatoriano (1970-1985)

Durante los últimos quince años (1970-1985), el panorama de la plástica ecuatoriana alcanzó un dinamismo sin precedentes.

Si los tres lustros anteriores fueron claves en la transformación íntima de la producción artística, éstos lo fueron para la circulación social del arte. Las disponibilidades económicas y culturales abiertas por la explotación petrolera crearon condiciones inéditas para el desarrollo del mercado del arte; en pocos años se multiplicaron las galerías comerciales, algunas muy importantes y bien relacionadas internacionalmente; el sector público se convirtió en un magnífico auspiciante de empresas artísticas y en generoso comprador de obras, rebasando con mucho —en volumen, mas nunca en calidad— a las dos instituciones que hasta entonces venían alentando el quehacer artístico: la Casa de la Cultura Ecuatoriana y los Museos del Banco Central del Ecuador.

Se multiplicaron los salones, concursos y premios hasta desbordar la capacidad de producción de los artistas y se incorporó definitivamente el movimiento plástico nacional a las corrientes internacionales de información, de formación del gusto y de los precios. Estos fenómenos, que tenían antecedentes en Quito y Guayaquil, se extendieron a provincias y, en ciudades como Cuenca, Ambato e Ibarra, se reprodujeron rápidamente.

En el libro de Mario Monteforte *Los Signos del Hombre* (Cuenca, 1985) se exponen algunos resultados de una primera investigación sobre el movimiento en las galerías de arte y salas de exposición de Quito en este período, que ilustran claramente esta notable expansión del mercado privado y del espacio institucional. La aparición de marchantes y coleccionistas profesionales, la rápida e insospechada alza de los precios y de los premios, la abundancia de centros de venta de materiales y equipos de primera calidad son otros tantos signos de esta prosperidad económica.

Debido a este fenómeno relativamente nuevo, las

obras de arte se convierten en un medio de ahorro privilegiado para algunos sectores sociales e instituciones privadas y públicas; correlativamente, se revalorizó la imagen social de los artistas, cuyas condiciones de vida y de producción tuvieron posibilidades de mejorar sensiblemente. Algunos artistas pueden dedicarse desde entonces profesionalmente a la producción y, al mismo tiempo, muchos aficionados, sin formación ni oficio, a incursionar en las galerías y presentarse en muestras de importancia.

La acción pública, que ya se había hecho presente antes de 1970, se incrementó notablemente en los años siguientes. La labor de las instituciones culturales se extendió a más amplios espacios del territorio nacional y a nuevos frentes de actividad. Más allá de Quito, Guayaquil y Cuenca, se llevaron muestras itinerantes y programas de difusión y educación artística a las capitales de provincia, a ciudades intermedias e inclusive a algunos parajes rurales.

Los Museos del Banco Central del Ecuador intensificaron y diversificaron sus actividades, crearon criterios para la adquisición de obras de arte y programas regulares (concursos, exposiciones) para estimular la creación artística, ampliaron el número de museos y auspiciaron la adecuación y apertura al público de claustros y conventos que conservan joyas del arte ecuatoriano. Sus tareas ejercieron influencia sobre otras entidades del sector público y sobre la banca privada que se interesaron por auspiciar el arte nacional.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana se orientó en una dirección eminentemente popular: creó el Centro de Difusión Artística en el parque de El Ejido en Quito y mantuvo durante algún tiempo dos programas de difusión y motivación masiva en provincias: Los Domingos del Pueblo y Las Caravanas Populares.

Algunos ministerios también impulsaron acciones en esta dirección, auspiciando eventos, contratando a artistas nacionales para sus programas y adquiriendo obras de arte. En el sector privado la actividad fue comparativamente más reducida; sin embargo, algunas instituciones financieras y notablemente las empresas hoteleras fueron sensibles a este movimiento de valorización del arte, de muchas maneras. Contrariamente a lo que habría ocurrido en otras épocas y latitudes (como con el indigenismo en el México posrevolucionario), esta participación del Estado no generó maneras «oficiales» de pintar, sino que más bien creó condicio-

En la página opuesta, "Danza del Gran Sacerdote", de José Carreño Coronado (Casa de la Cultura, Guayaquil), pintor de gran personalidad en el mundo del arte pictórico. Sus cualidades más sobresalientes quizá sean su peculiar manera de tratar la esquematización del dibujo, así como unas dotes muy notables para todo cuanto concierne a la composición y a la acertada y cuidadosa utilización del color.



En la página anterior, «Janguayay», de Guzmán Pavón (Primer Premio del Salón CCE, 1975), y, abajo, óleo de Voroshilov Bazante. Estos y otros artistas iniciaron la búsqueda de lo figurativo después de varias experiencias en el abstraccionismo y la pintura matérica.

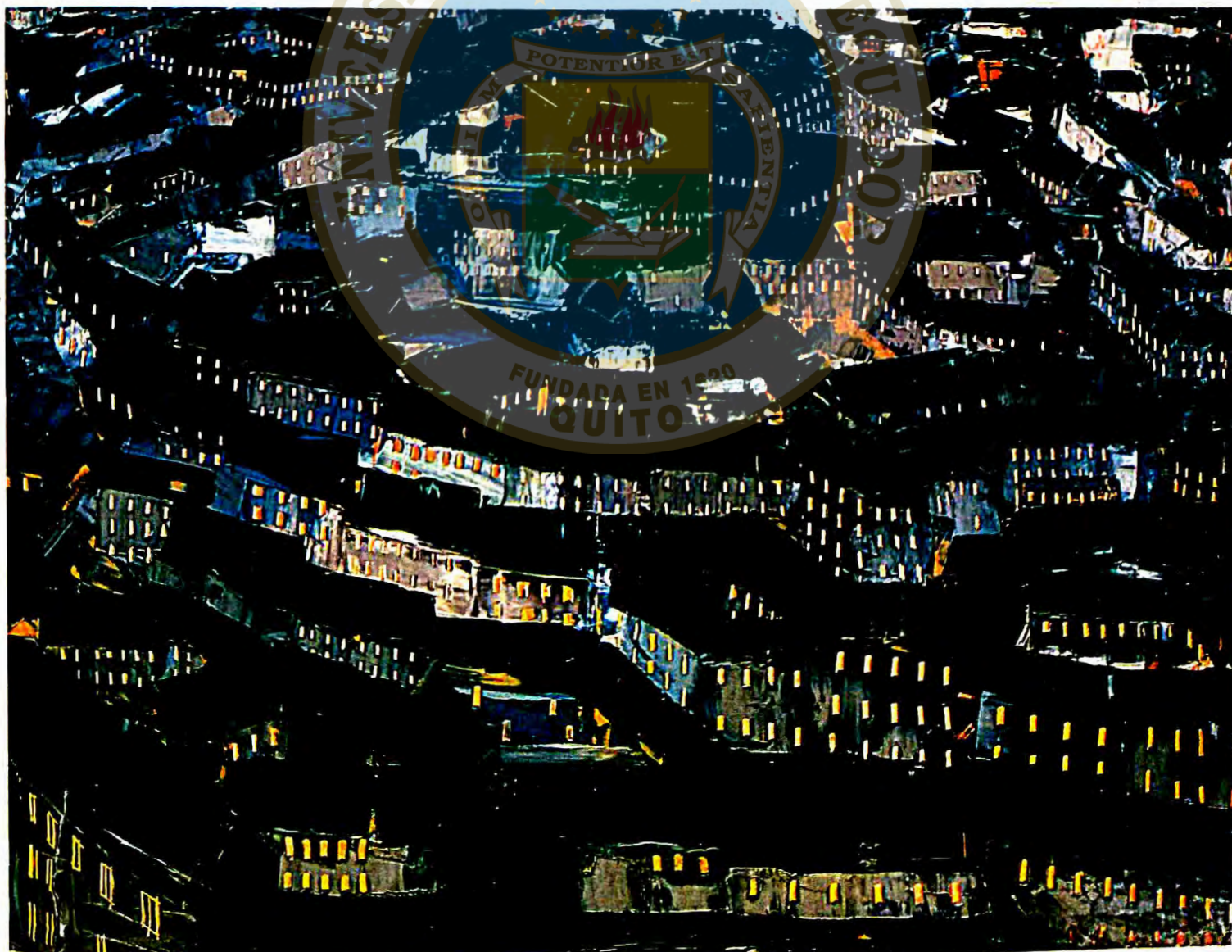
nes favorables a la experimentación en múltiples direcciones.

Durante la década de 1970 abundaron los salones y concursos nacionales, llegando a realizarse hasta ocho en un mismo año. Esta abundancia estimuló a los artistas maduros y creó posibilidades para nuevos valores y nuevas propuestas. Sin embargo, al mismo tiempo, saturó la capacidad de creación, provocó el facilismo en algunos casos, creó oportunidades falsas para el espontaneísmo de muchos aficionados y para la prematura y desmedida promoción de principiantes.

El certamen Mariano Aguilera ha mantenido su carácter de evento principal y continúa realizándose regularmente; los Salones de la Casa de la Cultura y del Banco Central, suspendidos en los últimos años, fueron los más selectivos; el Salón Nacional Vicente Rocafuer-

te para jóvenes creadores de las artes visuales —menores de treinta años— (Guayaquil, 1983) fue muy importante para mostrar las virtudes de un tipo de evento deliberadamente orientado a la promoción de nuevas tendencias y valores, pero lamentablemente no se ha reeditado. Los salones organizados en Guayaquil, Cuenca y Ambato dieron oportunidades especiales para los pintores locales y regionales.

Caracteriza también a esta época la presencia de una crítica madura y reflexiva, que hace como contrapeso de las influencias fáciles del mercado. Destacado lugar ocupan las opiniones de Hernán Rodríguez Castelo por lo sistemáticas y eruditas, y las de Lenín Oña Viteri por objetivas y desapasionadas. Rodríguez ha mantenido una sección permanente en «Revista Diner's» en la que ha comentado e ilustrado una a una las



Abajo, «Pan y avena para María», de Félix Arauz, el pintor de las grandes cabezas y los ojos tiernos (Casa de la Cultura, Guayaquil). En la opuesta, a la derecha, «Cabeza de niño, núm. 7», de Roosevelt Cruz, y, abajo, «Núcleos de conciencia», de la pintora Giti Neuman, obras que muestran, a pesar de sus diferencias, un franco acercamiento a las tendencias figurativas.

trayectorias de los más importantes pintores de estos años. En el número de octubre de 1983 de dicha revista ensayó un balance crítico de tres lustros de artes plásticas, en el cual aplica al desarrollo del arte una metodología de análisis generacional que ya probó con éxito para la literatura; ha escrito algunas partes para el libro de Monteforte y los textos centrales de los libros recientemente publicados sobre Viteri y Kingman.

Oña es menos regular. «Revista Nueva» publica con frecuencia sus ensayos críticos, pero es más importante lo que ha escrito para catálogos y aperturas de exposiciones, y la más discreta pero fecunda labor desde su cátedra de Historia del Arte en la Universidad Central.

Los periódicos han procurado mantener secciones permanentes dedicadas a la información y crítica del arte, logrando mejores resultados en lo primero. Co-



mentaristas como E. Ayllón, M. Mejía, J. A. Llerena, J. G. Navarro, entre otros, han contribuido a formar opiniones sobre el desarrollo de nuevas tendencias plásticas. No existe una revista especializada regular; por un tiempo circuló «Artes» y algunos números de «Trama» se dedicaron a cuestiones de arte. Algunas galerías y, notablemente, los Museos del Banco Central del Ecuador, publican catálogos con opiniones calificadas. El elogio no ha desaparecido y llena inmoderadamente las páginas culturales de algunos diarios, con lamentables consecuencias para los artistas jóvenes y para el público, aunque a veces con buenos resultados para el comercio del arte.

Una visión de conjunto de estos quince años no sería completa sin mencionar la aparición, relativo éxito y posterior vulgarización de la «Pintura de Tigua». Elaborada originalmente por campesinos indígenas de la provincia de Cotopaxi, con anilinas sobre piel de bo-





rrero, para decorar sus cajas sonoras e ilustrar acontecimientos de la vida comunitaria, esta pintura fue violentamente introducida en los circuitos comerciales del «arte culto» a partir de una auspiciosa mención excepcional en uno de los «salones nacionales» de la década de 1970. La producción, al parecer cargada de un estricto sentido cultural, se convirtió en manufactura artesanal, al esmalte y sobre bastidor, que se popularizó en las galerías, en los almacenes de recuerdos para turistas y en los patios y pasillos de las universidades y

centros culturales, como una venta ambulante. Los precios, inflados mientras la comercialización estaba controlada por las galerías, cayeron rápidamente en manos de sus productores.

El Museo del Banco Central se preocupó por revalorizar esta expresión en su propio medio, con la restauración de la capilla campesina de Guangaje, donde «los Tiguanes» pintaron las estaciones del Vía Crucis. No se ha investigado el efecto que estos fenómenos hayan tenido en las comunidades de origen y en su cultura; es

En la página opuesta, «Antropomorfos-zoomorfos», de Nelson Román (1977).
 Aquí abajo, «Estrellas», de Ramiro Jácome, pintor que gira
 en la órbita de un figurativismo de origen expresionista, pero que no rehúsa
 la oportunidad de adentrarse en el surrealismo y el abstracto.



evidente, en cambio, que la riqueza cromática de los esmaltes y cierta ingenuidad del diseño han dejado su huella en algunos artistas, que, sobre tales bases, han desarrollado propuestas que son bien acogidas por la crítica y por el público, ahora.

Desde el punto de vista temático y técnico, los últimos tres lustros se caracterizan por la irrupción de las maneras neofigurativas, la recuperación del dibujo y del carácter subalterno de las texturas y de la materia. Están presentes tres generaciones de artistas; los nacidos hasta 1935, que se habían consagrado ya antes de 1970 o alcanzaron entonces su madurez profesional, quienes, por norma general, se mantuvieron en temáticas y maneras propias y exitosas. Los nacidos entre 1936 y 1950, que constituyen el núcleo del período, se alejan de la abstracción, casi la rechazan, y proponen nuevamente la figura humana y el manejo del

color. Y, los más jóvenes, que muestran a partir del año 1980 nuevas y variadas búsquedas en la pintura, el grabado y la escultura.

Cabe señalar que en esta nueva dinámica de la plástica influyen notablemente tanto las tendencias internacionales, ampliamente difundidas por muestras y publicaciones, como las condiciones sociales y económicas que se señalaron anteriormente, entre las que se debe subrayar una vez más la influencia de la expansión e institucionalización del mercado de obras de arte.

La transición del abstracto al neofiguratismo es un movimiento general después de la mitad del siglo, que en Ecuador se hace evidente en la década de 1970. Encuentra antecedentes en tendencias anteriores como el surrealismo o el dadá, pero incorpora claramente los desarrollos del abstraccionismo, tanto cromáticos como

Abajo, «Personaje olvidado», de Nelson Román. En la página siguiente, abstracto reciente de Ramiro Jácome, obra en la cual se pone de manifiesto su extraordinaria maestría en el manejo del color tonal.

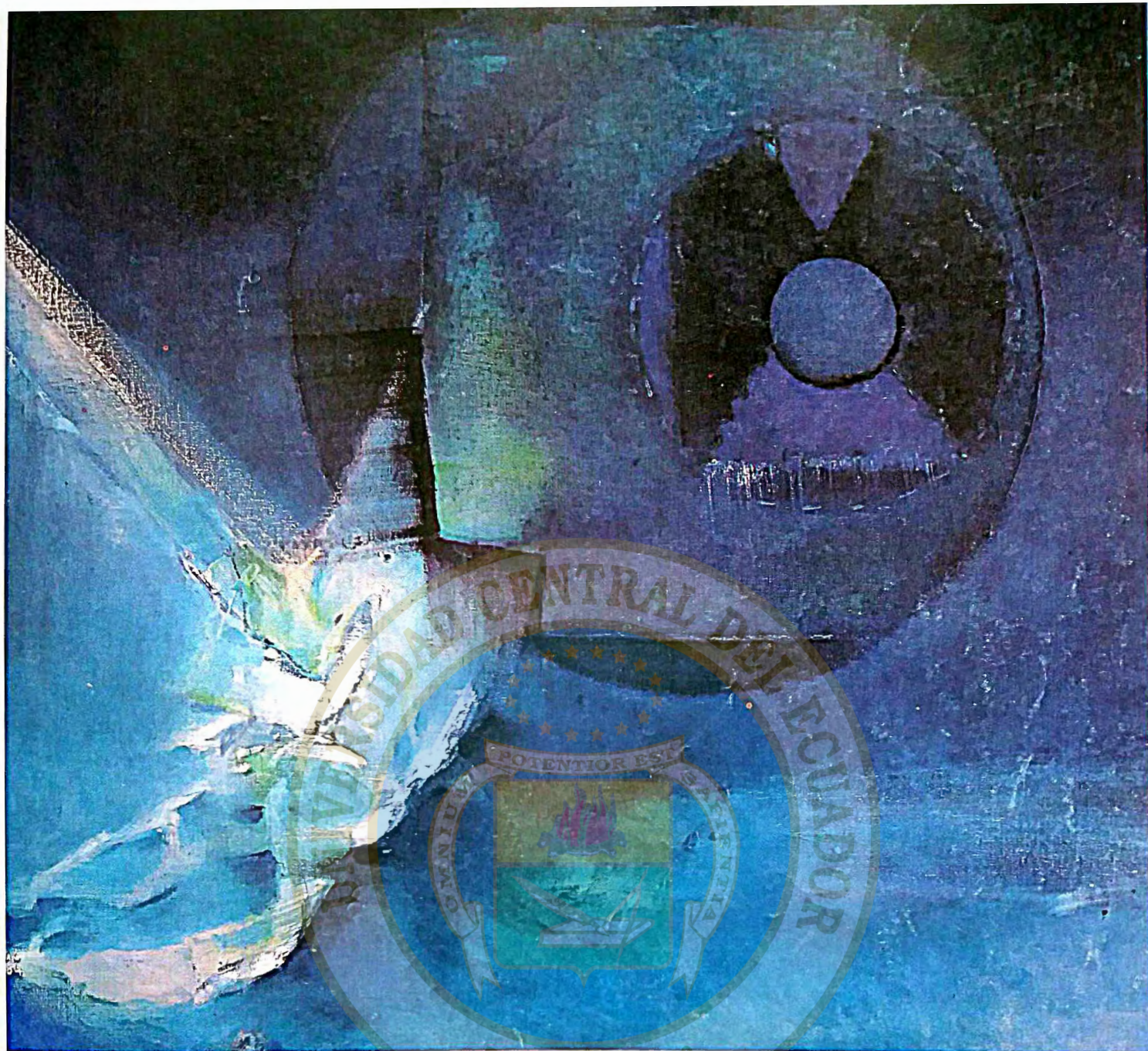
técnicos; se caracteriza por el retorno al uso de modelos reconocibles —principalmente humanos o de seres más o menos transfigurados— para la construcción de un discurso plástico en el cual son pretexto antes que significado principal. A la manera neofigurativa corresponden un sinnúmero de tendencias y experimentos cuyos límites parecerían ser el nuevo realismo y el surgir del arte conceptual.

Algunos artistas ecuatorianos de la generación de 1930, formados en los años de las búsquedas y transformaciones plásticas que condujeron al abstracto y al llamado «realismo mágico», iniciaron esta transición a mediados de la década de 1960. Germán Pavón (Otavalo, 1933), que pintó paisajes de Quito y escenas costumbristas al principio, se acercó luego al «precolombinismo» y al trabajo con la materia e hizo finalmente algunas obras muy elaboradas —desde el punto de vista del dibujo y el color tonal— que sugieren nuevamente figuras humanas.

Voroshilov Bazante (Ambato, 1939) pintó de muchas maneras, desde el surrealismo hasta el hiperrealismo, siempre con prolijidad en el dibujo y el color; lo más logrado en su obra ha sido calificado como neobjetivista (Monteforte, *op. cit.*) y tiene como tema central la ciudad vista como una selva y estructuras fantásticas de chatarra orgánica (esqueletos de peces, restos de flores y plantas). Más joven, pero de parecida trayectoria, Jaime Villa, que hizo abstraccionismo y ensamblajes, también inició esta transición; son notables sus ilustraciones para libros infantiles. Otros artistas cuya obra muestra estos acercamientos son Roosevelt Cruz, Giti Neuman y el chileno Carlos Catasse.

Félix Arauz (Guayaquil, 1935), formado con Andrade Faini en la escuela de Bellas Artes de su ciudad natal y notablemente influido por Vlaminck —en los paisajes siniestros y flores desgarradas— y por Rouault —en la materia rica y el dibujo fuertemente delineado—, es quizá quien más temprano llegó y se mantuvo



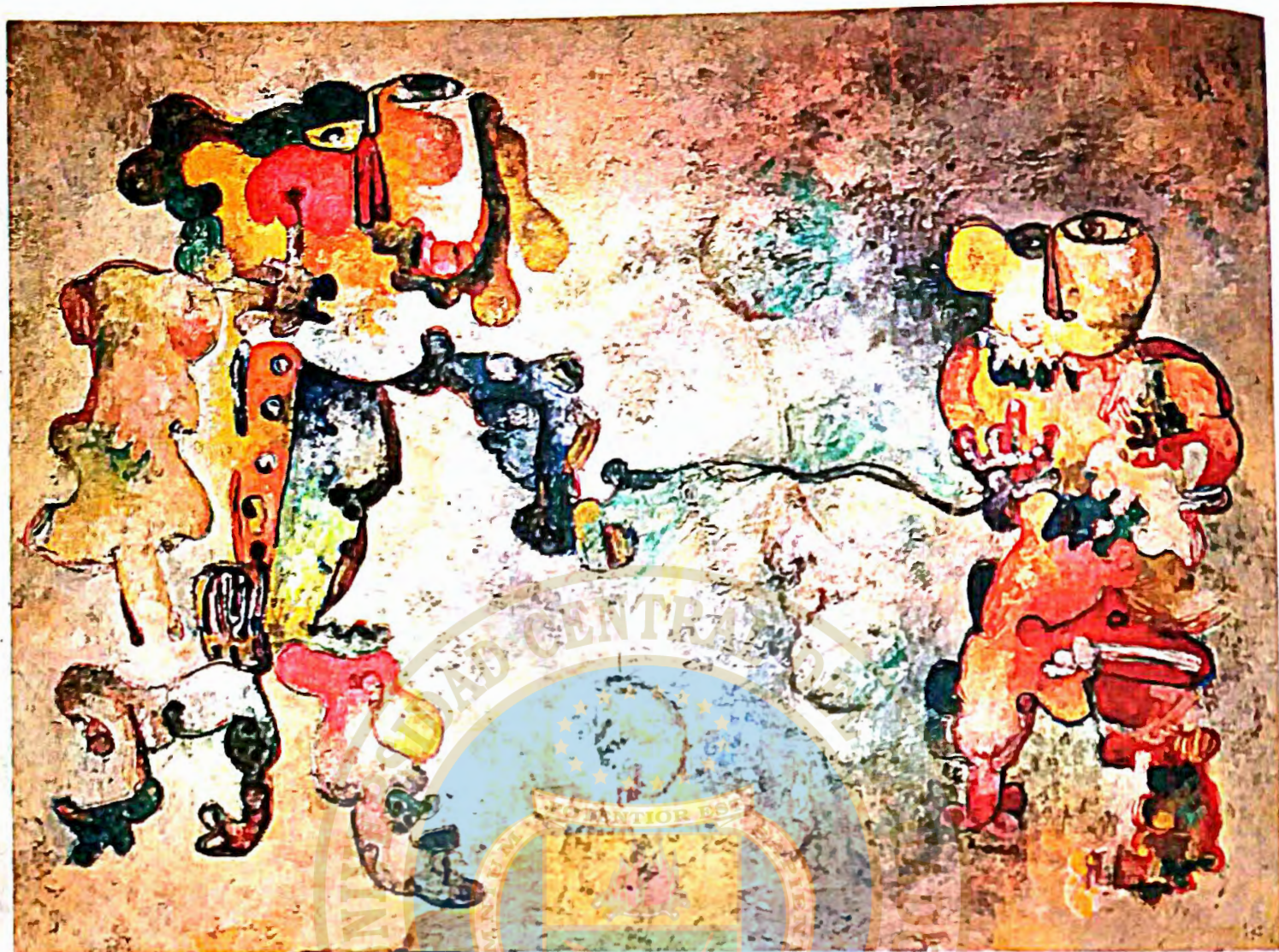


en la nueva manera figurativa. Arauz presentó su primera exposición en 1961 con pinturas místicas fuertemente delineadas; en 1966, una colección de cabezas, macroencefálicas y desoladas, pintadas al gouache, sirvió de antecedente a una extensa galería de extraños personajes antropomorfos, en gran formato y al óleo, entre expresionismo y feísmo. La muestra de 1974 en galería Charpentier (acrílicos y óleos) señala su persistencia en el uso de las cabezas humanas como signos, pero empiezan a aparecer, junto y dentro, flores y pájaros que llenan los cuadros y poco a poco les devuelven la ternura. Su última etapa es más serena en el dibujo y el color, rica en la caligrafía que enmarca las cabezas y generosa en los espacios, como cielos, en que éstas se inscriben.

La irrupción definitiva del neofiguratismo ocurre a principio de la década de 1970 y la protagonizan principalmente seis jóvenes de la generación posterior a 1940: Nelson Román, Ramiro Jácome, Washington

Iza y José Unda, en Quito, y Juan Villafuerte y José Carreño, en Guayaquil. Como señala Hernán Rodríguez respecto de todo el grupo generacional, «tienen como su santo patrón al Goya negro y como a su lejano capitán a Cuevas»; con pocas excepciones —Edgar Carrasco y Mariela de Manrique que trabajan el abstracto—, la dirección predominante de toda la generación es figurativa, feísta; con una importante participación de dibujantes y grabadores. Los más recientes, que por ahora se alejan del feísmo y muestran tendencias a buscar en la naturaleza las referencias conceptuales de sus obras, se han formado en la facultad de Artes de la Universidad Central.

Román, Jácome, Iza y Unda, nacidos alrededor del año 1946 en diferentes puntos del país, coincidieron en Quito durante su formación, estuvieron muy cerca de Viola, intentaron producir en colectivo y compartieron una segunda reflexión teórica sobre el arte. En su trayectoria formativa se pueden descubrir influencias de



Bacon y Dubuffet, el conocimiento de la producción de Benedetto y de Cuevas difundidas primero y expuestas más tarde en Quito y el contacto con Viteri, pintor, dibujante e investigador de la plástica popular.

Como trece años antes otros, en mayo de 1969 los cuatro jóvenes montaron en Guayaquil un Anti-Salón en la calle, frente a la Casa de la Cultura, iniciando una tendencia que le ha disputado con éxito el espacio a la generación anterior. Unda y Román exploraron más hondamente las raíces de lo popular, lo indígena inclusive; Jácome e Iza fueron más universales, sin apartarse de lo social y de lo mágico americano. Después de separarse como grupo de trabajo («taller» lo llamaron ellos), Unda emigró al Canadá y poco se sabe de él; Iza y Román han permanecido por algún tiempo en Francia y Jácome ha viajado largamente por Europa y Estados Unidos. En su madurez siguen produciendo (pintura, grabado, dibujo) y ocupan los principales lugares de la plástica contemporánea.

Nelson Román (Latacunga, 1945) es un pintor de episodios dramáticos protagonizados por figuras de horror a partir de los cuales ofrece una lectura irónica de la realidad, que la desnuda de oropeles y solemnidades. Su dibujo es muy libre y preciso, usa el color con bri-

llantez, hace grabado y en años recientes ha ensayado dentro del arte plumario. Ha presentado diez exposiciones individuales y ha participado en veintiséis muestras colectivas. Entre los varios premios obtenidos cabe destacar el del Salón París de 1973 (Alianza Francesa, Quito), que le permitió realizar estudios de especialización en Francia.

Washington Iza (Quito, 1947) es un investigador permanentemente inconforme con sus logros. A más del constructivismo figurativo, ha explorado el geometrismo abstracto y el diseño. Sus mayores virtudes son el dibujo y el rigor compositivo, que en la época más reciente lo conducen a unos grafismos en blanco y negro donde personajes fantasmales se aíslan en sus propias soledades. Expuso por primera vez en el «Café 88» de Latacunga, con Román y Unda, en 1968. Ha mostrado su obra en varias ciudades americanas y europeas, y ha alcanzado varios premios, entre otros el del Salón Nacional de Cuenca (1982) y el Premio París (Alianza Francesa, Quito) en 1983. Es miembro del Taller de Grabado de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, centro de difusión de esta técnica que ha alcanzado gran relevancia en los últimos años.

Ramiro Jácome (Quito, 1947) es pintor de mundos

En la página frontera, pintura de José Carreño. En ésta, pintura de Juan Villafuerte Estrada, obra en que es patente el trazo exquisito y fuerte de su dibujo, así como su elevado poder de composición y de tratamiento del color.

VILLAFUERTE/72



extraños, irónicos y descarnadamente críticos; pinta a distancia, como un gran angular que deforma y transfigura la realidad. Monteforte señala dos vertientes del trabajo de Jácome: «Una, lúcida, objetivista, calculada en sus menores detalles, y otra casi irracional, semiautomática, alucinada, a veces como a punto de desvanecerse». Destaca la fuerza expresiva de su dibujo y su manejo de los colores. Durante algunos años desde 1980 ha explorado nuevamente en el abstracto, pero, como él mismo confiesa, es un recurso para recrear sus habilidades cromáticas, redescubrir y purificar el color. Últimamente continúa su labor figurativa.

Juan Villafuerte (Guayaquil, 1946) y José Carreño (Guayaquil, 1947) encabezan la irrupción de la generación figurativa en el puerto principal. Los dos asisten a la Escuela de Bellas Artes de su ciudad, donde enseñaban Andrade Faini, Arauz y Constante, pero se desprenden rápidamente de sus influencias.

La obra de Villafuerte muestra una gran predilección por el dibujo y el retrato. Durante su estancia en Barcelona en 1973, se interesó por hacer transmutaciones a partir de célebres telas de Rembrandt, Durero, Goya, llevando así su capacidad para el dibujo hasta niveles técnicos muy altos. En Ecuador hizo algunos retratos importantes y varias series de personajes, entre las que destaca la que llamó «Curas y Soldados» (1972), en la cual muestra la madurez de su dibujo y el nervio del color. Falleció prematuramente en España (1977), cuando aún prometía una obra más acabada.

José Carreño Coronado es también un extraordinario dibujante y mejor técnico; se alejó pronto del rigor teórico de la Escuela de Bellas Artes y pintó desde muy joven, habiendo alcanzado premios en los Salones «de Julio» (Guayaquil, 1968) y «Luis A. Martínez» (Ambato, 1969). Carreño es un agudo observador del ambiente, el cual esquematiza y transforma en medio vital



En la página opuesta, abajo, dibujo a lápiz de Miguel Varea. En ésta, un grabado de la serie «Las lanzas», de Nicolás Svistoonoff, uno de los artistas con más «oficio» de las últimas generaciones. Sus trabajos son limpios y cuidadosos y sus propuestas temáticas, ricas y complejas.



de figuras-monstruos trabajadas con colores exultantes en pinturas que contienen ellas mismas la riqueza del dibujo. Trabaja al óleo y al gouache, y un tiempo incursionó en las técnicas de empaste con látex acrílico e hizo algunas obras a la manera «precolombina». Vive en París desde hace algunos años, donde tiene una crítica muy favorable; de este último tiempo es muy importante la serie «Los Pájaros del Amazonas».

Dentro de esta misma tendencia neofigurativa pueden ser catalogados otros artistas que exponen a lo largo de la década de 1970 y se caracterizan por la importancia del dibujo, la fuerza de la pintura y, sobre todo, por la naturaleza altamente crítica y satírica de sus te-

mas. Carlos Viver traduce intensas preocupaciones sociales con mordacidad y disgusto en cuadros que han evolucionado desde un color tonal y económico, hasta un paleta tímbrica, de colores vivos y empastes generosos. Cercano al realismo, con efectos de caricatura social y hasta de denuncia, Napoleón Paredes (Quito, 1947) renueva la vertiente crítica de los indigenistas de la mitad del siglo, siguiendo en principio la huella de su padre Diógenes; en la Escuela de Bellas Artes aprendió escultura con Monard, dibujo con Muriel, pintura con Moscoso; caracteriza a su pintura la concurrencia de los temas angustiosos y amargos del feísmo, el colorido y la alegría de las maneras realistas de ahora y la

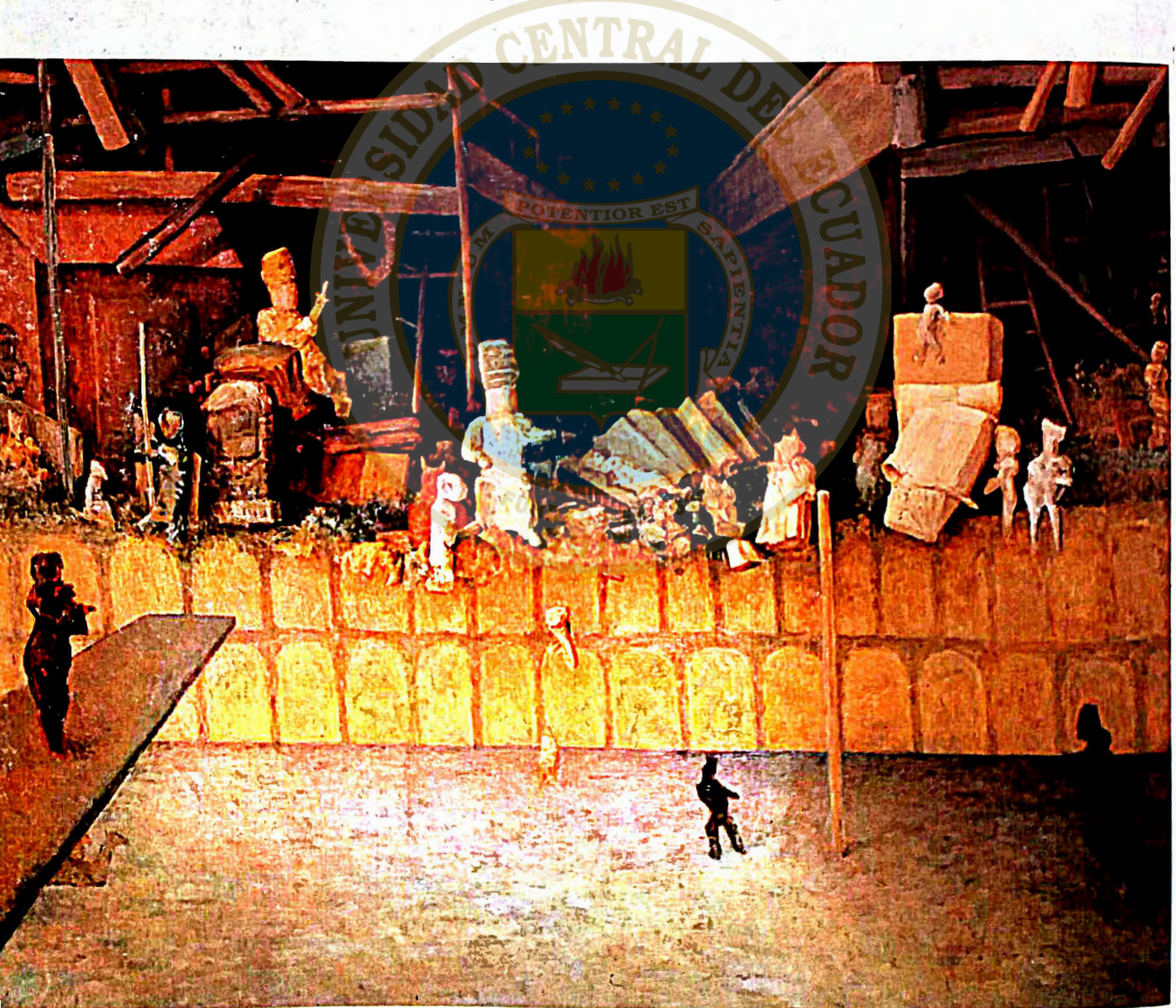
Abajo, «Enigma», óleo de Nicolás Svistoonoff, en el que se muestra con perfecta claridad la línea característica de su composición: ambientes y personajes.

finura del dibujo y del tratamiento de la materia de la última generación. Chikki de la Torre, oriundo de Tulcán, fue premiado en los Salones Mariano Aguilera y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1977; realiza obras de un figurativismo discursivo, mejor logradas en los formatos regulares y deliberadamente texturizadas en pinturas de gran formato, tendientes al muralismo.

Eda de Almeida, de figuras sutiles y extrañas; Mario Ronquillo, de imágenes fantasmales, y algunos aún más jóvenes, nacidos después de 1950, constituyen el numeroso grupo de artistas que han llevado adelante esta manera nueva, fuertemente basada en la plástica y

orientada a una forma distinta de crítica social; una especie de realismo crítico, en contraste del realismo social y del realismo mágico.

Pero la generación tiene, además, un extraordinario dibujante, Miguel Varea. Autodidacta, buscador incansable de las posibilidades de la línea, empezó a dibujar, o más bien a desdibujar la realidad, desde muy joven; a mediados de la década de 1960 ya se exhibieron sus primeras tintas (Alianza Francesa, Quito), llenas de transfiguraciones y textos manuscritos, angustias sociales y personales. Irregular en su producción, Varea ha sorprendido cada vez más por la profundidad



del dibujo y la calidad de la composición. Ha hecho incursiones importantes en el grabado calcográfico, compartió preocupaciones y proyectos comunes con Jácome e Iza, y con Román y Viver han trabajado juntos en el Taller de Grabado de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Dentro de la manera figurativa se puede establecer otra tendencia, cercana a la que venimos comentando, pero caracterizada y diferenciada por el rigor en la pintura. Encabeza esta tendencia, tanto por sus obras como por su labor formativa, Nicolás Svistoonoff. Nacido en Shangai en 1945, de origen ruso, y establecido en Ecuador desde 1953, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil junto con Carreño y en la Academia de San Fernando en Madrid. Es profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, ha expuesto en el país y en el exterior con éxito en más de veinte ocasiones, y le corresponde, con otros, el mérito de la fundación del Taller Nacional de Grabado de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Son características de su obra —pintura, dibujo y grabado— la minuciosidad técnica y la esencialidad del oficio. Artista de una larga y diáfana trayectoria, Svistoonoff ha desarrollado todas las virtudes del oficio creador que dan como resultado obras de gran maestría; es preciso en el dibujo, riguroso y limpio en el uso de los materiales; estricto, sin recursos fáciles para componer y resolver propuestas, siempre complejas, pensadas. Ha enseñado el oficio de pintar a un numeroso grupo de jóvenes que empiezan a despuntar en los ochenta y muestran ya destrezas en el manejo de las múltiples posibilidades del color. Fue un impulsor del renacimiento del arte de grabar sobre metal.

Desde su primera muestra en 1964 (tintas), entre este año y 1968 en España y Holanda (dibujo, grabado), hasta su producción más madura (acrílico y óleo), Svistoonoff explora, como en series que se transforman, la figura humana y sus ambientes. Pintó los «siervos de la construcción» en una serie de grandes cuadros en los cuales el contraste entre los sólidos bloques constructivos, los «bosques» de pingos y la sencilla pequeñez de los obreros sirve de lenguaje para una composición sobre la miseria y la opulencia, y sobre el arte mismo. Ha ganado el Primer Premio del II Salón Nacional de Artes (Quito, 1971), el Premio de Pintura del Salón de Julio (Guayaquil, 1972), un premio adquisición del Salón Nacional (Quito, 1977) y otras distinciones.

El preciosismo técnico, «el oficio» como se suele llamar, se repite en la obra de varios artistas más recientes, de los nacidos después de 1950, que tendencialmente se apartan de los temas tortuosos y complicados

y se acercan al realismo y a la vida cotidiana, no ya para contar historias, sino para utilizar los modelos naturales como elementos plásticos; tal es el caso, de Sara Sánchez (brasileña radicada en Ecuador), Jaime Zapata, Patricio Dragón, César Carranza y Julio Montesinos. Con ellos llegan los primeros experimentos hiperrealistas o se vuelve al paisaje, la naturaleza muerta y el folklore rural.

El arte contemporáneo del Ecuador tiene en Cuenca, y en los últimos quince años (1970-1985), una expresión regional muy característica, de tal naturaleza que se puede pensar en ella como una suerte de «escuela cuencana». El fenómeno es resultado de las virtudes del provincianismo, donde los procesos culturales permanecen más estrechamente vinculados a las preocupaciones locales, al paisaje de la tierra, a la tradición misma de los creadores populares; y, al mismo tiempo, de los impactos de la internacionalización, la circulación selectiva de la información cultural y la moderación de las presiones comerciales y la moda. Cuenca tiene una noble tradición en la imaginería y la escultura, es emporio artesanal donde se han desarrollado variadas y preciosas capacidades técnicas y creativas y cuenta con una tradición popular muy rica. La pintura no fue, al menos hasta la mitad de este siglo, un arte muy destacado y en general el quehacer de los artistas permaneció alejado de las corrientes que afectaron a los centros metropolitanos.

El desarrollo de una escuela regional en Cuenca responde en buena medida a procesos económicos y culturales locales asociados con la articulación relativamente tardía de este espacio a la dinámica del desarrollo nacional. Fuertemente sostenida en la producción artesanal y campesina, y en ámbitos de circulación restringidos, la economía cuencana mantuvo una relativa autonomía hasta la segunda crisis de producción y exportación de sombreros de paja toquilla (alrededor de 1960, la cantidad de mano de obra ocupada disminuyó en proporción 10:1 respecto de 1945). A partir de entonces fue cuando se inició la conversión hacia la industria, la incorporación plena al mercado interno y la penetración de las agencias y programas de gobierno central en la región.

Pese a la secular resistencia de las ideologías conservadoras, la modernización acelerada consiguió penetrar la producción cultural cuencana y, para la década de 1970, se daba ya un importante movimiento de integración en las búsquedas y proposiciones plásticas nacionales e internacionales, proceso en el cual estarían presentes los antecedentes típicamente locales: temas populares y habilidad artesanal.

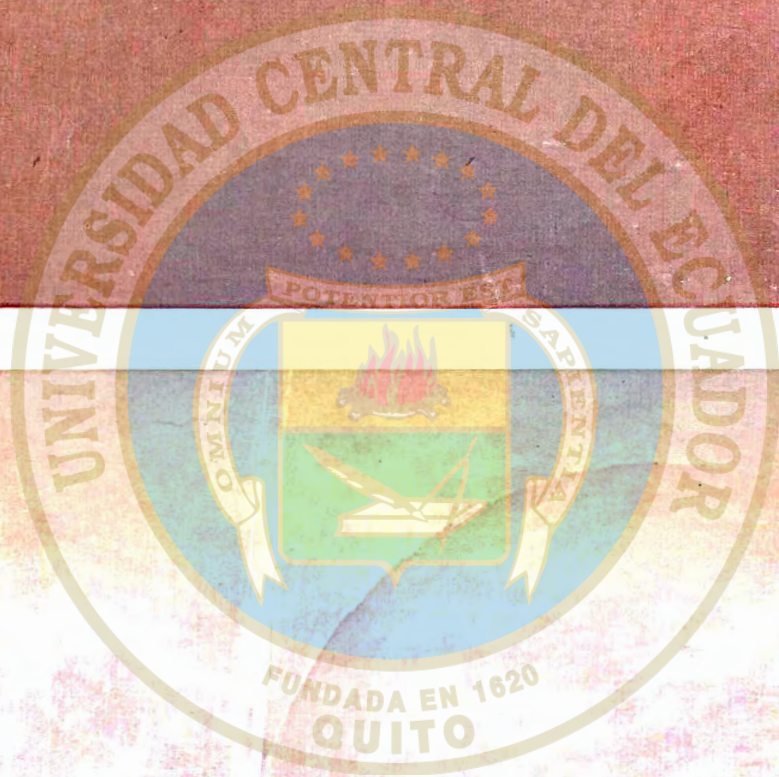
Eduardo Vega, a quien pertenece este león de la decoración de El Dorado, es un pintor que ha ido abandonando telas y colores para dedicarse de lleno a los plafones de terracota, para la realización de los cuales se basa en temas prehispánicos. En la página opuesta, dos obras en metal de Edgar Carrasco, artista que ha llevado hasta niveles estéticos muy apreciables el trabajo sobre metales.



La fundación de la Facultad de Filosofía y Letras por parte de Gabriel Cevallos García en la Universidad de Cuenca abrió la perspectiva a las humanidades y a la reflexión sobre la cultura; la instalación de la sede del Centro Interamericano de Artes y Artesanías Populares (CIDAP) provocó importantes movimientos en torno al estudio y promoción de la creación plástica local y atrajo a artistas y estudiosos de toda América; el Museo del Banco Central llevó a Cuenca muestras de arte contemporáneo, animó eventos y patrocinó la restauración de la Casa de la Temperancia y la instalación, allí, del Museo Municipal de Arte Moderno. La Escuela de Bellas Artes de la ciudad ha ofrecido oportunidades formativas a muchos jóvenes azuayos y de las provincias vecinas; y con el impulso del Museo Municipal se ha promovido el arte entre los niños, cuyos murales en las calles y plazas de la ciudad son evidencias de una creciente sensibilización de la población por el quehacer artístico.

El nuevo movimiento plástico cuencano tiene algunos fundadores muy destacados. Luis Crespo Ordóñez donó su obra para que sea punto de partida del Museo Municipal; Daniel Elías Palacios, escultor, facilitó su taller de fundición para la escultura; el español Larrazabal, a más de crear obras primorosas para la ciudad, enseñó y entusiasmó a jóvenes creadores en el arte de trabajar el vitral. Oswaldo Moreno, por muchos años radicado en Quito, ha sido un animador permanente del movimiento plástico en su ciudad natal; abrió en 1962 la primera galería de arte y es el medio permanente de información sobre las últimas tendencias del arte para sus coterráneos. Lauro Ordóñez, un pintor costumbrista, ha tenido a su cargo la Escuela de Bellas Artes por algunos años.

De entre los artistas cuencanos que se han destacado en los últimos años se pueden mencionar algunos, como una muestra de las tendencias y particularidades regionales, sin ánimo de hacer un catálogo exhaustivo.



Vitral de O. Mora, artista lojano que aprendió a trabajar el vidrio en el taller de Larrazábal, en Cuenca. La confección de vitrales es característica del movimiento regional que se ha producido en el austro ecuatoriano en los años recientes.

Ricardo León, que frisa los setenta años de edad, es un costumbrista de factura moderna; dibuja desde niño, no ha tenido formación profesional en el arte y ha expuesto su obra dentro y fuera del país desde los años cuarenta. En 1963 obtuvo el premio Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Azuay, y ha seguido pintando y exponiendo hasta años recientes. Su obra, de colores frescos, con aspecto de mural, recoge y transfigura las expresiones del folklore provincial: fiestas campesinas y escenas populares.

Eduardo Vega (1938) estudió en la Real Academia de San Fernando, en Madrid, y siguió cursos especializados de diseño en Londres. De vuelta a Cuenca se dedicó a la decoración de interiores, figuró en algunas exposiciones colectivas y se inició en la cerámica. Diez años después, en 1968-1969, volvió a Europa y estudió cerámica en Francia. Desde entonces se ha dedicado, de una parte, a la producción de cerámica utilitaria, y de otra, y esto lo inscribe en la plástica con un carácter muy propio, al muralismo. Con miles de piezas encargadas a artesanos de Chordeleg o producidas en su taller, ensambladas en grandes superficies (30 metros cuadrados), confecciona murales en los cuales los colores de la terracota quemada dan vida a relieves que igual evocan antiguos frisos indios que visiones aerogramétricas de ciudades en el desierto. Los más logrados se encuentran en el Hotel El Dorado, el Banco Holandés Unido y la Gobernación del Azuay, de Cuenca; en el Municipio y National City Bank de Quito, en los hoteles Continental y Oro Verde de Guayaquil. La obra de Vega tiene de las maneras «precolombinas» lo signico, del suprematismo, la importancia de la materia, y de Cuenca, la calidad artística y artesanal del manejo de la tierra cocida.

El abstraccionismo, que cala en algunos artistas del austro en los últimos tres lustros, tiene un representante muy genuino en Edgar Carrasco. Nacido hace treinta y ocho años, de familia de artesanos, asistió como oyente a la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, trabajó en el taller de su padre sobre metales y aprendió de un hojalatero que hacía máscaras el repujado del cobre. Con becas y con la venta de sus cuadros ha viajado a Estados Unidos, Francia y España; y, acompañando sus exposiciones, ha visitado varios países latinoamericanos. Ha ganado unos diez premios en diversos concursos y su obra es bien acogida por el público y los coleccionistas.

Edgar Carrasco trabaja el metal con fuego y ácidos, logrando obras de gran sobriedad con medios que son proclives a la cursilería y efectos simétricos mediante el aprovechamiento de los reflejos. Su composición es



«Paisaje», de Jorge Chalco, pintor cuencano que ha recuperado el color y el movimiento que había sido patrimonio de lo popular para elevarlo a novedosas propuestas plásticas. (Fotografías de Paul Magraff, cortesía de «Revista Diner's».)

abstracta y libre, de gran tensión; la resolución técnica, altamente compleja, muestra dominio y conocimiento de los ácidos, el soplete —que se utiliza como pincel— y los tiempos. Sus experimentos recientes con veladuras de plata y baño de mercurio le dan efectos inverosímiles. Las destrezas y profundos secretos de los orfebres y plateros de la región encuentran en sus obras el mejor homenaje.

La ironía y el realismo crítico ha encontrado en Ricardo Montesinos y en sus dos mil cuadros o más, una expresión típica de la región, con abundantes alusiones místicas y eróticas y con especial ferocidad contra los prejuicios religiosos y los trastos del poder. Pinta cuadros de tamaño heroico, con materiales que él mismo prepara a base de sebo, resinas y pigmento y pule sus cuadros con vejiga de borrego a la manera de los artistas coloniales. Vende poco o nada y busca cautamente con agudeza autocrítica.

Muchos otros artistas completan la pujante escuadra que ha proyectado a Cuenca como uno de los tres ejes principales de la plástica ecuatoriana de hoy día. Se refieren más adelante las contribuciones de Jorge Chalco y Julio Montesinos, ya plenamente integrados a las corrientes nacionales. Es justo mencionar entre muchos a dos mujeres cuyo trabajo es especialmente delicado: Eudocia Estrella y Cecilia Tamaris; y a un lojano, Oswaldo Mora, heredero del vitralismo de Larrazábal.

Entre los artistas que logran un sitio en la década de 1970, sea porque venden o porque sorprenden, hay un grupo especial poco homogéneo; tres podrían considerarse enlazados por recurrencias al nativismo, tanto cromático como temático: Judith Gutiérrez, Jorge Chalco y Gonzalo Endara Crow; y dos, por cierta inspiración surrealista: Alfredo Yaulema y Antonio Paredes.

Judith Gutiérrez (Babahoyo, 1929) se formó en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Guayaquil, reside y ha expuesto su obra en México y, muy recientemente, en Ecuador. Monteforte propone entender su obra como «bizantina-tropical», calificativo con el cual pretende dar cuenta de una serie de características simultáneas de la pintura de Gutiérrez: preciosismo «culto» de las miniaturas, tonalidad de frutas tropicales, sensualidad y erotismo en las figuras humanas, ingenuidad en los animales, misticismo en las historias que cuenta cada cuadro, etc. Y también como si fuera una complicada e inimitable combinación de las formas asiáticas y mesoorientales y el barroco colorido americano: «decorativo como una tapicería y misterioso como la pintura ritual abisinia».

Jorge Chalco (1950), cuencano de origen humilde, se inició pintando la temática popular, luego el paisaje



y más tarde una serie de espantapájaros. Entre surreal e ingenuo, incorpora en sus cuadros elementos imaginarios y libres. Chalco estudió en la Escuela de Bellas Artes de Cuenca y en 1974 se trasladó a Quito, donde por cuatro años asistió a cursos de dibujo y pintura en la Casa de la Cultura. En 1978 volvió a Cuenca, donde obtuvo el tercer premio del Salón Nacional de la Casa de la Cultura de Cuenca, año en que también envió una obra a la Bienal de Metz. Desde entonces trabaja para dominar el espacio y crear una morfología personal, rica en calidades plásticas. Como los neofigurativos, el cuerpo, los rostros, los ambientes, son elementos compositivos y no discursos o anécdotas. Su esfuerzo, sin embargo, no lo aleja de las referencias a la provincia y al colorido de lo popular.

La obra de Chalco empezó a ser apreciada a partir de 1980, año en que repitió el tercer premio en el V Salón Nacional de la CCE de Cuenca, y desde entonces cada año ha conseguido nuevos y más importantes ga-

Cuadro al acrílico y al óleo de Jorge Chalco, en el que se aprecia la utilización de la figura humana y el atuendo popular estilizados, como elementos compositivos.



«Paisaje», de Gonzalo Endara, artista que ha alcanzado notables éxitos con la incursión en una forma de nativismo (colección de Hernán Rodríguez C.).

lardones: Primer Premio del VI Salón CCE en Cuenca (1981), Tercero en el Salón Luis A. Martínez de Ambato y Primero en el Salón Nacional de Maestros, de Galería Goríbar de Quito (1982), Segundo Premio del II Salón de la Aeronáutica (1983) y, finalmente, el Primer Premio de la Mariano Aguilera (1984), certamen que, después y a pesar de los Salones y Bienales de la década de prosperidad, continúa siendo el más importante del país.

La pintura que podría denominarse con propiedad *nativista* o *ingenua* es una seria tentación para muchos artistas de la última generación, y algunos de ellos la han practicado ocasionalmente; quien mejor representa

esta manera y se ha dedicado a ella por entero es sin duda Gonzalo Endara Crow. Su obra y su vertiginosa trayectoria ponen en evidencia una de las principales características del período: la estrecha influencia que el gusto del público y las presiones del mercado ejercen sobre los procesos de producción plástica. Endara hace cuadros agradables y de buena calidad técnica, que pueden ser bien aprovechados como elementos de decoración sin perder su cualidad esencial de obra de arte, y proponen un discurso plurisemántico legible a un amplio público. La crítica acoge su trabajo con entusiasmo, y las galerías lo estimulan y las colecciones públicas y privadas se apresuran a incorporarlo en sus



A la derecha, arriba, «Triunfo», de Antonio Paredes, obra en que el pintor se manifiesta en un contexto de fantasía ilimitada. Abajo, y del mismo autor, «La Compañía», pintura en que destaca la ironía de sus paisajes urbanos.

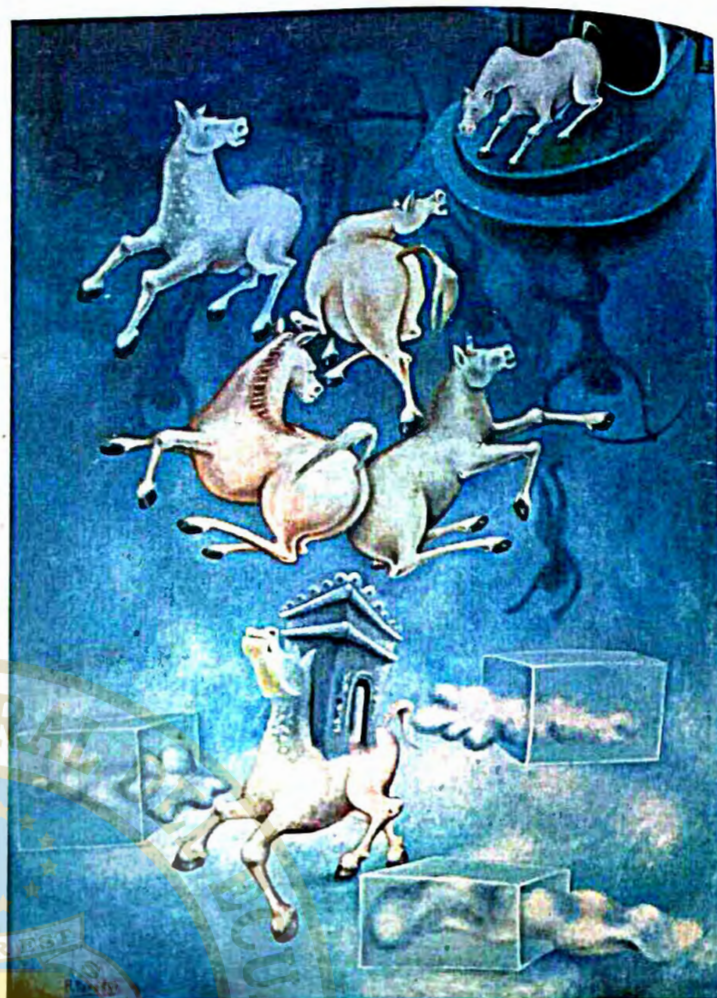
acervos. El artista aumenta su producción dentro de la misma línea del éxito; pronto circulan litografías y reproducciones fotográficas; pintores de menos fortuna y, sobre todo principiantes, intentan emularlo.

Endara narra cuentos maravillosos que regularmente transcurren en aldeas intermedias o en parajes rurales; en sus cuadros aparecen, bien caracterizados, protagonistas terrenos y fantásticos, escenarios completos y hasta el público que, sorprendido, observa el drama desde las esquinas y los balcones; hay caballos de colores y personajes alados; chagras pueblerinos y forasteros extraños. El artista domina el dibujo al punto de poder jugar arbitrariamente con la perspectiva y las proporciones según lo requiera el tema; pinta —frecuentemente con esmalte— con limpieza, en colores brillantes pero justos, con las texturas adecuadas a cada elemento y a cada plano; compone muy equilibrada, sosegadamente. Aunque su aparición en el horizonte plástico sorprende, su propuesta no está aislada del desarrollo que en general tiene la pintura ecuatoriana en el último medio siglo. Hay reminiscencias del costumbrismo y mucho parentesco con ciertas maneras de pintar el paisaje; el color recuerda algunas gamas preferidas del indigenismo y el preciosismo técnico de la pintura neofigurativa contemporánea; Endara, sin embargo, no se reduce a repetir o combinar estos componentes; vuelve a crear a partir de ellos.

En este medio tan preñado de sorpresas y de búsquedas figurativas, hay también ensayos surrealistas. Antonio Paredes (Quito, 1952) traduce su mundo interior en una plástica sin amargura, con fantasía y con ironía, sometiendo al desorden todas las solemnidades; su manejo del color y del pincel, bien cuidados, son adecuados a su temática. Miguel A. Yañe, radicado desde hace varios años en Europa, sigue de cerca el rigor plástico y poético de Miró o la fuerza expresiva de Kandinsky; en cuadros que crean complicados ambientes interplanetarios.

En éstas y en múltiples líneas podrían ser mencionados muchos otros artistas de la generación que irrumpe en los setenta y que, quince años después, sigue dominando al panorama del arte ecuatoriano. Se han mencionado aquellos que han persistido dentro de líneas típicas, para ilustrarlas.

El arte de hoy tiene un caso especial, un punto y aparte: Mauricio Bueno. Nació en Quito en 1939, vivió en Nueva York entre 1947 y 1960; estudió arquitectura y trabajó como diseñador gráfico en Colombia; fue becario de la Graham Foundation y el National Endowment for Arts durante cuatro años en el Center for Advanced Visual Studies en el Massachusetts Institute



Litografía de Alfredo Yaulema (Museo del Banco Central del Ecuador), uno de los artistas nacidos en Ecuador y que se han radicado en Europa, cuya obra no es suficientemente conocida en nuestro país.



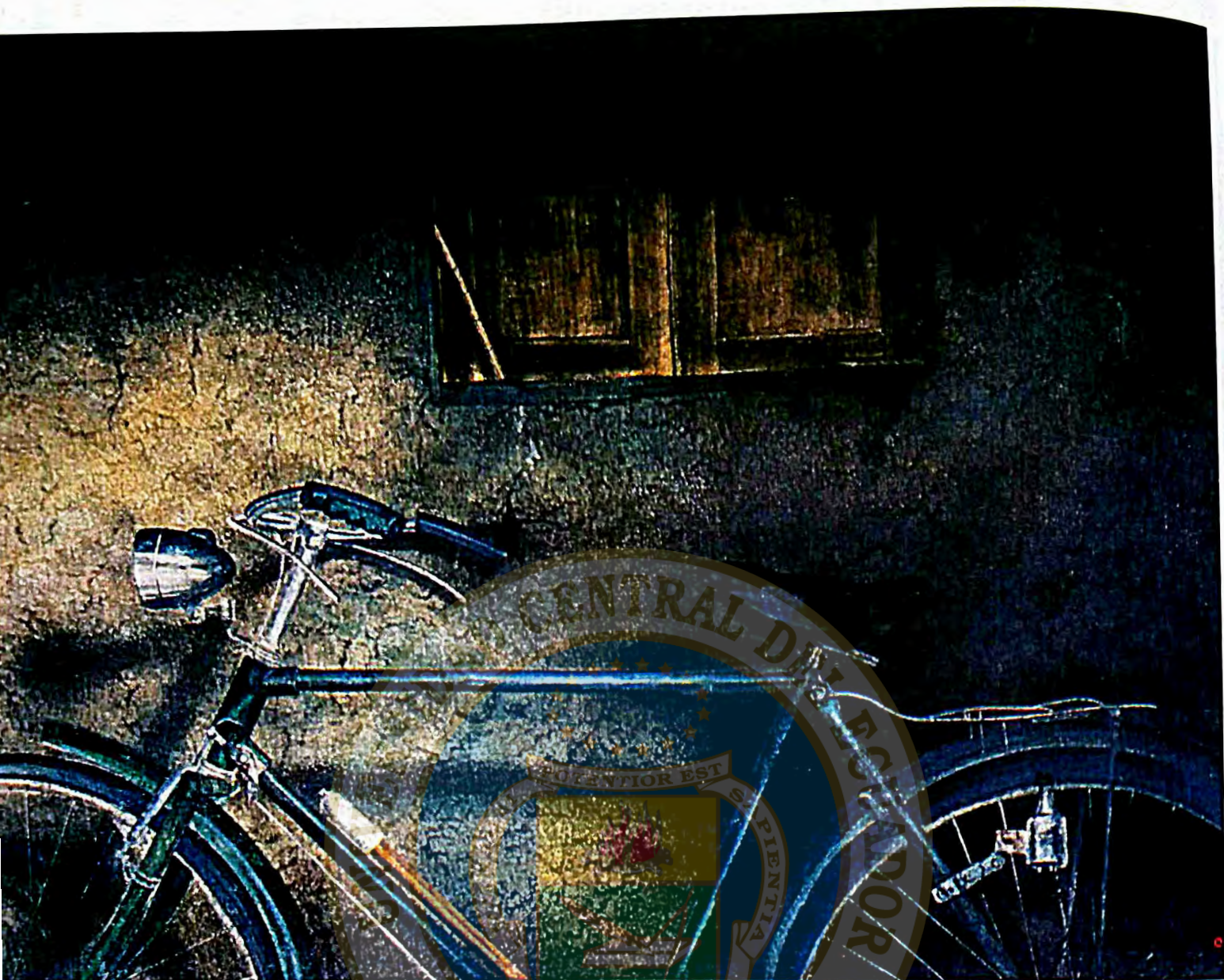
of Technology. De vuelta a Colombia enseñó en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes de Bogotá y, en 1972, recibió dos primeros premios: en la III Bial Coltejer, por «49 Tubos», y en la III Bial Medellín, por «Flame Orchard», obra realizada en conjunto con Gyorgy Kepes, uno de los más imaginativos creadores de la Bauhaus.

En 1977 regresó a Ecuador, donde ha ganado los primeros premios del Concurso Nacional de Artes Plásticas del Banco Central del Ecuador (1979) y del VI Salón Nacional de Artes Plásticas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1980). Enseña en las Facultades de Artes y Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador, expone con regularidad en el país y el exterior y está permanentemente investigando y experimentando en las maneras más avanzadas del arte universal.

En el catálogo de su reciente exposición en Quito (Galería Sosa Nesle, diciembre 1985), Lenín Oña Viteri reseña la trayectoria de este artista en los siguientes términos: «Retorna al país, a su país. Sus obras resul-

tan desconcertantes para un público acostumbrado a la pintura didáctico-expresiva casi siempre, sorprendido todavía por los abstraccionismos —precolombinismos incluidos—, con la retina cargada de texturas y sombras, empastelamientos y gritos. Bueno trae una pintura austera, lacónica, sin situaciones ni géneros, limpia y precisa. Blancos y grises. Poco color en apariencia. Casi nada en apariencia. Pintura que obliga a pensar antes que a embelesarse. Acaba imponiéndose y del desasosiego se pasa a la admiración.

«Pero la comprensión tarda en llegar, o por lo menos no se generaliza. ¿Adónde va con sus *post-concepciones*? Y, sin embargo, desde su retorno, anda en pos de lo de acá, sin desechar —eso sí— los lenguajes visuales de que viene munido. Sus ventanas, ya famosas, se asoman a un perfil de montañas, a unos celajes de acá. Sus mesas oblongas, como las ventanas recortadas, enmarcadas en perspectiva, sostienen mínimas naturalezas muertas: unas pocas frutas de acá. Con los espejos y ambientes, con el colofón del *Espacio del espacio* —envol-



vente de arquitectura visual—, insiste en la reducción de los objetos a ideas, en la idea del objeto.

»Uno de los méritos incontrastables de Mauricio Bueno es su capacidad de evolucionar y mantenerse vigente. A primera vista la placidez de su pintura oculta al ojo/cerebro desprevenido la elocuencia de lo visualmente simple, que equivale al triunfo de la idea en toda su complejidad. Si Leonardo pudo afirmar que la naturaleza está llena de infinitud de operaciones que nunca han formado parte de la experiencia, ahora se puede decir que una infinitud de nuevas experiencias llevan a operaciones que nunca antes han formado parte de la naturaleza.

»Las operaciones de Bueno le llevan a mirar/pintar de otro modo la naturaleza/paisaje, la historia/realidad. En su reencuentro con lo de acá. En la explosión que presenta en la Galería Sosa-Nesle (diciembre de 1985) no hay un viraje en su rumbo. Hay una incursión de ahora en lo que pasa, o ha pasado, acá. Ni historiador ni cronista; artista (...). Aquí se trata no de impresiones sensoriales, sino intelectuales. Pintura plana, sin retoques, visiones aéreas, close-up. Una manera de ver/

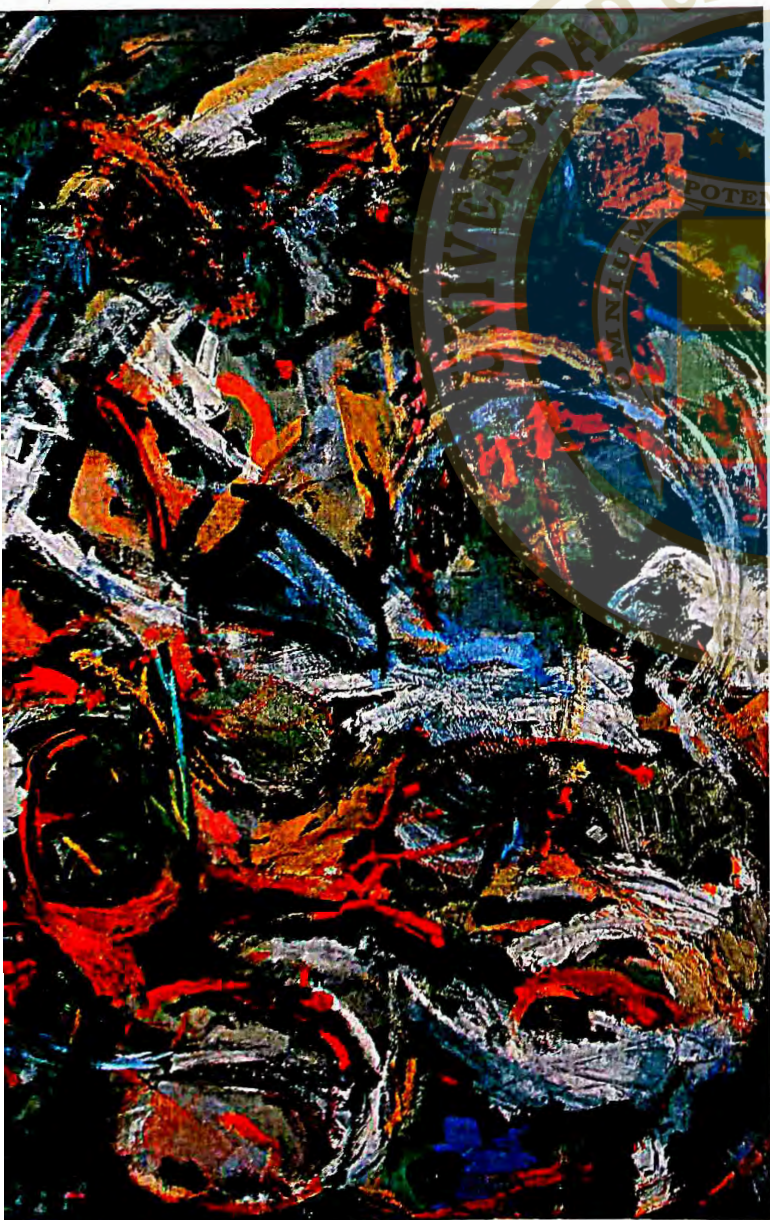
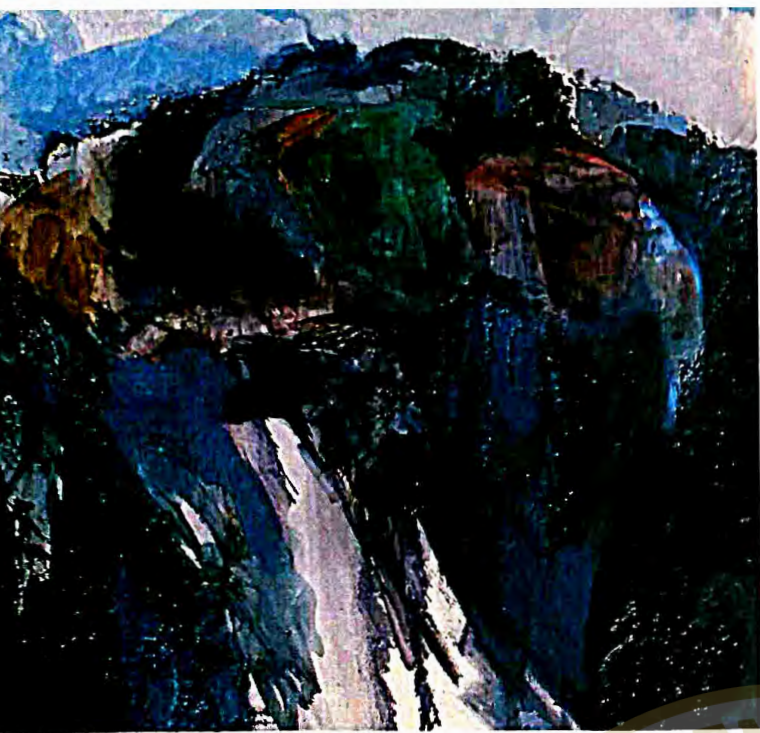
pintar con los tiempos. Sintética, mental más que expresiva. Sin anecdotario pero con referencias.

»Así persigue su reencuentro. A su manera, apasionadamente. Prosigue su periplo de allá para acá, sin haber dejado nunca de ser de acá; periplo tan distinto al de otros artistas que han ido de acá para allá. Continúa encontrando la pintura, más aún, el arte apartado de las fórmulas. Haciendo con códigos actuales un arte actual» (Lenín Oña).

El aporte de la generación del 65, de los nacidos entre 1936 y 1950, no se agota. Entre los más jóvenes hay muchos que han hecho ya cosas notables y trabajan de firme. Rodríguez Castelo anota con razón «...hay tanta otra gente nueva que pugna por una ocasión en galerías y salones; que experimenta y busca. Son el paso del presente al mañana (...). Pero todo esto habrá de irse descartando. Varios de los aquí nombrados estarán, pienso, en lugares de privilegio en un artículo como éste que escriba algún crítico después de otros quince años. Pero habrá también nombres nuevos; ojalá haya, dando consistencia e ímpetu a esos nombres, propuestas vigorosas, direcciones firmes, nuevos len-

En la página opuesta, un óleo de Julio Montesinos, pintor hiperrealista de los temas de la vida cotidiana (foto cortesía de «Revista Diner's»). En ésta, un paisaje reciente (1985) de Mauricio Bueno, artista que encabeza las búsquedas del arte ecuatoriano de hoy y ocupa los primeros lugares en la estimación del público y de la crítica.





guajes y amplias y penetrantes cosmovisiones. Sólo así las artes visuales seguirán siendo vanguardia de la sensibilidad e inteligencia del mundo, de la sociedad ecuatoriana» («Tres lustros de artes plásticas». *Revista Diner's*, número 20, octubre de 1983).

Esos nuevos nombres, de la generación siguiente, la de los nacidos después de 1950 se hacen presentes ya en la década de 1980 y con gran fuerza. El Salón Vicente Rocafuerte (Guayaquil, 1984) fue ocasión propicia para conocer el sinnúmero de nuevos valores en las artes visuales, principalmente guayaquileños, incursionando en muy variados campos. La fuente de información más importante de la generación es, sin lugar a dudas, la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, que parece haber alcanzado en los últimos cinco años su madurez, como ocasión de aprendizaje riguroso y como —y esto es lo más importante— espacio de libertad. Todos los años, la facultad presenta al público una selección de trabajos de sus estudiantes de último año en las especialidades de pintura, escultura, grabado, cerámica y diseño, y todos los años sorprende la calidad técnica y la libertad de exploración. Sus egresados obtienen el título de licenciatura preparando y presentando una muestra pública individual; en la mayoría de los casos ésta deja ver trayectorias muy coherentes y resultados harto maduros. Algunos de sus graduados se han incorporado seriamente a la producción plástica, han completado sus estudios en el exterior y están disputándoles la atención del público y de la crítica a los mayores. Asistimos al surgimiento de una generación plenamente profesional, exigente de su propio trabajo y ventajosamente autocrítica.

Esta generación no muestra todavía una manera consolidada; presenta más bien numerosas líneas de experimentación. En los egresados de la Facultad de Artes es común la rigurosidad, la limpieza y la constancia en el oficio. Algunos dejan ver todavía las influencias de sus maestros, principalmente de Svistoonoff, Bueno y Moreno en la pintura; de Bravomalo y Monard en la escultura; de Carmen Silva y Guillermo Muriel en el dibujo.

Una virtud del tiempo y de los jóvenes artistas ecuatorianos es la dedicación al arte de grabar. Desde que los medios tecnológicos (fotomecánica, el sistema offset) desplazaron definitivamente el trabajo de los grabadores, poco se había hecho en este campo. Las últimas xilografías artísticas son probablemente las que hicieron Eduardo Kingman, Leonardo Tejada y Galo Galesio en la década de 1940. Los trabajos de Musfeld y Muller sobre metal, muy importantes, quedaron aislados en los sesenta. En los ochenta hay como un rena-

Los artistas más jóvenes no han creado aún un estilo definitivo, pero muestran grandes capacidades de ejecución. En la página anterior, óleos de Pilar Flores (arriba) y Pablo Barriga (abajo), de gran fuerza expresiva. En ésta, aguafuerte de María Salazar (izquierda) y aguafuerte y resina de Clara Hidalgo, muestras del rigor con que trabajan los jóvenes grabadores ecuatorianos.

cimiento explosivo del género a partir de dos talleres: el de la Facultad de Artes, amplio, bien equipado, generoso de materiales; y el de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, más íntimo y precario, pero riquísimo como lugar de experimentación colectiva. Desde aquí, con alguna orientación de viejos conocedores del oficio, surgen nuevos artífices, se instalan nuevos talleres y se crean posibilidades de especialización en el exterior.

Los temas en los cuales trabaja esta nueva generación no se apartan de la trayectoria que vienen marcando algunos artistas ecuatorianos desde la década del sesenta: lo mágico, lo fantástico, lo maravilloso. Sus soluciones plásticas no son las del *realismo mágico*, como se

calificó a una primera manera, cercana al abstraccionismo y al suprematismo; ni el *realismo crítico*, como se ha llamado en este texto al neofiguratismo feísta y deformador de los modelos; como sugiere Rodríguez Castelo, respecto de la temática está Endara más cerca de lo *real maravilloso*; aquello que, en contraste con García Márquez o Vargas Llosa, de una parte, o con Cortázar, de otra, hace Alejo Carpentier en la literatura. Lo real maravilloso tiene la virtud de descubrir y dar corporeidad a aquello de la cotidianidad que sorprende de la imaginación popular y de la cotidianidad que es real porque existe y es maravilloso porque provoca asombro volverlo a descubrir.





El indigenismo.

Eduardo Kingman

1. Un enfoque conceptual

El desarrollo de la producción plástica en Ecuador durante el presente siglo se caracteriza por la presencia de una tensión permanente entre los esfuerzos por alcanzar las proporciones de la universalidad del arte y los esfuerzos por encontrar su identidad local y nacional. Esta tensión, que afecta al conjunto de los procesos artísticos, se manifiesta de diversos modos en la adopción de temáticas, maneras y técnicas; su resolución da como resultado la constitución de estilos —unos efímeros, otros persistentes— que forman la trama de la historia del arte y que, convertidos en tradición general, son el medio donde se procesan las influencias y desde el cual florecen las nuevas propuestas.

- El *indigenismo* es uno de estos estilos característicos y posiblemente uno de los más persistentes en la plástica ecuatoriana. En él la resolución de las tensiones antes aludidas parece encontrar un punto cercano al equilibrio, y las búsquedas, un espacio recurrente. Pero el indigenismo no es solamente una estética; es también poética y antropología; y, en conjunto, constituye un movimiento cultural que afecta a la producción social del sentido: la ideología; y a la organización del ejercicio del poder: la política. En este ensayo se proponen algunas ideas para la comprensión de este movimiento como un fenómeno histórico con repercusiones importantes en el arte; y, al mismo tiempo, se ofrece una revisión de la producción plástica de Eduardo Kingman, pintor ecuatoriano que ha desarrollado sistemática-

mente las maneras indigenistas durante casi medio siglo y cuya obra se ha convertido en punto de referencia de otros desarrollos plásticos contemporáneos.

Desde el momento del contacto colonial se desarrollaron estrategias de relación con las poblaciones originales americanas, las cuales se resistieron al régimen de explotación del trabajo y de apropiación privada de los recursos y la producción social. Estas estrategias dieron lugar a formas de tratamiento institucionalizadas, formalizadas en la ley y justificadas ideológicamente mediante el discurso; al igual que en la historia del arte, el desarrollo de estas estrategias originó estilos de relación que han variado histórica y regionalmente, uno de los cuales puede con propiedad denominarse *indigenismo*. Como estilo político, el indigenismo es una forma particular de actuar sobre los pueblos indios; como estilo cultural, un modo de representarlos. En conjunto implican una propuesta acerca de cómo conducir la relación entre estos pueblos y la totalidad social.

Entre las propuestas de acción política y de representación cultural hay importantes coincidencias de percepción de la realidad; sin embargo cada una adquiere, con el transcurso del tiempo, su propia dirección, llegando por momentos a contraponerse. El indigenismo fue en Ecuador, en la década de 1930, una protesta desde la política y las artes; veinte años después se había convertido en medio de control y perfeccionamiento del dominio desde la esfera del Estado, mientras conservó y radicalizó, como discurso estético, su carácter de denuncia social y contradicción de la acción política. En la última década, y debido al alto nivel de organización de los pueblos indios, sus propuestas políticas y culturales propias están siendo puestas en contraste con el indigenismo, tanto con aquel que inspira la acción estatal, como con el que se expresa en el trabajo de los intelectuales y artistas.

En la página anterior, "Autorretrato con mi madre y mi hermano", pintura de Eduardo Kingman plasmada en el año 1937, en la época que se considera como de su primera afirmación. En ella es dable observar lo que constituirá una manifestación constante de su obra: las manos.



Este proceso de diferenciación de las perspectivas indigenistas es al mismo tiempo el de la fragmentación y especificación de su ejercicio; desde una propuesta política-cultural unitaria hasta su disgregación en propuestas específicas para la política, la acción social, etc. Los indigenistas han pasado, igualmente, de ser figuras culturales polifacéticas, como en los años veinte, a profesionales especializados en diversos ramos técnicos, sociales y humanísticos en los ochenta. Los primeros pintores indigenistas fueron al mismo tiempo líderes intelectuales y poetas; ahora son fundamentalmente artistas plásticos.

El indigenismo tiene un primer rasgo esencial, descriptivo; introduce el mundo cultural indígena como el elemento constitutivo del discurso, desde su inclusión como parte del paisaje o del coro social, hasta su incorporación como interlocutor o protagonista de la histo-

ria. Contrasta en esto con las propuestas que ocultan o niegan el carácter de realidad de estos pueblos y culturas e implica una ruptura definitiva en la comprensión de la realidad social.

En la literatura y en la plástica la introducción de estos componentes es gradual: encuentra algunos antecedentes aislados en la época colonial y va ganando espacio desde la fundación de la República. El costumbrismo y el romanticismo ponen en evidencia la imposibilidad de detener el lenguaje y la iconografía indígenas como componentes necesarios de la novela y la pintura.

El indigenismo es la irrupción plena y dominante de estos componentes y el desarrollo posterior, su estilización lingüística, icónica y cromática, hasta convertirlas en los morfemas y grafemas esenciales de la creación artística nacional.

En la página opuesta, "Trabajadores", de 1946, obra que es una de las manifestaciones más interesantes de la inquietud social y humana que en aquella época agitaba la mente del pintor. Bajo estas líneas, "San Pedro y San Pablo", de 1948. En ambas pinturas puede apreciarse hasta qué punto el autor está ahondando en el estudio de las posibilidades que le ofrece el manejo del color.



• Un segundo rasgo del indigenismo es su carácter crítico, comparativo: añoranzas y valoración del «noble salvaje» o contraposición de miseria-opulencia, justicia-explotación. Este carácter es más evidente en la literatura que en la plástica y punto de entrada de la antropología temprana. Si bien toda la producción indigenista contiene elementos críticos, sólo a partir del año 1920 se hacen evidentes, aunque no son plenamente compartidos por todas las tendencias artísticas e intelectuales.

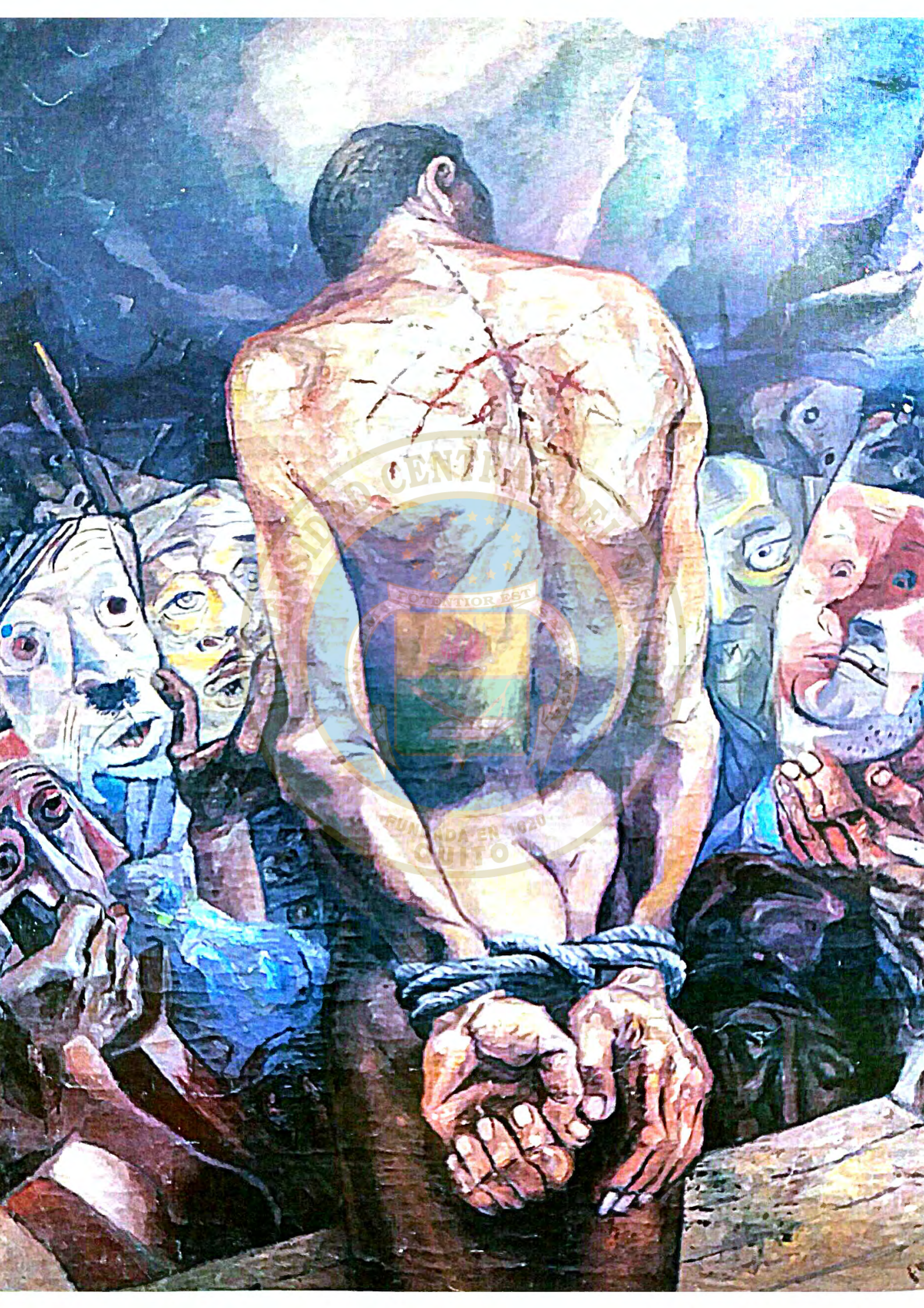
Finalmente, el indigenismo es programático. Anuncia un programa de transformación de la situación de los pueblos indios y del conjunto de la sociedad desde la perspectiva de éstos. La producción antropológica es más terminante en esto que la poética y la plástica, y se convierte en la forma privilegiada de indigenismo en las décadas de 1950 y 1960.

2. La pintura indigenista

• En la plástica ecuatoriana ha predominado un indigenismo descriptivo y testimonial. Desde las más tempranas manifestaciones de este movimiento, los artistas ecuatorianos eligieron pintar o esculpir la figura humana indígena como medio para salir del academicismo, centrado en el paisaje y la reproducción de modelos clásicos.

La pintura costumbrista de principios de siglo —recordemos a Pinto— ensayó la primera crónica gráfica de los tipos ciudadanos, escogiendo precisamente a los indígenas para contarnos sus historias cotidianas; muchos años más tarde, los folkloristas retomarán esta visión tranquila, casi decorativa, del indigenismo.

• Rendón y Egas, desde lejos, harán uso del modelo como prototipo para estilizarlo y trabajar con él como



Entre la pintura de la izquierda, "La hora oscura", de 1946, y la de abajo, "Agobio", de 1982, median treinta y seis años, y si bien son diferentes en cuanto a la depuración del color y los problemas espaciales, tienen un común denominador: los personajes están en primer plano y constituyen una interlocución entre ellos y el artista, bien de problemas lacerantes, bien de situaciones interiores.

signo de lo amerindio, anticipando así un uso muy socorrido en los sesenta por algunos abstraccionistas y «precolombinistas». Los usos de Egas van más allá de lo meramente descriptivo e iconográfico; algunos de sus cuadros contienen un profundo signo crítico, carácter que acompaña toda su obra producida en el exterior, aunque no sea testimonio de lo indígena, sino de lo marginal urbano en la gran metrópoli. Pedro León también puede ser visto así, como un precursor de la temática y de la vitalidad del indigenismo.

José Enrique Guerrero y Víctor Mideros exploran los tipos indígenas como posibilidad de innovación académica. José Abraham Moscoso —importante impulsor del movimiento intelectual y artístico entre 1925 y 1935— sugiere el indigenismo como posibilidad de realismo y de cartel político; tras esta huella irán Diógenes Paredes, Eduardo Kingman, Galo Galecio, Leonardo Tejada, Bolívar Mena Franco y otros, para constituir el grupo de pintores que dan al indigenismo su

carácter definitivo y definitorio en la historia del arte ecuatoriano. Todos reciben la influencia del movimiento indigenista mexicano y lo reflejan en la temática y en las innovaciones cromáticas; sin embargo, ninguno repite el carácter fundamentalmente programático del muralismo, que es reinterpretación gráfica de la historia y declaración de lucha para el porvenir.

Desde entonces la pintura indigenista, y aquella que utiliza sus signos de otras maneras, es un esfuerzo por hacer presente la realidad y el origen étnicos de la sociedad y de la cultura, mediante la exploración del testimonio humano indígena. Los personajes van a continuar presentes en la obra de Guayasamín; los signos, en los encajes matéricos de Villacís, de Maldonado, de Solís, de Tábara, y, por qué no, las situaciones, en las nuevas historias de Jácome, Svistonnoff, Endara y Chalco.

Hay otra plástica, que proviene de los mismos pueblos indios: la producción de bienes culturales para



En la página opuesta, reciente pintura de Kingman (1985), titulada "Sentimiento", en la que el autor retoma el indigenismo en un esfuerzo por representar la visión que tienen los indígenas de sí mismos.

cubrir requerimientos de la vida cotidiana y para mantener y transformar socialmente su sentido. Es necesario diferenciar esta producción, sus usos dentro y fuera del contexto cultural y las representaciones indigenistas de este fenómeno; y reconocer que estas formas originales se insertan, cada día con mayor vehemencia, en los circuitos comerciales, como mercancías, y algunas alcanzan por sus características intrínsecas o por el uso social que se hace de ellas el carácter o calidad de obras de arte y entonces pierden su sentido original, son culturalmente expropiadas al pueblo que las produce. El movimiento cultural de los pueblos indios se plantea proponer alternativas propias al movimiento indigenista y le disputa el derecho de representación que éste se irrogó antes.

El primer contingente del movimiento indigenista ecuatoriano —importante por fundador y por persistente— surgió entre los literatos y artistas nacidos en la década de 1910-1920, empezó a producir en la de 1930 e influyó fuertemente hasta finales de la década de 1950. Sus integrantes se socializaron en el marco de la primera Guerra Mundial, la crisis de 1920 y los agitados años de transición económica y política hacia la crisis de 1930. Se formaron en un período en el cual fue grande el debate y el esfuerzo por consolidar el estado nacional y se vio surgir a los sectores laborales de las ciudades y del campo; se crearon en esos años las más importantes instituciones del Estado moderno y se fundaron el partido comunista y los primeros sindicatos industriales y campesinos. Los años treinta fueron de una gran tensión entre las fuerzas sociales y económicas del país, se crearon horizontes muy prometedores para las propuestas reformistas y revolucionarias, y se internacionalizaron las influencias de procesos de lucha y transformación en el campo internacional, como la guerra civil española y el cardenismo en México.

Los indigenistas fueron en su tiempo expresión del agrarismo y de las tendencias democráticas que no encontraron cabalmente formas de proposición política e intelectual como en otros países americanos; los primeros ensayos sociológicos —Pío Jaramillo, el principal— fueron tardíos respecto de la novela y la pintura. Algunos indigenistas fueron activos militantes de los partidos comunista y socialista y prácticamente todos se alinearon entre las fuerzas de izquierda. Un poco a la manera mexicana y bajo el impulso organizador de Abraham Moscoso, las primeras producciones indigenistas se dieron en esfuerzos grupales o por lo menos como resultado del entusiasmo colectivo.

En la década de 1940 esta cualidad política del indigenismo empezó a desaparecer y las formas sociales

de producirlo se formalizaron y encauzaron institucionalmente en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, la cual, además, las consagró. Sólo veinte años después otras tendencias y discursos, aparentemente de signo contrario, desplazaron de la Casa de la Cultura al indigenismo y al realismo social, que para entonces aparecía como el discurso oficial.

El Estado, contradictor principal del discurso indigenista, se vuelve primero tolerante y luego auspiciador del movimiento y desarrolla estrategias para incorporarlo como parte de su programa modernizador. El crecimiento económico y la estabilidad política de la década de 1950 es el ambiente en el cual los últimos esfuerzos críticos y contestatarios del indigenismo parecen disolverse.

Cada vez que la situación agraria y étnica vuelve a aparecer como una de las cuestiones no resueltas en el desarrollo nacional, y cada vez que las preocupaciones políticas nuevamente gravitan sobre la redefinición de un proyecto de consolidación del Estado nacional, las expresiones del indigenismo —en la plástica, en la literatura, en la antropología— vuelven a surgir con fuerza.

3. Eduardo Kingman

Eduardo Kingman Riofrío (Loja, 1913) es el creador plástico más persistente del indigenismo. Su obra y su trayectoria a lo largo de medio siglo son el testimonio más completo de este movimiento, de su evolución y de su significado como punto de referencia de todos los posteriores desarrollos del arte. Cada vez que ha surgido una nueva propuesta, cada vez que se ha avivado el debate acerca de un arte nacional y comprometido, la obra de Kingman ha formado parte de la interlocución o del escenario; es, de alguna manera, el componente principal de uno de los grandes paradigmas de la historia del arte ecuatoriano en este siglo: el indigenismo.

El libro *Eduardo Kingman* recientemente editado por La Manzana Verde (Quito, 1985) contiene un estudio biográfico muy erudito de Hernán Rodríguez C. En él se relacionan la trayectoria personal del pintor, el carácter de sus obras y las condiciones del ambiente cultural de cada época. Rodríguez describe los rasgos más importantes de la historia profesional del artista, el impacto de su obra en el ambiente de la plástica y la literatura y las reacciones de la crítica ante sus propuestas innovadoras; analiza formalmente algunas de las principales pinturas de cada época y propone un



esquema evolutivo para comprender el conjunto de la obra kingmaniana. El libro se completa con una bien seleccionada y presentada muestra de los óleos de Kingman y con textos de homenaje escritos por connotados personajes del mundo artístico y cultural.

Kingman mostró habilidad y sentido para la expresión plástica desde temprana edad; estudió tres años en la Escuela de Bellas Artes en Quito (1928-1930) y empezó a trabajar profesionalmente en Guayaquil, donde expuso por primera vez en 1933. Tres grandes telas que envió a la Mariano Aguilera en 1935 fueron rechazadas, y una de ellas premiada un año después en el mismo certamen. Desde entonces radicó en Quito y se sumó al movimiento cultural que hizo suya la tarea

de denunciar la injusticia y la opresión en que habían vivido los pueblos indígenas del Ecuador.

Durante los años de su primera afirmación (1933-1943), Kingman pintó murales, grabó en xilografía, ilustró libros de los escritores de su generación y abrió la galería de arte, única que tendría la ciudad en muchos años. En 1938 su obra fue expuesta en Bogotá, en 1940 en el Museo de Arte Moderno de New York, y en 1942 en San Francisco y en Caracas. A fines de 1939, Kingman ganó por concurso —junto a Bolívar Mena Franco— el cargo de ayudante de Camilo Egas para pintar el mural del pabellón de Ecuador en la Exposición de Nueva York, y en 1941 recorrió extensamente Perú. Al cumplir treinta años, el pintor había alcanza-



do un importante reconocimiento en el exterior y, gracias al patrocinio cultural de Benjamín Carrión, era también estimado en su tierra. Cuando se crea la Casa de la Cultura en 1944, Kingman era ya un pintor hecho y participó en la empresa como uno de sus fundadores.

A principios de 1945, Kingman volvió a Estados Unidos. Aunque su producción no fue abundante, sus experiencias y sus experimentaciones fueron muy importantes: la exploración honda de la problemática social y humana y de las posibilidades del color. Volvió a Quito a principios de 1948, enriquecida su trayectoria, profundizadas sus inquietudes, pero con muy poco «arte norteamericano» apropiado como influencia. En marzo del mismo año tomó posesión de la Dirección del Patrimonio Artístico Nacional y se impuso la tarea de formar el primer catálogo del Museo de Arte Colonial; de allí saldrá en 1970. Más adelante dejó Quito y se instaló en una hermosa casa campesina en el Valle de los Chillos.

Durante la década de 1950, Kingman no deja de producir y de exponer; sin embargo, se interna profundamente en exploraciones geométricas, abstractas y simbólicas, que se muestran muy poco, crean poco, originan la apariencia de retraimiento y provocan reacciones contrarias de los defensores del realismo social y la pintura comprometida. La década siguiente es la de la transición: cuando más evidente es su esfuerzo de estilización gráfica y de encuentro del color esencial. Las manos como el signo principal, como el protagonista —ya mostradas en tal calidad desde sus obras más

tempranas—, alcanzarán en los cuadros de esta época su más alta expresión. Con los ocre y los grises, el color asordado sustituyó al color violento: fue la purgación cromática. De estos años es también su gran empresa de ilustración: una Historia del Ecuador en grandes láminas que reviven escenas con carácter casi muralístico y que editó el Ministerio de Educación en folletos de amplia circulación.

En la obra posterior a 1970, Kingman vuelve al color con fascinación, como si lo descubriera; y se enriquece aún más esta característica con el delineado de la figura sobre fondos casi planos. Es como volver a sus maneras características pero llevando toda la experiencia y la depuración de cuarenta años de trabajo; más que el desenfado, el sentido; más que el trazo, la estilización. Fueron novedosos el uso de plantillas impresas a soplete para crear calidades estampadas en los textiles y como un desarraigo de las figuras. Son de este tiempo algunos cuadros que evocan temas religiosos y numerosas figuras en actitud de oración o súplica. Kingman se aleja cada vez más de la crónica y la denuncia para adelantarse en la contemplación de lo indígena. Únicamente las manos permanecen como un signo de las angustias y las fuerzas de sus primeras obras.

El análisis formal de Rodríguez caracteriza cinco estadios en la evolución de la producción kingmaniana: el naturalismo anecdótico, con planteo escenográfico del espacio y tratamiento grupal de la figura —*Los Guandos* (1941)—; el sobrio realismo, más plástico, con reducción del espacio a los primeros planos y preferen-

A la izquierda, "Portal", cuadro de 1983 en que se plantea de nuevo la denuncia al representar a un muchachito indigente arropado por papeles de periódico, en que destaca la técnica empleada para la reproducción de estos últimos. Abajo, en "Juguetería", de 1985, la figura de la indiecita se opone a la orgía de colores que para ella constituye el mundo inalcanzable de los juguetes.



A la derecha, "Desocupados" (1985) es una obra en que Kingman aprovecha los recursos que le ofrecen determinados recursos gráficos, como la presencia de una figura en primer plano, su brazo y su mano, para obtener un espacio plástico en que presentar el problema lacerante de los desocupados.

cias por la figura individual —como en *La Sed* (1953)—; un tercero de experimentación dinamicista del espacio —*Niños y Satélites* (1958)— y duras purgaciones del color —*El Grito* (1966)—; la vuelta a la voluptuosidad cromática y al detallismo —*Tenderle una mano* (1971)—; y, finalmente, la decantación del color y la estilización de la figura —como en *Penumbra* (1985)—.

Esta conclusión descubre un ritmo generacional en el surgimiento y fin de cada estadio y puntualiza los aspectos formales —composición y uso del color— en la construcción del esquema evolutivo. Poco preocupan a Rodríguez las modificaciones en el discurso y en la articulación de la obra al movimiento cultural. Los textos de homenaje, excluido el de Benjamín Carrión, coinciden en el afán de reconstituir la continuidad del trabajo de Kingman.

Cabe otro juicio de la trayectoria y de la obra de Eduardo Kingman, desde la perspectiva del análisis que se hizo anteriormente acerca del indigenismo como un estilo o estrategia de relación y como movimiento político y cultural. El indigenismo no puede ser reducido a la mera evocación plástica; siempre fue una propuesta, un discurso; como tal, y bajo cualquier modalidad —artística, literaria, antropológica—, lo caracterizan los contenidos y su inserción en la problemática social.

Kingman inicia su producción en el centro de la propuesta y de la coyuntura; pone como protagonista de sus obras al indígena y, por extensión, a otros personajes «del pueblo» y los caracteriza estereotipando aquellos rasgos que pueden dar cuenta de lo más esencial de su ser social; no le interesa la mera sustitución de los personajes dentro de las mismas composiciones clásicas, como ocurre con algunos trabajos de Mideros, por ejemplo; ni se detiene en ellos como mero testimonio, como Pinto.

En *El Carbonero* (1934), *Cabe de Papas* (1939) y otros de la primera época, se proponen situaciones y se llama la atención del público sobre ellas, precisamente cuando empiezan a emerger los movimientos indígenas más combativos y en estrecho contacto con escritores y políticos que están alentando y apoyando esta emergencia. En estos años Kingman prepara xilografías para ilustrar *Huasipungo* de Icaza, *Agua* de Fernández, *Minas de Portovelo* de Ricardo Paredes, *Trabajadores* de Salvador, *Canto a lo Oscuro* de H. Vacas; los periódicos «Surcos» y «La Tierra» se ilustran con sus trabajos plásticos del movimiento indigenista temprano. Esta obra se produce en la preocupación colectiva y como resultado de ella. A lo largo de medio siglo este tipo de pintura reaparece bajo otras modalidades formales, pero siem-

pre en torno a las preocupaciones fundamentales del momento, como en *Niños y Satélites* (1958), *Portal* (1982), *La Tienda de la Celia Moya* (1982), *Juguetería* (1985). Es como una interlocución con el público respecto de problemas lacerantes de una clase o sector social.

Hay otra línea, en primeros planos y figuras individuales, que es como una interlocución entre el artista y los personajes, explorando situaciones interiores para provocar al público desde *La Visita* (1943) hasta *Mirando al Sur* (1981). De esta misma fuente Kingman deriva otra, eminentemente plástica, apenas propositiva, en la cual los personajes dejan de ser tales para convertirse en pretexto de la exploración cromática y de la estilización. En *Vencimiento* (1984) y muchas otras telas, destaca el aprovechamiento de recursos gráficos (los brazos, las manos) y del color (delineado, contrastante) para desarrollar otro discurso, el del espacio plástico, casi como hacen los abstraccionistas. Está en el centro de las búsquedas plásticas: de la tensión entre la forma y el color.

La preocupación por los sentimientos y expresiones religiosas —y por lo religioso mismo— es también una emergencia recurrente, desde *La Mano de Dios* (1946?) pasando por *Ascensión* (1966), hasta el *Tríptico de San Francisco* (1978). ¿Es una interlocución de Kingman consigo mismo?

Se da también, por qué no reconocerlo, abundante obra decorativa, que explota y repite legítimamente importantes desarrollos del pintor, pero donde los indios, sus manos, su colorido, hacen de meros efectos compositivos y cromáticos. Algunas telas —entre las recientes— parecen hechas de prisa, juntando elementos conocidos, colores ya logrados muchas veces antes y una enorme e innegable destreza. ¿Es la respuesta a las exigencias del mercado del arte? ¿Otra interlocución a la cual los artistas deben enfrentarse cada vez con mayor urgencia?

La continuidad de la producción de Kingman se encuentra en el indigenismo y por eso es persistente y paradigmática su obra. El artista ha pintado temas distintos a lo indio y, notablemente en las últimas dos décadas, se ha acercado mucho a lo mestizo y a lo popular, a los motivos religiosos y a las evocaciones cívicas; sin embargo, nunca dejó de hacerlo de una manera particular, a la que se puede denominar con propiedad indigenista, que fue compartida por los fundadores en las décadas de 1930 y que en él permanece. Esta manera contiene elementos esenciales de carácter icónico, cromático y crítico, que van más allá de la temática y caracterizan su trabajo durante medio siglo.



Otros pintores que se iniciaron en el indigenismo —como Guayasamín, Tejada, Muriel— desarrollaron, a partir de estos elementos, nuevas propuestas plásticas, diferentes; algunos artistas que ahora pintan temas indios o utilizan elementos de tal origen —como Chalco o N. Paredes— no hacen propiamente indigenismo.

Kingman pinta, por decirlo así, desde un punto de vista: los personajes, los entornos y los signos en sus cuadros se construyen desde el esfuerzo por comprender y representar la visión indígena de sí mismos y del mundo que los rodea. El valor denotativo del color proviene de una larga asociación con la cromática indígena. Ni el mural para el *Altar de la Patria*, ni el *Tríptico de San Francisco*, ni el *Cristo* para el antiguo filosofado de los Jesuitas, pueden ocultar ese afán de representación. La composición y la cromática están finalmente al servicio de la crítica, entendida ésta como un discurso demos-

trativo que solamente se pronuncia mediante el contraste de los elementos iconográficos o del color y que en ocasiones apenas puede ser percibida por el público o lo es como mero testimonio.

Eduardo Kingman ha permanecido en la manera indigenista y la ha utilizado para múltiples propósitos: la denuncia, la crítica, la exaltación, la reflexión. En cada propósito ha producido piezas maestras, completas, logradas cabalmente; pero en el conjunto —bastísimo por cierto— hay muchas desigualdades. Ha tenido como pocos la virtud de la transparencia. Con contadas excepciones, ha mostrado toda su obra y ha tolerado la crítica; no es un pintor especulativo que se haya detenido en sus éxitos. Algunos pintores más jóvenes lo reconocen como un colega generoso y aunque nunca fue docente, ha enseñado mucho, virtud de pocos consagrados.



Las artes populares

En el panorama del arte ecuatoriano, como en el de todo pueblo, se distingue otra forma, cualitativamente distinta, del quehacer plástico, para la cual se reserva la denominación de popular, como medio para diferenciarla del arte culto. Las así llamadas *artes populares* son indistintamente caracterizadas de varias maneras: por el estrato de población que las produce; por las características técnicas y económicas del proceso de producción; por la naturaleza de los productos resultantes y por los usos culturales que se hace de ellos o por ambas cosas a la vez.

Sin entrar en una discusión profunda y detallada acerca de qué es lo popular y en qué medida pueden calificarse ciertas artes de esta manera, cabe señalar que esta categoría corresponde mejor a un proceso de producción, circulación y consumo de bienes culturales en el cual se mantienen la unidad del sentido y del control social. La producción popular es comunitaria o doméstica y se organiza como parte de la totalidad de la vida cotidiana, siguiendo tendencias naturales de división del trabajo y especialización por sexo y edad, y contando con las redes de cooperación establecidas en virtud del parentesco, la vecindad y la identidad étnica. Los bienes así producidos se intercambian y comercializan en circuitos corrientes, juntamente con las cosechas de la tierra, en las ferias semanales y las pequeñas plazas de mercado. Con el producto de estos intercambios se obtienen otros bienes complementarios para el consumo familiar y para la repetición del ciclo productivo; su venta o su adquisición no sirven para la acumulación

o la especulación, se utilizan en las prácticas culturales cotidianas: vestir, alimentarse, adornar; o para ofrecerlas y consumirlas en las fiestas y rituales.

En la producción popular no hay rupturas o separaciones artificiales entre el sentido cultural de la comunidad que produce y la naturaleza de lo producido, como en la labor industrial; no hay mercados superespecializados y conspicuos, como galerías de arte; ni usos acumulativos, como en las colecciones o la especulación. Su carácter popular y su carácter artístico provienen de esta misma y sola fuente.

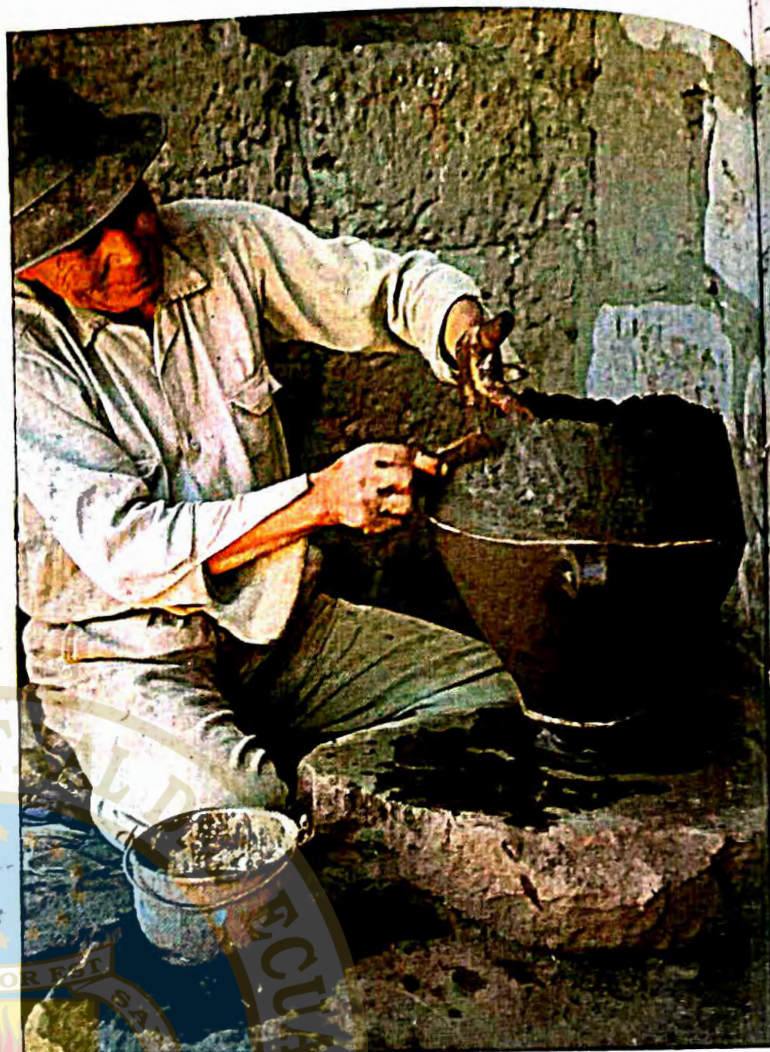
En el territorio conocido hoy como Ecuador, hacia el año 3200 a. de C., en un pueblecito de pescadores, Valdivia, junto al Pacífico, apareció, según los arqueólogos, el primer alfarero ecuatoriano que con sus manos dio vida al barro inerte y amorfo. Por la gran factura en el acabado y riqueza en el decorado de las piezas, a la cultura Valdivia se la considera como la pionera de este quehacer en América. Este alfarero infundió una gran fuerza expresiva y una delicada belleza a sus obras, consiguiendo excepcionales piezas de arte; así, las llamadas "Venus de Valdivia", sutil culto a la naturaleza creadora, personificada en la mujer.

Al desarrollar nuevas técnicas, e impresionado por el medio circundante, consigue captar el canto de las aves en las *botellas silbatos*. Más tarde (1800 a. de C.) aprende a tejer y a combinar caprichosamente los colores, con lo cual da a sus prendas un toque de buen gusto y exquisitez.

Transcurren centurias y este artista popular, este ecuatoriano, forja los metales, martillea el oro, la plata, trabaja las piedras preciosas, el platino, quizá por primera vez en el mundo, y logra excelentes piezas de orfebrería.

El contacto colonial transformó estas condiciones y reorientó su evolución. Maestros europeos impartieron conceptos y técnicas nuevos y organizaron para otros fines el trabajo de los artífices nativos, surgiendo

En la página anterior se representa un danzante salasaca, el más importante personaje de las fiestas del Corpus Christi en el Callejón Interandino. Como puede observarse fácilmente, se trata de una personificación de las artes populares, pues todo cuanto viste o sostiene es producto de una artesanía popular que se basa no sólo en conceptos y técnicas precolombinos, sino también en aportaciones hispánicas.



de este encuentro maneras mestizas que tomaron forma en la pintura, la escultura y la edificación religiosa, primero, y civil después; creando al mismo tiempo bases diferentes para la producción popular.

El arte popular ecuatoriano es ahora la suma y la síntesis de varias fuentes culturales. Están en él las honradas y antiguas tradiciones indígenas que, en el caso de algunas etnias —como aquellas que se desarrollan en los bosques tropicales de la Amazonía y la ceja de la cordillera occidental: cofán, secoya, huaorani, ashuara, etc.— conservan aún sus fuerzas originales, genuinas; y en otras —como las del callejón interandino— son resultado de la apropiación cultural de cuatro siglos de contacto y de resistencia. Y están también con toda su riqueza los desarrollos mestizos, que han adoptado y adaptado formas y técnicas europeas y asiáticas.

La cestería, la pintura, la talla de maderas, la alfarería, los tejidos, la orfebrería, que responden a un fin práctico y expresan un sentido de la vida, construyen la trama del arte popular ecuatoriano. Trama que se transforma porque sigue la dinámica de la vida social y que al mismo tiempo asegura la continuidad cultural y la emergencia de una identidad propia para esta formación social multiétnica y pluricultural.

El incontenible desarrollo industrial y tecnológico

del mundo ha repercutido en varios aspectos de la vida contemporánea; sin embargo, subsisten muchas artes populares, unas con ligeras variantes en cuanto a su técnica y otras en camino de constituirse en artesanías, al adoptar recursos tecnológicos modernos.

Ecuador es uno de los países andinos que aún posee un rico y vasto patrimonio de arte popular; quizá se deba ello a que, a más de constituir una manifestación socio-cultural de las diferentes parcialidades del país, es una fuente permanente de ingresos que complementan la economía de un sinnúmero de familias que se dedican a la producción de bellas piezas para uso doméstico, decorativo, religioso o festivo; todas ellas con una clara intención artística, utilizando los más variados materiales de que a mano dispone: barro, madera, tagua, papel, lana, fibras vegetales, metales, cuero, mármol, etc.

Desgraciadamente, todos los días desaparecen o pierden funcionalidad algunas muestras de esta cultura material por exigencias de la vida moderna; sin embargo, mientras exista un artista popular, un hombre ecuatoriano, que por necesidad vital exprese bellamente el legado que recibió de sus antepasados, el acervo plástico popular ecuatoriano será la herencia de las generaciones futuras.

A la izquierda, dos momentos de la creación de una gran pieza de cerámica por un alfarero de Siguillán (Chimborazo). En el primero, se dan los últimos toques al engobado de la pieza, mientras que en el segundo se aprecia la técnica de la alfarería sin torno. Aquí abajo puede observarse cómo las manos son el principal instrumento de este alfarero de Chordeleg.



A la derecha, actividad alfarera mediante el procedimiento del acordelado; abajo, conjunto de piezas de cerámica ya engobadas que se han puesto a secar al sol antes de la cocción.

Alfarería

Tal vez un mediodía, a la orilla del agua, jugando con el barro, el hombre hizo la primera vasija...
CARLOS PELLICER

Es una de las actividades de mayor producción en el país. Los centros alfareros se encuentran principalmente en el callejón interandino, algunos en la hoya amazónica y muy pocos en la costa.

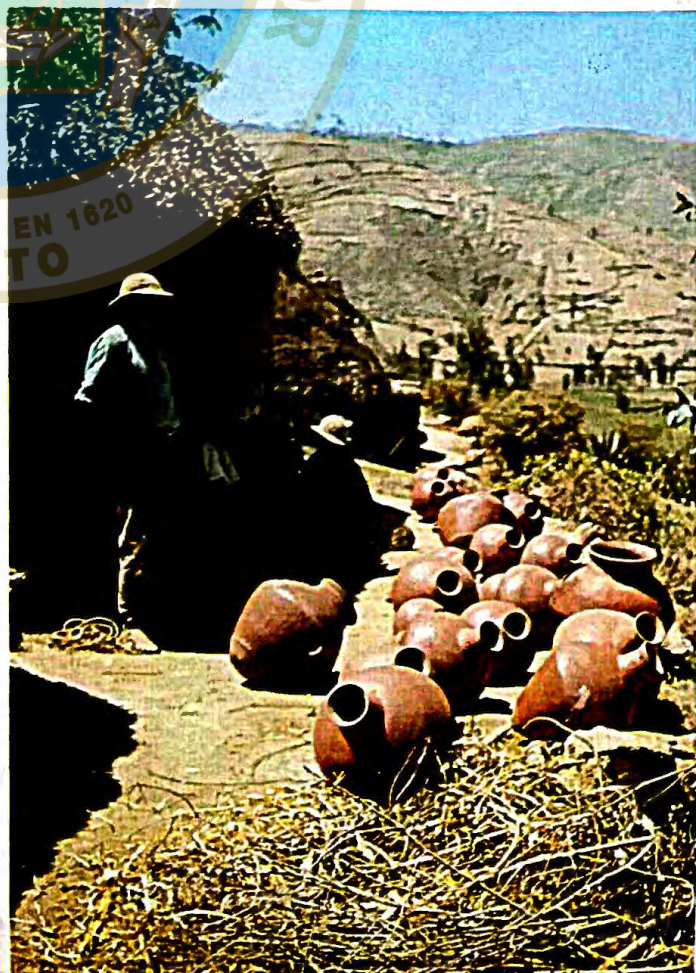
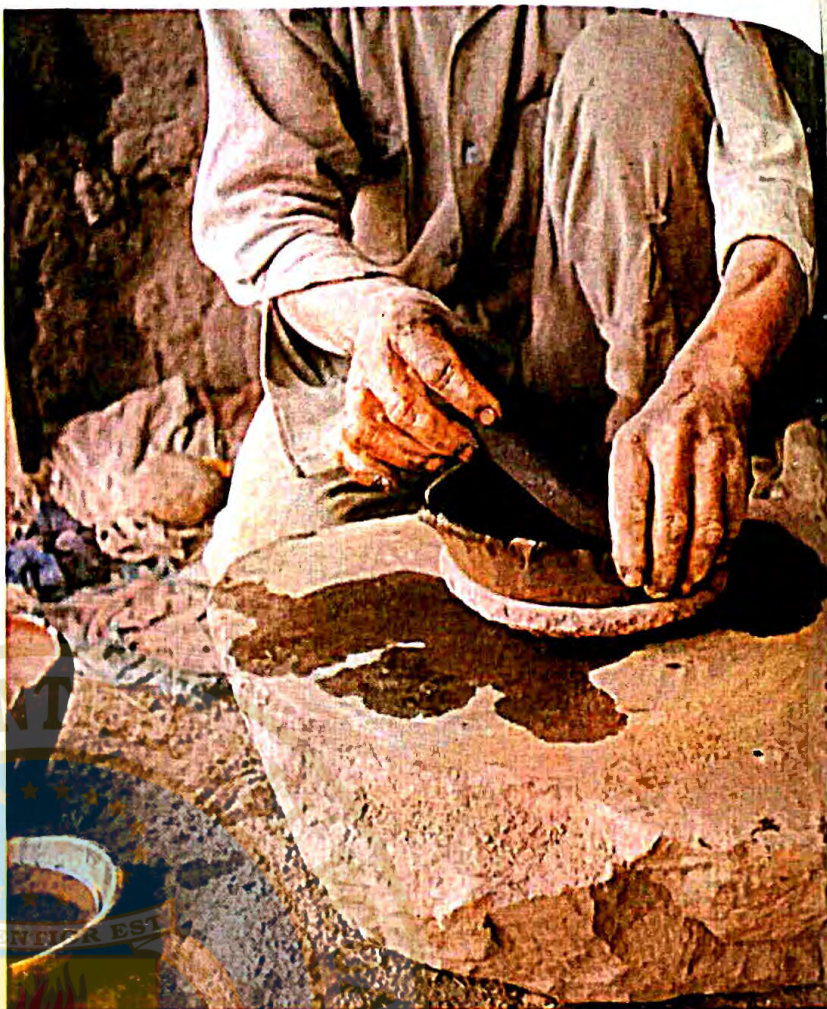
Muchos de estos centros están apegados a moldes y diseños tradicionales, que otros han abandonado para suplir demandas de carácter comercial. Así, Siguilán, anejo muy próximo a la ciudad de Riobamba, provincia de Chimborazo, produce *puños y pundos colorados* empleando una técnica, a decir de los especialistas, prehispánica: el *acordelado*, que consiste en elaborar largas tiras cilíndricas de barro que, superpuestas ordenadamente y unidas por las manos del alfarero, forman las paredes del objeto. Pequeñas y grandes piezas para uso doméstico, destinadas al transporte de líquidos o para almacenar granos, se elaboran mediante esta técnica.

Una vez secas las piezas, primero a la sombra y más tarde al sol, reciben un baño de "barniz", solución que se consigue al diluir en agua greda de color rojo, rica en hierro, que obtienen los alfareros de minas cercanas. Luego las piezas son "quemadas" en el horno, que no es más que una simple oquedad abierta en la falda de la colina. Concluida esta etapa están ya las piezas listas para ir al mercado de la ciudad de Riobamba, de preferencia, en donde los miércoles y sábados tiene lugar la feria.

Hacia el sur del país, entre las provincias de Azuay y Cañar, se encuentra la población de Jatunpamba (en quichua significa *planicie grande*), anejo de San Miguel de Porotos.

En este lugar la gente divide su tiempo entre las faenas agrícolas, el pastoreo y la confección de ollas de barro. Lo valioso de este quehacer consiste en que por años se viene utilizando una técnica en la que no está presente ni el molde ni el torno. Emplean utensilios de barro cocido, en forma de hongos, llamados *huactanas* o "golpeadores". Vestigios arqueológicos hallados en la costa ecuatoriana registran el uso de estos artefactos en la confección de alfarería, actividad ya desaparecida en este sector costero.

Preparado el barro, la confección de una olla, por ejemplo, se inicia elaborando la boca; el alfarero, con sus manos y las *huactanas*, golpea, extiende y afina el barro hasta conseguir la forma del objeto que



Los nacimientos son una de las actividades más extendidas de los artesanos ceramistas de Ecuador. Abajo, belén de figurillas realizadas en Chordeleg (provincia del Azuay).

se propone realizar. Larga y paciente es la tarea, ya que necesariamente tiene que ejecutarla en dos partes. Primero elaborar la mitad de la olla, deja que se seque un poco y luego concluye el trabajo; momento en el que recibe el engobe mediante una solución acuosa a base de greda roja llamada *quina*, que es la que da el color a esta alfarería. Sólo entonces están listas las ollas para ser quemadas, para ir a la "cochura", que se la hace al aire libre en un lugar en que el viento avive el fuego producido por la *chamiza* (hojarasca seca). Una a una, de la más grande a la más pequeña, son amontonadas las piezas en este "horno".

Los objetos que comúnmente producen los alfareros de San Miguel de Porotos son: tinajas, cazuelas, "chingos" para el acarreo del agua, cántaros, "tacanguillas" para la elaboración de la chicha, "mulos", etc., piezas muy apreciadas y de gran demanda en las ferias de Cuenca, los jueves, y en Azogues, los sábados.

Posiblemente estas dos técnicas alfareras constituyen los vestigios más antiguos existentes en el callejón interandino, porque entre los jíbaros, indígenas de la amazonía ecuatoriana, se sigue utilizando la técnica

del acordelado para confeccionar hermosas vasijas y cántaros para uso doméstico y ceremonial.

La distinta calidad del barro hace que los alfareros agreguen arena, como acontece en Jatunpamba, para obtener una mayor cohesión y plasticidad. En otros sitios se trabaja con el barro puro, como en Pujilí y La Victoria, dos importantes poblaciones alfareras localizadas en la provincia del Cotopaxi, ubicada al centro del callejón de los Andes.

En Pujilí se trabajan policromas figuritas de barro. Así: zoomorfas como cerdos, gallos, gallinas, vacas lecheras, toros "encolchados", perros, gatos; antropomorfas, las que conforman los nacimientos o belenes: la Virgen María, San José, el Niño, los pastores, los Reyes Magos, etc.; fitomorfas: árboles, flores, zapallos, melones. En fin, existe una gran variedad de motivos, unos más ajustados a los cánones tradicionales, otros menos, como el caso de las botas, barriles, casas, etc.

En la producción intervienen todos los miembros de la familia del alfarero; unos preparan el barro, otros moldean o pintan. Detalle importante es que



Bajo estas líneas, alfarero retocando una pieza de cerámica en Chordeleg (provincia del Azuay). En la página opuesta, pájaros de cerámica, muestra de la mejor tradición artesanal del país.



rompen de manera notable las convencionales leyes cromáticas oficialmente establecidas. Pero esta edificante audacia en la combinación del color se ha resuelto maravillosamente, a tal punto que constituye un logro cromático maestro.

Por lo general emplean esmaltes comerciales o anilinas, que obtienen en los días de feria en el mercado. Sobresalen los colores fuertes, como el amarillo, azul, sulfurín verde, morado, negro, y a veces la purpurina y el blanco, que sirven de base.

Figuras y juguetes son utilizados como alcancías y se confeccionan en moldes de barro cocido; en cada una de las tapas del molde se impregna cuidadosamente el barro, luego se juntan y al cabo de algunos minutos se abre el molde obteniéndose la figura ya concluida. Para los acabados finales se emplean implementos muy rudimentarios y sencillos: hojas de capulí y eucalipto para alisar, piedrecillas de río para pulir y pinceles de fabricación casera para pintar y decorar.



En el día 2 de noviembre, fecha señalada por el calendario católico para recordar a los Fieles Difuntos, celebración que popularmente en este lugar es conocida como la "Navidad Chiquita", y en los "Carnavels" son las ocasiones en que mayor demanda tienen las figuritas, sobre todo en la costa.

A tres kilómetros de Pujilí se encuentra la población de La Victoria, célebre por las vajillas vidriadas y piezas para uso doméstico, como: *fuentes, poncheras, carmelitas, guachacos, tinajas, "con quién viniste"* (pequeñas ollas unidas entre sí por una asa) y utensilios de cocina en miniatura.

Estos objetos están graciosamente decorados, empleando varias técnicas: inciso, impronta, chorreado a dos y tres colores y el pincel, para escribir dedicatorias en platos y cazuelas de acuerdo con el pedido del cliente: "¡Viva la comadre!", "Vivan los finados", "Recuerdo de Rosita", "Para mis compadres", etc.

La técnica de elaboración es el *modelado* en el torno, artefacto de construcción sencilla: dos ruedas de madera, una pequeña unida a otra de mayor diámetro por un eje. Sobre la primera, el tornero trabaja el barro, en tanto que con el pie derecho hace girar la rueda de mayor tamaño. El proceso contempla dos quemas: la primera cuece el barro y la segunda el vidriado, característica que se obtiene al bañar previamente la pieza con "barniz", producto resultante de la mezcla de plomo, estaño y cuarzo y cuyos componentes primero se han fundido y reducido a polvo en un molino construido por el mismo alfarero. Este molino consta de una gran piedra de superficie cóncava,

dentro de la cual se aloja otra piedra de menor diámetro que, al ir atada a una manivela de hierro que se apoya a una viga de madera, gira a modo de un gran mortero.

Para conseguir diferentes colores de vidriado, el alfarero añade a la mezcla ya indicada agua, pigmentos u óxidos de cobre para el color verde, de hierro para el café o de cobalto para el azul, componentes que adquiere en el comercio local. Se hace también alfarería vidriada en Chordeleg, utilizando igual técnica: el modelado en torno. Esta población se encuentra a 41 kilómetros al oriente de la ciudad de Cuenca, capital de la provincia del Azuay.

Si bien las etapas de trabajo no difieren mucho de las del área anterior, hay detalles que las distinguen de aquella. Prefieren utilizar arcilla, lo que da a la pieza un acabado de mayor calidad; ejecutan decorados fitomórficos, de preferencia en alto relieve, y confeccionan maravillosas figuras hechas a mano, como gallos, gallinas, pájaros, palomas, etc., que son utilizadas como tapas de jarras, soperas y cántaros. Detalle importante es el repetido uso de la figura de la *serpiente* como asa de cántaros y jarras. La mitología cañari consigna reiteradas veces la presencia de este reptil. Incluso muy cerca de esta población se hallan las ruinas arqueológicas del Llaver, construcción que tiene la forma de una gran serpiente que rodea a la colina.

En Chordeleg confeccionan los alfareros hermosas ollas vidriadas por dentro, cazuelas, medianos, candeleros de hasta siete "servicios" e innumerables piezas de vajilla.

Abajo, flores realizadas con papel, cuyo consumo es abundantísimo para fabricar cadenas y guirnaldas que se dedican a decorar calles y plazas con motivo de la celebración de las fiestas principales. Mención aparte merece su empleo como motivo ornamental de tumbas, como se aprecia en la ilustración de la página opuesta.

Pirotecnia y trabajos en papel

*Soy bueno y malo a la vez: / me buscan y huyen de mí;
y a lo que me da la vida / acostumbro destruir.
(El fuego.)*

Cronistas y viajeros, al igual que estudiosos contemporáneos, han consignado en sus escritos la calidad y variedad de los juegos pirotécnicos ecuatorianos.

La bibliografía proporciona un dato importante al respecto: "En 1631, durante las fiestas celebradas en Quito en homenaje al nacimiento del príncipe de España, don Baltazar, hijo de Felipe V, se prendieron *ruedas, montantes y castillos*. En la plaza se prendió una multitud de *hogueras* que arrojaban gran claridad. Se erigió inclusive una *pirámide de fuego* y desfilaron *carros de fuego* que arrojaban infinitos cohetes".

El culto al fuego, con el tiempo y diversas circunstancias de orden cultural, se ha transformado en un arte del pueblo: la *pirotecnia*. Cada pieza tiene su nombre propio y la nomenclatura varía según el área. Las más comunes son: voladores, torpedos, chiguaguas, buscapíes, cohetes, rastreiros, ruedas, castillos, camaretas, sartas, truenos, etc.

Casi se podría decir que en todas partes del país

se hace pirotecnia; sin embargo, hay regiones especializadas y una de ellas es Cuenca.

La *volatería* y *globos* para una fiesta importante deben ser hechos en Cuenca. Durante muchas generaciones, globeros y pirotécnicos cuencanos construyen variados tipos de globos, tanto en forma como en dimensiones. Para la fiesta del *Setenario*, que se celebra en la época del Corpus Christi, se confeccionan globos de diez y doce metros de altura y *castillos* de cuatro y cinco cuerpos, que son lanzados y quemados en todos los días que dura la festividad. Cada día es una cofradía o gremio diferente el que se esmera en superar a los del día anterior. No es nada extraño encontrar pirotécnicos cuencanos alegrando las fiestas con sus voladores y truenos en las regiones del norte del país, ya sea en la sierra o en la costa.

En cuanto a la forma, se hacen rombos, cuadrados, estrellas; figuras humanas y de animales, como gatos, perros, osos, ratones, vacas, conejos, cuyes, ovejas. Se hacen también emblemas cívicos y religiosos, y no es raro encontrar algunos con propaganda política, del candidato de turno. Ocasionalmente han sido utilizados como medio publicitario por firmas comerciales o clubes deportivos.

Para la confección de globos pequeños se utiliza papel de seda y papel de estraza o papel de "despacho"





cienta para elevarse, se deja libre. Antes hay que saber la dirección del viento y elegir el lugar adecuado.

Los trabajos en papel están íntimamente ligados a las fiestas populares. Adornan las esquinas de las plazas, la entrada a las iglesias y casas de los *priostes*, (anfitriones de la reunión), las urnas y el altar mayor en las misas de fiesta. Las ofrendas a los santos patronos están profusamente engalanadas con adornos en papel de vivísimos colores. El *compadrazgo de papelito*, costumbre hasta hace poco muy utilizada en la costa ecuatoriana (en las provincias de Guayas y Manabí), es un esmerado arreglo del obsequio que recibe el elegido como compadre. El presente es una fuente que contiene variedad de dulces envueltos en papel de colores con caprichosas y delicadas formas o bien frutas o flores, igualmente con arreglos en papel de seda de varios colores. Todo esto va acompañado de una *décima* escrita en papel de hilo. Una de ellas dice:

*Vivid, compadrito, / ramo de ciprés,
que este regalito / no es por interés.*

para los grandes. El arte de hacer globos consiste en cortar los papeles con los colores seleccionados y dar la forma de acuerdo con el modelo elegido. Entre los globeros, tiene poca estimación aquel que utiliza *plantillas* para su confección. Las piezas son pegadas unas con otras empleando engrudo preparado con harina de trigo.

Lograda la dimensión solicitada, con un trozo de *carrizo* se realiza un aro que es dividido en cuatro cuadrantes con alambre, lo que constituye la *boca* del globo. La mecha se confecciona con retazos de tela de algodón empapados en parafina y va atada fuertemente al alambre de la boca del globo con hilo untado con cera negra de abejas.

Los globos se pintan a mano y con pinceles hechos por los mismos globeros, al igual que los modelos y diseños, al no ser en el caso de que sean heredados de sus antepasados. Con anilinas de llamativos colores, que adquieren en las ferias locales, decoran caprichosamente estas estrellas fugaces.

Lanzar un globo es capítulo aparte. Existen personas "especializadas" en este menester.

Una vez desdoblado el globo, se enciende *paja de páramo* (estopa ichu) que al quemarse produce abundante humo que infla el globo. Cuando "se siente que está caliente", vale decir con la presión sufi-

Las calles que conducen a la plaza principal de cualquier población y las cuatro esquinas de aquella se suelen adornar con arcos y en ellos haber abundantes *banderas, cadenas, faroles*, hechos de papel multicolor.

Cestería y trenzados

Existen diversas poblaciones en el país que trabajan la paja toquilla, el suro, el carrizo, la totora, el mimbre, el yute y la cabuya, materiales de uso muy antiguo unos o reciente otros, pero que en manos del artista popular adquieren formas diferentes en objetos para uso doméstico, personal o de ornato.

De acuerdo con los registros bibliográficos se tiene noticia de que Montecristi y Jipijapa, ciudades costeñas pertenecientes a la provincia de Manabí, trabajan la paja toquilla (*Carludovica palmata*) desde hace más de una centuria. Miles y millones de sombreros han sido exportados a los más lejanos mercados de América y Europa, vendiéndose en las lujosas tiendas de la Quinta Avenida en Nueva York y en las "boutiques" parisienas, inglesas o alemanas. Constituyeron en su momento la moda mundial y el ingreso más importante de divisas para el país. Desde Panamá se



distribuían a todo el mundo los sombreros de paja hechos en el Ecuador; desgraciadamente, por este detalle se les conoce aún hoy día como *sombreros de Panamá*, los *Panamá Hat*.

En el transcurso de la década de 1860 se introduce en Cuenca el arte del tejido del sombrero de paja toquilla de Manabí. Llegan a Cuenca, a la cárcel de la ciudad, dos maestros tejedores manabitas especialmente contratados para el objeto: enseñan a tejer a los detenidos y posteriormente, fuera de las paredes carcelarias también los mismos maestros artesanos enseñan a tejer a cuantos más se interesan por el oficio. Las hábiles manos del pueblo cuencano se multiplican más y más. Del circuito urbano, los tejedores cunden por gran parte de la campiña azuaya.

A la fecha, en el austro del país se tejen sombreros de paja toquilla en las provincias de Azuay y Cañar, y en Manglar Alto y la península de Santa Elena, en la provincia del Guayas.

En las tareas del tejido de la paja toquilla, quienes realizan esta actividad hacen uso de un singular vocabulario para calificar las diversas etapas y materiales del trabajo, característica que para el lingüista constituye un invalorable campo de investigación: azocador, toquillero, blinchado, cañamazo, cimbra, pupón, perro, etc.

Nada extraño resulta el que un determinado grupo tenga su propio instrumento verbal. De aquí que los gremios —del tejido de la paja— dispongan de una dotación léxica para su entendimiento.

En la página opuesta, joven tejedora de sombreros de paja toquilla (Cuenca, provincia del Azuay); esta actividad alcanzó gran importancia económica y muy altos niveles técnicos.

En estas mismas provincias se confeccionan juguetes, canastos, bolsos, de paja coloreada, en diversos motivos o tamaños; muy apreciados son los nacimientos hechos en Progreso, Montecristi y Cuenca.

Muebles para sala y comedor se tejen con mimbre y palma en estos mismos sitios. Las hamacas hechas en Montecristi, Progreso y Río Chico son muy estimadas por su resistencia y durabilidad.

Con la fibra obtenida del agave americano, la cabuya, en Cotacachi, Otavalo y Natabuela se tejen alfombras (rodapiés), alpargatas, cuerdas, tapetes, bolsos, de útil servicio doméstico.

Desde el día anterior al Domingo de Ramos, celebración con que la Iglesia católica da inicio a la conmemoración de la Semana Santa, muchas familias comienzan a tejer la palma, adquirida en los mercados locales. Hay algunas que llegan a alcanzar hasta dos metros de altura. Para el arte popular tiene singular interés esta festividad por la variedad de figuras y motivos que hacen con la palma. Bien se tejen las hojas sin arrancarlas del tronco o con ellas solas se hacen canastas, anillos, pulseras, cornetas, pitos, estrellas, cruces, faroles, lazos, que una vez terminados se cuelgan en la palma ya tejida.

En interminable cortejo hombres, mujeres y niños llevan, el domingo muy de mañana, las palmas tejidas a la *misa de ramos*, en donde son bendecidas. Después de guardadas durante todo el año, son quemadas con el fin de aplacar la furia de las lluvias torrenciales, tempestades eléctricas o bien para proteger de la "lancha a los sembríos".

Tanto los indígenas que habitan a orillas del lago San Pablo (provincia de Imbabura) como los de la laguna del Colta (provincia del Chimborazo) elaboran la *tatora*, el *suro* y el *carrizo*. Con ellos tejen esterres, canastos (grandes y pequeños) y sombreros.

Tejeduría e indumentaria

Son actividades relacionadas entre sí y constituyen otra de las ramas bastante difundidas en el país. La variedad, calidad y cantidad de la producción hacen que así se las considere.

A pesar del desarrollo experimentado por la tecnología textil, tanto en la elaboración de fibras como de maquinaria, los tejidos no industriales en el medio popular ecuatoriano son todavía importantes.

La presencia de telas de nilón y poliéster casi han desplazado a las de lana y algodón tradicional-

mente usadas; lo mismo ocurre con los hilos y tintes, que han sido remplazados por los de fabricación sintética.

La indumentaria femenina es la que menos se ha aculturado; la mujer es más conservadora y apegada a los moldes tradicionales. No así el hombre, que en algunas parcialidades ha cambiado totalmente su indumentaria (sobre todo la de uso diario), prefiriendo la de corte occidental a la suya tradicional.

La técnica de fabricación se reduce inicialmente al empleo del telar de cintura y posteriormente al telar de pedales, utilizado de preferencia para la confección de telas destinadas a la venta; no así el primero, en el que tejen algunas prendas de uso personal, como las *chumbis* o fajas. Este telar, además, es muy práctico y fácil de transportar; basta con atar uno de sus extremos a un árbol o pilar y el otro a la cintura para iniciar la tarea del tejido, utilizando diversas piezas de madera que sirven para apretar el tejido y cruzar los hilos.

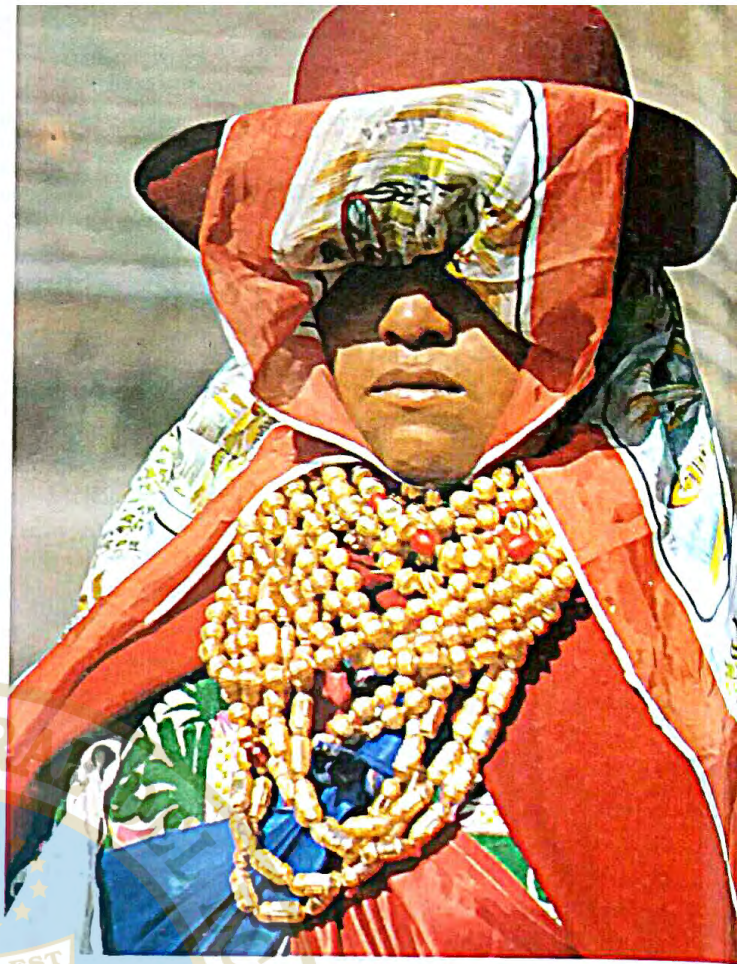
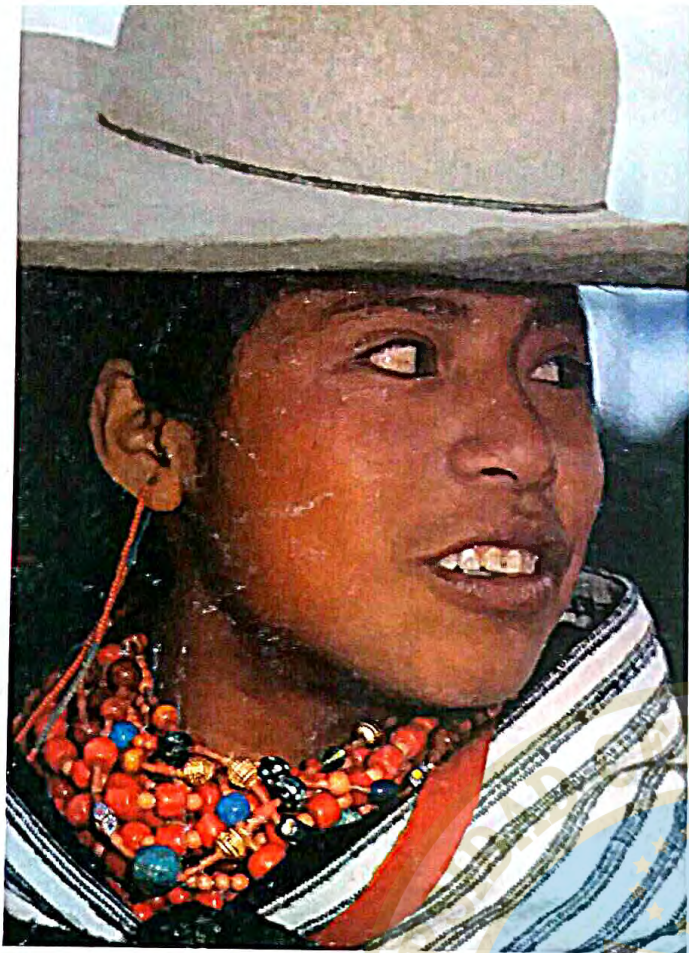
Los diseños varían de acuerdo con el tipo de indumentaria y al área geográfica donde se realizan.

La indumentaria femenina indígena de uso diario suele constar de un *sombrero de lana de oveja*, *fachalina*, *camisa*, *rebozo*, *anaco*, *guagua* y *mama chumbi* y *alpargatas*. Este atuendo se completa con joyería sintética, que comprende *zarcillos*, *orejeras*, "*huallicas*" (gargantillas) y "*maquihuatanas*" (especie de brazalete), confeccionada con cuentas doradas y rojas; el *tupo* (especie de alfiler para asegurar el rebozo al pecho, los más importantes de los cuales son los usados por las indígenas de Saraguro, provincia de Loja, cuya forma recuerda mucho a un gran sol de plata), y finalmente varios anillos de metal no precioso. Contadas veces la indígena luce alhajas en plata u oro.

El varón que no ha cambiado del todo su vestimenta lleva *sombrero de lana de oveja*, *colona* (camisa), *pantalones*, *poncho* y *alpargatas*.

De la indumentaria femenina indígena hay que destacar las blusas bordadas de Angochagua, La Rinconada, Zuleta, Natabuela y Otavalo, en la provincia de Imbabura; Saraguro en Loja, y Salarón en Chimborazo. Las *chumbis* en estas mismas regiones, más las del Chimborazo y Tangurahua, en la parcialidad de Salasaca. Importante es consignar las hermosas *huallicas* indígenas de Saraguro, confeccionadas con diminutas cuentas de colores, prenda que permite saber el estado civil de su dueña de acuerdo con el número de filas que contiene. Las doncellas lucen las más grandes y vistosas.

Los sombreros que llevan tanto el hombre como



En la indumentaria que se reproduce en estas páginas puede apreciarse la actividad artesanal en todo su esplendor. En la página opuesta, a la izquierda, joven salasaca; a la derecha, joven de Imbabura. Abajo, "El Coraza", principal personaje de las fiestas de San Luis en Imbabura. En ésta, a la izquierda, indígenas de los páramos andinos con "zamarros", pantalones de piel de oveja sin curtir y ponchos de lana. A la derecha, músicos indígenas tocando pingullo y redoblante.

la mujer de Natabuela difieren notablemente de las demás regiones. El ala ancha y curvada hacia arriba les da un aire distinguido y señorial.

De entre la variedad de ponchos, prenda de abrigo masculina, hay que destacar los de *dos caras* de Otavalo, los multicolores de Natabuela y los muy sencillos, pero elegantes, de Chibuleo, en la provincia del Tungurahua.

Muy importantes son los diseños que constan en la indumentaria que luce el novio salasaca en su matrimonio. Bordados a mano, con gran colorido, adornan la cotona y el filo de las bañas de los calzones. Generalmente son figuras geométricas muy trabajadas. Diseños zoo y ornitomórficos, de notable síntesis en la forma y el color, adornan las chumbis de este mismo lugar.

El habitante de la costa y zona transicional (sierra-costa) lleva indumentaria de corte occidental. Quizá lo que le distingue es la atrevida combinación de colores en su ropa, concebida muy peculiarmente.

Igual sucede con la vestimenta en la zona amazónica u oriente. Conforme avanzan los planes de colonización, los habitantes de estos sitios se integran fácilmente en la moda occidental. Sin embargo, hay que destacar los vistosos adornos masculinos hechos con fibras vegetales, plumas de aves y semillas, de los cofanes, shuaras, quichuas, entre otros, y los cayapas y

"colorados" en la zona transicional costeña, en las provincias de Esmeraldas y Pichincha, respectivamente, con atrayentes y poco investigados adornos faciales y corporales.

En el caso particular de los "colorados" hay que consignar el arreglo de su cabello, al que impregnan de abundante *achiote* hasta conseguir formar una especie de casco de color rojizo, característica que posiblemente ha dado el nombre a esta etnia: *los colorados*.

Capítulo aparte constituye la indumentaria de la *chola cuencana*, tipo humano regional de la provincia del Azuay. Luce blusa de tela "espejo", bordada y adornada con vaporosos encajes, polleras o follones de fino y colorido paño, rebozo y pañolón de "castilla" que contrasta con el color del follón; completa su atavío sombrero de paja toquilla, finas cintas para adornar sus largas trenzas, zapatos de "charol", de "taco alto", para los días de fiesta, y grandes zarcillos de filigrana en plata hechos en Chordeleg.

Cabe anotar que el ruedo de las polleras está profusamente adornado con bordados a mano; generalmente son motivos fitomórficos, que en la actualidad se aprovechan en adornos para blusas, tapetes, cerámica, muebles, etc., es decir en línea artesanal y comercial.





La infinidad de fiestas y *autos populares* que trae el *calendario folklórico* del Ecuador dan margen a que la indumentaria festiva y ceremonial que llevan los personajes que en ellos participan sea rica y variada en forma y acabado. *Diablo humas, Almas santas, Sanjuanes, Corazas, Chuchumecas, Capitanes, Loeros, Mama negra, Camisonas, Danzantes, Moros y cristianos, Reyes, Curiquingas*, etc., lucen la más impresionante trajería.

Como ejemplo podremos citar los fastuosos adornos bordados a mano con hilos de seda y lana, sobre brocado, de la indumentaria de los danzantes que suelen bailar horas, y a veces días, al compás del *pingullo* y el *tambor*, en las fiestas del Corpus Christi. La *huma* (gran penacho que se lleva sobre la cabeza), el *tahalí*, *delantero*, *cola* y *volachis* son parte de la vestimenta de este personaje, que, por la temática del diseño y forma de llevarla, recuerda en mucho a la de un sacerdote católico. Diseños posiblemente paganos, precristianos, como aves y otros animales, y religiosos: cordero pascual, estrella de cinco puntas, producto del paralelismo cultural, son fácilmente reconocibles.

Metalistería

Aproximadamente, según estudios realizados por los arqueólogos, en el período llamado del Desarrollo Regional (500 a. de C. a 500 d. de C.), el hombre ecuatoriano aprendió el arte de trabajar los metales, utilizando el oro, la plata y, quizá por primera vez en el mundo, el platino. El hecho de que este metal, que por ser menos dúctil que el oro para ser trabajado requiere altas temperaturas (1.773° C), aparezca en aquella época nos hace pensar que el ecuatoriano poseía profundos conocimientos para haber desarrollado una tecnología metalúrgica altamente especializada. ¿Cómo lo hizo? No se sabe, pero las numerosas y bellas piezas que se guardan en museos y colecciones particulares son prueba fehaciente de que así aconteció.

Este arte, por lo tanto, viene de muy antiguo. Orfebres siguen ejecutando obras de arte con el oro y la plata. La mayoría de ellos se han concentrado en las principales ciudades de la sierra.

En Quito y en la cercana población de Sangolquí existen "joyeros" que, por "encargo", trabajan

En la página anterior, forja de hierro en un taller del barrio El Vergel (Cuenca), cuya población se dedica a fabricar objetos ornamentales y para la construcción. A la derecha, orfebre trabajando la plata, con la que se fabrican piezas de joyería.

zarcillos, pendientes, pulseras, anillos, etc. Y en dos provincias australes (Loja y Azuay) se puede adquirir la más fina y variada orfebrería.

Trabajos en plata, en especial *tupos*, cadenas, zarcillos e infinidad de adornos, son ejecutados en la población de Saraguro. Joyas en filigrana de primera calidad, prendedores, aretes en diferentes modelos y diseños, y una extraordinaria cantidad de exvotos en oro y plata, se elaboran en las ciudades de Cuenca, Gualaceo y Chordeleg.

Junto a esta fina y delicada orfebrería popular hay que consignar la *herrería*.

El hierro forjado a mano se trabaja asimismo en contadas ciudades del país, pero destacan los talleres de Quito y Cuenca, particularmente en esta última ciudad, en donde todo un barrio, aunque pequeño, El Vergel, se dedica a trabajar el hierro con fines ornamentales y para la construcción. Fabrican pasamanos, ventanas, rejas y puertas, tanto para el consumo local como para suplir la demanda de otros sitios del país; cerraduras de tipo doméstico, herrajes para muebles y monturas, lámparas de hierro forjado y las cruces de uso muy generalizado que adornan los cumbreros de las casas, tanto en el medio urbano como en el rural.

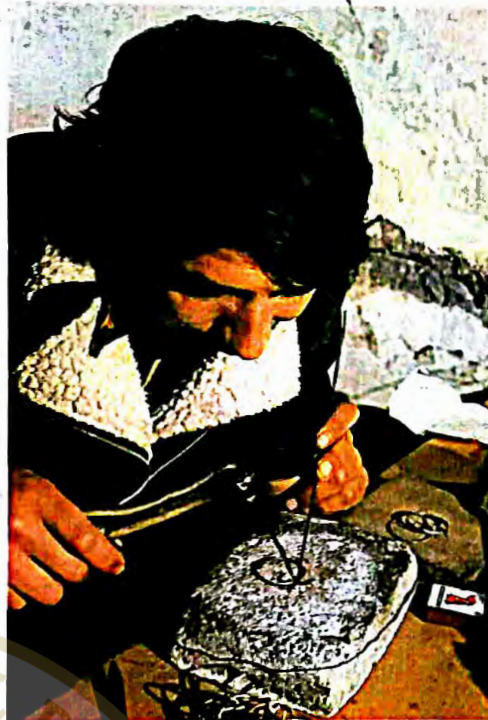
También se fabrica una gran cantidad de herramientas y aperos de labranza, como rejas de arado, picos, barras y hoces, que satisfacen en especial la demanda de la campiña.

Llegada la conmemoración de los Fieles Difuntos, popularmente conocida como de *los finados*, el día 2 de noviembre de cada año, las ferias de los mercados de Cuenca, Azogues, Ambato, Baños y Quito ofrecen una variedad de artefactos confeccionados en láminas de hojalata pintada. Gran aceptación y demanda tienen los juguetes y las miniaturas que con esta oportunidad hacen los hojalateros.

Fuera de esta fecha se confeccionan artefactos de uso doméstico, faroles, lámparas e instrumentos musicales, como las *dulzainas*.

La madera

Es obvio pensar que en la época prehispánica se utilizó la madera en la construcción de canoas, viviendas y objetos de uso doméstico. Pero es en tiempos de la Colonia cuando adquiere gran impulso y desarrollo el uso de la madera al introducir el conquistador ibérico técnicas (el taraceado, entre muchas otras) que permitieron una mayor y mejor



utilización en muebles, puertas, altares y retablos de iglesias y principalmente en obras de imaginería popular y tallado en alto y bajo relieve, en las que el artista indígena puso en evidencia su talento e imaginación (tal es el caso del gran Caspicara).

Actualmente, el arte popular de la madera se emplea en la fabricación de muebles, como los de Misicata y San Joaquín (prov. del Azuay), torneados y pintados, tanto en maderas corrientes y finas como en cedro y nogal. En la misma ciudad de Quito existen muchos talleres en los que se trabajan muebles de diferentes estilos, de acuerdo con el gusto del cliente.

Asimismo no dejan de operar talleres de imagineros populares, a los que se recurre, bien para "encargar" la fabricación de una imagen o para solicitar una reparación.

Pero la localidad en donde se han concentrado los mejores talladores de la madera es San Antonio de Ibarra (prov. de Imbabura). Aquí se trabajan desde la sencilla y candorosa imagen de un santo patrono hasta la más sofisticada y "snob" escultura moderna, producto de una equivocada respuesta a la gran demanda que tienen las "tallas de San Antonio".

La madera de guayacán es muy apreciada para la fabricación de vajillas, cucharas, fuentes, charoles y muebles. Se hacen principalmente en las provincias de Manabí y Azuay. Aparte de estos usos, en Ambato, Baños y Riobamba se emplea el guayacán para producir juguetería popular: trompos, yo-yos, perinolas, juegos de damas y de ajedrez.

En Saquisilí (prov. del Cotopaxi) se fabrican impresionantes máscaras de madera. Así, se admiran las

La sitoplástica o escultura comestible tiene en Ecuador una faceta característica en la confección de figurillas de pan que representan animales y personajes de todas las clases y con las que se forman nacimientos como el reproducido al pie de la página. En la página siguiente, taller de sitoplástica en el momento de pintar las figuras realizadas con masa de pan.

de los huacos, tigres, monos, osos, perros, leones, payasos, danzantes, etc., utilizadas en las distintas danzas y bailes regionales.

Sitoplástica

En el Ecuador, la sitoplástica (esculturas comestibles) comprende las llamadas *figuras de pan*: la *costra*, las *guaguas de pan*, las *palomas de pan*, el *pan de Corpus*, el *pan de finados*, la *rosca* y la *tortolita*.

A más de estos datos, hay que agregar que la elaboración de figuras comestibles y la panadería popular en general es una verdadera institución. Existen familias que por tradición son especialistas en determinado tipo de pan, que es de consumo "propio" de cada fecha.

Así, en Cuenca, "para los dos jueves antes de Carnaval, que se llaman *jueves de compadres* y *de comadres*, se elaboran guaguas de pan. En cambio, desde antes de la Navidad hasta el Miércoles de Ceniza, en que se llevan a cabo los *Pases del Niño*, se elaboran figuras de pan, con las cuales se obsequian a los acompañantes del Pase".

La variedad de nombres, formas y tamaños (en las ofrendas al Niño, en Cuenca, se han registrado fi-

guras de hasta 25 libras de peso y de 1,20 metros de largo) de pan que se elabora en todo el país permitiría, tanto al lingüista como al etnógrafo, realizar volúmenes tratados al respecto.

Es necesario puntualizar que en la actualidad existe una floreciente artesanía de vistosa y elegante presentación; las figuritas de masa de pan trabajadas en la población de Calderón (prov. de Pichincha) son un claro ejemplo de aprovechamiento de la sitoplástica en la artesanía artística. Mientras a la primera podemos admirarla sólo en determinadas fechas del año, en "los finados", por ejemplo, como ofrenda a los muertos, a aquélla la tenemos todos los días y con finalidad de ornato y "souvenir".

Oferta y demanda

Todo este inmenso mundo de alfarería, tejidos, bordados, cestería, trenzados, muebles, orfebrería, indumentaria y más que constituye el arte popular se pone en circulación, en movimiento, a través de un sistema muy peculiar y antiguo en ciertas culturas: *el regateo*.

En innumerables ocasiones es casi seguro que habremos participado, inconscientemente, en las distin-





tas ferias o al menos escuchado diálogos como el siguiente:

- ¡Venga, *casera*; llevará barato!
- ¿Cuánto vale?
- Cien no más.
- ¡Qué's, pues! Uno no más quiero.
- Por eso, pues, cien vale.
- No da en treinta, ¡ah!...

- No. Ofrezca algoito más.
- Cuarenta, ni medio más.
- No.
- Pero... ¿bueno mismo estará?
- Claro; bien bueno mismo, pues. ¿Cuánto ofrece...?
- Cuarenta y siete, ni medio más.
- Lleve en los cuarenta y ocho, pues.

En las ferias y en los mercados es donde se practica con mayor asiduidad el proceso del "regateo" durante las operaciones de compra y venta. Como este regateo se da con frecuencia mucho mayor entre el elemento femenino, en la foto de la página opuesta, tomada en el mercado de Cuenca, podría estarse dando el diálogo que se consigna en el texto.

—No, en los siete.

—Bueno, bueno, lleve. Sólo le doy porque's mi casera, no más.

Así concluye el diálogo iniciado entre comprador y vendedor. El "bueno, bueno, lleve" da por liquidado el regateo, a veces corto, otras largo e interminable. Suben y bajan las ofertas por la mercancía, no corre el tiempo. Entre sutiles ofertas y picarescas respuestas llegan a "ponerse de acuerdo" en el precio; el comprador cree haber obtenido el artículo por el mínimo precio y el vendedor haber ganado unos cuantos centavos y algo muy importante para él: "una conciencia más", su casero o casera. No hay riña ni enojo, el uno sabe hasta cuánto debe pagar y el otro lo mínimo que debe pedir.

El fenómeno económico de la oferta y la demanda adquiere un notable valor humano. Aquí es

más importante el intercambio de ideas; la charla y la conversación de unos con otros ocupa el primer plano, lo económico va en segundo; "sólo le doy porque's mi casera", ratifica lo anotado. Para nosotros los legos, para el señor, la señorita, esto del regateo no pasa de ser una absurda pérdida de tiempo. Estamos acostumbrados al "precio fijo" del supermercado; allí todo está marcado; para qué hablar, callados entramos y así salimos. El ingenio popular del regateo no tiene cabida en estos lugares.

Aparte de este valor humano, el regateo plantea innumerables interrogantes como fenómeno social, al igual que ofrece al estudioso de la etnolingüística un maravilloso campo de investigación. ¡Cuántas incógnitas serían despejadas desde un exhaustivo estudio de los vicios gramaticales, coocopia, léxico en general, empleado en el regateo!

NOTA SOBRE LAS FUENTES PARA LA HISTORIA DEL ARTE ECUATORIANO EN EL SIGLO XX

A más de esta HISTORIA DEL ARTE ECUATORIANO preparada para Salvat por un numeroso grupo de conocedores y críticos, hay tres autores que han publicado obras de carácter general: José Gabriel Navarro (*Artes Plásticas Ecuatorianas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1945), quien tiene además trabajos específicos sobre épocas, estilos y ramos del arte. Fr. José María Vargas, O.P., con abundantes producciones especializadas, entre las que destacan *El Arte Ecuatoriano* (Quito, Editorial Santo Domingo, 1964) e *Historia de la Cultura Ecuatoriana* (Quito, Publ. Educ. Ariel, s/f.; 3 vols.). Y Mario Monteforte Toledo: *Los Signos del Hombre; Plásticas y Sociedad en Ecuador* (Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1985). Los dos primeros títulos son característicamente monográficos, profundizan en autores y obras que consideran representativos de épocas o estilos, sin intentar soluciones de continuidad. La *Historia de la Cultura* de Fr. J. M. Vargas, si bien escapa del estricto marco de las artes, y quizá por eso, constituye una secuencia historiográfica. El libro de Monteforte, finalmente, es una historia social, a la manera de Hausser, sin alardes de erudición, con aciertos en la contextualización de los procesos artísticos y con alguna timidez en las propuestas analíticas.

Sobre la Historia del Arte en el presente siglo hay un texto clave, que por desgracia cubre únicamente la primera mitad del período: José Alfredo Llerena: *Pintura Ecuatoriana del Siglo XX* (Quito, Banco Central del Ecuador, serie Monografías, 1972). Para períodos determinados pueden consultarse los libros de J. G. Navarro: *Contribución a la Historia del Arte Ecuatoriano* (Quito, Sociedad Ecuatoriana de Historia, 1921); Diego Angulo: *Historia del Arte Hispanoamericano* (Barcelona y México D.F., Salvat Ed., 1950); Humberto Moré: *Actualidad Pictórica Ecuatoriana* (Guayaquil, Editorial Fontana, s/f); Eduardo Kingman R.: *Arte de una Generación* (Loja, Universidad de Loja, 1972); y Jaqueline Barnitz: *Abstracts currents in ecuatorian art* (Washington D.C., The Center for Interamericana Relations, 1977). El libro del Sesquicentenario II, *Arte y Cultura, Ecuador: 1830-1980* (Quito, Corporación

Editora Nacional, 1980) incluye artículos de Fr. J. M. Vargas, Claudio Malo G., Carlos de la Torre Reyes, Filoteo Samaniego, Juan Castro y Manuel Mejía, que pasan revista a diversas épocas y estilos de la plástica ecuatoriana, con un importante aparato crítico. En algunas revistas nacionales y extranjeras se pueden igualmente encontrar artículos breves sobre períodos claves de la historia del arte ecuatoriano en el presente siglo.

No existe una revista especializada para el arte en Ecuador que haya alcanzado suficiente permanencia, ni los medios han mantenido secciones de información y crítica que puedan considerarse como fuentes básicas para la historia del arte; sin embargo, las notas periodísticas de J. A. Llerena, Pareja Diezcanseco, Mejía, Ayllón, Febres Cordero, Oña y otros, en la prensa nacional, constituyen referencias muy útiles.

Son más abundantes las fuentes monográficas sobre artistas. Guayasamín, Kingman y Viteri han merecido la publicación de sendos libros profusamente ilustrados y de numerosos artículos y secciones en libros y revistas del exterior. Indudablemente el trabajo de documentación más sistemático está contenido en la sección permanente de *Revistas Diners*, a cargo de Hernán Rodríguez C. El ha reseñado y expresado juicios críticos de la obra de medio centenar de pintores de los últimos treinta años. Los catálogos preparados por los Museos del Banco Central del Ecuador constituyen otra fuente muy rica para la historia del arte, destacándose algunos, como el de Jaime Andrade, por la prolijidad de la investigación; o el del Salón Vicente Rocafuerte (Guayaquil, 1983), por lo equilibrado. El catálogo para la exposición Arte Contemporáneo del Ecuador (Lima, Embajada del Ecuador, agosto-septiembre 1985) resulta muy completo para evaluar la producción artística de los últimos años, incluyendo fotografías y cine.

No hay fuentes importantes para una historia de la arquitectura, ni publicaciones especiales sobre escultura, grabado y otros géneros. Sobre arte popular y folklore se pueden consultar las obras de Paulo de Carvalho Neto y de Vicente Mena.







INDICE ALFABETICO



En este **ÍNDICE ALFABÉTICO DE MATERIAS** se recogen los principales conceptos, nombres de personajes y geográficos que aparecen en la obra.

Para su exacto manejo se tendrán en cuenta las normas siguientes: *a)* las cifras en cursiva (52) remiten a las ilustraciones; *b)* cada signo menos (–) al principio de línea equivale al concepto de la línea superior comprendido entre comas, a excepción de cuando se trata de un nombre propio, pues en ese caso debe entenderse que los apellidos y el nombre, aunque éste vaya detrás y separado por una coma, constituyen un todo único; *c)* el interrogante colocado detrás del nombre de un autor significa que la obra citada se atribuye a dicho artista.

A

- “Abdías”, por N. J. Goríbar (?), II, 174.
- Acosta, Andrés, III, 227, 230.
- Acosta, José de, I, 20, 100, 179; II, 12.
- *De Procuranda Indorum Salute*, II, 12.
- *Historia Natural y Moral de las Indias*, I, 20, 22, 24.
- Acuña, Cristóbal de, II, 236.
- Achallán, período, I, 42.
- “Adán y Eva”, III, 170.
- “Adán y Eva”, estatuillas atribuidas al taller de Manuel Chili, Caspicara, III, 70.
- adorno con representación de soles, I, 31.
- adorno de hueso de La Tolita, I, 171.
- “Ageo”, por Goríbar, N. J. (?), II, 183.
- “Agobio”, por E. Kingman, IV, 193.
- aguador de La Tolita, I, 146.
- Aguarico, río, I, 15, 192.
- Aguar y Venegas, III, 57.
- águila bicéfala y corona imperial, III, 77.
- Aguilar, Alonso de, II, 107.
- Aguirre, Diego de, II, 126.
- Aguirre, Eugenio, III, 211.
- Aguirre, Luis, IV, 81.
- “Agustín (san)”, por B. Rodríguez, II, 101.
- “Agustín (san) se aparece al duque de Mantua”, por Bolswert, II, 154.
- “Agustín (san) se aparece al duque de Mantua”, por M. de Santiago, II, 155.
- Aimicaña, José, IV, 58.
- Aispuro, José, III, 44.
- Alangasí, cráneos, I, 36.
- Alarcón, Eusebio, III, 237.
- Alarcón, Luis, III, 54.
- Alausí, I, 81, 104.
- Albán, fray A. C., III, 48.
- retrato de Pedro Bedón, III, 48.
- Albán, Francisco, II, 210; III, 43, 47, 48.
- “Visión de San Ignacio”, III, 49.
- Albán, fray Juan, III, 48.
- Albán, Vicente, III, 48, 50, 116, 118, 173.
- “Frutos del Perú”, III, 50, 172, 173.
- “Inmaculada”, III, 118.
- retrato de Blas Manuel Sobrino y Manayo, III, 48.
- Alberti, León Bautista, *De re aedificatoria*, II, 213.
- Albuja, Javier de, III, 33.
- Alciato, Andrés, II, 122.
- Alcina, José, I, 32, 81, 128, 184.
- “Aldea campesina (La)”, por L. Cadena, III, 222, 223.
- “Alegoría de Don Quijote”, por Pinto, III, 230, 234.
- “Alegoría del mariscal Sucre”, por Pinto, III, 229.
- Alessi, Galeazzo, II, 51.
- alfarería popular, IV, 202-207.
- Alfaro, Eloy, IV, 3, 5.
- monumento a su revolución, en Guayaquil, IV, 76.
- Alfaro, Francisco, II, 123.
- Alfaro Siqueiros, David, IV, 23, 41.
- alfombra quiteña, III, 166.
- alfombras, de Olga Fish, IV, 58.
- Almagro, Diego de, I, 21, 103, 258; II, 45.
- Almeida, Eda, IV, 174.
- Almeida, Gilberto, IV, 137, 144, 145.
- “Pintura”, IV, 137.
- “Alrededores de Cuenca”, de H. Vázquez, II, 235.
- Altar, monte, I, 239.
- altar de San Antonio de Padua, II, 57.
- altar de San Ignacio (Compañía de Jesús, Quito), II, 82.
- altar del Sagrado Corazón (iglesia de la Encarnación, Popayán), III, 110.
- altar-armario con Virgen legadiana, II, 107.
- Alvarado, Daniel, III, 237; IV, 81.
- Alvarado, Luis Pablo, IV, 18.
- Alvarado, Pedro de, I, 103; II, 45.
- Alvarez Botella, Francisco, II, 158.
- Alvarez de Toledo, Luis, II, 95.
- Alvarez y Verjoste, Gregorio, III, 47.
- Alzola, Gabriel de, II, 87.
- Aller, Juan de, II, 144.
- “Amantes (Los)”, por Guayasamín, IV, 105.
- Ambato, II, 226; III, 31; IV, 93-95, 100, 161, 163; 215.
- “Ambrosio, San”, por B. Rodríguez, II, 101.
- Ambuqui, IV, 96.
- “América, en torno a mí la noche suena”, por O. Viteri, IV, 129.
- Ammanatti, Bartolomé, II, 47.
- “Amós”, por N. J. Goríbar (?), II, 184.
- Anaía y Miño, Lorenza de, II, 106.
- Anaya, Juan de, II, 79.
- Andagoya, Pascual de, I, 21.
- Andrade, Carlos Vicente, IV, 54.
- “Paisaje”, IV, 53.
- “Procesión”, IV, 54.
- Andrade, Julio, IV, 3.
- Andrade Faini, César, IV, 150, 156, 158, 172.
- “Oasis”, IV, 158.
- “Paisaje”, IV, 156.
- Andrade Moscoso, Jaime, IV, 74, 81, 83, 84, 135.
- “Composición 1”, IV, 83.
- “Lacta Mama”, IV, 82, 83.
- “Pita”, IV, 83.
- relieves en el Instituto de Seguridad Social (Quito), IV, 75.
- relieves en la Universidad Central, IV, 72, 79.

Andrade y Figueroa, III, 39, 40, 41.
 Anello Oliva, Juan, I, 23, 24.
 Angochagua, IV, 211.
 Angulo Iníguez, Diego, II, 44.
 anillos de La Tolita, I, 158.
 Antenori, Vicente, III, 239.
 Antonelli, Juan Bautista, II, 214.
 "Antonio de Padua (san)", altar, II, 57.
 "Antonio de Padua (san), milagro", por B. Rodríguez, II, 54.
 "Antropomorfos-zoomorfos", por N. Román, IV, 166.
 "Anunciación", por G. B. Goetz, III, 148.
 "Anunciación", por hermanos Cortés (?), III, 148, 149.
 "Anunciación", por M. Mexías, II, 151.
 "Anunciación a los pastores", III, 2.
 anzuelos de madreperla, I, 170.
 anzuelos Valdivia, I, 67, 68.
 Añaquito, batalla, III, 44.
 Arango, Jorge Luis, II, 168.
 Araujo, L. de, II, 98, 156.
 Arauz, Félix, IV, 158, 168, 169, 172.
 - "Pan y avena para María", IV, 164.

Arboleda, Antonio, III, 58.
 Arce, Belisario, III, 237.
 Arce, Juan de, III, 176.
 Arce, M. de los Angeles, II, 106.
 arco de Santa María y cúpulas de Santo Domingo (Quito), III, 27.
 Arcos, Diego de, II, 30.
 Arcourth, Raoul d', I, 130.
 Archidona, IV, 96.
 Areán, C., IV, 136.
 Arellano, casa de la familia, II, 5.
 Arfe, Juan de, *Varia commensuración para la Pintura y la Escultura*, III, 123.
 Arias y Espinosa, José de, III, 76.
 armario-escritorio taraceado, III, 94.
 arte popular de los siglos XVII y XVIII, III, 87-99.
 arte quiteño, expansión, III, 101 y sigs.
 artes populares, IV, 201 y sigs.
 artesanado de la Compañía (Quito), II, 205.
 artesanado mudéjar de la Catedral, II, 32.
 artesanado mudéjar de San Diego, II, 32.

artesonado mudéjar de San Francisco, II, 32, 53, 203; III, 81.
 artesanado mudéjar de Santo Domingo, II, 17, 32.
 "asamblea" Chorrera, I, 83.
 Ascázubi, Roberto de, II, 228.
 Ascensión, Manuela de la, II, 106.
 Astudillo, Antonio, III, 48, 54.
 - "Nacimiento de san Pedro Nolasco", III, 49.
 Astudillo, Gerardo, IV, 52.
 "Asunción de la Virgen", de B. de Legarda, III, 63.
 "Asunción de la Virgen", por G. B. Goetz, III, 156.
 "Asunción de la Virgen", por hermanos Cortés (?), III, 156, 157.
 Atabalipa, Isabel, II, 54.
 Atacames, cultura, I, 198-215.
 Atahualpa, I, 4, 22, 58, 202, 250, 260; II, 22, 54, 214, 221.
 Atahualpa, Alonso, II, 54.
 Athens, S., I, 103.
 Atocha, hacienda (Ambato), II, 132.
 Atuntaqui, II, 225.
 "Auriga (El)", por Barragán, IV, 80.
 "Autorretrato", por L. Cadena, III, 221.
 "Autorretrato", por C. Egas, IV, 60.
 "Autorretrato", por Guayasamín, IV, 114.
 "Autorretrato", por Manosalvas, III, 229.
 "Autorretrato" (?), por M. de Samaniego, II, 153.
 "Autorretrato con mi madre y mi hermano", por E. Kingman, IV, 188.
 Avendaño, Sancho de, II, 96.
 Avendaño y Zúñiga, Gabriel de, II, 158.
 Ayala, Manuel, IV, 15.
 Ayampitín, puntas, I, 39.
 Ayerdi, Francisco, II, 79.
 Ayllón, E., IV, 165.
 Ayuntamiento de Vinces, IV, 94.
 Azogues, IV, 96, 98, 205, 215.
 Azuay, arte, II, 229 y sigs.
 "Azul precolombino", por S. Espinel, IV, 138.



Francisco Albán:
 "La Llapanga", detalle de un cuadro de la serie "Frutos del Perú".

B

- Babahoyo, ciudad, IV, 03.
 Babahoyo, río, I, 13, 81; II, 218, 219.
 Baeza, Inés de, II, 225.
 Bahía, cultura, I, 114, 117-120, 164, 169, 171, 173, 179, 181, 182, 187.
 – estatuillas cerámicas, I, 27, 119, 167, 172, 180.
 balsa prehispánica, I, 25.
 Ballesteros, Manuel, I, 32.
 banco de la Compañía (Quito), II, 207.
 Banco Central del Ecuador, Quito, IV, 101.
 Baños, IV, 96, 215.
 Baquero, Pedro Tomás, II, 210; III, 61.
 Bar, Paul Alfred, III, 208, 239; IV, 18, 62.
 Barata, M., II, 31; III, 171, 173.
 bargueño colonial, III, 94.
 Barochio, Jacobo, II, 62.
 Barragán, Milton, IV, 82.
 – “El auriga”, IV, 80.
 – “Hombre y mujer”, IV, 87.
 Barrantes, Lucas, II, 89.
 Barret, I, 126.
 Barriga, P., IV, 186.
 Barrio de Sepúlveda, Juan de, I, 127; II, 147.
 Barrionuevo, Antonio, III, 50.
 barroco ecuatoriano, III, 3 y sigs.
 Bastidas, Antonio, II, 83, 100.
 bastón cayapa, I, 125.
 baúl virreinal, III, 82.
 “Bautismo del Señor”, por D. de Robles, II, 208.
 Bautista, Juana, II, 198.
 Bazante, Boroshilov, IV, 168.
 – óleo, IV, 163.
 “Beatas (Las)”, por Guayasamín, IV, 108.
 Becerra, Francisco de, II, 69, 76, 95, 98.
 Bedón, fray Pedro, II, 30, 111, 112, 114, 144, 145, 146, 148, 199, 226; III, 24, 178, 194.
 Bedón, fray Pedro, por fray Antonio Cecilio Albán, III, 48.
 – por T. del Castillo, II, 26.
 – iniciales de un “Coral”, II, 144, 145, 146.
 – “Nuestra Señora del Rosario, o de La Escalera”, II, 142.
 Bedón, padre (?), “San Nicolás de Tolentino”, II, 147.
 – “San Pedro de Verona”, II, 147.
 Belalcázar o Benalcázar, Sebastián de, I, 4; II, 13, 25, 69, 143, 215, 216, 226.
 Belén (Quito), III, 43, 44.
 Bell, Robert, I, 30, 36, 38, 39, 40.
 Belloio, Antonio, IV, 58.
 Benalcázar, Diego, III, 211.
 Benalcázar o Belalcázar, Sebastián de, I, 4; II, 13, 25, 69, 143, 215, 216, 226.
 Benavente, H. de, II, 224.
 Benavides, Juan, III, 66.
 Benítez, Francisco, II, 62, 96, 113, 200, 204, 210, 216; III, 80.
 Bennett, Wendell C., I, 30.
 Benzoni, Girolamo, I, 23, 212; III, 75.
 Bergsoe, Paul, I, 30, 154, 157.
 Berlanga, Tomás de, I, 16.
 Bernini, II, 123-126.
 Berreto, Manuel de Jesús, retrato de Antonio Salas, III, 214.
 Berrio, Eufemia, III, 230.
 Biblián (Cañar), IV, 96.
 “Bicicleta”, por M. Bueno, IV, 184.
 Bird, Junius, I, 40.
 Bischof, Henning, I, 64.
 Bitti, Bernardo, II, 33, 144, 145.
 Blanco, río, I, 123.
 Blásquez, F., IV, 71.
 Boca de los Zapos, IV, 96.
 “Boceto ataúd blanco”, por Guayasamín, IV, 107.
 Bolaños, Francisco, II, 43.
 Bolívar, Simón, I, 9; III, 213.
 Bolívar, Simón, monumento en Quito, por Charton, Le Tourner y Swovoda, IV, 74.
 – retrato por Salas, III, 217.
 Bolívar y San Martín, monumento a la entrevista en Guayaquil, IV, 73.
 Bolswert, Schelte de, II, 156, 158.
 – “San Agustín se aparece al duque de Mantua”, II, 154.
 Bonifaz, Diego, II, 107.
 Boninilla, Clara de, II, 74.
 Borja, Arturo, IV, 17.
 Borja, Cipriano, III, 230.
 Borja, José de, II, 158.
 botella cañari zoomorfa, I, 46.
 – Cuasmal, I, 2.
 – Machalilla, I, 76, 77.
 botellas Chorrera zoomorfas, I, 57, 83, 86, 89, 94, 95, 96.
 – La Tolita, I, 150.
 – Tacalshapa, antropomorfos, I, 243.
 botijuela o cántaro de Tuncahuán, I, 186.
 Bramante, II, 46.
 Braque, G., IV, 66.
 Braun, Robert, I, 78.
 Bravo, Pedro, II, 232.
 Bravomalo, César, IV, 81, 82, 86, 180.
 – “Benjamín Carrión”, IV, 70, 86.
 – “La mañana”, IV, 85.
 Breilh, Germania de, IV, 82, 86.
 – “La torera”, IV, 86.
 – “Mendigos”, IV, 86.
 – “Puerta”, IV, 87.
 Brieva, Simón de, III, 163.
 Buchwald, Otto von, I, 28.
 Bueno, Mauricio, IV, 150, 154, 156, 182-184.
 – “Espiral”, IV, 154, 156.
 – “Paisaje”, IV, 185.
 – “Quito en neón”, IV, 155, 156.
 Burbano, Bernardo, IV, 90.
 Bushnell, G. H. S., I, 30, 81, 115.
 Bustamante, Pablo, III, 219.

Caballero y Góngora, Antonio, III, 48.
 "Cabaña", por Espín, III, 189.
 "Cabaña de indios", de Ernest Charton, III, 205.
 Cabello Valboa, Miguel, I, 20.
 — *Miscelánea Antártica*, I, 20.
 "Cabeza de niño núm. 7", por R. Cruz, IV, 165.
 cabeza femenina de La Tolita, de oro, I, 147.
 cabeza manteña, I, 50, 51.
 "Cabezas", por Guayasamín, IV, 112, 123.
 Cabrera, Alonso de, II, 107.
 Cabrera, Bernardo, II, 123.
 Cabrera, Jerónima de, II, 107.
 Cabrera, Nicolás, II, 172; III, 227, 230.
 Cabrera, Tadeo, III, 227.
 "Caciques negros de Esmeraldas", por Sánchez Gallque, I, 126, 147; II, 147, 148.
 Cadena, Luis, III, 186, 208, 212, 218; 228, 229, 230, 237.
 — "Autorretrato", III, 221.
 — "La aldea campesina", III, 222, 223.
 Cadena, Luis, "La Dolorosa", III, 223.
 — "Misterios del Rosario", III, 228.
 — "Nuestra Señora de Pompeya", III, 228.
 — pinturas en el templo de Santo Domingo, III, 228.
 — "Vida de San Agustín", III, 228.
 Cajamarca, I, 22, 260.
 cajonera y bargueños coloniales, III, 95.
 Calancha, padre, II, 95.
 Caldas, F. J. de, III, 50, 52, 58.
 Calderón, IV, 216.
 Caldérón, Felipe, III, 31.
 Calderón de Gil, Alba, IV, 55.
 "Calvario", por Caspicara, III, 8.
 "Calvario", por B. de Legarda, II, 64.

"Calvario", por G. Zangurima (?), en el Sagrario (Quito), III, 237.
 Calvo, Tomás, II, 234.
 Calzado, José, III, 50.
 Calle, Manuel J., IV, 15.
 Calle, Martín de la, III, 75.
 "Calle (La) 14", por C. Egas, IV, 63, 67.
 "Callejón Gutiérrez" (Guayaquil), de Roura Oxandaberro, IV, 6.
 Callito, hacienda, II, 23.
 Camacho, Joaquín, III, 50.
 Camacho, Tomás, III, 227, 230.
 Camarero, León, III, 239; IV, 15.
 camarín del Rosario (Santo Domingo, Quito), III, 44.
 Camón Aznar, José, IV, 104.
 — retrato por Guayasamín, IV, 119.
 Campos, Francisco, II, 172.
 Campos, Simón, II, 210.
 "canéfora americana" (púlpito de San Francisco, Popayán), III, 109.
 "Cangahua", por P. León, IV, 18, 20.
 Canja, J. A., IV, 90.
 Cano, Alonso, II, 32.
 cántaros Puruhá, antropomorfos, I, 239.
 canteranos coloniales, III, 78.
 Cantuña, capilla (San Francisco), II, 65-68.
 — ornamentación, II, 65, 66, 208.
 — retablo de las Llagas de San Francisco, II, 67.
 — retablo de San Lucas, II, 194.
 Cantuña, capilla (San Francisco), retablo mayor, II, 64, 66.
 Cañar, río, I, 13.
 cañari, cultura, I, 244-247.
 — botella zoomorfa, I, 46.
 Capac-Urcu, monte, II, 226.
 Capacha, cultura, I, 79.

capilla de Cantuña (San Francisco), II, 65-68.
 — ornamentación, II, 65, 66, 208.
 — retablo de las Llagas de San Francisco, II, 67.
 — retablo de San Lucas, II, 194.
 — retablo mayor, II, 64, 66.
 capilla del Coristado (Santo Domingo), II, 70-71.
 "Capilla del robo", de Ernest Charton, III, 205.
 capilla del Rosario (Santo Domingo), retablo, II, 75.
 — ornamentación, III, 6.
 — púlpito, III, 6.
 Cappa, Ricardo, II, 172.
 Capulí, fase, I, 221, 236.
 "Carajo", por J. Pinto, III, 230, 231.
 Caranqui, II, 23, 225, 226.
 Cárdenas, Antonio, III, 219.
 Cárdenas, Irene, IV, 145, 147.
 — "Pinturas", IV, 144.
 Carihuairazo, monte, I, 239; II, 226.
 Carlos, padre, II, 35, 200, 202; III, 20.
 — "La Virgen entrega el manto al beato Reinaldo", II, 70.
 — "Negación de San Pedro", II, 39.
 — "San Lucas", II, 68, 194.
 Carluci de Santiana, María Angélica, I, 30.
 Carmen, iglesia (Popayán), decoración, II, 108.
 Carmen Alto (Quito), claustro, II, 4; III, 29.
 — pintura, III, 176.
 Carmen Bajo o Moderno (Quito), III, 39-41.
 — claustro, III, 39, 40.
 — púlpito, II, 206.
 Carmen de la Asunción (Cuenca), II, 238-240.
 — espadaña, II, 234.
 — patio, II, 239.

Carmen de la Asunción (Cuenca), pinturas del refectorio, II, 130, 237.
 -- portada, II, 234.
 Carolina, período, I, 42.
 Carondelet, barón, II, 42, 226, 227; III, 58.
 Carranza, C., IV, 175.
 Carrasco, Edgar, IV, 169, 177, 178, 179.
 Carreño Coronado, José, IV, 158, 160, 169, 170, 172, 175.
 -- "Danza del gran sacerdote", IV, 160.
 -- "Pintura", IV, 170.
 Carrera, fray Francisco de la, III, 31.
 Carrillo, Diego, II, 114.
 Carrillo, José Domingo, III, 208, 223, 236.
 -- "Inmaculada", III, 237.
 -- "San Francisco de Paula", III, 236.
 -- "San Joaquín y Santa Ana con la niña María", III, 236.
 -- "San Juan de Dios", III, 236.
 Carrión, Benjamín, IV, 6, 7, 108.
 -- monumento por Bravomalo, IV, 70, 86.
 Carvajal, Juan de, II, 95.
 Carvalho Neto, Paulo de, IV, 132.
 casa de la familia Arellano (Quito), II, 5.
 casa de los cayapas, I, 124.
 cascabeles de la cultura Milagro-Quevedo, I, 205.
 Cashaloma, fase, I, 246-247.
 -- vaso cefalomorfo, I, 247.
 Caspicara, II, 26, 42, 68, 110, 196; III, 20, 67-72, 171.
 -- "Calvario", III, 8.
 -- "Cristo en la cruz", III, 71.
 -- "Niño Jesús", III, 72.
 -- "Nuestra Señora de la Luz", III, 9.
 -- "Sábana Santa", II, 43; III, 68.
 -- "San Juan de Dios", III, 72.
 -- "Tránsito de la Virgen", II, 49, 57.
 -- "Virgen del Carmen", III, 69.
 Caspicara, escuela, "Cristo yacente", III, 67.
 -- "Eva y Adán", III, 70.
 Caspicara (?), "Crucifijo", III, 119.

Caspicara (?), "Virgen de la Asunción", III, 121.
 Cassadio, Luis, IV, 62, 71, 82, 83.
 -- monumento a González Suárez, IV, 72, 79.
 Castellanos, Juan de, III, 109.
 Castells, Juan, III, 239.
 Castells, Miguel, IV, 15.
 Castilla, Antón de, II, 232.
 Castillo, Francisco de, II, 107.
 Castillo, Francisco del, II, 104.
 Castillo, Juan del, II, 198.
 Castillo, Tomás del, II, 153.
 -- retrato del padre Bedón, II, 26.
 Castro, Antonio, III, 237.
 Castro, Jerónimo de, II, 79.
 Castro, Juan, III, 202, 205, 208.
 casullas bordadas (detalles), III, 73, 96.
 Catari, I, 23.
 Catasse, Carlos, IV, 158, 168.
 catedral de Latacunga, II, 224.
 catedral de Quito, II, 15, 39, 40, 41-44.
 -- coro, II, 42.
 -- púlpito, II, 41.
 -- retablo de las Animas, II, 38.
 catedral de Riobamba, II, 223.

"Cayambe junto a Quito", de Fumagalli, III, 201.
 Cayapas, río, I, 123, 125.
 cayapas, indios, I, 123-125.
 -- casa, I, 124.
 -- empuñadura de bastón, I, 125.
 Caxés, Francisco, II, 90.
 cazador de la cultura Jama-Coaque, I, 1.
 Cepeda, Beatriz de, II, 111.
 Cepeda, L. de, II, 106, 216.
 Cervantes, Bartolomé, I, 23.
 Cervantes, fray Jerónimo de, II, 69, 232.
 "Cerro (El)", por Coloma Silva, IV, 28.
 Céspedes, Pablo de, III, 123.
 cestería y trenzados populares, IV, 209, 210, 210, 211.
 Cevallos, Alvaro de, II, 106.
 Cevallos, Julio, IV, 54, 55.
 -- "El mayoral", IV, 55.
 -- "Niños", IV, 54.
 -- "Pase del Niño", IV, 56.
 -- "Prioste", IV, 57.
 -- "Retablo", IV, 57.
 Cevallos, Luis Antonio, II, 218.
 Cevallos, Pedro Fermín, II, 65.
 Cevallos, Santos, III, 227, 230.

Aquí al lado, y de Caspicara, "Tránsito de la Virgen", en un altar de la iglesia del convento de San Francisco de Quito.



Cevallos, Wenceslao, IV, 15.
 Cevallos García, G., II, 21, 22.
 Cezanne, P., IV, 10, 12.
 Ciénaga, La, IV, 102.
 Cieza de León, Pedro, I, 24, 31, 190; II, 216, 221.
 — — — *La crónica del Perú*, I, 24.
 Cifuentes, H., IV, 129, 156.
 — “Dibujo”, IV, 157.
 — “La torada”, IV, 157.
 Cifuentes, Rodrigo de, II, 34.
 Ciga y Aldaz, Juan de, II, 56.
 Cisneros, Agustín, II, 154.
 Cisneros, Bartolomé de, II, 154.
 Cisneros y Alvarado, Andrea, II, 153.
 Cisneros y Alvarado, Isabel, II, 153, 154.
 Civezza, Marcelino de, II, 143; III, 72.
 claustro de El Tejar, III, 45.
 claustro de San Agustín (Quito), II, 94, 97, 99.
 claustro de San Diego (Quito), II, 111.
 claustro de San Francisco (Quito), II, 61.
 claustro de la Concepción (Quito), II, 99.
 claustro de la Merced (Quito), III, 32.
 claustro del Carmen Alto (Quito), III, 29.
 claustro del Carmen Bajo o Moderno (Quito), III, 39, 40.
 claustro de Santa Clara (Quito), II, 103.
 claustro de Santo Domingo (Quito), II, 68.
 Clavería, Juan de, II, 79.
 Clovis, puntas, I, 39, 41.
 Coaque, I, 21, 22, 23.
 Cobo, Jesús, IV, 82, 90.
 — “Secuencia en tres fases”, IV, 89.
 Cobos, Gloria, IV, 86.
 Coca, río, I, 15, 193.
 coca, uso, en Jama-Coaque, I, 176.
 coca, uso en Valdivia, I, 74.
 coca, uso en el Negativo del Carchi, I, 224, 226.
 Cochaskuí, II, 23.
 Coello, Sergio, IV, 54.
 Cogniat, Raymond, IV, 105.
 Coloma Silva, Alberto, IV, 27, 28.



Collar de cascabeles de la cultura Milagro-Quevedo.

Coloma Silva, Alberto, “El cerro”, IV, 28.
 — “La tola”, IV, 11.
 — pintura, IV, 40.
 — “Vista de Guápulo”, IV, 27.
 Colón, Cristóbal, I, 19, 250.

Colonche, IV, 102.
 “Coloradas (Las)”, por Guayasamín, IV, 105.
 Colorado, Fernando, II, 158.
 Colta, laguna, IV, 211.
 columnario quiteño, II, 116-126.
 columnas abalaustradas, II, 117 a 120.
 columnas antropomorfas, II, 120 a 122.
 columnas cinchadas, II, 122.
 columnas de fuste enguinaldado, II, 123.
 columnas estípitescas de vástagos retorcidos, II, 122.
 columnas salomónicas, II, 123 a 126.
 “Collage”, por Moreno, IV, 12.
 collar de concha, I, 222.
 Collas, III, 97.
 Collier, D., I, 30, 81, 94, 185.
 “comadronas” de La Tolita, I, 151.
 cómodas de sacristía, II, 76.
 Compañía de Jesús (Popayán), iglesia, III, 102, 103.
 Compañía de Jesús (Quito), II, 79, 93.
 — altar de San Ignacio, II, 82.
 — altar mayor, decoración, III, 7.
 — artesonado, II, 205.
 — banco, II, 207.
 — confesonario, II, 211.
 — construcción, II, 79-90.
 — cúpula, II, 91.
 — interior, II, 80.
 — decoración, II, 23, 83, 88, 89, 208.
 — fachada, II, 18, 91-93; III, 30, 33, 34, 35, 36.
 — interior, II, 78.
 — plano, II, 87.
 — portadas del colegio, II, 90.
 — púlpito, II, 84.
 — detalles, II, 121.
 — retablo de San Francisco Javier, II, 81.
 — retablo de la Virgen de Loretto, II, 86.
 — tribuna, II, 85.
 “Composición 1”, por Jaime Andrade, IV, 83.
 “Composición”, por Mariela García de Manrique, IV, 166.
 “Composición”, por Katya Kohn, IV, 164.

"Composición", por O. Moreno, IV, 150.
 compotera, I, 220.
 compotera Chorrera, I, 97.
 compotera Puruhá cefalomorfa, I, 240.
 compoteras Tuncahuán, I, 188, 189.
 Compte, padre, II, 59, 62.
 Concepción (Quito), II, 101.
 -- claustro, II, 99.
 -- coro, III, 81.
 Concepción (Cuenca), II, 236 a 238.
 -- nacimiento, II, 233.
 confesonario de la Compañía (Quito), II, 211.
 Congreso de Cúcuta, II, 234.
 Congreso del Ecuador, II, 235.
 Conservatorio de Música, III, 237.
 Constante, Theo, IV, 145, 148, 150, 154, 158, 172.
 -- "Formas", IV, 146.
 "Constitución" (estatua), por J. Díaz, III, 237.
 "Construcción en metal", por E. Maldonado, IV, 13.
 "Conversión de San Pablo", por Magdalena Dávalos, III, 177.
 "Copas de la ira (Las)", por Víctor Mideros, IV, 24.
 coqueros sentados, I, 225, 226.
 "Coral", iniciales decoradas por el padre Bedón, II, 144, 145, 146.
 "Coraza", IV, 212.
 "Corazón de Jesús", por J. Díaz, III, 237.
 "Corazones, Los" (Quito), de Roura Oxandaberro, IV, 19.
 Córdova Salinas, II, 45, 52, 59.
 Coristado, capilla (Santo Domingo), techumbre, II, 70-71.
 Cornejo, Luis, IV, 81, 86.
 cornucopia rococó, III, 80.
 cornucopias barrocas, III, 18.
 coro de la catedral de Quito, II, 42.
 coro del convento de la Concepción (Quito), III, 81.
 corona de plata colonial, III, 75.
 "Coronación de la Virgen", por M. de Samaniego, III, 122.
 -- detalles, III, 126, 128, 134, 135.
 Coronel, Wilhelmina, IV, 55.

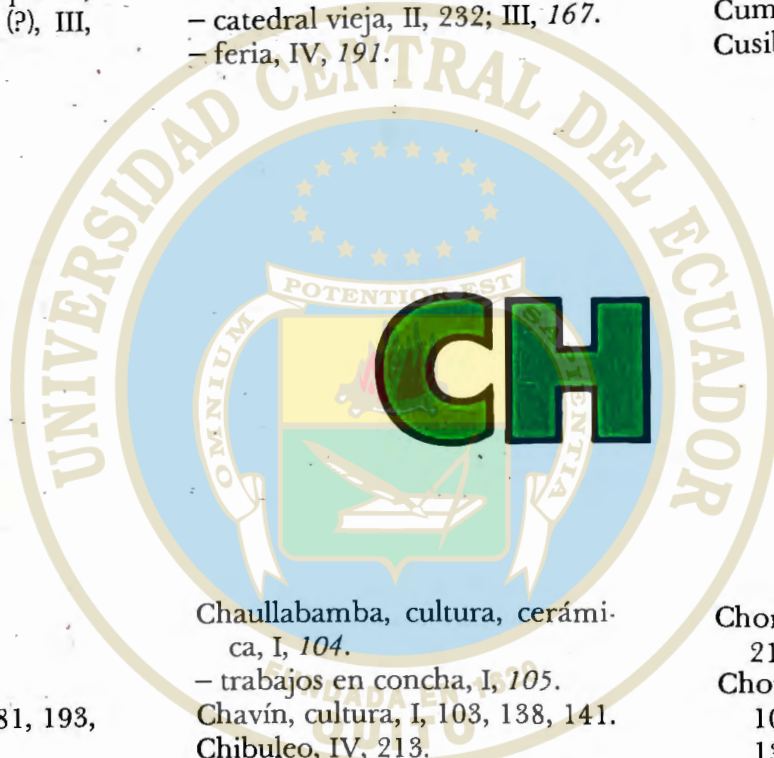
coros ecuatorianos, II, 204.
 Corral, Juan del, II, 95, 96, 98.
 "Cortejo funerario del general Lamar", III, 213.
 Cortés, Casimiro, III, 54.
 Cortés, Hernán, II, 4, 214.
 Cortés, Nicolás, III, 52, 53, 116, 139.
 Cortés de Alcocer, José, III, 113.
 -- "San Miguel Arcángel", III, 116.
 Cortés y Alcocer, Antonio, III, 52, 53, 116, 139.
 -- "Passiflora menispermifolia", 112.
 Cortés y Alcocer, Antonio (?), retrato de Alejandro Humboldt, III, 111.
 Cortés y Alcocer, Francisco Javier, III, 52, 53, 116, 139.
 -- "Passiflora virtifolia", III, 53.
 Cortés y Alcocer, José, III, 52, 53.
 Cortés, hermanos, III, 173, 201.
 Cortés, hermanos (?), "Anunciación", III, 148, 149.
 Cortés, hermanos (?), "Asunción de la Virgen", III, 156.
 Cortés, hermanos (?), "Desposorios de la Virgen", III, 146, 147.
 Cortés, hermanos (?), "Inmaculada Concepción", III, 140, 141.
 Cortés, hermanos (?), "La Madre de los Dolores", III, 154, 155.
 Cortés, hermanos (?), "Las cuatro partes del mundo ante la Virgen Apocalíptica", III, 138.
 Cortés, hermanos (?), "Nacimiento de la Virgen", III, 142, 143.
 Cortés, hermanos (?), "Presentación de la Virgen en el templo", III, 144, 145.
 Cortés, hermanos (?), "Presentación del Niño Jesús en el templo", III, 152, 153.
 Cortés, hermanos (?), "Reina del Santo Rosario", III, 158, 159.
 Cortés, hermanos (?), "Virgen Protectora", III, 161.
 Cortés, hermanos (?), "Visitaación", III, 150, 151.
 Cosanga, cultura, I, 190, 193, 194.
 -- cerámica, I, 192, 193.

Cossío, Pancho, IV, 27.
 Cotacachi, monte, I, 9; II, 225.
 Cotacachi, villa, II, 225; IV, 211.
 Cotococha, cultura, I, 216.
 Cotocollao, cultura, I, 103, 105-108, 105-108.
 -- cerámica, I, 107.
 -- estatuillas cerámica, I, 106.
 -- trabajos en piedra, I, 108.
 Cotopaxi, monte, I, 9, 12; II, 226.
 Courbes, Jean de, II, 123.
 Courbet, G., IV, I.
 Covarrubias, I, 139.
 Cozar, Fernando, II, 52, 62.
 cráneo de Otavalo, I, 36, 36.
 cráneo de Punín, I, 35.
 cráneos de Alangasí, I, 36.
 cráneos de Paltacalo, I, 35.
 "Cráter (El)", por L. Moscoso, IV, 50.
 "Credo" (serie), por M. de Santiago (?), II, 168; III, 101.
 Creft, José de, IV, 83.
 Crespo Ordóñez, Luis, IV, 18, 176.
 -- "El día de la resurrección de la rosa", IV, 17.
 -- "Interior", IV, 9.
 -- retrato, IV, 17.
 "Criadita", por J. Pinto, III, 227.
 "Cristo", de Zangurima (?), en San Alejo (Guayaquil), III, 237.
 "Cristo Difunto", por Pampite, II, 201.
 "Cristo en la cruz", de Caspicara, III, 71.
 "Cristo muerto", de José Miguel, III, 238.
 "Cristo yacente", de escuela de Caspicara, III, 67.
Crónica del Perú (La), por Pedro Cieza de León, I, 24.
 Cross, H. E., IV, 10.
 "Crucificado" (Carmen de la Asunción, Cuenca), II, 235.
 "Crucificado", de Sangurima, Gaspar, II, 228, 233.
 "Crucifijo", por Caspicara (?), III, 119.
 cruz de esmeraldas colonial, III, 75.
 cruz de piedra (San Diego, Quito), II, 22.
 cruz de plata barroca, II, 91.
 Cruz, fray Francisco, II, 45.

Cruz, Hernando de la, II, 28, 83, 87, 150-153, 172, 173.
 – “Infierno”, II, 87, 150, 151.
 – “Juicio Final”, II, 150.
 – “San Ignacio”, II, 150.
 – “Santa Mariana de Jesús”, II, 151.
 Cruz, Joaquín, III, 163.
 Cruz, Jorge de la, II, 59.
 Cruz, Juana Inés de la, II, 31.
 Cruz, Miguel de la, II, 171.
 Cruz, Roosevelt, IV, 150, 168.
 – “Cabeza de niño núm. 7”, IV, 165.
 Cruz Mitima, Jorge de la, II, 44, 59.
 “Cuatro (Las) partes del mundo ante la Virgen Apocalíptica”, por hermanos Cortés (?), III, 138.

Cubillí, monte, II, 226.
 cubre-copón bordado, III, 96.
 Cúcuta, Congreso, II, 234.
 “cucharas” Valdivia, I, 65, 67.
 cuchillos de obsidiana de El Inga, I, 37, 43.
 Cuenca, I, 253; II, 22, 221, 222, 229, 230; IV, 81, 93, 95, 97, 98, 100, 102, 161, 163, 175, 205, 208, 210, 211, 214, 215, 216.
 – Carmen de la Asunción, espadaña, II, 234.
 – – portada, II, 234.
 – casa, II, 222.
 – casas colgantes, II, 220.
 – catedral nueva, II, 221, 231, 232.
 – catedral vieja, II, 232; III, 167.
 – feria, IV, 191.

Cuenca, mercado, IV, 207.
 – parroquia de San Blas, II, 230.
 cuenco Machalilla, inciso, I, 78.
 cuenco o mortero Valdivia, de piedra, I, 69.
 cuenco Valdivia, I, 66.
 cuero repujado y pintado colonial, III, 79.
 Cuero y Caicedo, obispo, II, 42; III, 169, 169.
 Cueva Negra de Chobshi, I, 40
 – puntas, I, 39.
 Cuevas, F. de las, II, 106, 107.
 Cuevas, Hernán, IV, 188.
 Cuicocha, lago, II, 225.
 culturas formativas, I, 61-111.
 – localización, mapa, I, 88.
 Cullca, II, 221, 222, 231.
 Cumbaranza, río, I, 108.
 Cusibamba, II, 224.



Chacha, Alonso, II, 144.
 Chachapoyas, I, 249.
 Chagal, M., IV, 66.
 Chalco, Jorge, IV, 179, 181, 193, 199.
 – “Paisaje”, IV, 179.
 Chalco, Pascual, III, 31.
 Chalpi, río, I, 193.
 Chalcucuma, I, 260.
 Chambo, río, I, 239; IV, 96.
 Chanchán, río, I, 13.
 Chanduy, IV, 102.
 Charton, Ernest, III, 202, 218, 223.
 – “Capilla del robo”, III, 205.
 – “Cabaña de indios”, III, 205.
 Charton, Le Tournier y Swovoda, monumento a Bolívar en Quito, IV, 74.
 “chasqui”, I, 254.
 Chaullabamba, cultura, I, 81, 83, 104.

Chaullabamba, cultura, cerámica, I, 104.
 – trabajos en concha, I, 105.
 Chavín, cultura, I, 103, 138, 141.
 Chibuleo, IV, 213.
 Chica Cevallos, Antonio de la, II, 158.
 Chicayana, Mateo, II, 108.
 Chiguaza, fase, I, 109, 110.
 Chili, Manuel, véase Caspicara.
 Chillo Lijón, hacienda, IV, 100.
 Chimbo, río, I, 239.
 Chimborazo, monte, I, 9, 11, 239, II, 226.
 “Chimborazo con la expedición de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss”, de Rafael Troya, III, 205.
 Chirije, cultura, I, 197.
 Chobshi, cueva, I, 38, 40.
 “Cholita (La)”, por Rendón Seminario, IV, 29.

Chordeleg, III, 97; IV, 203, 207, 213, 215.
 Chorrera, cultura, I, 61, 81-101, 104, 105, 108, 113, 114, 128, 138, 141, 163, 165, 182, 184, 193.
 – cerámicas ceremoniales, I, 83, 93, 100.
 – cerámicas domésticas, I, 87, 88, 96, 97, 98.
 – cerámicas fitomorfos, I, 85, 92, 98.
 – cerámicas zoomorfos, I, 83, 86, 89, 94, 95, 96, 111.
 – contactos exteriores, I, 97, 98, 100, 101.
 – estatuillas cerámicas, I, 80, 82, 83, 84, 93, 100, 101, 102, 111, 163.
 – obras líticas, I, 90.
 – templo en maqueta, I, 91.
 – trabajos en concha, I, 91.

D

Dalí, Salvador, IV, 27.
 "Daniel", por N. J. Goríbar (?), II, 185.
 "Danza del gran sacerdote", por Carreño Coronado, IV, 160.
 danzante salasaca, IV, 200.
 danzantes, I, 183.
 Darn, litógrafo, III, 239.
 Darquea, Bernardo, II, 226.
 Darquea, Jaime, IV, 144.
 Darwin, Charles, I, 16.
 Daule, cultura, I, 114.
 Daule, río, I, 13, 115; II, 218, 219.
 Dávalos, Magdalena, III, 41, 178, 178.
 - "Conversión de San Pablo", III, 177.
 - "Dormición de la Virgen", III, 177.
 - "Virgen del Carmen", III, 41.
 Dávalos y Larráspuro, María Magdalena, III, 41.
 "David", por N. J. Goríbar (?), II, 172.
 Dávila, Pedrarias, II, 213, 214.
Del costume antico e moderno di tuti i popoli, de Giulio Ferrario, III, 202.
 Delgado, Leonías, III, 76.
 Delgado, Nicolás, IV, 15, 17, 93.
 - *El encanto de la Colonia*, IV, 17.
 - *La Escuela de Bellas Artes y la transformación plástica de comienzos de siglo*, IV, 15.
 - *La flauta de Onix*, IV, 17.
 - "Patio", IV, 7.
 desarrollo regional, I, 113-195.
 - en el Amazonas, I, 192-195.
 - en la costa, I, 113-184.
 -- cerámica, I, 114-121, 166.
 -- contacto extracontinental, I, 178-183.
 -- culto y organización social, I, 173-178.
 -- Ecuador y Mesoamérica, I, 183-184.
 -- La Tolita, I, 121-163.
 - en la sierra, I, 14-191.



Nicolás Delgado: "Patio".

desarrollo regional, localización de las culturas, mapa, I, 125.
 "Descubrimiento del río Amazonas", por Guayasamín, IV, 111.
 "Desesperación", por Guayasamín, IV, 109.
 "Desocupados", por E. Kingman, IV, 199.
 "Desolación", por Egas, IV, 68.
 "Despedida", por G. Galecio, IV, 62.
 "Desposorios de la Virgen", por G. B. Goetz, III, 146.
 "Desposorios de la Virgen", por los Cortés (?), III, 146, 147.
 "Después del Primer Día", por Gina Villacís, IV, 91.
 Deubler, Leonardo, II, 91, 92, 210; III, 31, 34, 35, 36.
Devoción a los Sagrados Corazones de Jesús y María, portada, III, 165.
 "Día (El) de la resurrección de la rosa", por Crespo Ordóñez, IV, 17.
 Diaguillo, carpintero, III, 95.
 Díaz, Diego Valentín, II, 199.
 Díaz, José, III, 211.

Díaz, Juan, "Constitución", III, 237.
 - "Corazón de Jesús", III, 237.
 - "Santo Domingo", III, 237.
 Díaz, Rafael, IV, 150.
 Díaz, Tomás, III, 237.
 Díaz Arias, Garci, II, 39, 40.
 Díaz Carralero, Eugenio, II, 54.
 Díaz Zurbano, Sancho, II, 149.
 "Dibujo", por Juan Agustín Guerrero, III, 220.
 "Dibujo", por M. Varea, IV, 172.
 "Didí", por Villafuerte Estrada, IV, 156.
 "Dido", por J. Pinto, III, 226.
 Díez de la Peña, Manuel, III, 91.
 Diguja, José, III, 91.
 Dillón, Luis, III, 239.
 dios alado de La Tolita, I, 144.
 "Divina Pastora", por B. de Legarda, III, 62.
 "Divina Pastora", por Samaniego, III, 172.
 divinidad manteña, I, 212.
 "Doctrina Cristiana" (serie), por M. de Santiago, II, 167, 168, 176, 177, 178, 179, 180.
 "Dolorosa", por L. Cadena, III, 223.

"Dolorosa", por Maestro Oviedo, III, 48.
 "Domingo, santo", por J. Díaz, III, 237.
 Domínguez Camargo, Hernando, II, 100, 156.
 Donoso, Oscar, IV, 18.
 D'Orbigny, Alcides, III, 202.

"Dormición de la Virgen", III, 22.
 "Dormición de la Virgen", por Magdalena Dávalos, III, 177.
 Dorsey, George, I, 29, 117.
 "Dos profesores de pintura retratándose el uno al otro", por R. Vargas, III, 222, 223.

Dressel, padre, III, 239.
 Dueñas, Olga, IV, 145, 147, 148.
 Duquesne, José Domingo, III, 50.
 Durán, IV, 84.
 Durán, Alonso, II, 232.
 Durán Maestrillo, Nicolás, II, 79.
 Durero, Alberto, III, 123.

E

"Ecce-Homo", II, 101.
 Ecuador geográfico, I, 9-17.
 Ecuador prehistórico, cronología, I, 32.
 "Edad de la ira (La)", por Guayasamín, IV, 109, 113.
 Egas, Antonio, II, 153, 154; III, 47.
 Egas, Camilo, IV, 15, 44-52, 61-69, 83, 191, 193.
 - autorretrato, IV, 60.
 - "Desolación", IV, 68.
 - "El indio Mariano", IV, 69.
 - "Flow in Gray", IV, 67, 69.
 - "Gregorio y Carmela", IV, 69.
 - "Horas tempranas", IV, 66, 69.
 - "Indios", IV, 60.
 - "La calle 14", IV, 63, 67.
 - "Reflejo núm. 2", IV, 64, 67.
 Eiximenis, *Lo Crestià*, II, 213.
 El Angel, IV, 96, 102.
 El Inga, cultura, I, 34-43.
 - artefactos de obsidiana, I, 40.
 - cuchillos de obsidiana, I, 37, 43.
 - proyectiles, I, 34.
 El Puyo, IV, 96.
 El Tejar, III, 42, 43, 44, 45.
 - claustro, III, 45.
 - fachada de la iglesia, III, 42.
 Elenpata, período, I, 240.
 "Eloy (san), patrón de los plateiros", por B. Rodríguez, III, 56.

Encarnación, iglesia (Popayán), altar del Sagrado Corazón, III, 110.
 - - decoración, III, 110.
 Endara Crow, Gonzalo, IV, 179, 181, 182, 193.
 - "Paisaje", IV, 181.
 Enderton, Alicia, I, 221.
 Engoroy, cultura, I, 81, 113.
 "Enigma", por N. Svistoonoff, IV, 174.
 Enríquez de Almansa, Martín, II, 69, 95.
 "Entierro de una niña negra", por G. Galecio, IV, 52.
 "Entonación de arcilla", por A. Villacís, IV, 133.
 "Escala de Jacob (La)", por M. Samaniego, III, 59.
 - - detalles, III, 127, 130, 132.
 "Escena popular junto al lago de San Pablo", III, 186.
 Escobar y Villarroel, Francisco, III, 52.
 - "Passiflora mollissima", III, 51.
 Escuela de Bellas Artes (La) y la transformación plástica de comienzos de siglo, por Nicolás Delgado, IV, 15.
 "Esculturas", de A. Negrete, IV, 84.
 Esmeraldas, IV, 96.
 Esmeraldas, río, I, 13, 121, 122, 122, 123.
 Espadaña, pintor, III, 38.

Espejo, doctor Eugenio, II, 168, 200, 202; III, 47, 53, 67, 68, 72, 166, 169.
 - *Defensa de los Curas de Riobamba*, III, 47.
 - *Historia Literaria y Económica*, III, 164.
 "Espera núm. 8", por Guayasamín, IV, 114.
 Espín, José, IV, 24, 93.
 Espinel, Segundo, IV, 134, 137.
 - "Azul precolombino", IV, 138.
 "Espiral", por M. Bueno, IV, 154, 156.
 Esquivias, J. M.^a, IV, 49, 140.
 Estete, Miguel de, I, 23.
 Esteves, Carmen, IV, 86.
 Esteves, José María, III, 214, 215.
 estípites, II, 122, 123.
 Estrada Icaza, Emilio, I, 28, 29, 30, 32, 61, 62, 64, 67, 74, 76, 81, 108, 114, 115, 117, 128, 179, 184, 197, 218.
 Estrellas, Eudocia, IV, 179.
 "Estrellas", por R. Jácome, IV, 167.
 "Eva y Adán", III, 170.
 "Eva y Adán", del taller de Caspicara, III, 70.
 Evans, Clifford, I, 28, 29, 32, 61, 62, 74, 76, 81, 114, 115, 179, 184, 192, 216.
 "Ezequiel", por N. J. Goríbar (?), 186.

F

Fabro, Sixto, II, 145.
 Facultad de Ingeniería Química
 (Ciudad Universitaria de Guayaquil), IV, 101.
 Falgiere, A., IV, 72.
 Fazzini, IV, 126.
 Fell, cueva, I, 40, 41.
 Fernández, Gregorio, II, 33.
 Fernández de Oviedo, Gonzalo,
 I, 20, 22, 100, 182; II, 213.
 Ferrario, Giulio, II, 201.
 – *Del costume antico e moderno di tutti i popoli*, III, 202.
 “Festival indígena”, por L. Tejada, IV, 49.
 Fierro, Humberto, IV, 3.
 Figueroa, Angel María, II, 235; III, 237.
 Figueroa, Francisco de, II, 236.
 figurilla humorística del XVIII,
 III, 99.
 figurilla La Tolita de hueso, I,
 143.
 figurilla negra (s. XVIII), I, 7.
 figurillas de alfarería popular,
 IV, 188, 189.
 figurillas de ángeles para vestir,
 III, 118.
 figurillas incas de oro, I, 257.
 figurillas Jama-Coaque, eróticas,
 I, 168.

figurillas La Tolita, eróticas, I,
 149.
 – familiares, I, 135, 148, 150.
 – maternas, I, 134, 135, 165.
 figurillas populares del barroco,
 III, 89, 90, 99.
 Fish, Olga, IV, 58, 150.
 – alfombras, IV, 58.
 – “Mujer cofán”, IV, 59.
 – “Negros de Esmeraldas”, III,
 190.
 “Flagelamiento”, por Guayasamín, IV, 118.
 “flautista”, IV, 202.
 Flor, Mariano, III, 211.
 Flora de Bogotá, III, 48-54.
 Florentino Enrique, José, III, 76.
 Flores, Antonio, III, 233.
 Flores, Juan José, III, 183, 184,
 212, 213.
 Flores, Marcos, II, 74, 76.
 Flores, Pilar, IV, 186.
 Flores y Caamaño, Alfredo, II,
 92.
 Floris, Cornelis, II, 90.
 “Flow in Gray”, por C. Egas, IV,
 67, 69.
 Folgueras, IV, 71.
 Folsom, puntas, I, 41.
 forja artesanal de hierro, IV,
 200.

“Formas”, por T. Constante, IV,
 146.
 “Formas en equilibrio”, por A.
 Gilbert, IV, 141.
 Fortún, José, III, 57.
 Fortuny, Mariano, III, 229.
 “Francisco, San”, por escuela de
 Mena, II, 199.
 “Francisco de Asís (san)”, por au-
 tor anónimo, II, 237.
 “Francisco de Asís (san)”, por
 Zurbarán (?), II, 33.
 “Francisco (san) y la Orden Ter-
 cera”, por M. Mexía, II, 151,
 153.
 Francisco de Orellana (ciudad),
 IV, 96.
 “Francisco de Paula (san)”, por
 Carrillo, III, 236.
 “Francisco Javier (san)”, II, 81.
 Freire, Gregorio, III, 47.
 Fritz, padre, III, 163.
 “Frutos del Perú”, por Vicente
 Albán, III, 172, 173.
 “Fuente de la Sabiduría”, III,
 114, 116.
 Fuente y Chávez, Francisco de
 la, II, 96, 98, 100, 155, 156.
 Fuentes, Francisco de, II, 79.
 Fumagalli, “El Cayambe, junto a
 Quito”, III, 201.

G

“Gabriel arcángel (san)”, de Le-
 garda, B., III, 11.
 Galápagos, islas, I, 9, 12, 15, 16,
 249.

Galarza, Ana, III, 153.
 Galecio, Galo, IV, 51, 52, 100,
 138, 180, 193
 – “Despedida”, IV, 52.

Galecio, Galo, “Entierro de una
 niña negra”, IV, 52.
 – “Mujer con pájaro”, IV, 52.
 ganchos de propulsor Negativo

del Carchi, de diversos materiales, I, 232.

Gandolfi, Venancio, II, 91; III, 31, 34, 35.

García, Antonio, II, 42; III, 58, 103.

García, Gabriel, IV, 82.

García, Gregorio, III, 16.

García, Luis, III, 76.

García, Pablo Antonio, III, 50.

García Bravo, Alonso, II, 214.

García de Manrique, Mariela, IV, 150, 169.

– “Composición”, IV, 147.

García de Valencia, III, 44.

García Moreno, Gabriel, II, 226; III, 212, 218, 237, 239; IV, 4.

García Ponce, Juan, II, 35; III, 88, 178.

Garrido, José, IV, 58.

Gasca, Pedro de la, II, 222.

Gasco, Alonso, II, 144.

Gassó, Leonardo, II, 199.

Germán de Alemán, fray, II, 46.

Gerónimo, Francisco, III, 227.

Gerstácker, Friedrich, III, 205.

Gil del Madrigal, Miguel, II, 87.

Gil Tovar, A., IV, 27.

Gilbert, Araceli, IV, 82, 129, 145, 146, 150.

– “Cuadrado acrílico núm. 7”, IV, 140.

– “Formas en equilibrio”, IV, 141.

Girón, IV, 100.

Gisbert, Teresa, II, 31.

Gocial, fray Pedro, II, 45, 46, 144.

Goethe, III, 20, 27.

Goetz, Gottfried Bernhard, III, 116, 139-156.

– “Anunciación”, III, 148.

– “Asunción de la Virgen”, III, 156.

– “Desposorios de la Virgen”, III, 146.

– “Inmaculada Concepción”, III, 140.

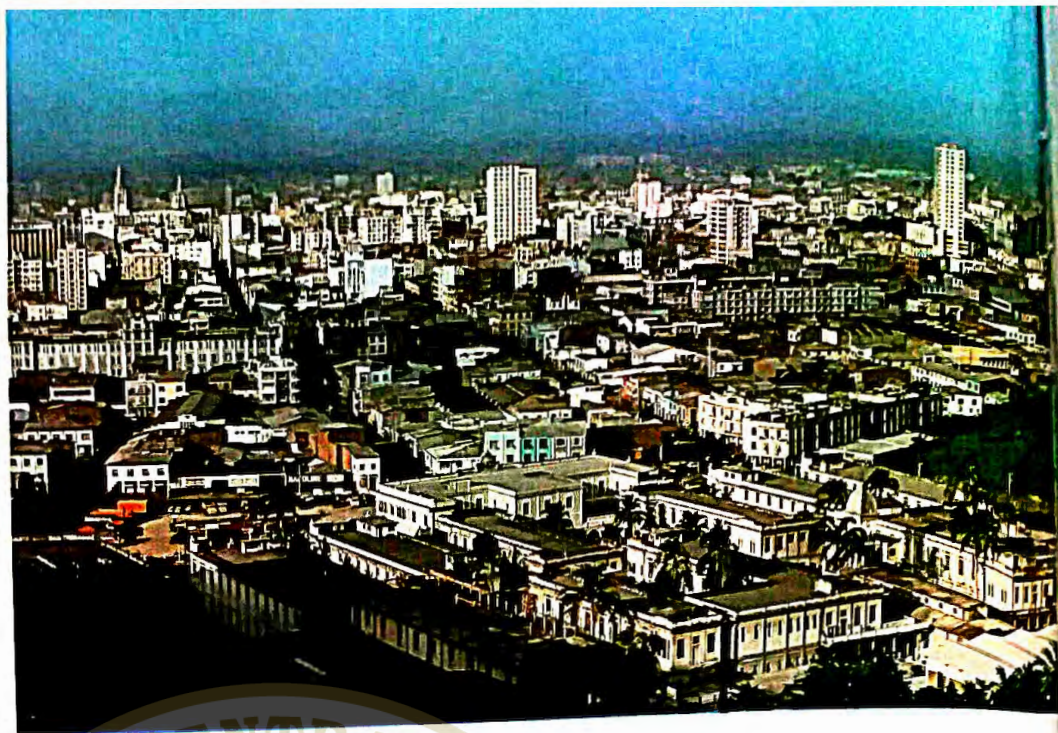
– “La Madre de los Dolores”, III, 154.

– “Nacimiento de la Virgen”, III, 142.

– “Presentación de la Virgen en el templo”, III, 144.

– “Presentación del Niño Jesús en el templo”, III, 152.

– “Reina del santo escapulario”, III, 160.



Perspectiva parcial de Guayaquil.

Goetz, G. B., “Reina del Santo Rosario”, III, 158.

– “Virgen Protectora”, III, 160.

– “Visitación”, III, 150.

Gómez de Latorre, Francisco, III, 202, 208, 219.

Gómez de Moscoso, II, 95, 234.

Gómez Lasso de la Vega, Joaquín, III, 64, 84.

Gómez Sicre, José, IV, 140.

Gomezjurado, Enrique, IV, 17.

González, Alonso, II, 95.

González, Baltasar, III, 211.

González, Mariano, III, 211.

González de la Sola, Clara, II, 96.

González Galván, II, 209.

González Holguín, Diego, II, 79.

González Suárez, Federico, I, 26, 47, 97, 221; II, 172; III, 230.

– *Historia General del Ecuador*, I, 26.

– monumento en Quito, IV, 79.

González Valcárcel, IV, 96.

González y Jiménez, J., III, 237.

Gordillo, Miguel, IV, 18.

Goríbar, José Valentín, II, 171.

Goríbar, Miguel de, II, 171.

Goríbar, Nicolás Javier, II, 28, 87, 89, 104, 116, 161, 171, 172, 180, 206; III, 20, 24, 46, 47, 113, 163.

– altar en Guápulo, II, 170.

– mapa de la Provincia Jesuítica de Quito, III, 163, 164.

Goríbar, Nicolás Javier, “Virgen del Pilar”, II, 170.

• Goríbar, N. J. (?), “Profetas” (serie), II, 89, 171, 172, 173, 174, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193.

– “Reyes de Judá” (serie), II, 172, 172, 180, 181, 182.

Gosseal, Pedro, II, 31.

“Gran hexágono”, por Molinari Flores, IV, 142.

Gregorio, maestro, III, 31, 47.

“Gregorio y Carmela”, por C. Egas, IV, 69.

Grijalva, Carlos, I, 28.

Groot, José Manuel, III, 52.

Grosz, G., IV, 12.

Gualaceo, II, 139; III, 97; IV, 93, 98, 215.

Gualoto, Cristóbal, II, 116, 210.

Gualoto, Pascual, II, 210.

Gualoto, Sebastián, II, 144.

Guamote, IV, 94.

“Guandos (Los)”, por E. Kingman, IV, 48.

Guangala, cultura, I, 114-117, 164, 166, 171.

– cerámica doméstica, I, 52, 53, 115.

– estatuillas cerámica, I, 44.

– silbato, I, 178.

Guano, III, 97.

Guano o San Sebastián, período, I, 239.

Guapondelic, II, 221, 230.

Guápulo (santuario), II, 115, 116.

- altar de Goríbar, II, 170.

- altar de Samaniego, III, 46.

- fachada, I, 5.

- púlpito, II, 206.

Guaranda, IV, 96.

Guarderas, Sergio, IV, 20, 93.

- "Pinturas", IV, 21.

Guayaquil, II, 216, 218, 219; IV,

71-74, 93-95, 102, 161, 163.

- barrio de las Peñas, II, 212.

- calle, IV, 95.

- Ciudad Universitaria, Facultad de Ingeniería Química, IV, 103.

- monumento a la entrevista Bolívar-San Martín, IV, 73.

- monumento a la revolución de Eloy Alfaro, IV, 76.

- Palacio Municipal, IV, 96.

Guayaquil, cultura, I, 114.

Guayas, río, I, 13, 74, 114, 197,

198, 201; II, 218; IV, 94, 96.

Guayasamín, Oswaldo, III, 198; IV, 7, 61, 74, 104-128, 132, 144, 193, 199.

- "Autorretrato", IV, 114.

- "Boceto ataúd blanco", IV, 107.

- "Cabezas", IV, 112, 123.

- "Descubrimiento del río Amazonas", IV, 111.

Guayasamín, Oswaldo, "Desesperación", IV, 109.

- "Espera núm. 8", IV, 114.

- "Flagelamiento", IV, 118.

- "Historia del hombre y de la cultura", IV, 111.

- "Huacayñán", IV, 111.

- "La edad de la ira", IV, 73, 75, 85, 109, 113.

- "La huelga", III, 199; IV, 8.

- "Lágrimas de sangre", IV, 119.

- "Las beatas", IV, 108.

- "Las coloradas", IV, 105.

- "Los amantes", IV, 105.

- "Los niños muertos", IV, 107.

- "Los torturados", IV, 118.

- "Los trabajadores", IV, 104.

- "Madre e hijo", IV, 1, 106, 124.

- "Madre sobre fondo azul", IV, 125.

- "Manos", IV, 116, 117.

- "Montes de Quito", IV, 112.

- "Mujeres llorando", IV, 112, 122.

- mural de la Casa de la Cultura, IV, 110-111.

- mural del aeropuerto de Barajas (Madrid), IV, 126-127.

- "Paisaje de Quito", IV, 115.

- "Pentágono", IV, 120-121.

Guayasamín, Oswaldo, "Quito azul", IV, 115.

- retrato de Antonio Ordóñez, IV, 119.

- retrato de Camón Aznar, IV, 119.

- retrato de Gabriela Mistral, IV, 119.

- retrato de su hermano, IV, 111.

Guayllabamba, río, I, 8, 13, 122.

Guerra, Marcos, II, 79, 80, 83, 87, 89, 90, 91, 114, 151, 203, 204, 210; III, 101.

Guerra, María, II, 171.

guerrero Milagro-Quevedo, I 210.

Guerrero, José Enrique, IV, 22, 23, 24, 193.

- "Paisaje", IV, 23.

- "Quito horizontal", IV, 22.

Guerrero, Juan Agustín, III, 208, 219, 239.

- "Dibujo", III, 220.

- "El Pudor", III, 222.

- "Simón Rodríguez", III, 219.

Guevara, B. A., III, 219.

Guido, Angel, III, 109.

Guijal, Felipe Francisco, II, 144.

Guirior, Manuel de, III, 95.

Gutiérrez, Judit, IV, 179.

Gutiérrez, Manuela, III, 52.

hacienda Atocha (Ambato), II, 132.

hacienda Callito, II, 23.

hacienda Cusin, IV, 101.

hacienda Chillo Jijón, IV, 100.

hacienda Chorlaví, IV, 101.

hacienda Isinche Grande, IV, 101.

hacienda La Ciénaga, II, 140; IV, 101, 102.

- fachada de la iglesia, II, 137.

hacienda La Bolívar, IV, 101.

hacienda La Elvira, IV, 101.

hacienda La Lola, IV, 101.

hacienda La Merced, IV, 101.

hacienda La Virginia, IV, 101.

hacienda Las Herreras, II, 133, 138; IV, 100, 100.

hacienda Molino de Uyumbicho, IV, 100.

hacienda San Agustín de Callo, II, 141.

hacienda San José, IV, 100.

- iglesia, II, 140.

hacienda San José de Puembo, IV, 101.

hacienda Tajamar, IV, 100.

hacienda Tilipulito, iglesia, II, 140.

hacienda Tilipulo, II, 139; IV, 101.

hacienda Ventanitas, IV, 101.

hacha inca, ceremonial, I, 258.

hachas de la cultura manteña, de cobre, I, 214.

hachas de la cultura Milagro-

Quevedo, de cobre, I, 202, 203.

Hardoy, II, 214.

Hassaurech, Friedrich, III, 208.

Herbie, A., IV, 146.

Herce, Gerónimo, II, 91.

"Hércules combatiendo", III, 171.

Heres, Tomás de, III, 237.

Hernández, Gregorio, II, 199.

Hernández de Soto, B., II, 79.

Hernández de Velasco, Jerónimo, II, 129.

Hernández Salvador, Tomás, III, 66.

Herrera, José, II, 172.

Herrera, Pablo, II, 172; III, 228.

Herrera y Cevallos, José de, II, 115-116, 206.

Hervias, Antonio de, II, 144.

Hidalgo, Clara, IV, 187.

Hill, Betsy, I, 74.

Hinojosa, Juan de, II, 79.

Hinojosa, Mariano, III, 52.

Historia de los Incas, de Pedro Sarmiento de Gamboa, I, 24.

"Historia del hombre y de la cultura", por Guayasamín, IV, 75.

Historia del reino de Quito, en la América Meridional, por Juan de Velasco, I, 20, 21, 24, 26.

Historia general de las Indias, por Francisco López de Gómara, I, 20, 21, 24.

Historia Natural y Moral de las Indias, por José de Acosta, I, 20, 22.

Holm, Olaf, I, 64, 114, 115.

hombre de Otavalo, I, 36, 36.

"Hombre (El) del pecho florido", de La Tolita, I, 162.

"Hombre y mujer", por Milton Barragán, IV, 87.

hombres del período de Integración, I, 225, 226.

"Homenaje al cargador núm. 2", por M. Solís, IV, 151.

"Hora oscura, La" por E. Kingman, IV, 192.

"Horas tempranas", por Camilo Egas, IV, 66, 69.

Hospicio (Quito), II, 42.

hospital de San Juan de Dios (Quito), portada, III, 41.

"Huacayñán", por Guayasamín, IV, 111.

Huaina Cápac, I, 58, 249, 250, 254, 260; II, 221, 230.

Hualca, II, 65.

Huamán Poma de Ayala, Felipe, I, 258.

Huáscar, I, 4, 250, 260.

Huávalac, período, I, 240.

"Huelga (La)", por Guayasamín, III, 199; IV, 8.

Huerta Rendón, Francisco, 117; IV, 160.

"Huida a Egipto", II, 36.

Huigra, IV, 94.

Humberto, hermano, II, 235.

Humboldt, Alejandro de, I, 47; III, 52.

— retrato por Cortés (?), III, 111.

Humilladero de Santa Prisca, III, 44.

Hurtado de Mendoza, Andrés, II, 221, 224, 230, 232.

Ibarra, II, 225, 226, 229; III, 31; IV, 93, 95, 161.

Ibarra, Luis, IV, 180.

Ibarra, Miguel de, II, 225.

Icaza, Pacífica, IV, 178.

Idrovo, Filoromo, IV, 18.

Iglesia, José, III, 163.

Iglesias, Valentín, II, 95.

"Ignacio de Loyola (san)", II, 82.

"Ignacio de Loyola (san)", por Hernando de la Cruz, II, 150.

"Ignacio de Loyola (san), visión", por Francisco Albán, III, 49.

Illanes, Juan de, II, 216.

Imbabura, joven, IV, 212.

imprensa, introducción en Quito, III, 163.

inca, imperio, mapa del siglo XIII al XVI, I, 254.

incas en Ecuador, I, 249-260.

— artes, I, 258.

— — cerámica, I, 250, 254, 256, 259.

— — orfebrería, I, 248, 256, 257.

— final del incario, I, 258, 259.

— localización de su influencia, mapa, I, 257.

— metalurgia, I, 248, 256, 257, 258.

— organización, I, 252-256.

— vida diaria, I, 256-258.

indigenismo, IV, 189-199.

"Indio decano con dos ángeles", por Joaquín Pinto, III, 187.

"Indio Mariano (El)", IV, 69.

"Indios", por C. Egas, IV, 60.

"Indios laborando", por D. Paredes, IV, 43.

indumentaria artesanal, IV, 211, 212, 213, 218, 219.

"Infierno", por Hernando de la Cruz, II, 87, 150, 151.

Ingapirca, aposentos trapezoidales, I, 252.

— puerta, I, 59.

— templo del Sol, I, 253.

"Inglés (El)", por M. Samaniego, y B. Rodríguez, III, 25.

iniciales de un "Coral" iluminadas por el padre Bedón, II, 144, 145, 146.

"Inmaculada Eucarística con la Trinidad", por M. de Santiago, II, 165, 169.

"Inmaculada venciendo a la serpiente dragonada", por B. de Legarda, II, 56.

"Inmaculada" (tríptico), III, 8.

Inmaculadas legardianas, III, 13, 20.

"Inquisición", por J. Pinto, III, 230.

"Insidia (La)", por Antonio Salgado, IV, 71, 73, 74.

"Inmaculada", por B. de Legarda, III, 10, 65, 115.

"Inmaculada", por José Domingo Carrillo, III, 237.

"Inmaculada", por M. de Santiago, II, 11; III, 196.

"Inmaculada Concepción", por G. B. Goetz, III, 140.

"Inmaculada Concepción", por hermanos Cortés (?), III, 140, 141.

"Inmaculada Eucarística", por M. de Santiago, II, 37.

insignia real inca, I, 258.

"Interior", por Crespo Ordóñez, IV, 19.

"Invierno (El)", por M. de Santiago, II, 163.

"Isaías", por N. J. Goríbar (?), II, 187.

"Isidro Labrador (san)", II, 28, 30.

Isinehe Grande, hacienda, IV, 10.

Iza, Washington, IV, 169, 170, 172, 175, 176.

Jácome, Ramiro, IV, 169, 170, 172, 175, 176, 177, 193.

— "Estrellas", IV, 167.

Jácome Flamenco, fray, II, 46.

Jama-Coaque, cultura, I, 114, 121, 181, 182, 184.

— cerámica zoomorfa, I, 164.

— estatuillas antropomorfas realizadas en cerámica, I, 1, 120, 174-177, 181.

— figurillas eróticas, I, 168.

— máscaras, I, 121.

— sellos, I, 164.

Jambelí, cultura, I, 114-115, 166, 185.

— cerámica doméstica, I, 114.

— estatuilla antropomorfa de cerámica, I, 114.

Janed, José, II, 54.

Jara, Manuel, III, 211.

Jaramijó, IV, 96.

Jaramillo, Pío, IV, 194.

Jaramillo, Rafael, retrato por J. Manosalvas, III, 229.

jarrón de cerámica del siglo XVIII, III, 85, 98.

Jatunpamba, IV, 204, 205.

"Jauguayay", por G. Pavón, IV, 162.

jefe manteño, I, 208.

jefe o sacerdote de la cultura Bahía, I, 27.

"Jehú", por N. J. Goríbar (?), II, 172.

"Jeremías", por N. J. Goríbar (?), II, 187.

Jesús, María de, II, 106.

Jijón y Caamaño, Jacinto, I, 26, 28, 29, 96, 117, 185, 187, 190, 221, 224, 242, 245; II, 90.

Jiménez de Quesada, Gonzalo, II, 13.

Jiménez de Vélez, Pedro, II, 158.

"Jinetes de la visión (Los)", por Mideros, III, 190.

Jipijapa, IV, 209.

"Joaquín (san)", III, 117.

"Joaquín y Ana, santos, con la niña María", por Carrillo, III, 236.

Jode, Gerard de, "Reyes de Judá", II, 180, 181.

"Joel", por N. J. Goríbar (?), II, 189.

Jomón, cultura, I, 62, 63.

"Jonás", por N. J. Goríbar (?), II, 173.

Juan, Jorge, I, 25; III, 201.

Juan Bautista niño (san), II, 7, 108.

"Juan de Dios (san)", por Caspicara, III, 72.

"Juan Evangelista (san)", decoración existente en la iglesia de San Francisco de Quito, III, 4.

Juárez, Hernán, II, 65.

Jubones, río, I, 13, 74.

"Juguetería", por E. Kingman, IV, 197.

"Juicio Final", por H. de la Cruz, II, 150.

Jurado, Manuela, III, 57.

Kelly, Isabel, I, 79.

"Kenala" Andrade, IV, 180.

Kingman, Eduardo, IV, 7, 41, 43, 45-47, 132, 144, 189, 193-199.

— "Agobio", IV, 193.

— Autorretrato con mi madre y mi hermano", IV, 188.

— "Desocupados", IV, 199.

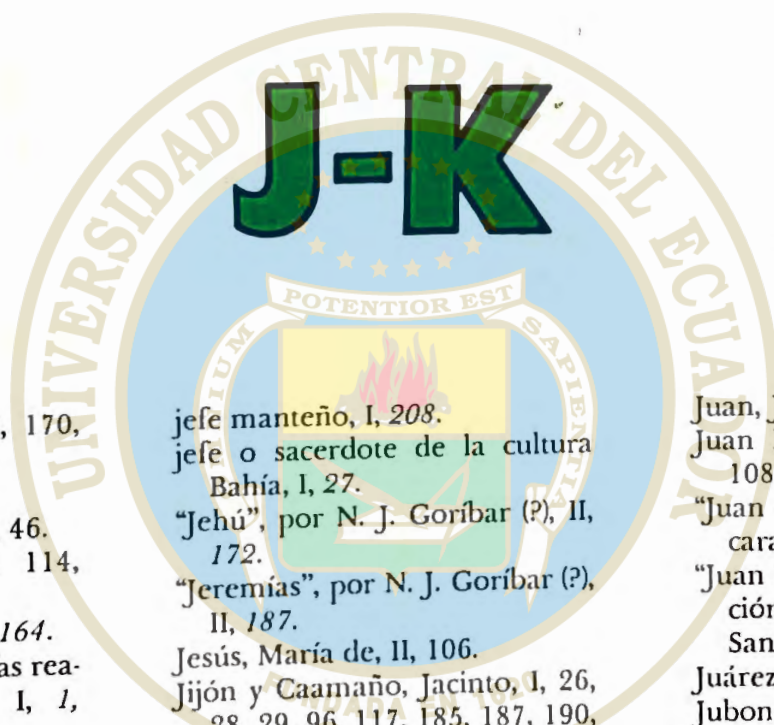
— "El maizal", IV, 10.

— "Juguetería", IV, 197.

— "La hora oscura", IV, 192.

— "La sed", IV, 46.

— "La visita", IV, 44.



Kingman, E., "Los guandos", IV, 48.
 - "Mujeres con santo", IV, 47.
 - "Portal", IV, 196.
 - "San Pedro y San Pablo", IV, 191.

Kingman, E., "Sentimiento", IV, 195.
 - "Trabajadores", IV, 190.
 Klauber, hermanos, II, 48; III, 116, 173.
 Khon, Carlos, IV, 150.

Khon, Carlos, "Vista de Quito", IV, 148.
 Khon, Katya, IV, 150.
 Khon, Tanya, IV, 164, 165.
 Kotosh, cultura, I, 108.
 Kubler, George, II, 30.

L

La Bolívar, hacienda, IV, 101.
 La Cámara, padre, III, 228.
 La Ciénaga, hacienda, II, 140; IV, 101.
 -- fachada capilla, II, 137.
 "La Compañía", por A. Paredes, IV, 182.
 La Condamine, II, 168; III, 163, 165, 168.
 - "Diario de viaje", III, 201.
 - portada de *Mesure des Trois premiers degrés du Méridien*, III, 166.
 La Elvira, hacienda, IV, 101.
 La Merced, hacienda, IV, 101.
 La Rinconada, IV, 211.
 La Tolita, cultura, I, 48, 50, 114, 121-163, 166, 169, 173, 177, 178, 184, 232, 239; IV, 101.
 -- arquitectura, I, 153, 153.
 -- arte erótico, I, 149, 149, 151, 152.
 -- cabecitas cerámicas, I, 136, 139.
 -- cerámica doméstica, I, 130, 131, 146.
 -- cerámica zoomórfica, I, 132, 139.
 -- costumbres funerarias, I, 154.
 -- danzantes, I, 141, 143.
 -- dios alado de oro, I, 144.
 -- dios sol, I, 138.
 -- estatuillas cerámica, I, 133 a 137, 140, 141, 143, 146, 148 a 151, 165.
 -- figurilla de hueso, I, 143.
 -- hecho religioso, I, 136 y sigs.

La Tolita, cultura, maquetas de construcciones, I, 153.
 -- máscara de cerámica, I, 145, 169.
 -- máscara de oro y platino, I, 154.
 -- metalurgia, I, 154.
 -- orfebrería, I, 138, 144, 147, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162.
 -- plaquetas de cerámica con representaciones, I, 148, 149, 150.
 -- recipiente fálico, I, 152.
 -- síntesis religiosa, I, 140.
 -- trabajos en hueso, I, 171.
 La Victoria, IV, 205, 207.
 La Virginia, hacienda, IV, 101.
 La Zarza, II, 224.
 Las Herrerías, hacienda, II, 133, 138; IV, 100, 100.
 Las Vegas, período, I, 42.
 Lagrña, padre, III, 76.
 "Lágrimas de sangre", por Guayasamín, IV, 119.
 Lampérez y Romea, Vicente, II, 202, 203.
 Landa, José, II, 31.
 Lanning, Edward P., I, 30.
 "Lanzas, Las", por N. Svistoonoff, IV, 173.
 Lara, Salvador, I, 29.
 Lara Manrique, Rodrigo de, II, 69, 70, 106.
 Laraspuro, Nicolás de, II, 74.
 Larrazábal, IV, 176, 179.
 Larrea, padre, III, 113.
 Larrea, Carlos Manuel, I, 37.
 Larrea, Juan de, II, 129, 216.

Latacunga, II, 226; III, 31, 39; IV, 93, 100.
 - calle, II, 134.
 - catedral, II, 224.
 - interior de casona, II, 131.
 - plano, II, 128.
 Lathrap, Donald W., I, 63-65, 76, 93, 100, 158.
 Latorre, Guillermo, IV, 180.
 "Lavanderas", por D. Paredes, IV, 44.
 Lazo, Elías, III, 239.
 Legarda, Bernardo, II, 66, 68, 92, 104, 166, 202, 210; III, 36, 44, 61, 62-67, 171.
 - "Asunción de la Virgen", III, 63.
 - "Calvario", II, 64.
 - "Divina Pastora", III, 62.
 - "Inmaculada", III, 10, 65.
 - "Inmaculada" (Popayán), III, 115.
 - "Inmaculada venciendo a la serpiente dragonada", II, 56.
 - "San Gabriel arcángel", III, 11.
 - "Tránsito de la Virgen", III, 12.
 Legarda, B., y el padre Carlos, "San Lucas", II, 68, 194.
 Legarda, fray Mariano, II, 66.
 "León", por Vega Malo, IV, 176.
 León, Pedro, IV, 18, 20, 193.
 - "Cangahua", IV, 18, 20.
 León, Ricardo, IV, 178.
 León y Pizarro, García de, III, 42.
 Le Tournier, Charton y Swovoda, monumento a Bolívar en Quito, IV, 74.

LL

Levoyer, Jorge, IV, 117.
 Libero Valente, Carlo, III, 208.
 Lira, Pedro Francisco, III, 58, 228.
 Liribamba, I, 254.
 Lisboa, Manuel María, III, 205, 208.
 Lizárraga, Reginaldo de, II, 39, 202.
 Lizarzaburo, José Antonio de, II, 226.
 Lobato, Juan Gualberto, II, 236.
 Lofredo de Klein, Yela, IV, 82, 86.
 Loja, 185; II, 224, 229; IV, 93, 96.
 -formas cerámicas, I, 185.
 Lombeida, José, II, 58.
 López, Antonio, III, 212.
 López, Francisco, II, 107.
 López, Juan, II, 153.
 López de Galarza, Juan, II, 106.
 López de Gómara, F., I, 20.

López de Gómara, F., *Historia general de las Indias*, I, 20, 21.
 López de Solís, Luis, II, 79, 102, 104, 107, 116, 160, 224, 236; III, 44.
 López de Solís, Vicente, III, 55, 56, 76, 79.
 López de Vallarino, Teresa, II, 172.
 López del Castillo, Francisco, III, 42.
 López Hidalgo, Alfonso, II, 39.
 Loyola, Juan León, IV, 18.
 Lozano, Emilio, IV, 18.
 Lozano, Jorge Tadeo, III, 50.
 "Lucas (san)", III, 4.
 "Lucas (san)", por el padre Carlos y Legarda, II, 68, 194.
 "Lucas Evangelista", II, 1.
 Luna, José de, III, 46.
 Luna y Villarroel, Juan de, III, 38.
 Lyra, Gonzalo de, II, 79.

"Llacta Mama", de Andrade Moscoso, IV, 83.
 llamas acamelladas pertenecientes a un belén quiteño, II, 24.
 Llanos, Luis, IV, 24.
 "Llapanga (La)", por Vicente Albán (de la serie "Frutos del Perú"), III, 50.
 Llaver, cerro, I, 104.
 Llerena, José Alfredo, IV, 17, 24, 49, 165.
 "llipta" de la cultura Jama-Coaque, I, 176.
 Lluqui, véase Gaspar Zangurima o Sangurima.

Cultura de La Tolita: Pectoral llamado "El hombre del pecho florido".



M

Macas, IV, 96.
 "Macero antiguo", por J. Pinto, III, 226.
 Machala, IV, 96.
 Machalilla, cultura, I, 61, 74, 76-79, 81, 83, 84, 90, 104, 106, 108, 109, 110, 183.
 -- cerámica, I, 76, 77, 78, 79.
 -- contactos exteriores, I, 78, 79.
 Machángara, río, II, 231.
 madera en la artesanía popular, IV, 201, 202, 203, 204.
 "Madre de los Dolores (La)", por Goetz, G. B., III, 154.
 "Madre de los Dolores (La)", por hermanos Cortés (?), III, 154, 155.
 "Madre e hijo", por Guayasamín, IV, 106, 124.
 "Madre sobre fondo azul", por Guayasamín, IV, 125.
 Madrid, Javier, III, 64.
 Maestro de Calibío, III, 113.
 Maestro de 1756, III, 103, 106, 110.
 Maestro de la Encarnación, III, 112, 113.
 Maillol, A., IV, 12.
 "Maizal (El)", por Kingman, IV, 10.
 Malacatos, río, II, 224.
 "Malaquías", por N. J. Goríbar (?), II, 188.
 Maldonado, Alonso, III, 41.
 Maldonado, José, II, 114.
 Maldonado, Estuardo, IV, 82, 89, 90, 137, 142, 147, 150, 193.
 -- construcción en metal, IV, 13.
 -- escultura, IV, 88.
 -- "Pinturas", IV, 136.
 Maldonado, Pedro Vicente, III, 168.
 Maldonado, Roque, IV, 180.
 Maldonado y Palomino, Isabel, III, 41.
 mampara del Sagrario (Quito), III, 60.

Manantial, período, I, 42.
 Manca, Angel María, II, 91.
 Mander, Carlos van, III, 123.
 Mangbetu (Africa), I, 79.
 manierismo, II, 46, 51.
 Manjarrés, IV, 74.
 "Manos", por Guayasamín, IV, 116, 117.
 Manosalvas, Angela de la Madre de Dios, III, 41, 228.
 Manosalvas, Juan, III, 41, 198, 202, 208, 228, 230.
 -- "Autorretrato", III, 229.
 -- "El Padre Eterno", III, 228.
 -- "Rafael Jaramillo", III, 229.
 -- retrato de señora, III, 224.
 Manrique, Nicolás M., III, 223.
 Manta, IV, 96.
 Manteña, cultura, I, 48, 49, 198 y siguientes.
 -- cabeza, I, 51.
 -- cerámica antropomorfa, I, 200, 207, 208.
 -- cerámica zoomorfa, I, 206, 211.
 -- escultura en piedra, I, 212, 213.

Botella de la cultura Machalilla.



Manteña, cultura, metalurgia, I, 199, 200, 204, 215.
 -- molde antropomorfo, I, 50.
 -- orfebrería, I, 199, 200, 204.
 "Mañana (La)", de Bravomalo, IV, 85.
 maqueta inca de una construcción, I, 254.
 maqueta Jama-Coaque de un templo con techo oriental, I, 178.
 maqueta Jama-Coaque de un templo piramidal, I, 153.
 maqueta de La Tolita, de templo, I, 153.
 "Maqueta para un almuerzo", por León Ricaurte, IV, 153.
 maquetas de La Tolita, de casas, I, 153.
 Marco Dorta, Enrique, II, 69; III, 36.
 Marcos, J., I, 64, 93, 116, 197.
 Mariana de Jesús, II, 31, 83, 89, 104.
 "Mariana de Jesús, santa", por H. de la Cruz, II, 151.
 "Mariana de Jesús, santa", por Juan de Narváez (?), III, 162.
 "Mariana de Jesús, santa, rezando por los quiteños ante una tempestad", III, 88.
 Marini, Alejandro, III, 228, 229.
 Marino Lucio, Joaquín, III, 113.
 Martín, Cristóbal, II, 54.
 "Martín de Porres (san)", I, 31.
 Martínez, Francisco, II, 171.
 Martínez, José, III, 52.
 Martínez, Luis, III, 185, 218, 235, 239; IV, 15.
 -- "Nevados de Ambato", IV, 2, 4.
 -- "Paisaje", IV, 16.
 Martínez, Neptalí, IV, 81.
 Martínez de Oviedo, II, 126.
 Martínez Díaz, Agustina, II, 171.
 Martínez Montañés, Juan, II, 33, 35, 199, 200.
 Martínez Toscano, Francisco, II, 69.

máscara de oro, del período de Integración, I, 229.
 máscara La Tolita, de oro, I, 154.
 máscara manteña de plata y cobre, I, 199.
 máscaras de cerámica del período de Integración, I, 231.
 máscaras La Tolita, de cerámica, I, 145, 157, 169.
 Mashpa, río, I, 193.
 Matadero, río, II, 231.
 maternidad, Negativo del Carchi, I, 228.
 "Maternidad", por Guayasamín, IV, 106, 123, 124.
 Mathieu, Georges, IV, 129.
 Matisse, H., IV, 62, 66.
 Matiz, Francisco Javier, III, 50, 52.
 Maugeri, José María, II, 92; III, 61.
 Maule, río, I, 249.
 Mayer, Carlos, IV, 15.
 Mayer Oakes, William, I, 30, 38, 39, 41.
 Mayers, Albert, I, 246.
 mayoide, complejo, I, 102.
 "Mayoral (El)", por J. Cevallos, IV, 55.
 "Mayordomo (El)", por Rendón Seminario, III, 193.
 Maza, Francisco de la, III, 109.
 Meaurio, Ignacio, II, 91.
 Mecía de la Zerda, Pedro, III, 48.
 Medina, Alfonso, III, 208.
 Medina, Diego, II, 87.
 Medina Pérez, IV, 18.
 Medoro, Angel, II, 33, 104, 146.
 - "Virgen", II, 34.
 Meggers, Betty J., I, 28, 29, 32, 61, 62, 64, 74, 76, 81, 114, 115, 179, 184, 192, 216.
 Mejía, Julio, IV, 180.
 Mejía, M., IV, 165.
 Meléndez, Juan de, II, 144.
 Mello de la Fuente, Luis José, II, 158.
 Mena, Víctor, III, 235.
 Mena, Pedro de, II, 33, 35, 59.
 Mena Caamaño, Alfonso, IV, 17.
 Mena Franco, Bolívar, IV, 41, 51, 193.
 - "Noche del indio", IV, 51.
 Menacho, J. B., II, 116, 160, 206.



Bolívar Mena Franco: "Noche del indio" (detalle).

Méndez, Sebastián, III, 50.
 "Mendigos", de Germania de Breilh, IV, 86.
 Menten, padre, III, 239.
 Mera, Juan León, III, 235.
 Mera de Navarro, Eugenia, IV, 15.
 Mera Iturralde, J. L., IV, 15.
 Mercado, Pedro, II, 79, 80, 83, 150, 151, 153, 172, 204.
 Merced (Cuenca), II, 236.
 Merced (Quito), II, 24, 32, 120, 122, 134, 204, 206, 210; III, 31-33.
 - - claustro, III, 32.
 - - plano, III, 33.

Merced (Quito), púlpito, 206.
 mesa con taracea de tipo árabe. III, 94.
 Mesa, José de, II, 31.
 Mesa Ramírez y Arellano, Lorenzo, II, 160.
Mesure des trois premiers degrés du Méridien, de La Condamine, portada, III, 166.
 metalistería popular, IV, 214 a 215.
 metate Chorrera, I, 90.
 Metzinger, J., IV, 12.
 Mexía, Mateo, II, 26, 153.
 Michaelson, Hans, IV, 58, 141, 142, 146, 150, 158.

- Mideros, Boanerges, IV, 150, 154.
- "Proclamas del Hombre Nuevo", IV, 154.
 - "Testimonio de la rosa mineral", IV, 152.
- Mideros, fray Enrique, IV, 58.
- Mideros, Luis, IV, 81, 82.
- Mideros, Pompilio, IV, 24.
- Mideros, Víctor, IV, 24, 26, 74, 158, 193.
- "Las siete copas de la ira", IV, 24.
 - "Las siete esferas del color", IV, 24.
 - "Las siete etapas del alma", IV, 24.
 - "Las siete plagas", IV, 24.
 - "Los jinetes de la visión", III, 190.
 - "Los mayas", IV, 24.
 - "Los salasacas", IV, 24.
 - "Los siete dolores", IV, 24.
 - "Los zámbez", IV, 24.

- Mideros, V., "Paisaje", IV, 26.
- "Río Verde", IV, 25.
 - "Yaravi", IV, 24.
- Miguel Angel, II, 47, 90.
- "Miguel arcángel (san)", por José Cortés del Alcocer, III, 116.
- "Milagro de San Antonio de Padua", por B. Rodríguez, III, 54.
- "Milagro de la Virgen", por M. de Santiago, II, 29.
- "Milagros de la Virgen de Guápulo", por Santiago, M. de, II, 30, 159, 161, 162; III, 88.
- "Milagros de la Virgen del Quinche", por M. de Santiago, II, 30.
- Milagro-Quevedo, cultura, I, 190, 194, 198-215, 218.
- cerámicas domésticas, I, 198, 209.
 - estatuillas cerámicas, I, 196, 210.

- Milagro-Quevedo, cultura, metalurgia, I, 202, 203.
- orfebrería, I, 205.
- Milaló, IV, 96
- Milanesio, padre, III, 163.
- Millán Bohórquez, J., II, 106.
- "Miqueas", por N. J. Goribar (?), II, 191.
- Mira, IV, 102.
- Miranda, Luis, IV, 178.
- Miscelánea Antártica*, por Miguel Cabello Valboa, I, 20.
- Misicata, IV, 215.
- "Misterios del Rosario", por L. Cadena, III, 228.
- Moeller, II, 117.
- Mogollón, José Antonio, III, 211.
- Mogro, Juan, III, 211.
- molde antropomorfo manteño, I, 50.
- Molinari Flores, Luis, IV, 82, 145, 146, 147, 150.
- "Gran hexágono", IV, 142.
 - "To Boulez", IV, 12.
 - "Vectorial proposition", IV, 143.
- Molino de Uyumbicho, hacienda, IV, 100.
- Mollinedo, Diego de, II, 95.
- "Monaguillo, El", por J. Pinto, III, 230, 232.
- Monard, Manuel, IV, 81.
- monasterios y recoletas, fundación, II, 101-112.
- Moncayo, Emilio, IV, 17.
- Monjashuaico, I, 81.
- Monroy, Joel, III, 31.
- Montalvo, Francisco Antonio, II, 112, 146.
- Montalvo, Juan, III, 219; IV, 62.
- Montecristi, III, 97; IV, 96, 102, 209.
- Monteforte, *Los signos del hombre*, IV, 140, 141, 154, 158, 161, 168, 172.
- Montero de la Calle, Pedro, II, 158.
- "Montes de Quito", por Guaya-samín, IV, 112.
- Montesinos, Julio, IV, 175, 179.
- "Bicicleta", IV, 184.
- Montesinos, Ricardo, IV, 179.
- Montserrat, IV, 71.
- Montúfar, Juan de Pío, III, 169.
- "Montuvios", por Rendón Seminario, IV, 39.

Busto de guerrero de la cultura Milagro-Quevedo.



Mora, Ignacio, III, 211.
 Mora Anda, Oswaldo, IV, 179.
 – vitral, IV, 178.
 Morales Aramburo, Juan de, II, 158.
 Morales Padrón, II, 33, 35, 200.
 Morán de Butrón, II, 151-154, 172; III, 163.
 Moré, Humberto, IV, 145, 148.
 – “Pintura”, IV, 145.
 Moreno, O., IV, 176.
 – “Collage”, IV, 12.
 Moreno, Sebastián, III, 76.
 Moreno Heredia, O., IV, 150, 152, 154.
 – “Composición”, IV, 150.
 Moreno Serrano, M., IV, 18.
 Morga, Antonio, II, 62, 96; III, 83, 84.
 Morlaco, El, pintor, III, 47.
 Morocho, Francisco, II, 44, 59.
 Morse, Marcia de, IV, 149.
 mortero Chorrera, I, 90.
 Moscoso, José Abraham, IV, 15, 41, 193, 194.
 Moscoso Vega, Alberto, IV, 18.
 Moscoso Vega, Luis, IV, 18, 41, 49.
 – “El cráter”, IV, 60.

Moscoso Vega, Luis, “Paisaje”, IV, 60.
 – *Pintores contemporáneos de Cuenca* IV, 8.
 Mosquera Samaniego, J., III, 76.
 mudejarismo ecuatoriano, II, 202-204.
 “Muerte de la Virgen”, por M. de Santiago, II, 41, 42.
 “Muerte de un pájaro (La)”, por Rendón Seminario, IV, 38.
 “Muerte de una joven”, por Rendón Seminario, IV, 35.
 “Mujer cofán”, por Olga Fish, IV, 59.
 mujer de Chorrera, I, 82.
 “Mujer con pájaro”, por G. Gallego, IV, 52.
 mujer Guangala, I, 44.
 “Mujer y niño”, por F. Arauz, IV, 151.
 “Mujeres con santo”, por E. Kingman, IV, 47.
 “Mujeres llorando”, por Guayasamín, IV, 112, 122.
 mujeres Negativo del Carchi, I, 226, 227, 228.
 “Mulata”, por E. Tábara, IV, 134.

Müller, Kurt, IV, 147, 150.
 – “Diseño óptico núm. 1”, IV, 149.
 Munch, E., IV, 12.
 muñeca vestida a la usanza del siglo XVIII, III, 93.
 Muñoa Ronquillo, Juan, II, 74.
 Muñoz Vernaza, Alberto, III, 237.
 mural de la Casa de la Cultura, por Guayasamín, IV, 110-111.
 mural del aeropuerto de Barajas (Madrid), por Guayasamín, IV, 126-127.
 Murgueitio, Luis, IV, 15.
 Muriel, Guillermo, IV, 129, 156, 158, 199.
 – “Toro”, IV, 158.
 – “Pinturas”, IV, 159.
 “Muro (El)”, por F. Proaño, IV, 91.
 Murra, John V., I, 30, 81, 94, 185.
 Musfield, Peter, IV, 150.
 – grabado erótico, IV, 149.
 Mutis, José Celestino, III, 48, 50, 52, 116, 189.
 Mutis, Sinforoso, III, 52.
 Myers, I, 103.

“Nacimiento”, II, 108.
 nacimiento de figuras de pan, IV, 216.
 nacimiento del Carmen Alto, III, 12, 90.
 “Nacimiento de San Pedro Nolasco”, por Antonio Astudillo, III, 49.
 “Nacimiento de la Virgen”, por G. B. Goetz, III, 142.
 “Nacimiento de la Virgen”, por hermanos Cortés (?), III, 142, 143.

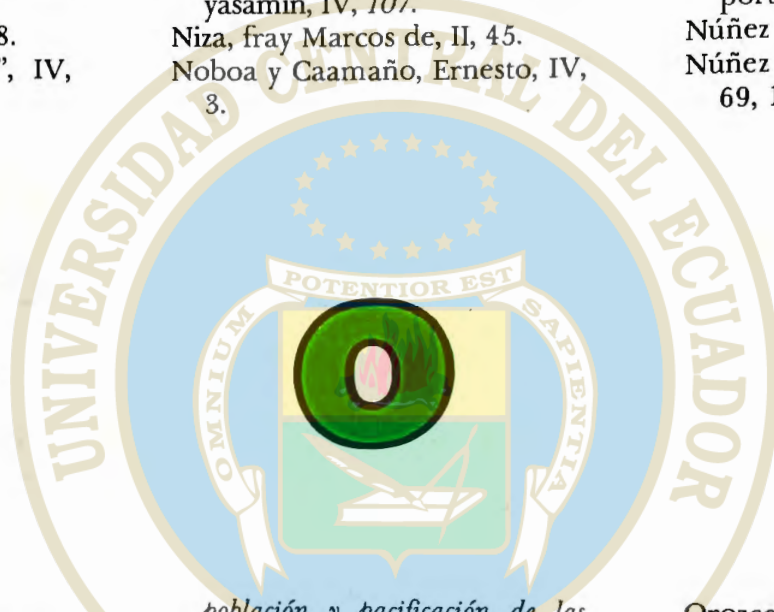
nacimientos de alfarería popular, IV, 205.
 nacimientos quiteños del barroco, III, 90-91.
 Nadal, Jerónimo, II, 168.
 “Nahúm”, por N. J. Goríbar (?), II, 171.
 Name, Angela, IV, 86.
 Napo, cultura, I, 216-219.
 – – cerámica antropomorfa, I, 219.
 – – cerámica doméstica, plato, I, 218.

Napo, cultura, cerámica funeraria, I, 217.
 Napo, río, I, 15, 192, 216.
 nariguera de La Tolita, I, 179.
 nariguera Milagro-Quevedo, I, 205.
 Narrío, cultura, I, 78, 79, 83, 94, 126, 127, 128, 186, 187.
 – – cerámica, I, 186, 187.
 Narváez, Juan de (?), “Mariana de Jesús”, III, 162.
 Natabuela, IV, 211, 213.
 Navarro, José Gabriel, II, 98.

117, 130, 134, 172, 183, 184, 185, 187, 190, 192, 197; III, 16, 34, 84, 91, 208, 227, 229; IV, 165.
 Navarro, Juan Romualdo, II, 226, 231, 234.
 navegante de La Tolita, I, 146.
 navegantes de Jama-Coaque, I, 181.
 "Negación de San Pedro", por padre Carlos, II, 39.
 Negativo del Carchi, cultura, I, 221, 224.
 Negrete, Antonio, IV, 81, 86.
 - "Esculturas", IV, 84.
 negros de Esmeraldas, I, 126, 127, 128.
 "Negros de Esmeraldas", por Olga Fisch, II, 190.
 Neuman, Giti, IV, 150, 168.
 - "Núcleos de conciencia", IV, 165.

Neumann, Antonio, III, 237, 239.
 "Nevados de Ambato", por Luis Martínez, IV, 2, 4.
 "Nicaragua", por M. Suárez, IV, 91.
 "Nicolás de Bari (san)", II, 30.
 "Nicolás de Tolentino (san)", por el padre Bedón, II, 147.
 Nieto Polo del Aguila, Juan, III, 42.
 "Niño del Pensamiento", II, 105, 108.
 "Niño Jesús", de Caspicara, III, 72.
 "Niños", por Julio Cevallos, IV, 54.
 "Niños muertos (Los)", por Guayasamín, IV, 107.
 Niza, fray Marcos de, II, 45.
 Noboa y Caamaño, Ernesto, IV, 3.

"Noche del indio", por Mena Franco, IV, 51.
 Noreña, IV, 160.
 "Núcleos de conciencia", por Giti Neuman, IV, 165.
 "Nuestra Señora de Yahuarocha", II, 109.
 "Nuestra Señora de la Luz", de Caspicara, III, 9.
 "Nuestra Señora de la Visación", II, 98.
 "Nuestra Señora del Rosario", por D. de Robles, II, 108.
 "Nuestra Señora del Rosario", llamada de la "Escalera", por el padre Bedón, II, 142, 146.
 Nueva Loja, IV, 96.
 "Nuevo Luciano de Quito (El)", portada, III, 164.
 Núñez de Balboa, Vasco, I, 21.
 Núñez de Bonilla, Rodrigo, II, 69, 164.



Oberem, Udo, I, 30.
 obsidiana, núcleo y lascas, I, 43.
 Ocaña, Luis, IV, 110.
 ocarina Cuasmal, malacomorfa, I, 221.
 Ocos (República de Guatemala), I, 98, 100.
 Ogeiser, Guillermo, IV, 58.
 Olmos, Diego de, véase Pam-pite.
 Olmos, José, III, 211.
 olla inca, I, 256.
 olla silbato con cabeza humana de la cultura Chorrera, I, 57.
 Ollage, Bolívar, IV, 58.
 Onzole, río, I, 123.
 Oña Viteri, L., IV, 163, 164, 183, 184.
 "Oración del Huerto", por L. Venegas, III, 222, 223.
Ordenanzas de descubrimiento, nueva

población y pacificación de las Indias, II, 216.
 Ordóñez, Antonio, retrato por Guayasamín, IV, 119.
 Ordóñez, José Ignacio, II, 235.
 Ordóñez, Lauro, IV, 176.
 Ordóñez, Leonor, II, 236.
 "Orejas de palo", por J. Pinto, III, 229.
 orejeras de La Tolita, de oro, I, 160.
 Orejuela, Alonso de, III, 75.
 Orellana, Francisco de, I, 14, 192, 216; II, 143, 218.
 orfebre actual trabajando la plata, IV, 201.
 orfebre de la cultura de Jama-Coaque, I, 174.
 orfebrería quiteña de la época barroca, III, 74, 75, 76, 78, 79, 91, 92.

Orozco, José Clemente, IV, 23, 41.
 Ortega, Ana, II, 107.
 Ortega, Andrea, II, 107.
 Ortega Guillén, Pedro, II, 95.
 Ortelius, Abraham, América del Sur, mapa, I, 18.
 Ortiz, Alejo, II, 87.
 Ortiz, José Jaime, III, 31.
 Ortiz y Cevallos, Encarnación, III, 230.
 Osculatti, III, 205.
 Otavalo, II, 225; IV, 96, 211, 213.
 - cráneo, I, 36, 36.
 - mercado, IV, 218.
 Otoyá, I, 23.
 Ovando, Juan de, II, 213, 224.
 Oviedo, maestro, III, 47.
 - "La Dolorosa", III, 48.
 Ozenant, Amadée, IV, 146.

P

- "Pablo, San", por D. de Robles, II, 198.
- Pablos, Hernando, II, 230.
- "paccha" inca, I, 259.
- Pachacamac, deidad, I, 24.
- Pachamama, divinidad inca, I, 248.
- Pacheco, Basilio, II, 158, 199.
- Pacheco, Francisco, II, 199; III, 176.
- *Arte de la Pintura*, III, 123.
- Pacheco, Manuel, II, 210.
- Pacheco, Manuel Hipólito, III, 44.
- Pacheco, Nicolás, III, 47.
- Padilla, Francisco, II, 210.
- "Padre Eterno" (El), por J. Manosalvas, III, 228.
- Páez, Francisco, II, 96.
- Páez, José, III, 211.
- Páez, José I., III, 120, 222.
- Páez y Medrano, José, III, 222.
- Paicooello, Catalina, II, 54.
- "Paisaje", por Carlos Vicente Andrade, IV, 53.
- "Paisaje", por Andrade Faíni, IV, 156.
- "Paisaje", por M. Bueno, IV, 185.
- "Paisaje", por J. Chalco, III, 179.
- "Paisaje", por Endara Crow, IV, 181.
- "Paisaje", por J. E. Guerrero, IV, 21.
- "Paisaje", por L. Martínez, IV, 16.
- "Paisaje", por V. Mideros, IV, 26.
- "Paisaje", por L. Moscoso, IV, 50.
- "Paisaje", por C. Tacco, IV, 25.
- "Paisaje de Quito", por Guayasamín, IV, 115.
- "Paisaje del oriente", por R. Troya, III, 236.
- Palacio del Gobierno (Quito), II, 217.
- Palacio Municipal de Guayaquil, IV, 92.
- Palacios, Alfredo, IV, 81, 84, 86.
- Palacios, Carmita, IV, 86.
- Palacios, Daniel Elías, IV, 176.
- paleoindio, período, I, 35-43.
- Palm Erwin, W., II, 30, 35, 117.
- Palmer, Gabriela, III, 88, 90.
- paloma de oro de La Tolita, I, 161.
- Palomino, III, 123.
- Paltacalo, cráneos, I, 35.
- Palugo, cueva, I, 38.
- Palla, Ana, II, 54.
- Palladio, Andrés, II, 47, 208.
- Pampite, II, 26, 35, 104, 202.
- "Cristo Difunto", II, 201.
- Pampite (?), "Señor Difunto", II, 101.
- "Pan y avena para María", por F. Arauz, IV, 164.
- Panzaleo, cultura, I, 185, 190, 191.
- Papallacta, río, I, 193.
- Parducci, R., I, 114, 206.
- Paredes, Antonio, IV, 144, 182.
- "La Compañía", IV, 182.
- "Triunfo", IV, 182.
- Paredes, Diógenes, IV, 41, 43, 193.
- "Indios laborando", IV, 43.
- "Lavanderas", IV, 44.
- Paredes, Napoleón, IV, 173, 199.
- Paredes, Piedad, IV, 55.
- Paredes y Armendáriz, Andrés, II, 206; III, 41.
- Pareja, Salvador, III, 168.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo, IV, 61.
- "Pase del Niño", por J. Cevallos, IV, 56.
- "Passiflora menispermifolia", por Antonio Cortés y Alcocer, III, 112.
- "Passiflora mollissima", por Francisco Escobar y Villarroel, III, 51.
- "Passiflora virtifolia", por Francisco Javier Cortés y Alcocer, III, 53.
- Pastaza, fase, I, 109, 110.
- Pastaza, río, I, 15, 194.
- Pasto, II, 229.
- Patauchi Inga, Francisco, II, 54.
- "Patio", de N. Delgado, IV, 7.
- patio del Carmen de la Asunción (Cuenca), II, 239.
- Paucarbamba, II, 221, 231.
- Paulen, A. C., I, 116.
- "Paulette", por Rendón Seminario, IV, 29.
- Pavón, Germán, IV, 168.
- "Jauguayay", IV, 162.
- Paz, Alonso de, II, 96.
- Paz, Francisco, III, 219.
- Paz y Miño de Breilh, Germa-nia, véase Breilh.
- Paz, Joaquín, III, 211.
- Pazmiño, Ciro, IV, 106.
- Pazmiño, Javier, III, 211.
- pectoral Chorrera de concha, II, 109.
- pectoral de La Tolita, de oro y platino, I, 162.
- pectoral de La Tolita, ornito-morfo bicéfalo, I, 180.
- pectoral de oro laminado y repujado, I, 242.
- pectoral manteño de plata, I, 200.
- pectorales manteños, I, 204.
- "Pedro de Alcántara (san)" (Carmen de la Asunción, Cuenca), II, 235.
- "Pedro de Verona (san)", por el padre Bedón, II, 147.
- "Pedro Nolasco (san), nacimiento", por Astudillo, III, 49.
- Pelileo, IV, 96.
- pendientes-mariposas de La Tolita, I, 161.
- "Pentágono", por Guayasamín, IV, 120-121.
- Peña, fray Pedro de la, II, 41.
- Peña Jaramillo, hermanos, II, 234.
- Peña Montenegro, Alonso de la, I, 20; II, 41, 59, 158; III, 39.
- Peña de Francia, II, 111, 112, 127.

Perales, Juan de Dios, III, 182.
 Pereira, Francisco, III, 76.
 Pereira, Raúl María, III, 208, 239; IV, 15.
 Pereyans, Simón, II, 34.
 Pérez, José Joaquín, III, 52.
 Pérez, Iñigo, II, 87.
 Pérez de Alecio, Mateo, II, 33.
 Pérez de Luna, Andrés, II, 232.
 Pérez Guerrero y Peñalosa, Francisca, III, 64, 84.
 perforadores-escariadores, Valdivia, I, 67.
 período de integración, I, 197 a 247.
 — en la costa, I, 197-215.
 — artes, I, 205-207.
 — la costa y nuevamente Mesosamérica, I, 215.
 — tumbas, I, 201, 202.
 — viviendas, templos y culto, I, 207-215.
 — en la región amazónica, I, 216-217.
 — en la sierra, I, 217, 218, 220-247.
 — localización de las culturas, mapa, I, 201.
 personaje Jama-Coaque con rondador, I, 175.
 personaje Jama-Coaque en actitud de ingerir coca, I, 176.
 personaje Jama-Coaque sentado, I, 180.
 personaje de La Tolita, I, 128.
 "Personaje olvidado", por N. Román, IV, 168.
 Perucho, IV, 96.
 Peruzzi, Baltasar, II, 47.
 Piartal, fase, I, 221, 236.
 Picasso, Pablo Ruiz, IV, 66.
 Pichincha, II, 215.
 "Pichincha desde Yaruquí", III, 202.
 "Piedad", de Sangurima (?), III, 14.
 Píllaro, IV, 96.
 Pimampiro, II, 23.
 Pimán, hacienda, IV, 100.
 Pincelillo, pintor, III, 47.
 Pinguapí, archipiélago, I, 123.
 pingullo, IV, 213.
 Pinto, Joaquín, II, 172, 240; III, 186, 188, 198, 208, 230, 233, 234, 235, 239; IV, 191.
 — "Alegoría de Don Quijote", III, 230, 234.

Pinto, Joaquín, "Alegoría del mariscal Sucre", III, 229.
 — "Carajo", III, 230, 231.
 — "Criadita", III, 227.
 — "Dido", III, 226.
 — "El velorio", III, 227.
 — "Indio decano con dos ángeles", III, 187.
 — "Inquisición", III, 230.
 — "Macero antiguo", III, 226.
 — "Monaguillo", III, 230, 232.
 — "Orejas de palo", III, 229.
 — "Porquera", III, 209.
 — "Santa María de Cervelló", III, 233.



Joaquín Pinto: "Macero antiguo".

Pinto Valdemoros, José, III, 230.
 pintura de Tigua, IV, 165.
 pintura en los siglos XVI y XVII, II, 143 y sig.
 "Pintura", por G. Almeida, 6., IV, 137.

"Pintura", por J. Carreño, IV, 170.
 "Pintura", por Coloma Silva, IV, 40.
 "Pintura" (1925), por Rendón Seminario, IV, 30.
 "Pintura" (1940), por Rendón Seminario, IV, 31.
 "Pintura" (1942), por Rendón Seminario, IV, 32.
 "Pintura" (1966), por Rendón Seminario, IV, 34.
 "Pintura" (1969), por Rendón Seminario, IV, 42.
 "Pintura" (1973), por Rendón Seminario, IV, 14.
 "Pintura", por Jaime Villa, IV, 139.
 "Pintura", por Villafuerte Estrada, IV, 171.
 "Pinturas", por S. Guarderas, IV, 21.
 "Pinturas", por E. Maldonado, IV, 136.
 "Pinturas", por H. Moré, IV, 145.
 "Pinturas", por G. Muriel, IV, 159.
 "Pinturas" (1950), por Rendón Seminario, IV, 33.
 pinzas depilatorias Milagro-Quevedo, I, 205.
 Piña Chan, Román, I, 100, 139.
 Piñas, IV, 102.
 Piñas, Baltasar, II, 79.
 pirotecnia popular en el Ecuador, V, 208, 209.
 Pizarro, Francisco, I, 21, 22, 103, 192, 258, 260.
 Pizarro, Gonzalo, I, 192; II, 224.
 Pizarro, hermanos, II, 143.
 placa de oro de Chordeleg, I, 55.
 plato Chorrera troncocónico, I, 98.
 plato Napo, I, 218.
 plato y fuente decorados con laca de Pasto, III, 83.
 Plaza, José Manuel, retrato por Antonio Salas, III, 216.
 Plaza, Leónidas, IV, 4.
 Plaza, Marcos de, II, 111.
 Pomasqui, IV, 96.
 Pombo, Rafael, III, 236.
 Ponce y Castillejo, Francisco, II, 158.
 Popayán, II, 229; III, 101.

"Porquera", por J. Pinto, III, 209.
 Porras, Pedro I., I, 28, 29, 32, 104, 190, 192-194.
 "Portal", por E. Kingman, IV, 196.
 Portoviejo, IV, 93, 96.
 Portugal, Diego de, II, 148.
 Povedano y de Arcos, Tomás, III, 233, 239; IV, 15.
 Pozzo, Andrea del, III, 36, 103, 110.
 "Precolombino", por A. Villacís, IV, 130.
 prendedor o "tupo" de oro, I, 242.
 prendedores incas de oro, I, 257.
 "Presentación de la Virgen en el templo", por Goetz, III, 144.
 "Presentación de la Virgen en el templo", por hermanos Cortés (?), III, 144, 145.
 "Presentación del Niño Jesús en el templo", por G. B. Goetz, III, 152.
 "Presentación del Niño Jesús en el templo", por hermanos Cortés (?), III, 152, 153.
 "Primavera (La)", por Santiago, M., II, 160.
 "Prioste", por J. Cevallos, IV, 57.
 Proaño, Félix, I, 28.
 Proaño, Francisco, IV, 82.
 - "El muro", IV, 91.
 Proaño, Telesforo, III, 223.
 "Procesión", por Carlos Vicente Andrade, IV, 54.
 "Procesión de Nuestra Señora de Chiquinquirá", III, 16.
 "Profetas" (serie), por N. J. Goríbar (?), II, 89, 171, 172, 173, 174, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193.
 Progreso, IV, 211.
 "Provincia Jesuítica Quiteña", mapa por Nicolás Goríbar, III, 163, 164.
 proyectiles de El Inga, I, 34.
 "Pudor (El)", por A. Guerrero, III, 222.
 Puéllaro, IV, 96.
 Puelles, Pedro de, II, 54.
 Puente, Manuel, III, 211.
 "Puerta", por G. de Breilh, IV, 87.
 puerta pintada con escenas campesinas, III, 178, 179.
 Puerto Hormiga, I, 63.
 Puig, Víctor, IV, 15.
 Pujilí, III, 97; IV, 101, 205, 207.
 púlpito de la capilla del Rosario (Quito), III, 6.
 Proaño, Félix, I, 28.
 Proaño, Francisco, IV, 82.
 - "El muro", IV, 91.
 Proaño, Telesforo, III, 223.
 "Procesión", por Carlos Vicente Andrade, IV, 54.
 "Procesión de Nuestra Señora de Chiquinquirá", III, 16.
 "Profetas" (serie), por N. J. Goríbar (?), II, 89, 171, 172, 173, 174, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193.
 Progreso, IV, 211.
 "Provincia Jesuítica Quiteña", mapa por Nicolás Goríbar, III, 163, 164.
 proyectiles de El Inga, I, 34.
 "Pudor (El)", por A. Guerrero, III, 222.
 Puéllaro, IV, 96.
 Puelles, Pedro de, II, 54.
 Puente, Manuel, III, 211.
 "Puerta", por G. de Breilh, IV, 87.
 puerta pintada con escenas campesinas, III, 178, 179.
 Puerto Hormiga, I, 63.
 Puig, Víctor, IV, 15.
 Pujilí, III, 97; IV, 101, 205, 207.
 púlpito de la capilla del Rosario (Quito), III, 6.

púlpito de la catedral de Quito, II, 41.
 púlpito de la Compañía de Jesús, II, 84, 204.
 púlpito de San Diego (Quito), II, 112.
 púlpito de San Francisco de Quito, II, 58, 204.
 púlpito de San Francisco (Popayán), III, 100, 109.
 púlpito del santuario de Guápulo, II, 206.
 púlpitos ecuatorianos, II, 204 a 207.
 Pumapungo, I, 254; II, 23, 231.
 Puná, isla, I, 22, 23, 114, 115, 201.
 Puná La Vieja, IV, 102.
 Punín, cráneo, I, 35.
 punta de proyectil y buril bifacial, I, 40.
 puntas Ayampitín (República Argentina), I, 39.
 puntas Clovis, I, 39, 41.
 puntas de la Cueva Negra de Chobshi, I, 39.
 puntas Folsom, I, 41.
 Puruhá, cultura, I, 239-244.
 - - cerámica antropomorfa, I, 237, 238, 239, 241.
 - - cerámica doméstica, I, 240.
 Puyo, IV, 96.

Quebrada Honda, I, 102.
 Queirolo, IV, 71.
 Quero, III, 97.
 quero (vaso de madera) inca, I, 251, 255.
 Quevedo, IV, 96.
 Quijos, río, I, 193, 194.
 "Quijote, Alegoría de Don", por J. Pinto, III, 230, 234.

Quinindé, río, I, 123.
 Quipisaca, II, 235.
 Quishpe, Tito, II, 26, 35.
 Quisquis, I, 260.
 Quito, I, 4, 6, 259, 260; II, 214, 216, 217, 218; III, 20, 24, 31; IV, 92-95, 97, 100, 102.
 - arco de Santa María y cúpulas de Santo Domingo, III, 27.

Quito, Banco Central del Ecuador, IV, 74, 101.
 - Biblioteca Nacional, IV, 98.
 - calle de la Ronda, II, 9.
 - - ventanas, II, 13.
 - casa de Peñalosa, II, 137.
 - Casa del Toro, III, 171.
 - casa fronteriza a la Cancillería, III, 165.



Perspectiva parcial de Quito.

Quito, Casa Municipal, IV, 98.

– Catedral, II, 15.

– Compañía de Jesús, II, 18; III, 30, 33, 34, 35, 36.

– Hotel Quito, IV, 88.

– iglesia de Belén, III, 43, 44.

– Instituto de la Seguridad Social, IV, 78.

– Ministerio de Comunicaciones, IV, 98.

Quito, monumento a Bolívar, IV, 74.

– monumento a González Suárez, IV, 79.

– Palacio del Gobierno, II, 217; IV, 98.

– Palacio Legislativo, IV, 77.

– plano de la ciudad, II, 14.

– Plaza de la Independencia, II, 15.

Quito, San Francisco (iglesia y convento), II, 2, 45, 46, 47.

– Universidad, IV, 98.

– vista parcial, II, 217, 218.

Quito en la pintura, IV, 18, 20, 21-24.

“Quito azul”, por Guayasamín, IV, 115.

“Quito de neón”, por M. Bueno, IV, 155, 156.

Radiconcini, Giacomo, III, 208; IV, 15.

Rafael (san), en capilla de Cantuña, II, 65.

rallo o exprimidor Narrío, I, 186.

rallo ictiomorfo, I, 182.

Ramírez, Diego de, II, 107; III, 76.

Ramírez Dávalos, Gil, II, 221, 222, 230, 232, 234.

Ramírez de Arellano, Jorge, II, 145.

“Rapto de Proserpina”, de P. P. Rubens, III, 228.

Recio, Bernardo, II, 236, 238; III, 34, 61.

recipiente Chorrera ictiomorfo, I, 96.

recipiente Chorrera, tipo aguador, I, 57.

recipiente fálico de La Tolita, I, 152.

recipiente Guangala, I, 52.

recipiente Guangala, polipodo, I, 115.

recipiente Guangala, zoomorfo doble, I, 53.

recipiente Milagro-Quevedo, I, 209.

recoletas y monasterios, fundación, II, 101-112.

redoblante, IV, 213.

Redon, O., IV, 12.

Reed, Tomás, III, 239.

“Reflejo núm. 2”, por C. Egas, IV, 64, 67.

regateo, IV, 204, 206, 207.

“Regla (La) de San Agustín”, por

M. de Santiago, II, 153, 157, 158; III, 25, 26.

"Reina del Santo Escapulario", por G. B. Goetz, III, 160.

"Reina del Santo Rosario", por G. B. Goetz, III, 158.

"Reina del Santo Rosario", por hermanos Cortés (?), III, 158, 159.

remero o navegante de La Toli-ta, I, 146.

remeros o navegantes Jama-Coaque, I, 181.

Rencoret, Benjamín, III, 26.

Rendón Seminario, Manuel, IV, 29-39, 61, 74, 82, 129, 191.

– "El mayordomo", III, 193.

– "La cholita", IV, 29.

– "La muerte de un pájaro", IV, 38.

– "La ventana", IV, 39.

– "Montuvios", IV, 39.

– "Muerte de una joven", IV, 35.

– "Paulette", IV, 29.

– "Pintura" (1924), IV, 30.

– "Pintura" (1925), IV, 30.

– "Pintura" (1940), IV, 31.

– "Pintura" (1942), IV, 32.

– "Pintura" (1966), IV, 34.

– "Pintura" (1969), IV, 42.

– "Pintura" (1973), IV, 14.

– "Pinturas" (1950), IV, 33.

– "Ternura", IV, 36.

– "Tres personajes", IV, 36.

Reschreiter, Rudolf, ilustraciones, III, 206, 207.

Restrepo, José Manuel, III, 50.

"Retablo", de Cevallos, IV, 57.

retablo de la Virgen (San Diego), II, 112.

retablo de la Virgen de Loreto (Compañía de Jesús), II, 86.

retablo de la Virgen del Rosario (Santo Domingo), II, 75.

retablo de la Virgen del Rosario (Santo Domingo), pinturas por L. Cadena, III, 228.

retablo de San Francisco (San Francisco, Quito), II, 60.

retablo de San Francisco Javier (Compañía de Jesús, Quito), II, 81.

retablo de San Lucas (capilla de Cantuña), II, 194.

retablo de las Animas (catedral de Quito), II, 38.



Manuel Rendón Seminario: "Pintura".

retablo de las Llagas de San Francisco (capilla de Cantuña), II, 67.

retablo del altar de San Antonio de Padua (San Francisco, Quito), II, 57.

retablo del Cristo de la Coronación (San Francisco, Popayán), III, 106, 107.

retablo mayor de la capilla de Cantuña, II, 65.

retablos quiteños, II, 207-210.

retrato, por Crespo Ordóñez, IV, 17.

retrato de Bedón, Pedro, fray A.C. por Albán, III, 48.

retrato de Bolívar, Simón, por Salas, III, 217.

retrato de Brieva, fray Domingo de, por M. de Santiago, II, 166.

retrato de Camón Aznar, por Guayasamín, IV, 119.

retrato de fray Pedro Pescador, por M. de Santiago, II, 166.

retrato de Humboldt, Alejandro de, por Antonio Cortés y Alcocer (?), II, 111.

retrato de Mistral, G., por Guayasamín, IV, 119.

retrato de Ordóñez, A., por Guayasamín, IV, 119.

retrato de Plaza, José Manuel, por Antonio Salas, III, 216.

retrato de señora, por J. Manosalvas, III, 224.

retrato de señora, por C. Villacres, IV, 5.

retrato de Sobrino y Minayo, Blas Manuel, por Vicente Albán, III, 48.

retrato de su hermano, por Guayasamín, IV, 111.

retrato de Torres, Pedro Antonio, por Antonio Salas, III, 217.

retrato del general Berreto, Manuel de Jesús, por Antonio Salas, III, 215.

retrato del obispo Esteves, José M.^a, por Antonio Salas, III, 215.

retrato femenino, por A. Salguero, III, 219.

revolución de las Alcabalas, II, 30.

rey negro (de un Belén), II, 100.

Reyes, Alfonso, IV, 81.

Reyes, Constantino, IV, 81.

Reyes, Luis, IV, 24.

Reyes, Rafael, III, 236.

"Reyes de Judá (Los)", por Vicente Pazmiño, III, 222.

"Reyes de Judá" (serie), por N. J. Goríbar (?), II, 172, 172, 180, 181, 182.

"Reyes de Judá" (serie), por G. de Jode, II, 180, 181.

Ribera, Basilio de, II, 98, 100, 101, 154, 155, 156, 158, 202, 204; III, 228.

Ribera, Francisco de, II, 35.

Ribera, Juan de, II, 100.

Ribera, Leonor de, II, 150.

Ribera, Luis de, II, 33, 35, 148, 198, 199.



J. M.ª Roura Oxandaberro: "San Francisco de Quito".

Ricaurte, León, IV, 150, 154.
 - "Maqueta para un almuerzo", IV, 153.
 - "Tanque", IV, 153.
 Ricci, Juan, II, 126.
 Ricke, fray Jodoco, II, 25, 44, 45, 46, 59, 62, 143, 144; III, 72.
 "Rincón de Guayaquil", por Roura Oxandaberro, IV, 90.
 Río Chico, IV, 211.
 "Río Verde", por V. Mideros, IV, 25.
 Riobamba, II, 226, 229; III, 31; IV, 93, 94, 100, 204, 215.
 - catedral, fachada, II, 223.

Riodrío, Esteban, III, 211.
 Riodrío, José María, III, 211.
 Riodrío, Manuel, III, 219.
 Riodrío, Miguel, III, 219.
 Rivera, Diego, IV, 23, 41, 52.
 Rivera, Luis de, III, 18.
 Rivet, Paul, I, 21, 29, 35, 125, 130, 173, 179.
 Rizo, Juan Pablo Mártir, II, 123.
 Rizo, Salvador, III, 50, 51.
 Robles, Diego de, II, 33, 104, 108, 160, 163, 164, 198, 199, 200, 204, 208; III, 18.
 - "Bautismo del Señor", II, 208.
 - "San Pablo", II, 198.
 - "Santiago el Mayor", II, 197.

Rocafuerte, Vicente, político y presidente, III, 202.
 Rocha, padre, III, 16.
 Rodin, A., IV, 12.
 Rodríguez, Agustín, II, 69.
 Rodríguez, Antonio, fray, II, 51, 54, 62, 113-116, 160, 166, 206.
 Rodríguez, Bernardo, II, 26, 44, 101, 109; III, 24, 26, 27, 52, 53, 55, 173, 211.
 - "San Eloy, patrón de los plateiros", III, 56.
 Rodríguez, Bernardo, "Milagro de San Antonio de Padua", III, 54.
 - "Santa Cena", III, 118.
 Rodríguez, Bernardo, y Samaniego, Manuel, "Español (El)", III, 175.
 - - "Moscovita (El)", III, 175.
 - - "Inglés (El)", III, 25.
 Rodríguez, Carlos, IV, 52, 54.
 Rodríguez, Diego, II, 198; III, 76.
 Rodríguez, H., IV, 194, 196.
 Rodríguez, Juan, II, 35, 39.
 Rodríguez, Mariano, III, 211.
 Rodríguez, Simón, III, 219, 223.
 Rodríguez Castelo, Hernán, IV, 136, 148, 163, 169, 184.
 Rodríguez de Aguayo, Pedro, II, 40, 41, 69, 129, 216; III, 158.
 Rodríguez de Ocampo, Diego, II, 41, 54, 69, 74, 83, 87, 96, 98, 100, 107, 111, 112, 149, 151, 155, 204, 208; III, 44.
 Rodríguez de la Fuente, Félix, I, 139.
 Rodríguez Zamora, Carlos, IV, 91.
 Rogers, Arturo N., II, 226.
 Rojas, Alonso, II, 87.
 "Rojo supersustancial", por Tábara, E., IV, 135.
 Román, Bernarda, II, 225.
 Román, Diego, II, 225.
 Román, Juan Salvador, II, 225.
 Román, Julio, III, 239.
 Román, Nelson, IV, 167, 170, 175.
 - "Antropomorfos - zoomorfos", IV, 166.
 - "Personaje olvidado", IV, 168.
 Romero, Antonio, III, 41, 64.
 Romero de Torres, Julio, IV, 27.

Romo-Leroux, Nelly, IV, 170.
 rondador Negativo del Carchi,
 en piedra, I, 231.
 Ronquillo, Mario, IV, 90, 174.
 "Rosa de Lima (santa)", II, 20,
 31.
 "Rosa Elena", por Nicolás Ale-
 jandro Vergara, III, 222.
 Rosario, retablo, pinturas por L.
 Cadena, III, 228.
 Rossa, Francisco, III, 239.
 Rotsworowski, I, 204.
 Rouault, G., IV, 12.
 Roura Cevallos, Judith, IV, 55.

Roura Oxandaberro, José Ma-
 ría, IV, 15, 62, 93, 150.
 - "Callejón Gutiérrez" (Guaya-
 quil), IV, 6.
 - "Los Corazones" (Quito), IV,
 19.
 Rousseau, H., IV, 12.
 Rubens, P. P., "Rapto de Proser-
 pina", III, 228.
 Rubio, Alfonso, IV, 103.
 Rubio, Bartolomé, II, 111.
 Rueda, Manuel, IV, 15.
 Rueles, Manuel, III, 52.
 Rugi, Francisco, II, 87.

Ruiz, Agustín, II, 154, 168.
 Ruiz, Alvaro, I, 24.
 Ruiz, Antonio, III, 211.
 Ruiz, Bartolomé, I, 21, 202, 204,
 215.
 Ruiz, Juana, II, 153, 171.
 Ruiz, Luis, IV, 18.
 Ruiz, Mariana, II, 171.
 Ruiz Navarrete, Antonio, III,
 101.
 Ruiz y Cisneros, Juana de, II,
 153, 154.
 Rumiñahui, I, 4, 260; II, 23, 65.
 Rupanqui Inca, Mateo, I, 20.

Saavedra y Monroy, Leonor de,
 II, 158.
 "Sábana Santa", por Caspicara,
 II, 43; III, 68.
 sacerdote o jefe de la cultura
 Bahía, I, 27.
 sacerdotisa oferente de la cultu-
 ra Bahía, I, 172.
 Sáenz Díaz, Isidoro, II, 102.
 Sagastizábal, Juan de, II, 95.
 "Sagrada Familia", por escuela
 de Samaniego, III, 137.
 - detalles, III, 127, 129, 130.
 "Sagrada Familia con donan-
 tes", por Manuel Samaniego
 y Jaramillo, III, 180.
 "Sagrado Corazón", II, 90.
 Sagrario, iglesia del (Quito), II,
 114, 115.
 - cúpula, II, 114.
 - mampara, III, 60.
 - detalle, II, 121.
 sala capitular de San Agustín
 (Quito), III, 36, 37, 38, 39.
 Salas, Alejandro, III, 218.
 Salas, Antonio, III, 58, 183, 211,
 212, 214, 218, 222, 228.
 - retrato de Pedro Antonio To-
 rres, III, 217.

Salas, A., retrato de Simón Bolí-
 var, III, 217.
 - retrato del general Manuel
 de Jesús Berreto, III, 214.
 - retrato del obispo José M.^a Es-
 teves, III, 215.
 - retrato del obispo José Ma-
 nuel Plaza, III, 216.
 - "Vida de la Virgen", III, 228.
 Salas, Brígida, III, 226.
 Salas, José, IV, 15.
 Salas, Rafael, II, 236; III, 186,
 205, 208, 211, 228, 237.
 - "Vista de Quito", III, 217.
 Salas, Ramón, III, 218, 223.
 Salas Salguero, Antonio, IV, 18.
 salasaca, joven, IV, 212.
 "Salasacas (Los)", por Víctor Mi-
 deros, IV, 24.
 Salazar, Alonso de, II, 54.
 Salazar, América, IV, 81, 86.
 Salazar, Gonzalo de, II, 221.
 Salazar, María, IV, 187.
 Salazar, María de, II, 54.
 Salazar, Raimundo, III, 163.
 Salazar, Rodrigo de, II, 54, 59.
 Salcedo, IV, 96.
 Salcedo, Rosa, IV, 86.
 Saldaña, F. J., III, 47.

Saldaña, Salvador, III, 43.
 Salgado, Antonio, IV, 15, 81,
 103.
 - "La insidia", IV, 71, 73, 74.

Antonio Salgado: "La insidia".



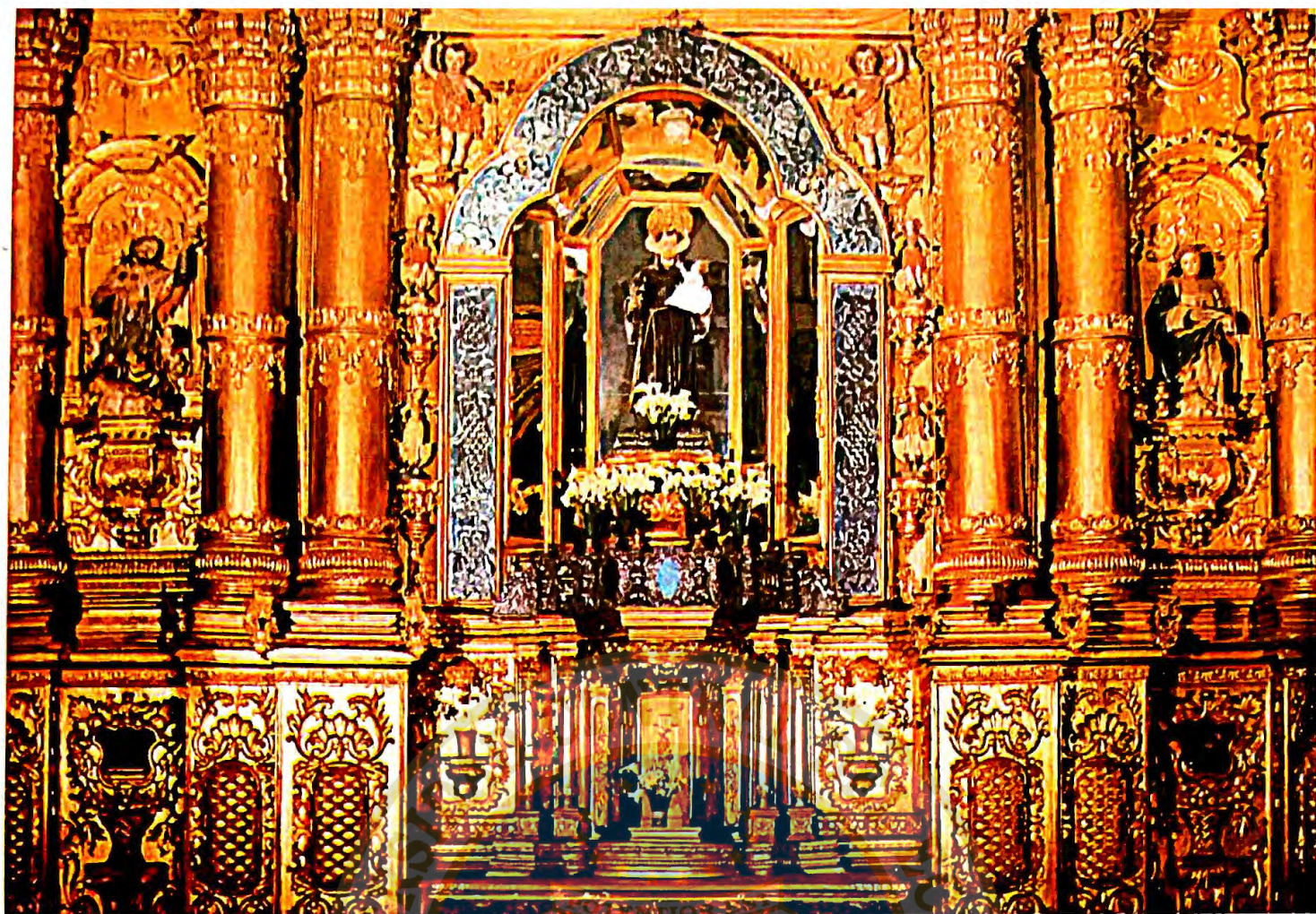
Salguero, Antonio, III, 212, 218.
 — "Retrato femenino", III, 219.
 — "Vida de San Agustín", III, 228.
 Salguero, Luis, IV, 18.
 Salinas, IV, 96.
 Salinas de Loyola, Juan, II, 224, 225.
 "Saludo al Santísimo y a la Virgen María", por M. de Santiago (?), II, 168.
 Samaniego y Jaramillo, Manuel, III, 24, 26, 27, 57 y sigs.; 118, 173, 198, 201, 202, 208; IV, 44.
 — altar en Guápulo, III, 46.
 — "Coronación de la Virgen", III, 122.
 — detalles, III, 126, 128, 134, 135.



Manuel Samaniego: "Virgen"
 (Museo de San Francisco).

Samaniego y Jaramillo, Manuel,
 "Divina Pastora", III, 172.
 — "La escala de Jacob", III, 59.
 — detalles, III, 127, 130, 132.
 — "Sagrada Familia con donantes", III, 180.
 — *Tratado de pintura*, III, 123-137, 176.
 — "Virgen de la Merced", III, 23.
 — detalles, III, 124, 131.
 Samaniego, escuela, "Sagrada Familia", III, 137.
 — detalles, III, 127, 129, 130.
 Samaniego, Manuel, y Rodríguez, Bernardo, "Español (El)", III, 175.
 — "Inglés (El)", III, 25.
 — "Moscovita (El)", III, 175.
 San Agustín (Cuenca), II, 234, 235, 236.
 San Agustín (Quito), II, 94-101; III, 3-39.
 — claustro, II, 94.
 — galería alta, II, 99.
 — galería baja, II, 97.
 — estípite, II, 122.
 — coro, detalle de la sillería, III, 81.
 — planta, II, 96.
 — sala capitular, III, 36, 37, 38, 39.
 — sala de visitas, II, 101.
 San Agustín de Callo, hacienda, II, 141.
 San Antonio de Ibarra, III, 97, 237; IV, 215.
 San Blas (Cuenca), II, 230.
 San Diego (Quito), II, 111.
 — claustro, II, 110.
 — cruz, II, 22.
 — portada, II, 109.
 — púlpito, II, 112.
 — retablo de la Virgen, II, 112.
 — techumbre mudéjar, II, 32.
 San Fernando, IV, 96.
 San Francisco (Cuenca), II, 231, 234.
 San Francisco (Popayán), III, 103, 104, 105.
 — púlpito, III, 100, 109.
 — retablo del Cristo de la Coronación, III, 106, 107.
 San Francisco (Quito), II, 2, 22, 45-67.
 — artesonado del coro, II, 203.
 — capellanías y cofradías, II, 54-59.

San Francisco (Quito), capilla de Cantuña, II, 65-68.
 — capilla de Villacís, II, 54.
 — claustro, II, 61.
 — convento, II, 59-62.
 — coro, artesonado mudéjar, III, 81.
 — decoración, II, 50, 51, 52, 126; III, 4.
 — escalinata, II, 46.
 — fachada, detalles, II, 47, 48, 118, 123.
 — fachada antes de su destrucción, II, 49.
 — iglesia, II, 46-54.
 — ornamentación del nártex, II, 59.
 — planta, II, 49.
 — púlpito, II, 58.
 — detalles, II, 120, 122, 123.
 — retablo de San Francisco, II, 60.
 — retablo del altar de San Antonio de Padua, II, 57.
 — sagrario del altar mayor, III, 5.
 — techumbre del ángulo de la galería baja, II, 63.
 — techumbre mudéjar, II, 53.
 San Gabriel, IV, 96.
 San Gabriel Suesco Navarro, Jerónima de, II, 106.
 San Joaquín, IV, 215.
 San José, IV, 102.
 San José, hacienda en Ibarra, IV, 100.
 — iglesia, II, 140.
 San Juan, Mariana de, II, 106.
 San Juan Bautista, iglesia (Pasto), III, 101.
 San Lorenzo Ponce de León, María de, II, 106.
 San Luis, Magdalena de, II, 106.
 San Martín y Bolívar, monumento a la entrevista en Guayaquil, IV, 99.
 San Miguel, IV, 102.
 San Miguel de Porotos, IV, 204, 205.
 San Miguel de Tanglara, II, 45.
 San Nicolás, Pedro de, II, 158.
 San Pablo, II, 225.
 San Pablo, lago, I, 103; IV, 211.
 "San Pedro y San Pablo", por E. Kingman, IV, 191.
 San Sebastián o Guano, período, I, 239.



San Francisco de Quito: Detalle del retablo de San Antonio de Padua.

"Sancha, infanta de Castilla", por Sánchez Gallque, II, 149.
 Sánchez, Sara, IV, 175.
 Sánchez, Vicente, III, 52.
 Sánchez de Orellana, Cayetano, III, 47.
 Sánchez de San Miguel, Pedro, II, 102.
 Sánchez Gallque, Andrés, II, 25, 26, 144, 147, 148.
 -- "Los caciques negros de Esmeraldas", I, 126, 127; II, 147, 148.
 Sánchez Gallque (?), "Sancha, infanta de Castilla", II, 149.
 Sánchez Gallque (?), "Sancho, rey de Castilla", II, 149.
 Sánchez Solmirón, Miguel, II, 199.
 Sánchez Pareja, Salvador, III, 91.
 Sánchez Rubio, José, III, 219.
 "Sancho, rey de Castilla", por Sánchez Gallque, II, 149.
 Sandoval, Diego de, II, 216.
 Sangay, monte, I, 9, 239.

Sangolqui, IV, 200.
 Sangurima, Gaspar, II, 26, 35, 233, 236, 240; III, 211, 237.
 -- "Calvario" del Sagrario (Quito), III, 237.
 -- "Crucificado", II, 228, 233.
 Sangurima, G. (?), "Piedad", III, 14.
 "Sansón y Dalida", II, 89.
 Santa Catalina (Quito), II, 101, 104, 106.
 Santa Clara (Quito), II, 106-110, 114.
 -- claustro, II, 103, 113.
 -- fundación, II, 101.
 -- patio de la Pila, II, 117.
 Santa Cruz, Miguel de, III, 163.
 Santa Elena, península, I, 23, 24, 42, 81, 101, 113, 114, 204.
 Santa Fe de Antioquia, III, 101.
 Santa Isabel, III, 97.
 Santa Lucía Chávez, María de, II, 106.
 "Santa María de Cervelló", por J. Pinto, III, 233.
 Santa María, Antonio de, III, 47.

Santa María Hernández, Juana de, II, 106.
 Santafé (España), II, 213.
 -- plano esquemático, II, 214.
 Santiago, río, I, 13, 14, 122, 123, 124, 127, 128, 130, 131.
 Santiago de los Caballeros (Guatemala), II, 214.
 Santiago, Hernando de, II, 154.
 Santiago, Isabel de, III, 47.
 Santiago, Juan de, II, 79.
 Santiago, Miguel de, II, 25, 26, 30, 35, 101, 102, 110, 113, 114, 116, 153-172, 176-180, 206; III, 18, 20, 24, 38, 46, 47, 48, 67, 173, 198, 201, 202, 214, 218, 219, 223; IV, 17, 20.
 -- "Autorretrato" (?), II, 153.
 -- "El Invierno", II, 163.
 -- "El señor de los azotes", II, 119.
 -- "Inmaculada", II, 11; III, 196.
 -- "Inmaculada Eucarística", II, 37.
 -- "Inmaculada Eucarística con la Trinidad", II, 165, 169.

- Santiago, Miguel de, "La Primavera", II, 160.
- "La Regla de San Agustín", II, 153, 157, 158; III, 25, 26.
 - "Milagro de la Virgen", II, 29.
 - "Milagros de la Virgen de Guápulo", II, 30, 159, 161, 162; III, 88.
 - "Milagros de la Virgen del Quínche", II, 30.
 - "Muerte de la Virgen", II, 41, 42.
 - retrato de fray Domingo de Brieva, II, 166.
 - retrato de fray Pedro Pescador, II, 166.
 - "San Agustín se aparece al duque de Mantua", II, 155.
 - serie de la "Doctrina Cristiana", II, 167, 168, 176, 177, 178, 179, 180.
 - "Vida de San Agustín", II, 152, 155.
- Santiago, M. de (?), serie del "Credo", II, 168; II, 101.
- serie del "saludo al Santísimo y a la Virgen María", II, 168; III, 101.
 - "Virgen y el Niño con corona de flores", II, 167.
- Santiago Núñez, Isabel de, II, 106.
- "Santiago apóstol", III, 19.
- "Santiago el Mayor", por Robles, D. de, II, 197.
- "Santiago Matamoros", III, 212.
- Santillán, H. de, II, 229; III, 41.
- Santo Domingo (República Dominicana), plano esquemático, II, 214.
- Santo Domingo de los Colorados, I, 81; IV, 93, 96.
- Santo Domingo, Isabel de, II, 106.
- Santo Domingo, Mariana de, II, 102.
- Santo Domingo (Cuenca), II, 232, 233.
- Santo Domingo (Quito), II, 69-77.
- - camarín del Rosario, III, 44.
 - - capilla del Coristado, techumbre, II, 70-71.
 - - capilla del Rosario, ornamentación, III, 6.
 - - - retablo, II, 75.
 - - claustro superior, II, 68.
- Santo Domingo (Quito), plano, II, 71.
- - refectorio, techumbre, II, 77.
 - - sacristía, II, 76.
 - - techumbre mudéjar, II, 17.
- Santo Tomás, María de, II, 106.
- Sanvicente, L. L., II, 172.
- Sanz, Juan Pablo, III, 208, 222.
- Saona, padre Gabriel de, II, 95, 96, 98.
- Saquisilí, III, 97; IV, 215.
- Saraguro, IV, 211.
- Sarmiento, Abraham, IV, 18.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro, I, 20.
- *Historia de los Incas*, I, 24.
- Saville, Marshall H., I, 29, 130, 211, 244.
- Scyri, I, 25.
- Schelte-Bolswert, grabados, III, 173.
- Schenherr, Simón, III, 103, 110.
- Schmidt, Francisco, III, 239.
- Schreuder, Jan, IV, 58, 132, 147, 150.
- "Secuencia en tres fases", por Jesús Cobo, IV, 89.
- "Sed (La)", por Kingman, E., IV, 46.
- Selva Alegre, marqués, III, 169.
- sello manteña para la zona pélvica, I, 207.
- sellos Jama-Coaque, I, 164.
- "Sentimiento", por E. Kingman, IV, 195.
- "Señor de la Caña (El)", II, 25.
- "Señor de la Caña", II, 100.
- "Señor (El) de los azotes", por M. de Santiago, II, 119.
- "Señor difunto", II, 71.
- "Señor difunto", por Pampite (?), II, 101.
- Sepúlveda, Manuel, III, 113.
- Serlio, Sebastiano, II, 46, 47, 120, 122, 208.
- Serrano, Héctor, IV, 18.
- Serrano Montenegro, Diego, II, 149, 208.
- Serrano Montero, Francisco, II, 158.
- Sérusier, P., IV, 12.
- Seurat, G., IV, 10.
- Severino, Juan Pedro, II, 87.
- Sevilla, Eladio, IV, 18.
- "Siete dolores (Los)", por Mideros, IV, 24.
- "Siete esferas del color (Las)", por Víctor Mideros, IV, 24.
- "Siete etapas del alma (Las)", por Víctor Mideros, IV, 24.
- "Siete plagas (Las)", por Víctor Mideros, IV, 24.
- Signac, P., IV, 10.
- Sigsig, I, 244; III, 97.
- Siguilán, IV, 204.
- Siliceo, María de, II, 104, 106.
- Silva, Antonio, III, 52.
- silla de Narrío, I, 186.
- "sillas" manteñas, I, 212.
- sitoplástica, IV, 204, 205.
- Sobrino y Minayo, Blas Manuel, retrato por Vicente Albán, III, 48.
- "Sofonías", por N. J. Goribar (?), II, 192.
- Sola Franco, Eduardo, IV, 178.
- Solano, padre, *Defensa de Cuenca*, III, 237.
- Solano, Andrés, III, 211.
- Solano, Vicente, II, 234.
- "Soldado herido", III, 183.
- Solís, Mario, IV, 154, 193.
- "Homenaje al cargador número 2", IV, 151.
- Solís, Miguel, III, 201, 202, 211.
- Solís, Vicente, III, 31.
- Solís y Aldana, José, III, 211.
- Solmirón Sánchez, Miguel, II, 199.
- sombrerera de cuero colonial, III, 82.
- sombreros de Panamá (paja toquilla), IV, 195.
- Soria, Martín S., II, 145.
- Sota, Clara de la, II, 96.
- Stanislawski, II, 213.
- Stiehle, Juan, II, 221, 232.
- Stirling, Matthew, I, 81, 117, 150.
- Stothert, Karen, I, 42, 78.
- Suárez, Diego, III, 41.
- Suárez-Bango, M., IV, 91.
- "Nicaragua", IV, 91.
- Suárez Rodríguez, Antonio, III, 57.
- Sucúa, IV, 96.
- Svistoonoff, Nicolás, IV, 175, 193.
- "Las lanzas", IV, 173.
- Sweet, Jorge, IV, 100, 180.
- Swovoda, Chariton y Le Tourner, monumento a Bolívar en Quito, IV, 74.

T

Tábara, Enrique, IV, 89, 126, 129, 137, 141, 142, 143, 146, 150, 154, 160, 193.

– “Mulata”, IV, 134.

– “Rojo supersustancial”, IV, 135.

Tacalshapa, fase, I, 244-246.

– cerámicas antropomorfas, I, 243.

– cerámicas zooantropomorfas, I, 245.

Taco, César, IV, 24, 158.

– “Paisaje”, IV, 25.

Tachina, cultura, I, 81, 113.

Tafalla, Juan, III, 168.

“Tahuantinsuyo”, por E. Tábara, IV, 132.

Tajamar, hacienda, IV, 100.

“Taller (El) de Nazaret”, III, 1.

Tamarís, Cecilia, IV, 179.

Tamariz Carrión, Alberto, IV, 18.

tambor de cerámica de La Toli-ta, I, 152.

“Tanque”, de Ricaurte, IV, 153.

tapa-cáliz bordado, III, 96.

Taracena, Berta, IV, 147.

Tarqui, IV, 101.

Tayos, cueva de los, I, 110, 110.

techumbre de la capilla del Coristado, Santo Domingo, II, 70-71.

techumbre de la sala capitular de San Agustín, III, 37.

techumbre mudéjar de San Diego, II, 32.

techumbre mudéjar de San Francisco de Quito, II, 53.

techumbre mudéjar de Santo Domingo de Quito, II, 17.

techumbre mudéjar del coro de San Francisco (Quito), II, 203; III, 81.

techumbre mudéjar del refectorio de Santo Domingo (Quito), II, 77.

Tejada, Leonardo, IV, 41, 48, 49, 132, 193, 199.

– “Festival indígena”, IV, 49.

Tejada, Miguel Ángel, Leonardo y Vicente, IV, 81.

Tejar, cultura, I, 81, 114.

Tello, Félix, III, 50.

Tello, Pedro, III, 120.

templo Chorrera, I, 91.

“Templo de la Compañía”, por J. P. Sanz, III, 222, 223.

templo inca del Sol, en Ingapirca, I, 253.

templos Jama-Coaque, maquetas, I, 178.

Tena, IV, 96.

Tenderini, G., IV, 72.

Tenochtitlan, plano, II, 215.

Teófilo, hermano, II, 235.

Terán, Enrique, IV, 180.

Terán, Francisco, I, 11.

“Ternura”, por Rendón Seminario, IV, 36.

Terol, Domingo, III, 64.

Terru, Adrián, III, 201.

“Testimonio de la rosa mineral”, por Boanerges Midero, IV, 152.

Thomas, Norman, IV, 46.

Tiaone, cultura, I, 114.

Ticcsi Viracocha, divinidad, I, 252, 260.

Tigua, pintura de, IV, 165.

Tiguacuno, río, I, 192, 193.

Tiguacuno, cultura, I, 193, 216.

Tilipulito, hacienda, iglesia, II, 140.

Tilipulo, hacienda, III, 139; IV, 101.

Tinajero, Joaquín, III, 66.

“tincullpa” de oro, I, 230.

Tiputini, río, I, 216.

“To Boulez”, por Molinari Flores, IV, 12.

Tobar, Carlos, III, 239.

“Tola (La)”, por Coloma Silva, IV, 11.

“tolas”, I, 130, 197.

E. Tábara: “Rojo supersustancial”.



Tacalshapa: hacha de bronce.



“Tanque”, de León Ricaurte.



Toledo, Francisco de, I, 257.
 Tomalá, I, 22.
 Tomás Correa, M., II, 116, 160.
 Tomás Italiano, II, 232.
 Tomebamba, I, 58, 249, 253, 260; II, 22, 214, 221, 230.
 "Torada (La)", por H. Cifuentes, IV, 133.
 "Torera (La)", de Germania de Breilh, IV, 111.
 Toribio de Mogrovejo, santo, II, 144.
 "Toro", por G. Muriel, IV, 158.
 Toro Moreno, Luis, IV, 24.
 Torre, Alicia de la, IV, 86.
 Torre, Asdrúbal de la, IV, 180.
 Torre, Chiki de la, IV, 174.
 Torres, Pedro Antonio, retrato por Antonio Salas, III, 217.
 Torres Balbás, II, 213.
 "Torturados (Los)", por Guayasamín, IV, 118.
 Toussaint, Manuel, II, 31.
 Traba, Moortha, IV, 142.
 "Trabajadores (Los)", por O. Guayasamín, IV, 104.
 "Trabajadores", por E. Kingman, IV, 190.

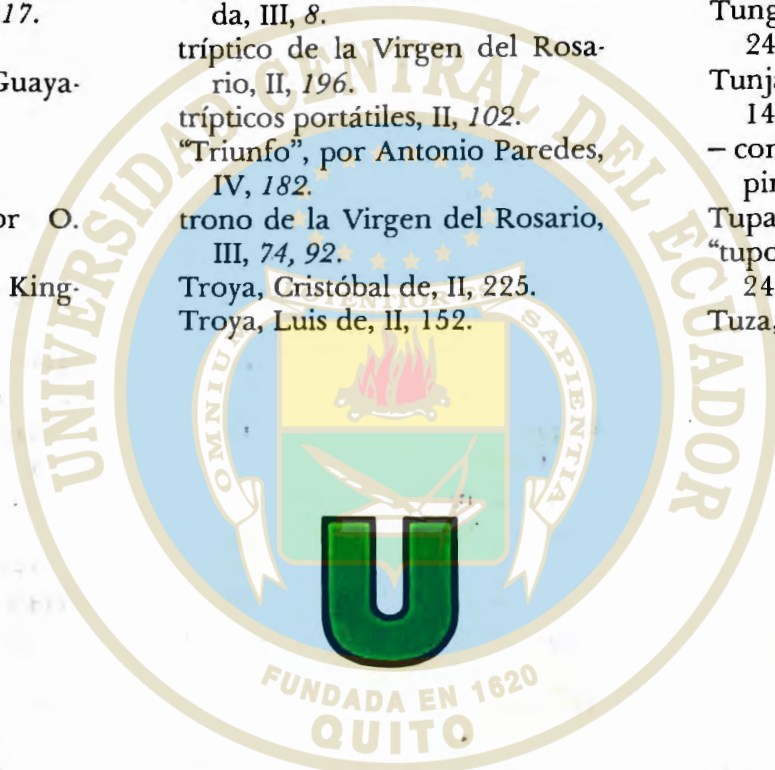
trabajos en papel (popular), IV, 193, 194.
 "Tránsito de la Virgen", por Caspicara, II, 49, 57.
 "Tránsito de la Virgen", por B. Legarda, III, 12.
 "Tránsito de la Virgen", por B. Legarda, III, 12.
Tratado de pintura, de Manuel de Samaniego, III, 123-137.
 Traversari, Pedro, III, 239.
 "Tres personajes", por Rendón Seminario, IV, 36.
 tribuna de la Compañía de Jesús, II, 85.
 Trinidad, Mariana de la, II, 106.
 trípodes de La Tolita, I, 131.
 tríptico de la Virgen Inmaculada, III, 8.
 tríptico de la Virgen del Rosario, II, 196.
 trípticos portátiles, II, 102.
 "Triunfo", por Antonio Paredes, IV, 182.
 trono de la Virgen del Rosario, III, 74, 92.
 Troya, Cristóbal de, II, 225.
 Troya, Luis de, II, 152.

Troya, Pablo de, III, 40.
 Troya, Rafael, III, 187, 188, 208, 235, 236; IV, 24.
 - "El Chimborazo, con la expedición de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss", III, 205.
 - "Paisaje del Oriente", III, 236.
 tucán, I, 17.
 Tucumán (Argentina), I, 249.
 Tulcán, IV, 96.
 Tumaco-Mataje, cultura, I, 184.
 Tumbes, I, 22, 23; II, 45.
 Tumi-Pampa o Tomebamba, I, 249, 253, 260.
 Tumpa o Tumba, I, 23, 24.
 Tuncahuán, cultura, I, 185, 187-190, 221.
 - - cerámica, I, 188, 189.
 Tungurahua, monte, I, 9, 239, 242; II, 226.
 Tunja, capilla del Rosario, II, 146.
 - convento de San Francisco, pinturas, III, 176.
 Tupac-Yupanqui, I, 249.
 "tupo" o prendedor de oro, I, 242.
 Tuza, fase, I, 221, 236.

Ubillus, Angel, III, 223.
 Ubillus, Mariano, III, 64.
 Ucayali, río, I, 109.
 Ugarte y Saravia, A. de, II, 83.
 Uhle, Max, I, 29, 36, 38, 81, 96, 104, 117, 138, 185, 245; II, 221.

Ulloa, Antonio de, I, 26, 154; 201.
 Unamuno, Miguel de, II, 21.
 Unda, José, IV, 169, 170.
 Unda, Mariano, III, 211.
 Upano, cultura, I, 194-195.
 - cerámica, I, 195.

urbanismo en la colonia, II, 213 y sigs.
 Uriaco, III, 33.
 urna funeraria de la cultura Napo, I, 217.
 Usiña, Sebastián (¿Maestro de 1756?), III, 106, 110.



V

- Vaca, Agustín, III, 211.
 Vaca, Antonio, III, 211.
 Vaca, Paulina, IV, 82.
 Valbanera, iglesia, II, 24.
 Valdés Leal, II, 28.
 Valdez, Catalina de, II, 54.
 Valdez, Diego de, II, 54.
 Valdivia, cultura, I, 48, 49, 61-76, 84, 100, 103, 104, 108, 109, 114, 128, 165, 193.
 -- artefactos de piedra, I, 66, 67.
 -- calabaza de Huaca Prieta, I, 75.
 -- cerámica, I, 33, 62, 63, 66, 74, 76.
 -- "cucharas", I, 65, 67.
 -- escultura en piedra, I, 71.
 -- extensión, I, 74.
 -- máscara de concha, I, 69.
 -- plano de vivienda, I, 65.
 -- religión, I, 69-74.
 -- tecnología, I, 67-68.
 -- "venus", I, 49, 60, 70, 72, 73.
 -- vida, I, 64-67.
 Valencia, César, IV, 139.
 Valencia, Jaime, IV, 58.
 Valente, Libero, IV, 15.
 Valenzuela, Eloy de, III, 50.
 "Valle de Challuabamba", por H. Vázquez, III, 189.
 Vara, Lucas, III, 78.
 Varea, Miguel, IV, 172, 174, 175.
 -- dibujo, IV, 172.
 Vargas, José María, III, 123; IV, 103.
 Vargas, Ramón, III, 208, 219, 230.
 -- "Dos profesores de pintura retratándose el uno al otro", III, 222, 223.
 Vasari, G., II, 48.
 Vasija Cuasmal, cefaloantropomorfa, I, 55.
 vasija Cuasmal zoomorfa, I, 235.
 vasija Chorrera fitomorfa, I, 85, 92, 98.
 vasija Jama-Coaque tetracefalomorfa, I, 117.
 vasija Jambelí, I, 114.
 vasija Napo, antropomorfa, I, 219.
 vasija Panzaleo, zoomorfa, I, 191.
 vasija Puruhá cefalomorfa, I, 237.
 vasija Valdivia, I, 33.
 vasija Valdivia, incisa, I, 62.
 vasija Valdivia, inciso-excisa, I, 63.
 vasijas manteñas, zoomorfas, I, 206, 211.
 vasijas Tacalshapa, zooantropomorfas, I, 245.
 vaso ceremonial de oro, I, 28.
 vaso Chorrera ceremonial, I, 93.
 vaso inca ceremonial, I, 256.
 Vázquez, Alonso, II, 34.
 Vázquez, Juan Bautista, II, 54; III, 233.
 Vázquez, Juan José, II, 144.
 Vázquez, Luis, II, 87.
 Vázquez Dávila, Melchor, II, 39.
 Vázquez de Arce y Ceballos, Gregorio (pintor neogranadino), II, 168; III, 101.
 Vázquez de Velasco, Pedro, II, 114, 158.
 Vázquez de la Gama, Manuela, II, 198.
 Vázquez, Honorato, III, 208, 233, 234, 239; IV, 15, 18.
 -- "Paisaje de los alrededores de Cuenca", III, 235.
 -- "Valle de Challuabamba", III, 189.
 "Vectorial proposition", por Molinari Flores, IV, 127.
 Vega Malo, Eduardo, IV, 178.
 -- "León", IV, 176.
 Vega y Palma, Fernando de la, II, 150.
 Veintimilla, Marieta de, III, 178.
 Vela, pintor, III, 47.
 Velasco, José, III, 237.
 Velasco, Juan de, I, 20, 21, 24, 25, 61, 62, 75, 84, 179; II, 65, 151, 232, 236; III, 27, 47, 97.
 Velasco y Zúñiga, Francisco de, II, 158.
 Velásquez, Alejandra, III, 64.
 Vélez, José Miguel, II, 236, 239, 240; III, 237.
 -- "Cristo muerto", III, 238.
 "Velorio (El)", por J. Pinto, III, 227.
 Veloz, Luis, IV, 15, 81.
 "Vendimia mística", por H. Wierix, II, 35.
 Venegas, Leandro, III, 228.
 -- "Oración del Huerto", III, 222, 223.
 Venegas, Rafael, III, 230.
 "Ventana (La)", por Rendón Seminario, IV, 39.
 Ventanas, IV, 93.
 Ventanitas, hacienda, IV, 101.
 "venus" de Valdivia, I, 49, 60, 70, 72, 73.
 Vera de Mendoza, Juan de, II, 74.
 Vera de Mendoza, María, II, 74.
 Vera de la Cruz, Alonso, II, 158.
 Vera y Flores, Fernando, II, 83.
 Verde, río, III, 168.
 Vergara, Nicolás A., III, 208.
 -- "Rosa Elena", III, 222.
 Verneau, R., I, 29, 125.
 Veyán, Serafín, III, 64.
 "Vida de San Agustín", por L. Cadena, III, 228.
 "Vida de San Agustín", por M. de Santiago, II, 152, 155.
 "Vida de la Virgen", por A. Salas, III, 228.
 Vignola, II, 47, 90.
 Vilcacutipa, Francisco, I, 250.
 Vilcacho, Francisco, II, 144.
 Villa, Jaime, IV, 144, 168.
 -- "Pintura", IV, 139.
 Villacís, Aníbal, IV, 89, 129, 137-140, 142, 143, 150, 154.
 -- "Entonación de arcilla", IV, 133.



"Virgen de Chiquinquirá."

Villacís, A., "Niños", IV, 140.

– "Precolombino", IV, 130.

Villacís, Francisco de, II, 54, 87, 129.

Villacís, Gina, IV, 82, 91.

– "Después del Primer Día, IV, 91.

Villacrés, César, IV, 15.

– retrato de señora, IV, 5.

Villacrés, Feliciano, III, 208, 211.

Villafuerte Estrada, Juan, IV, 157, 158, 160, 169, 172.

Villagómez de Furoiani, Rosario, IV, 86.

Villagrán, Pedro, III, 211.

Villalengua y Marfil, III, 44, 50.

Villalobos, Gaspar de, II, 107.

Villalpando, Francisco de, II, 48.

Villamar de Valencia, Luz María, IV, 55.

Villamar Maldonado, José, II, 56.

Villarroel, Francisco, III, 52.

Villegas, Antonio de, II, 95.

Villegas y Santa María, Melchor de, II, 72, 74, 106.

Villèlia, IV, 170.

Vinces, IV, 93, 102.

– Ayuntamiento, IV, 94.

Vinterer, Jorge, II, 92; III, 36, 61.

Viola, Manuel, IV, 132, 136, 150.

Viracocha, deidad, I, 24.

Viracochabamba, II, 221, 231.

"Virgen", por A. Medoro, II, 34.

"Virgen con el Niño", II, 237.

"Virgen de Chiquinquirá", III, 15.

"Virgen de Guápulo", III, 86.

"Virgen de Loreto", II, 86.

"Virgen de Quito", de B. de Legarda, III, 65.

"Virgen de Yahuarcocha", III, 17.

"Virgen de la Asunción", de Caspicara (?), III, 121.

"Virgen de la Leche", III, 18.

"Virgen de la Merced", III, 18.

"Virgen de la Merced", por M. Samaniego, III, 23, 124, 131.

"Virgen del Carmen", por Caspicara, III, 69.

"Virgen del Carmen", por Magdalena Dávalos, III, 41.
 "Virgen del Pilar", por N. J. Goribar, II, 170.
 "Virgen del Rosario", II, 27.
 "Virgen del Rosario", tríptico, II, 196.
 "Virgen (La) entrega el manto al beato Reinaldo", por el padre Carlos, II, 70.
 "Virgen protectora", por G. B. Goetz, II, 160.
 "Virgen Protectora", por hermanos Cortés (?), III, 161.
 "Virgen sobre laja", III, 21.

"Virgen y el Niño con corona de flores", por M. de Santiago, (?), II, 167.
 "Visión de San Ignacio", por Francisco Albán, III, 49.
 "Visita (La)", por E. Kingman, IV, 44.
 "Visitación", por Goetz, III, 150.
 "Visitación", por hermanos Cortés (?), III, 150, 151.
 "Vista de Guápulo", por Coloma Silva, IV, 27.
 "Vista de Quito", de Rafael Salas, III, 217.
 Viteleschi, Musio, II, 79.

Viteri, Oswaldo, IV, 129, 132, 135-137, 150, 170.
 - "América, en torno a mí la noche suena", IV, 128.
 vitral, de O. Mora, IV, 178.
 Vittorini, Elio, IV, 14.
 Vivar, Manuel, II, 235, 236.
 Vivar, Nicolás, IV, 18.
 Vivas, Gaspar, II, 87.
 Viver, C., IV, 173, 175.
 Vizuete, Lucas, II, 153.
 Vos, Martín de, III, 116.
 Vredeman de Vries, Jan, II, 120, 122.
 Vrinat, Robert, IV, 25.

Wagner, I, 212.
 Wiérrix, H., "Vendimia mística", II, 35.

Wiley, I, 64.
 Wisse, Sebastián, III, 239.
 Wolf, II, 218.

Woothen, Leon, IV, 154.
 Wulf, Lloyd, IV, 58, 132, 150.
 - "Paisaje", IV, 148.

Yaguarcocha, I, 250; II, 23.
 Yahuarcocha, lago, II, 225.
 Yanuncay, río, II, 232.
 "Yaravi", por Mideros, IV, 24.

Yasuní, cultura, I, 192.
 Yasuní, río, I, 192, 193.
 Yaulema, Miguel, IV, 182.
 - litografía, IV, 183.

Yépez, José, IV, 18.
 Yépez, Pedro, III, 43.
 Yépez y Paredes, José, III, 33.
 Yupangui, II, 230.

Z

"Zacarías", por N. J. Goribar (?), II, 193.
 Zaldumbide, Gonzalo, II, 222.
 Zaldumbide, Julio, III, 219.
 "Zámbizas (Los)", por Víctor Mideros, IV, 24.
 Zamora, II, 224, 225; IV, 96.
 Zamora, río, II, 224.
 Zamora, Alonso de, II, 146.

Zangurima, Cayetano, III, 237.
 Zangurima, Gaspar, véase Sangurima, Gaspar.
 Zangurima, José María, III, 237.
 Zapallo Grande, río, I, 123.
 Zapata, Jaime, IV, 175.
 Zárate, Agustín de, I, 20, 22.
 Zaruma, II, 225; IV, 93, 96, 102.
 Zea, Francisco Antonio, III, 50.

Zevallos Menéndez, Carlos, I, 29, 64, 114, 115.
 Zorrilla, Diego de, II, 200.
 zorrillo de oro y platino de La Tolita, I, 157.
 Zuleta, IV, 211.
 Zurbarán, F., II, 28, 33, 35.
 Zurbarán, F. (?), "San Francisco de Asís", II, 33.



Han prestado su ayuda para la ilustración de la obra :

Los museos del Banco Central de Quito y Guayaquil; los museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, Guayaquil y Cuenca; el Museo Municipal Remigio Crespo Toral de Cuenca; el Museo Jacinto Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito; el Museo de Arte Colonial de Quito; el Museo Municipal de Quito, y el Museo Guayasamín. Los museos y tesoros artísticos de las comunidades religiosas de la Catedral, San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, la Compañía, Guápulo, San Diego, Santa Clara, El Tejar, la Concepción, Santa Catalina, Carmen Alto, Carmen Bajo, el Sagrario (Quito), Carmen de la Asunción, Concepción y Catedral Vieja (Cuenca). Las haciendas La Ciénaga, Las Herrerías, San Agustín de Callo, San José de Ibarra, Tilipulo y Tilipulito. Las colecciones particulares, entre otras, de René Álvarez, Jorge y Gloria Anhalzer, Joaquín Borja Peña, Danilo Carrera, Inés Gangotena Jijón, Mancheno Gangotena, Ponce Gangotena, Bolívar Lasso, Manuel E. Mejía, Manuel Rendón Seminario, Paco Salvador, Carmen Sevilla de Burneo, Carlos Tobar Zaldumbide y M.^a Augusta Urrutia de Escudero.

Las fotografías han corrido a cargo del equipo de EDISTUDIO, formado por Jaime Costa y Antonio Murillo, y Tomás García Pérez, Vicente Mena y José Suárez Arcos (Ecuador).

