Mario Monteforte

Los signos del hombre

Plástica y sociedad en el Ecuador

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL ECUADOR - SEDE EN CUENCA
COAUSPICIA UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

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:	**Estante:**	**Bandeja:**
PB	02	07

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

INV. Nº 3015664
OCT/00 p. 24

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES
3015664

CTP. 33

Los signos del hombre

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FACULTAD DE ARTES ESCUELA
BIBLIOTECA
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Mario Monteforte

Los signos del hombre

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

COLABORAN

Lucas Achig
Adrián Carrasco
Claudio Cordero
Juan Cordero Iniguez
Manuel Chiriboga
Elías Muñoz Vicuña
Hernán Rodríguez Castelo

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL ECUADOR - SEDE EN CUENCA
COAUSPICIA UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

©PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL ECUADOR — SEDE EN CUENCA
Primera edición, 1985
Diseño gráfico de Mario Monteforte (sección fotográfica) y Omar Ospina García
Diseño de portada: Matías Goeritz, Sebastián. Fotografía de Bostelmann
Impreso en el Ecuador por: Imprenta Mariscal, Quito

A Benjamín Carrión

8. Luces y sombras del arte 43
9. Los conquistadores 44
10. Analogías y diferencias entre los imperios 46
a. Las semejanzas 46
b. Las diferencias 48
c. Las artes 49

CAPITULO III 53
SIGLO XVI. LAS INSTITUCIONES BASICAS 53
I. Composición social y contradicciones 53
1. Población 53
2. Organización económica 54
3. La propiedad de la tierra 54
4. El trabajo de los indios 55
5. La ciudad 56
6. Primera estratificación social 56
7. La Rebelión de las Alcabalas 58
8. Contradicciones intraclasistas 58
II. Grupos e ideologías dominantes 59
1. Los españoles: del conquistador al colonizador 59
2. Las instituciones de poder 60
3. La Iglesia. Ordenes, clero 60
4. Aparatos ideológicos del Estado 62
a. El Patronato Real 62
b. La Iglesia Tridentina 62
c. El sistema educativo 63
d. La encomienda 64
III. El mercado del arte, siglo XVI 64
IV. Los gremios 65

CAPITULO IV 69
EL ARTE EN EL SIGLO XVI. TENDENCIAS EN LA COLONIA 69
I. La plástica colonial 69
1. Las influencias 69
2. El factor indio 72
II. La arquitectura en la colonia 75
III. La plástica en el siglo XVI 80
1. La cultura 80
a. Orígenes y tendencias 80
b. La escultura quiteña 80
2. La pintura 85

CAPITULO V 91
SIGLO XVII. EL ESPLENDOR COLONIAL Y EL BARROCO 91
I. El marco sociohistórico 91
1. Antecedentes de la culminación 91
2. La base económica 92
a. Aspecto general 92
b. El sector agrícola 93
c. La industria textil 94
d. La minería 95
e. La moneda 95
f. El mercantilismo 96
g. El mercado del arte 96
3. La base social. Castas, clases y poder 98
a. El factor étnico 98
b. El poder civil 99

c. El poder eclesiástico 100
d. Contradicciones intraclasistas 100
4. Aparatos ideológicos del Estado 101
a. La Iglesia 101
b. El sistema educativo 102
c. El sistema legal 103
II. Del manerismo al barroco 103
1. El manerismo: transición 103
2. El barroco 104
a. Marco social 104
b. Marco estético 105
III. El arte 108
1. La escultura 108
2. La pintura 111

CAPITULO VI 117
SIGLO XVIII. Ocaso de la colonia 117
I. Declinación del imperio 117
II. El marco social 118
1. La depresión general 118
2. Evolución de la tenencia de la tierra 120
3. Comercio 120
4. El mercado del arte 120
5. Contradicciones del imperialismo 122
6. Las clases sociales 123
a. El indio 123
b. Las clases dominantes 123
c. Las clases populares urbanas 124
d. La "sublevación de los barrios" 124
e. Otros conflictos 125
7. Evolución de las ideologías 126
a. Las reformas borbónicas 126
b. Renovación de la enseñanza 126
c. La expulsión de los jesuitas 127
d. Espejo y las ideas de la Ilustración 128
III. El marco estético 129
1. Sensualización del arte religioso 129
2. La pintura 130
3. La escultura 132
4. Posibilidad de una "escuela quiteña" 135

CAPITULO VII 141
LA REPUBLICA Y EL ARTE LAICO, 1830-1895 141
I. El marco social 141
1. El panorama mundial 141
2. El proceso en el Ecuador 143
a. Introducción 143
b. Constitución del Estado terrateniente, 1830-1860 144
c. Dominio del Estado oligárquico, 1861-1895 147
II. El marco estético 149
1. Panorama general 149
2. El neoclásico 152
3. El academismo 153
III. La pintura 155
1. Panorama general 155
2. El retrato 156
a. Algunas precisiones 156

CAPITULO XV 307
LA CULTURA COSMOPOLITA Y EL ARTE DE HOY 307
I. La pintura 308
1. El abstraccionismo 308
2. El neobjetivismo 310
II. La escultura 318
III. El caso de Mauricio Bueno 321
IV. El geometrismo 322

BIBLIOGRAFIA 331
INDICE ONOMASTICO 333
INDICE DE ILUSTRACIONES .....

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

PROLOGO

El nombre de este libro obliga a comenzar por su explicación. La obra artística se compone de signos, cuyo sentido es múltiple, según atisbó Della Volpe. Todos ellos son medios de comunicación combinados entre sí hasta formalizar determinadas estructuras, dentro de las cuales se jerarquizan; exactamente lo mismo que las ideas en los lenguajes naturales.

Las obras de arte resultan de un proceso de producción, y sólo parecen irracionales o inexplicables en la medida en que se desconocen los códigos de ellas propios; exactamente lo mismo que las lenguas extranjeras. La primera clave para descifrarlas es el conjunto de leyes históricas que las rigen. Esto no quiere decir que la creación artística sea ajena a lo espiritual y esté desprovista de misterios, por lo menos hasta donde alcanzan los medios analíticos de la ciencia contemporánea.

La pluralidad de los sentidos de los signos y los diversos modos de aproximarse a su lectura motivan la pluralidad de sus interpretaciones, una de cuyas causas más asiduas es la doble vertiente del proceso de su producción: una parte del hecho artístico pertenece al campo de la sociología, en tanto que el estudio de su significación pertenece al campo de la semiología. Pero en realidad, no se trata de elementos antagónicos y excluyentes entre sí: el carácter histórico les es común, ya actúen como factor del cambio social, ya de comunicación entre los seres humanos.

Tampoco nos planteamos la supuesta dicotomía entre lo individual y lo social, que puede extrapolarse a lo subjetivo y lo objetivo —otra supuesta dicotomía. La creación artística como acto individual y la obra resultante como bien social pertenecen a un solo proceso dialéctico.

Consideramos al arte como superestructura social, vale decir como expresión ideológica. Está necesariamente influido por la ideología hegemónica, sin cuyo desglose resulta imposible desentrañar los sentidos del lenguaje artístico. El análisis exclusivamente estético de una obra de arte conduce de necesidad a describir la superficie, a fabricar un discurso cada vez más estrecho, literario y circunscrito al "estilo", el cual en último término se apoya en la comparación y en la metáfora. "El estilo es el hombre", sentenció algún francés, emboscando la idea de que el hombre es su ornamento. La grandeza de nuestro tiempo, dice Loos, es no producir ornamentación nueva. Según Veblen, toda ornamentación es signo distintivo de las clases dominantes y lleva implícito un rasgo de barbarie. El argumento más legible a favor de la tesis lo suministra la arquitectura actual, de donde ha desaparecido el adorno. En definitiva, se debe buscar por otro lado las inquietantes pruebas de la innegable decadencia de la llamada civilización occidental.

Las cosas *revelan* de una manera tanto o más permanente que las palabras; pero están inextricablemente unidas a ellas. La lengua natural nos impone la forma de ver la realidad objetiva; vemos con ojos estructurados lingüísticamente. Pa-

rece que los niños menores de un año pueden formarse conceptos —es decir abstracciones— sin conocer los nombres de los objetos; pero la ciencia, que a tan sorprendentes extremos llega, aún no demuestra que la obra de arte se cree y se capte fuera del discurso lingüístico. Este tipo de objetividad nos ha servido mucho para situar las artes que estudiamos en el espacio y en el tiempo, o sea para historiarlas, y para entender que tienen su propia realidad.

La valorización del pasado depende de quien lo utiliza ideológicamente: el arte de las culturas originarias americanas fue simple arqueología mientras no se admitió sin prioridades el origen dual de la nación, y el de la colonia fue esencialmente materia religiosa antes de que el liberalismo lo valorizara como arte. Y es porque mientras la religión domina todos los campos de la vida intelectual, no aparece la idea de expresiones autónomas, de formas de arte que definan a las naciones en determinado momento, y que a la vez sobrevivan a la realidad social.

No existe, pues, una noción crítica invariable para dar vigencia y valor a la obra de arte (el arte es una verdad temporal y efímera, proclamaba Picasso), sino en función de la clase que la impone. Las aberraciones de izquierda y derecha en este sentido son del dominio público. Por eso dice Read que la historia de una sociedad y de sus productos no puede escribirse en términos de una mutación de las cosas visibles, sino en íntima simbiosis con las fuerzas sociales que hacen y transforman a la civilización en su conjunto. Lo cual, en otras palabras, quiere decir que *la validez de la obra de arte es prueba de su realidad específica, una de cuyas características es la intemporalidad.*

La vigencia y la cotización global del arte contemporáneo devienen más aleatorias que las del pasado; en primer lugar, porque nunca ha sido más plural y honda la lucha en el campo ideológico —ni más sutil—, y en segundo lugar porque absolutamente todos los protagonistas de la producción artística estamos ideologizados; el tipo de compromiso, confesado o inconfeso, ya es otra cuestión.

Una de las tramas de fondo de la civilización actual es masificar, empujar irremisiblemente hacia la unidad formal y la cosificación de las individualidades. Con cierta nostalgia, cabe señalar que tan monótono internacionalismo genera una apreciación del arte por la vía de la inteligencia, los patrones gótico/feístas y la proscripción de la sensibilidad —confundida de manera simplista con la cursilería. En tales condiciones, salvo gracias a un desmesurado talento puede el artista manifestarse con relativa, muy relativa originalidad y con moderado, muy moderado espíritu nacional.

Para elaborar esta investigación nos atuvimos a un método acorde con sus bases:

1. Planteamiento de hipótesis previas, relacionadas con la teoría social y con la artística.

2. Planteamiento de hipótesis intermedias, relacionadas con hechos artísticos concretos.

3. Enunciados sobre procesos artísticos, de los que deducimos bases para una crítica integral.

Lo fundamental es el hecho artístico, el espacio de la obra, no la crítica de la obra misma; en este espacio hay un marco social, económico y cultural, que en cada contexto o época de la vida artística debe dilucidarse previamente.

El estudio persigue la *producción de sentido*, el análisis crítico del *discurso artístico*, como cifra para el mejor entendimiento de la sociedad ecuatoriana y

para el afinamiento de la conciencia sobre su identidad y su relación con el resto del mundo. Mantener el desconocimiento de la realidad nacional y de sus nacionalidades componentes formaba parte de la ideología hegemónica hasta no hace mucho tiempo, y también el cultivo de la idea de la pequeñez y la invalidez de la república, como justificación de su estado y de su desarrollo dependientes.

La presentación coherente de un universo artístico como el abarcado en esta obra, aspira a comunicar el asombro que nos ocasionó a sus propios autores. Su objeto es poner en manos de los especialistas, los estudiosos y los estudiantes un material hasta cierto punto revelador y útil.

El procedimiento de trabajo que seguimos formó parte de una docencia, una práctica de investigación y un aprendizaje de labores en equipo. Este fue el orden de las actividades durante dos años consecutivos:

a. Análisis de recursos humanos y materiales.
b. Lectura y discusión de textos teóricos.
c. Práctica de sistemas de investigación sociocultural.
d. Formulación de un primer "código de lecturas" para la unificación de criterios sobre captar y ordenar datos.
e. Distribución de temas y fuentes bibliográficas para formar el fichero de datos y conceptos.
f. Evaluación periódica de resultados.
g. Formulación de un segundo "código de lecturas", asimilando las experiencias colectivas e individuales.
h. Recopilación de datos sobre obras y artistas.
i. Entrevistas con personas especializadas y con críticos y creadores.
j. Reunión del material gráfico.
k. Formulación del tercer "código de lecturas", enfocado hacia la redacción final de la obra.
l. Selección del personal y distribución de capítulos y secciones para redactar el texto.
m. Evaluación frecuente del trabajo de redacción durante su proceso.
n. Clasificación del material fotográfico.
ñ. Coordinación y redacción final a cargo del director —y único responsable— del trabajo.
o. Entrega del original al rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Universidad Central del Ecuador, y a las demás instituciones ecuatorianas que contribuyeron a su realización.

Esta obra tiene muchos límites. Cubre esquemáticamente el proceso sociohistórico y el de la plástica en el Ecuador desde sus orígenes hasta la actualidad, y por tanto se presta a todas las críticas negativas de los proyectos enciclopédicos. Los niveles de análisis son medios y las interpretaciones deben tomarse como hipótesis, con las reservas del caso, justamente porque buscan la comprensión de los procesos, más allá de las coyunturas efímeras, las anécdotas y las personalidades. La selección de temas, artistas y obras no obedece en absoluto a nuestros gustos o afinidades personales, sino a la congruencia de apoyar nuestros supuestos y legitimar nuestras interpretaciones. Se advertirá que a fuer de objetivos, no empleamos epítetos para referirnos a artistas o a sus obras; lo cual seguramente no siempre excluye consideraciones o posiciones personales. Dicho de otra manera, todos los autores sustentamos nuestras respectivas ideologías, que por cierto sólo en parte coinciden

—y acaso no en lo fundamental—; esta precisión nos parece indispensable para eliminar hasta la menor sospecha de que pretendemos producir una obra científica "pura", en la cual no creemos. En su mayor parte, la obra se basa en fuentes secundarias, o sea en estudios de campo ya acometidos por terceras personas; sólo investigamos fuentes primarias cuando parecía indispensable. La mayor aportación personal se refirió al siglo XIX y sobre todo al siglo XX después de 1930. Aprovechar referencias escritas por científicos de ideologías distintas a las nuestras constituye una tarea espinosa y no siempre factible. Para concluir, ésta no es una obra literaria ni una historia del arte ecuatoriano; pertenece más bien a la sociología de la cultura y en no pocas páginas adolecerá, a no dudarlo, de la resequedad de los textos científicos.

Hemos manejado casi todas las bibliotecas especializadas de Quito, dos de Guayaquil y varias de Cuenca, así como algunas de intelectuales que nos facilitaron sus archivos.

Este proyecto fue formalizado mediante un convenio entre la Universidad Central del Ecuador y la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes sufragaron los gastos en proporción a sus posibilidades financieras y humanas. La primera comisionó durante varios meses a sus profesores Fernando Tinajero y Eduardo Kingman, a quienes se debe el estudio de bibliografía sobre la colonia en su aspecto socioeconómico y político; igualmente destacó a su profesor Iván Carvajal, cuyo fichero crítico sobre la gigantesca obra histórica de Federico González Suárez fue una contribución de primer orden para nuestro trabajo. La UNAM comisionó a Mario Monteforte, especialista en sociología de la cultura del Instituto de Investigaciones Sociales, la dirección del proyecto —que culminó en un manuscrito de 650 páginas, más la selección final de 218 ilustraciones a todo color—; la carátula es de los artistas mexicanos Sebastián y Matías Goeritz, y del fotógrafo Bostelmann.

El profesor Juan Cordero Iñiguez, maestro de la Universidad Estatal y de la Pontificia, ambas de Cuenca, es el autor del primer capítulo y del texto básico del segundo. Los profesores Claudio Borrero, Lucas Achig y Adrián Carrasco, miembros del Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales, Universidad de Cuenca, redactaron la sección histórica correspondiente a la región del Azuay. El profesor Elías Muñoz Vicuña, de la Facultad de Economía de la Universidad de Guayaquil, es el autor de la sección histórica relativa al Guayas, y el doctor Manuel Chiriboga, de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede en el Ecuador, escribió igual marco correspondiente al país en 1830-1944, distribuido en tres capítulos. Pedro Saad aportó el estudio sobre la cultura arábigo-andaluza de principios del siglo XVI y valiosas notas para la elaboración del capítulo II.

Referencia especial merecen Hernán Rodríguez Castelo y Francisco Proaño. El primero es el autor del marco sociohistórico de todo el período colonial —distribuido en tres capítulos— y el de 1944 a la actualidad; aportó también materiales sobre la cultura ecuatoriana en varias épocas. El licenciado Proaño realizó la mayor parte de la investigación sobre pintura y escultura, así como la organización de las 3,000 fichas que documentaron el texto final.

A la profesora Carmen Ugalde se debe la recopilación de datos sobre arte en Cuenca y al doctor Juan Castro el programa y la selección del material gráfico sobre arte en Guayaquil.

Rosángela Adoum proporcionó asesoría invaluable en materia de ilustraciones y datos arqueológicos para el capítulo I.

Al final de esta obra se reconoce los créditos a los fotógrafos que hicieron

posibles las ilustraciones; merece destacarse el trabajo de Elena Ponce y el de Paul Marggraff.

El índice onomástico es obra de Anaité Monteforte, Mireya Iturbe y Jaime Fernando Bautista.

El trabajo mecanográfico se dividió entre Silvia Moscoso, de la Universidad Central del Ecuador, y Ofelia de Aguirre, de la UNAM.

Debe subrayarse particularmente la colaboración eficiente, infatigable e imaginativa del arquitecto Lenin Oña, decano de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, quien fungió como coordinador del proyecto en representación de dicha Universidad. El rector, ingeniero Carlos Oquendo, intervino siempre oportunamente para resolver múltiples problemas de trabajo.

La investigación no habría podido cumplirse sin la constante ayuda de artistas, escritores y coleccionistas de arte; se incluye a los museos y acervos de los templos católicos de Quito, franqueados gracias a la gentil recomendación del arzobispo metropolitano, monseñor Pablo Muñoz Vega.

Las instituciones ecuatorianas que además de las mencionadas aportaron recursos materiales fueron:

El Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, para cubrir los contratos de investigación de dos de los coautores.

El Banco Central del Ecuador, con todas las transparencias a colores de sus archivos que se requirieron, y con la gran mayoría de las fotos que se tomaron en Quito y Guayaquil. El director de sus museos, arquitecto Hernán Crespo Toral, facilitó su archivo privado y estuvo pronto a suministrar material gráfico.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" aportó las diapositivas de casi todas sus colecciones de arte moderno y contemporáneo.

Consigno también el útil suministro de datos de parte del historiador del arte ecuatoriano P. José María Vargas, y de Rosángela Adoum, quien revisó para nosotros el capítulo I.

Por último —y también en primer término—, el director de este proyecto manifiesta su profundo agradecimiento a la Pontificia Universidad Católica, sede en Cuenca, por haber asumido el costo total de la impresión de esta obra.

En los márgenes interiores se lee la numeración correspondiente a las ilustraciones.

El autor del diseño del proyecto y de su planificación, así como de la parte relativa a arte y cultura y de la redacción final es el suscrito. Suyos son también los posibles errores de información y de interpretación, así como la responsabilidad académica y legal por el contenido.

Mario Monteforte
Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM
México - Quito, 1983

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO I

LAS CULTURAS ORIGINARIAS

1. INTRODUCCION

Desde hace unos 15,000 años el hombre habitó los territorios hoy denominados República del Ecuador. Dentro de este lapso las culturas evolucionaron a partir de incipientes formas de vida paleolítica, como ha ocurrido con muchos pueblos de diversos lugares de la tierra.(1)

El poblamiento del Ecuador proviene de varias corrientes migratorias; la fundamental es la que llegó siguiendo el eje Norte-Sur y que tiene vinculaciones con los más remotos horizontes culturales paeloindios de las llanuras y mesetas norteamericanas de Clovis y Folsom. Sin embargo, se ha probado que también fueron decisivas las corrientes que atravesaron la Amazonía, llegaron a la región Oriental y luego a sierra y costa.

Gracias a las investigaciones realizadas en el país a partir de 1960,(2) se ha encontrado en estas tres regiones huellas materiales de ocupaciones humanas preagrícolas, desvinculadas entre sí o acaso con muy esporádicas conexiones. Desde entonces, hasta el siglo XV, surgieron numerosas culturas a las que se ha dado múltiples denominaciones. A partir de la página siguiente presentamos tres cuadros ilustrativos de ese proceso.

2. PERIODO PALEOINDIO

Hasta ahora se han encontrado en unos diez lugares huellas de actividades fundamentales recolectoras y cazadoras: talleres, estaciones de caza, armas y utensilios (sobre todo de sílex o materiales silicosos y obsidiana). El principal es el Inga, 20K. al Sureste de Quito.(4)

En la costa, Provincia del Guayas, hay sitios de particular interés porque contienen restos de las primeras ocupaciones humanas, al parecer bases de otras culturas.(5) En la región Oriental, el sitio Jondachi, zona del alto Napo recientemente descubierta y estudiada, tiene relación al parecer, con el Inga.(6) Estas culturas paleoindias participaron de rasgos comunes; pero también tuvieron elementos diferenciadores en cuanto a sus trabajos manuales.

En las Vegas y demás sitios de la costa del Guayas, el medio y sus productos abundantes permitieron una más rápida evolución hacia formas de vida protoagrícola.

Se calcula que entre el cuarto y quinto milenio AC, todos o varios de estos pueblos iniciaron el cultivo de plantas y la domesticación de animales. La evolu-

CULTURAS ORIGINARIAS E INCASICA[3]

Denominaciones	Cronología
1. Período paleoindio	13000 AC
paleolítico	3500 AC
precerámico	
de recolección, caza y pesca	
2. Período protoagrícola-alfarero o	
agro-alfarero	
neolítico	3500 AC
formativo: temprano	500 AC
medio	
tardío	
preclásico	
de las culturas antiguas	
de agricultura de subsistencia	
3. Período de expansión agro-artesanal	
de desarrollo regional	500 AC
edad del cobre	500 DC
clásico	
de las culturas medias	
4. Período agrícola-mercantil	
de integración	500
postclásico	1450 (ca.)
de las culturas modernas	
de agricultura excedentaria	
5. Período incásico	1450
imperial-militarista	1532 (ca.)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CULTURAS ORIGINARIAS E INCASICA

Períodos	sub áreas / años	Sierra	Sierra	Sierra	Costa	Costa Central y Sur	Galápagos	Oriente Norte y Suroeste Central	
Incásico	1532	INCA			Confederación de Mercaderes de Manta		Manteña	Ashuar	Shuar
					Colorados Cayapas	Huancavilcas Punaes			
Agrícola-mercantil	1450	Confederación quiteña		Nac. cañari					
		Tolas Cuasmal Carchi	Panzaleo I, II y III Puruhá	Cañari Tacalzhapa Palta Zarza	Atacames	Milagro-Quevedo Manteña		Napo (Píllaro-Cosanga) Tiguacuno	
Expansión agro-artesanal	500	Negativo del Carchi	Tuncahuán Panzaleo Protopanzaleo	Cashaloma Narrío tardío Catamayo II	La Tolita Jama-Coaque	Jama-Coaque Bahía Guangala		Yasuní Píllaro-Cosanga	Macas Cueva de los Tayos
Agro-Alfarero Tardío	500 AC	Cotocollao	Cotocollao	Narrío temprano	Chorrera	Chorrera Machalilla			Chiguaza Pastaza
Medio			Punín (Chalan)	Catamayo I		Valdivia		Jondachi	
Temprano	3500 AC								
Paleoindio	13000 AC	Ilaló		Chobshi Cubilán		Las Vegas Carolina Manantial Exacto			

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1020 QUITO

ESQUEMA DE LAS CULT

Período-años		Tecnología	Economía	Organización social
Paleoindio —13000 AC-3500 AC		Industria lítica tallada: láminas, raspadores, buriles, raederas, cuchillos, puntas de lanzas y flechas, hachas de mano, denticulados, grabadores, etc.	Caza, recolección, pesca, propiedad de herramientas de trabajo.	Bandas nómadas o trash mantes, pero semisedentarias.
Agro-alfarero	Formativo temprano 3500 AC - 1000 AC	Aparición de la cerámica (por primera vez en América), pulimento de la piedra, trabajos en concha (anzuelos), cordelería, tejidos (telares primitivos), cestería.	Pesca, recolección, caza, agricultura incipiente. Apropiación colectiva de tierras mediante ocupación.	Bandas evolucionadas, c mienza la sedentarizació familias unidas por vínculos de parentesco.
Agro-alfarero	Formativo tardío 1000 AC-5000 AC	Superación en la tecnología de la cerámica. (Vasos con pintura zonal, botellas con vertederas y asas de estribo), metales y morteros. Mayor utilización de objetos de hueso y de concha. Textiles.	Predominantemente agrícola. Continuación complementaria de formas económicas anteriores. Incipiente comercio. Difusión del cultivo del maíz.	Vida sedentaria en peq ños caseríos dispersos. Proceso de expansión en costa y la sierra. Ampliacion del grupo familiar manb niendo vínculos de parentesco.
Expansión agro-artesanal	Desarrollo regional 500 AC — 500 DC	Amplia utilización de la piedra pulida (armas, instrumentos, utensilios, adornos). Apogeo de la cerámica utilitaria y ceremonial. Surgimiento de la metalurgia. Producción textil abundante. Navegación de cabotaje. Esculturas antropomorfas, modeladas y moldeadas. Terrazas agrícolas. Canales de riego. Perfeccionamiento técnico en general.	Gran incremento de producción agraria y minera. Comercio de excedentes. Diversificación y especialización en el trabajo. Producción artesanal en metales finos (oro, platino, plata) y metales blandos, cerámica y textiles.	Sistema clasista. Estratificación social por actividades. Cacicazgo.
Agrícola mercantil	Integración 500 a 1450	Lapidaria avanzada. Metalurgia notablemente desarrollada. Mejoramiento tecnológico en general, incluso en la agricultura y la navegación.	Incremento de la producción para el comercio. Empleo de incipientes monedas (hachas monedas). Confederación de mercaderes. Intercambio entre costa, Oriente y sierra y regiones costaneras de países vecinos.	Mayor estratificación soc Procesos imperialistas de ex pansión y confederacion de pueblos. Predominio de la casta mi tar.
Incásico —1450 a 1532		Utilización amplia de metales en agricultura, guerra y ornamentación. Talla de sillares para construcciones. Predominio de la cerámica utilitaria sobre la ceremonial. Textilería de algodón y lana de llama, etc.	Estatización de los medios de producción. Mínima propiedad privada. Colectivismo. Racionalización de la agricultura.	Absolutismo teocrático. Centralismo. Rígida organización bur crática. Jerarquización social mar da.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1920
QUITO

MA DE LAS CULTURAS ORIGINARIAS E INCASICA

Organización social	Religión	Vivienda	Vestuario	Culturas
Bandas nomadas o trashumantes, pero semisedentarias.	Pensamiento y ceremonial mágicos (imitativo y de contagio).	Refugios naturales y rústicas moradas de ramas y paja.	Pieles trabajadas.	Ilaló, Jondachi, Chobshi, Cubilán, Chiltazón, Otavalo, Tabacundo, Cotocollao, Nayón, Puengasí, Lloa, Papallacta, Cerro Narrío, Curitaqui, Carolina, Las Vegas, Manantial, Exacto.
Bandas evolucionadas, comienza la sedentarización, familias unidas por vínculos de parentesco.	Culto a la fertilidad y a los muertos. Creencia en la supervivencia en el más allá. (Enterramientos en urnas o debajo del piso de las casas). Centros ceremoniales. Deformación craneana.	Casas de planta elíptica sobre terraplenes (Valdivia). Indicios de ordenamiento urbano. Materiales: madera, cañas, barro, hojas.	Tejidos rústicos de algodón, pangas. Decoración corporal con franjas. Tocados y peinados de gran variedad. Decoración de la piel.	Valdivia, Machalilla.
Vida sedentaria en pequeños caseríos dispersos. Proceso de expansión en la costa y la sierra. Ampliación del grupo familiar manteniendo vínculos de parentesco.	Culto a la fertilidad asociado a la agricultura. Culto a los muertos (exvotos funerarios). Necrópolis. Uso ceremonial de la coca.	Casas de madera y caña sobre montículos artificiales. Agrupaciones semiurbanas.	Técnicas más complejas de tejidos. Múltiples adornos personales.	Machalilla, Chorrera, Narrío-tardío Alausí, Cotocollao, Chiguaza.
Sistema clasista. Estratificación social por actividades. Caricazgo.	Politeísmo y animismo. Culto a divinidades astrales y de la naturaleza. (Especial culto a los felinos, ofidios y águila arpía) Gran importancia de brujos, sacerdotes o shamanes. Necrópolis y túmulos funerarios. Idolos producidos en serie (moldeados).	Agrupaciones urbanas. Vivienda rústica. Templos al estilo de las pagodas, sobre montículos o tolas.	Complejos vestuarios para la vida ceremonial, según las clases sociales. Profusión de adornos (brazaletes, collares, ajorcas, narigueras, besotes, orejeras, pectorales, aretes). Gran variedad de tocados con abundantes adornos. Tejidos polícromos con complementos de plumas y placas metálicas.	La Tolita, Jama-Coaque, Bahía, Guangala, Tuncahuán, Panzaleo (Cosanga-Píllaro), Narrío tardío, Challuabamba, Yasuní.
Mayor estratificación social. Procesos imperialistas de expansión y confederaciones de pueblos. Predominio de la casta militar.	Difusión de divinidades regionales en amplias áreas. Politeísmo generalizado y animismo. Culto a los muertos (variedad de enterramientos).	Centros urbanos de un millar o más de casas, asociadas a montículos artificales. Viviendas de madera, bahareque, hojas para cubiertas, adobe y piedra.	Siguen las formas anteriores, con ligeros mejoramientos posiblemente por influjos externos.	Atacames, Manteña, Milagro-Quevedo, Tejar-Daule, Cañari. Tacalzhapa, Cochasquí. Napo, Tiguacuno, Cuasmal, Puruhá, Urcuquí, Carchi, Capulí.
Absolutismo teocrático. Centralismo. Rígida organización burocrática. Jerarquización social marcada.	Heliolátrica. Supervivencia de cultos regionales y del animismo. Importancia de los sacerdotes y de las Vírgenes del Sol.	Rústica para el pueblo. Megalíticas para el culto, sacerdotes y autoridades. Técnica almohadillada en los sillares de piedra. Vanos trapezoidales. Cubierta pobre. Centros ceremoniales-administrativos amplios. (Tomebamba, Ingapirca).	Múltiple. Uniformación según los pueblos. Reducido tocado. Disminución de adornos.	Inca, en coexistencia con Cañari, Quitus, Manteña. (Continuación de las culturas anteriores en costa y oriente).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

ción de las sociedades originarias duró por lo menos 13,000 años, lapso en el que cimenta, material y humanamente, la sociedad ecuatoriana.

3. PERIODO PROTOAGRICOLA ALFARERO

A mediados del tercer milenio AC comienza la revolución agrícola, la más importante que la humanidad ha desarrollado en diversos lugares de la tierra. Los cambios que generó esta revolución no se sitúan en un tiempo y en un espacio determinados; fueron más bien procesos que transformaron los hábitos nómadas y trashumantes en sedentarios. Los hombres se hicieron agricultores, propietarios de tierras, de una o varias mujeres y de una familia —mientras más numerosa, mejor para fines de trabajo—, y se proveyeron de herramientas, utensilios y adornos. Los eslabones llegan prácticamente hasta hoy en el Ecuador, pues la base económica del país sigue siendo en gran parte agropecuaria.

La revolución neolítica comenzó en la provincia del Guayas durante las fases culturales Pre-Valdivia (3500 a 4000 AC); es pues, una de las más antiguas del continente americano.(7)

Pueblos sedentarizados, con viviendas agrupadas formando caseríos o en ocasiones agrupados en torno a un centro ceremonial —que dejaron un sinnúmero de figurillas en cerámica—, constituyen los núcleos o células urbanas de mayor antigüedad en el Ecuador. Los revisaremos a continuación.

4. CULTURAS VALDIVIA

Son las más importantes culturas que cronológicamente pertenecen a este período, tradicionalmente denominado "formativo"; de acuerdo con las actividades predominantes es protoagrícola alfarera y se extiende aproximadamente desde 4000 AC hasta 500 AC.

Valdivia es, desde muchos puntos de vista, una de las más importantes culturas del antiguo Ecuador: inició la actividad agrícola, hizo los primeros recipientes de cerámica en América y dejó una copiosa producción de figurillas humanas.(8)

La creciente producción de alimentos fue el factor determinante para que surgiera un cierto proceso de urbanización y haya disponibilidad de tiempo para realizar actividades complementarias como la alfarería y la textilería, productoras de obras para uso doméstico, el culto o la mera ornamentación artística.

Para que estos dinámicos factores operaran en la cultura Valdivia coincidieron ciertas circunstancias ambientales y humanas; su *habitat* corresponde a las provincias del Guayas, Manabí y El Oro, zonas costeñas de gran riqueza.

En sus orígenes, la cultura Valdivia recibió aportes de grupos procedentes de la Amazonía, que remontaron la sierra y se establecieron en la costa.(9)

5. LA TEMPRANA AGRICULTURA VALDIVIANA

En el cuarto milenio AC ya había poblados fijos, con cierto grado de desarrollo agrícola, artesanal y artístico.

"Si se quiere comprender el patrón general de la evolución de la agricultura en el Nuevo Mundo y la aparición de complejos grupos sociales con tecnología avanzada y estilos de arte sofisticados, debemos considerar la prioridad de sitios formativos en el Ecuador, Colombia y la cuenca del Amazonas"(10) En cuanto a la

cronología establecida por el carbono 14, el período resulta más antiguo que el peruano o el mexicano.(11)

Las comunidades de Valdivia contienen enormes depósitos de desechos y una profusión de cerámica bien elaborada, lo cual es irrefutable evidencia de un sistema agrícola básico.

6. CERAMICA Y ARTE DE VALDIVIA

a. Aspectos generales

Entre las huellas materiales dejadas por la cultura Valdivia sobresale, y con mucho, la cerámica. Otros restos culturales son objetos líticos pulidos y objetos de hueso y concha.

Hay dos tendencias alfareras denominadas San Pablo y Loma Alta. Parten de épocas tempranas y evolucionan en varias fases. En general, los recipientes más antiguos tienen un cuello relativamente corto engastado a un cuerpo hemisférico. Posteriormente hubo una tendencia cada vez mayor a la confección de cuencos semejantes a medias calabazas y más adelante, se aplicó a las mismas formas engobe rojo a base de óxido de hierro, antes de la cocción. Para estas formas más bien limitadas por su variedad, el hombre de Valdivia utilizó unas cuarenta técnicas decorativas.(12)

b. Figurillas antropomorfas

Pero el arte máximo de Valdivia es la inagotable serie de figurillas predo-
1. minantemente femeninas conocidas como "Venus"(13). Las más antiguas son líticas, de formas simples y alargadas y con mínimas incisiones para sugerir rasgos faciales, piernas o sexo. Luego se hicieron en cerámica.(14)

Estas pequeñas obras jamás llegaron a ser realistas sino sólo en los detalles, a pesar de que frecuentemente añadieron caracteres sexuales (glúteos, senos, zona púbica), con cierta tendencia a la esteatopigia. Los pies siempre terminan en muñones y los rasgos de la cara fueron definidos sólo por profundas incisiones.

El detalle más enfático era el tocado del cabello, generalmente largo y peinado en gran variedad de suntuosos estilos. Ello revela que las mujeres disponían de tiempo sobrante para hermosearse, que sólo los hombres realizaban las tareas del campo y tal vez que en general, la sociedad vivía bajo un régimen matriarcal.

En las culturas originarias del Ecuador siempre medió una intención mágico-propiciadora; estas figurillas debieron invocar fuerzas sobrenaturales que se concedieran a la fecundidad de la mujer y a la tierra; la incontable cantidad de fragmentos existentes quizá se deba a que estas figuras se rompían por motivos rituales.(15)

7. CULTURA MACHALILLA

Esta cultura comenzó hacia 1500 AC al Sur de la provincia de Manabí y duró unos quinientos años. Fue secuencia temporal y cultural de Valdivia en la costa central, como lo fue la primera fase Narrío en la sierra austral, según recientes estudios. Los restos materiales de la cultura Machalilla se limitan a recipientes color rojo con finos grabados, a ollas grises o negruzcas con grabados blanquecinos y por último a una finísima cerámica de color café con líneas geométricas en varios tonos de rojo.

Entre las innovaciones de esta cultura se cuenta la confección de recipientes esféricos o semiesféricos de paredes sumamente delgadas, que posteriormente a través de un proceso evolutivo largo se convirtieron en las elegantes "compoteras", tan generalizadas en el territorio ecuatoriano.

La mayor aportación fue, sin embargo, la introducción del asa de estribo con doble vertedera, acaso punto de partida de los más bellos recipientes que se crearon también en México, Norte del Perú y en la fase Chorrera de la costa ecuatoriana; cerámica donde el indio americano se retrató o a veces representó animales y plantas.

Las figurillas antropomorfas son planas y anchas, con orejeras múltiples. Esta tradición continuó profusamente en otras culturas de la costa.

8. CULTURA CHORRERA

La acumulación de excedentes del período protoagrícola alfarero en la economía y el arte está marcada por la fase Chorrera. Establecida inicialmente en una región fluvial interna, en la extraordinariamente rica provincia de Los Ríos, su expansión e influjo cubrieron grandes sectores de las tres regiones naturales del país. Esta fase es sin duda la más discernible raíz de una nacionalidad que trata de identificarse en forma cada vez más coherente, hasta nuestros días.

Su rigurosa economía, organizada en torno al cultivo del maíz, nutrió un arte notable, cuya mayor expresión fue una cerámica de superficie alisada y brillante con tonalidades que van del rojo marrón al pardo grisáceo; está ornamentada con frutas o pájaros, modelados con realismo. 2.

Lo más ingenioso, sin embargo, dentro de este arte ceramista por excelencia, fue la incorporación del sonido a las botellas, mediante el juego del líquido y aire al moverse. El pito de estos recipientes, embellecidos con pájaros que sustituyen las vertederas, está regulado a veces para sonar con cuartos de tono de diferencia.(16)

La representación antropomorfa dejó de ser miniaturesca y pasó a tener mayor volumen y dimensión. Las figuras masculinas atléticas y con cascos bajos y brillantes, pegados al cuero cabelludo, hacen pensar posiblemente en guerreros.

Las superficies pulidas y bruñidas recibieron pintura positiva o negativa, de varias tonalidades y pintura "iridiscente" que se revela al mojarse (aporte raramente imitado).

Estos refinamientos anuncian división y verdadera especialización del trabajo entre los artífices de la cultura Chorrera.

9. CULTURA NARRIO

De entre las varias denominaciones dadas a esta cultura preferimos la de Narrío, consagrada por los investigadores que han hecho los estudios más serios sobre la región interandina correspondiente a las actuales provincias del Azuay y Cañar.(17)

Se calcula la antigüedad de Narrío en unos 2000 AC, por lo menos. En todo caso, esta cultura fue contemporánea en las últimas subfases de Valdivia, con las cuales tiene entre otros aspectos comunes, el uso de la variedad de maíz denominada kcello ecuatoriano, hasta hoy alimento cotidiano del campesino del Azuay y Cañar.

Posteriormente se fueron acentuando las similitudes entre la cultura Narrío y las culturas Machalilla y Chorrera, lo cual se puede ver claramente en las formas de los recipientes de cerámica y sobre todo en sus temas decorativos.

Cabe aquí destacar que la cerámica de Narrío ha sido distinguida juntamente con la de Chorrera y la de Guangala como la de más alta factura de la antigüedad ecuatoriana.

La singularidad de Narrío radica en la excelencia de los trabajos en concha, material traído desde la costa. Con ella se labraba animalitos y otras figuras
3. en pectorales, con preciosismo de miniatura (hay tallas de concha hasta de dos centímetros). Son únicas dentro de la arqueología ecuatoriana las figurillas antropomorfas de concha *spondylus*, que se usaban como exvotos funerarios.(18)

En conclusión, las culturas protoagrícolas del Ecuador parecen en su mayor parte interrelacionadas a lo largo de un proceso que culmina en una etapa de economía agrícola y alfarera, y en sedentarios asentamientos humanos donde se va más allá de una realidad de sangre y se llega a organizaciones como el señorío, la tribu y el ayllu.(19)

10. PERIODO DE DESARROLLO AGRICOLA Y ARTESANAL

La generalización de una agricultura tecnificada y el descubrimiento de la metalurgia fueron factores importantes para condicionar y acelerar el desarrollo integral de las sociedades ecuatorianas.

De Norte a Sur las culturas más sobresalientes son La Tolita, Jama-Coaque, Bahía y Guangala en la costa; Tuncahuán, Panzaleo y Narrío Tardío en la sierra, y en el Oriente, Yasuní. Estas culturas presentan rasgos comunes y también diferenciales; los examinaremos brevemente.

Todos los pueblos tuvieron una economía básicamente agrícola y artesanal. La producción fue substancialmente mayor que en los períodos anteriores porque creció el número de personas que vivían distribuidas en el agro o concentradas en pequeños poblados, por lo general organizadas en torno a un gran centro ceremonial.

La metalistería surgió como una nueva actividad; pero sólo se trabajaba en metales blandos y finos. Las artesanías tradicionales como la lapidaria, la textil y la alfarera produjeron gran abundancia de prendas utilitarias y rituales que no sólo fueron trabajadas por unidades sino en serie con ayuda de moldes y por personas especializadas.

Una activa práctica ritual caracterizó a estos pueblos. Todo giró en torno al mundo de los poderes espirituales, a los que se rendía culto mediante complejos rituales mágicos. Este ritualismo era conocido sólo por los iniciados: sacerdotes, brujos, chamanes, quienes al parecer ascendieron a la cúpula de la sociedad. Se les escogía como autoridades y se les temía y respetaba porque eran los únicos investidos para comunicarse con los numerosos espíritus benignos o malignos.

Darcy Ribeiro dice de sacerdotes y brujos: "Constituyen no sólo los cuerpos de eruditos que explican el destino humano, sino también los técnicos que orientaban el trabajo, señalando los períodos para determinadas actividades agrícolas. Después compendiaban y codificaban todo el saber tradicional, ajustándolo a las nuevas necesidades, pero tratando de fijarlo para todos los tiempos. Tal carácter conservador era inseparable de su función de guardianes de verdades reveladas, cuya autoridad y cuyo poder no se encontraban en ellos sino en las divinida-

des a las que eran atribuidas".(20)

De estos personajes de la vida social habla ampliamente el material arqueológico recogido en todo el Ecuador: lo más artístico y abundante corresponde a representaciones de chamanes y de sus ceremonias.

Después de los dioses, manes o espíritus, estaban los sacerdotes o chamanes y junto a ellos toda una corte, dentro de la cual también debieron figurar los artesanos especializados.

Durante este período se generalizó el uso de las drogas. Se ha encontrado en las excavaciones arqueológicas muchísimas cajas de llipta(21) y figuras de hombres y mujeres masticando coca, o esculturas antropomorfas con ojos desorbitados, en traje ritual o casi desnudas, que sin duda representan a personas sometidas a los efectos de alcaloides.

La generalización de la música es otra característica de todo ese período. Tambores de gran dimensión, ocarinas, flautas, pitos y una gran variedad de instrumentos musicales, debieron usarse para danzas rituales o simplemente para que se escucharan con placer. La música no pasó de la pentafonía.

Entre los siglos V y IV AC apareció la metalurgia en el Ecuador. Esta es una fecha temprana en relación con otros lugares de América a los cuales la metalurgia llegó desde la región andina. La más fina orfebrería se conserva en museos de Colombia, Ecuador y Perú. Los trabajos metálicos se hacían en plata, cobre, oro y excepcionalmente en platino.

Lo más notable de la metalurgia en el Ecuador (en La Tolita) fue el trabajo en platino, hasta entonces desconocido por otros pueblos del mundo e ignorado posteriormente hasta hace dos siglos.(22)

También se trabajó mucho la tumbaga, mezcla de oro y cobre, especialmente en la región austral de la sierra y en la zona cultural Milagro-Quevedo, de la costa central.

La cerámica tuvo mayor y mejor tratamiento, en general, que en el período anterior, sobre todo porque respondió al desarrollo de una desbordante imaginación mágico-religiosa o a una fantasiosa captación y recreación del mundo circundante.

La fauna se tradujo en formas realistas, en estilizaciones o en combinaciones de lo fantástico con lo natural, en asociaciones antropomorfas o del todo imaginarias. El hombre como parte de esa naturaleza y como presunto beneficiario de ella, se convirtió en tema fundamental de la creación artística, especialmente en La Tolita, Bahía y Jama-Coaque.

Abundaban, en las más variadas formas, los recipientes de uso doméstico y los objetos de mero adorno.

11. CULTURA LA TOLITA

a. Cerámica

A nuestro juicio y con valoración global, esta es la cultura más refinada de la antigüedad ecuatoriana.

La cerámica no sobresale por la calidad sino por el modelado, medio por el cual el artista tuvo libertad para explicitar su sentido plástico a través de la recrea- 4.
ción del hombre, su ambiente y sus relaciones con las divinidades.

En La Tolita se captó al ser humano desde su origen hasta su muerte, por 5.

dentro y por fuera, solo o acompañado. De gran delicadeza y expresividad son las escenas de amor y de la vida familiar. El hombre fuerte, juvenil o llegando a la ancianidad con profundas arrugas en la cara o hermanado con la muerte en figuras que aúnan un rostro vivaz con un cuerpo cadavérico, se cuentan entre las más no-
15. tables creaciones plásticas. Hay también retratos de grandes personajes o de seres que reflejan todos los estados anímicos, enfermedades, lesiones físicas. La reproducción de la fauna marítima y terrestre asimismo, es copiosa. Se la capta en formas naturales, estilizadas o imaginativas.

La isla Tolita, ubicada en la desembocadura del río Santiago, en la provincia de Esmeraldas, debió haber sido al mismo tiempo un gran centro ceremonial y artesanal. Para llegar a producir tan abundante material los alfareros usaron con mucha frecuencia moldes.

Este culto por la naturaleza se explica por la incitación del medio fabulosamente rico. También debió haber pesado mucho la vivencia de un mundo mágico donde la fauna desempeñó un papel central unas veces para la alimentación mediante la cacería ritual, otras para ser temida y adorada por las "cualidades" que poseía en mayor grado que el hombre (según el concepto que se tenía de las divinidades): fuerza, velocidad, presencia y desaparecimiento súbitos, capacidad de vuelo, gran poder de reproducción.

Dentro de estas preferencias pesó, sin duda, la obsesión por felinos y ofidios que circulaba por todo el continente, expresada con más fuerza en Mesoamérica.

b. Metalistería

Las obras de metalistería dejadas por los tolitanos gozan de tanta fama como su cerámica. Lo que se conoce ahora de orfebrería, platería y demás trabajos en metales finos y blandos es muy poco: lamentablemente, hasta muy adentrado este siglo personas bárbaras valoraban más el metal físico que su orfebrería y, aunque parezca anecdótico, en la isla La Tolita el oro trabajado se explotó como si fuese una veta minera y se fundió en lingotes.

La calidad de los metales utilizados, el engarce de piedras preciosas y semipreciosas, el empleo de recursos especiales de oxidación para dar diversas tonalidades y, tal vez el uso de pintura son medios para llegar a una policromía desusada
6. en la antigüedad ecuatoriana, dentro de una joyería de alta calidad.

Los mismos recursos artísticos de expresión natural, estilizada o fantasiosa que observamos en la cerámica están presentes en la metalurgia.

La pieza más representativa de la metalistería de La Tolita —convertido en símbolo cultural del Ecuador— es la figura solar que se halla en el Museo del Banco Central de Quito. Laminada, calada y repujada en oro, representa todo un com-
7. plejo mundo mágico-religioso. "Sobre la frente del personaje hay un penacho; en él se ubica una representación bicéfala de un animal, cuyo hocico dentado tiene la nariz arremangada, como se representaba al caimán en la mitología americana... Si se asocia visual y psicológicamente el conjunto, resultaría de las finas líneas repujadas una estilizada... cabeza de águila arpía, asociación que no solamente se refiere al caimán sino también al jaguar, como es observable en algunos vasos cerámicos de La Tolita.

"El felino ocupa lugar destacado dentro de la composición solar, pues es justamente un hombre felino el personaje central del que se destacan los desarro-

llados colmillos y esas orejas inscritas por los rayos que se desprenden de la frente.

"La serpiente, presente en la hirsuta y despeinada cabellera de este sol ecuatorial, engendraría también sus atributos: estaría ligada con el agua (agua 'terrena' y 'agua celeste') y por lo mismo con la fertilidad... Pero esta vívida representación de la serpiente, zigzagueante y vital, alude al hombre: por la boca de los ofidios nacen los seres, los pobladores de la tierra. Por tanto, la serpiente sería, también en este caso, símbolo de la fecundidad".(23)

12. CULTURAS JAMA-COAQUE

La cultura Jama-Coaque, localizada al Norte de la provincia de Manabí, llegó en su cerámica al máximo desarrollo ornamental a base de la técnica de pastillaje, manejada con escrupulosidad ultrabarroca. Se recurrió incluso a decorar con ramas y flores, algo desusado en la cerámica antigua del Ecuador que, por lo general, no empleó la flora en motivos ornamentales.

Los personajes representados, que al parecer son sacerdotes, a pesar del *habitat* caluroso en el que se desenvolvían todo el año están llenos de adornos que 8.
van de la cabeza a los pies; por sus características y dimensiones parecen hechos a base de plumas. De los collares y brazaletes pintados con óxidos y los trajes embellecidos con pinturas minerales y vegetales, resulta una viva policromía.

Los artistas de Jama-Coaque confeccionaron maquetas de templos y casas con aleros y cumbrera curvos; las fachadas dejan ver el empleo de molduras ornamentales y muros pintados parcial o totalmente. Su similitud con las viviendas de algunas regiones del sureste de Asia es evidente.

Ninguna otra cultura, llegó a trabajar con tanta variedad de diseños los sellos cilíndricos; existen en el país amplias colecciones sin que se repitan los moti- 9.
vos. Los trabajaban con la técnica del exciso, resaltando las figuras de pájaros, animales, grupos humanos danzando, o sencillamente los temas geométricos, en contraste con la parte excavada. Al parecer, se usaban para encerrar mágicamente a las presas de cacería; pero no se descarta la hipótesis de que fueron pintaderas o estampadores.

13. CULTURA BAHIA

La cultura Bahía cubrió una amplia zona geográfica del centro y Sur de la provincia de Manabí y Norte de la del Guayas. Tiene muchas vinculaciones con las culturas Jama-Coaque y La Tolita, con las cuales comparte el gusto por la confección de maquetas, sellos y figurinas antropomorfas; pero se distinguió por trabajar las más grandes piezas de cerámica del Ecuador antiguo: algunas llegan a tener hasta unos 80 centímetros de altura; representan sacerdotes y sacerdotisas en plena tarea ceremonial, con sus típicos utensilios.

Variadas figurillas más pequeñas, llamadas actualmente por los campesinos "muñecas silbato", otras sólidas y adelgazadas, con una enorme nariz aguileña, y 10.
otras pequeñitas y frágiles son variedades de esta profusa producción de figurillas antropomorfas. Algunos silbatos, a manera de flautas, producen escalas pentafónicas.

Abundantes son los recipientes de uso ceremonial o doméstico; sus formas son predominantemente esféricas, con pintura zonal y en ocasiones con esculturas 11.

incorporadas a su cuerpo o a sus bordes.

Bahía es una de las pocas culturas que empleó pirámides como plataformas ceremoniales; se accede a ellas por medio de una larga rampa. En la actualidad están confundidas con montículos naturales.

14. CULTURA GUANGALA

En la cultura Guangala se destacan los cuencos, de pasta muy fina, coloreados con primor, y los platos polípodos con representaciones antropomorfas en las patas.

Los sellos de esta cultura, también muy numerosos, son predominantemente planos o planoconvexos; contienen una inmensa gama de formas geométricas, que de manera inevitable sugieren los signos de un lenguaje pictográfico.

Sus propulsores de dardos son diminutas esculturas que representan en forma realista o estilizada a las aves de la zona; deben haber desempeñado también una función de carácter mágico.

Sus representaciones antropomorfas tienen superficies muy pulidas, brillantes y de colores claros dentro de matices que van entre el café y el amarillo. En algunas ocasiones son silbatos o instrumentos musicales, así como muchas otras figurillas con tres, cuatro o cinco agujeros, lo cual revela que el gusto por la música estuvo muy generalizado en aquel pueblo.

El espacio de la cultura Guangala fue el mismo, prácticamente, de la antigua cultura Valdivia.

15. CULTURAS TUNCAHUAN Y PANZALEO

La cultura Tuncahuán cubre una amplia zona geográfica de la sierra Norte y centro. Sobresale por sus platos y compoteras cubiertos con múltiples diseños ornamentales: formas geométricas, estilizaciones de animales, y excepcionalmente hombres captados individual o colectivamente realizando diversas actividades como la cacería o la danza ritual. Igual riqueza de ornamentos tiene la cultura cuasmal. Dignos de mencionarse son el poder imaginativo de los ceramistas tunhuacanos, sus avances técnicos —sobre todo el uso de pintura positiva y negativa— y su gusto por la geometrización. A la amplia gama de diseños artísticos en platos y compoteras, se suman los efectuados en botijuelas y en guayllacos u ocarinas (instrumentos musicales en forma de caracol).

12.

Panzaleo[24] es una vieja denominación que abarca varias subfases de la sierra central y la región centro oriental de la Amazonía. En su segunda fase hay vasijas que se caracterizan por su extremada delgadez, gracias al empleo de la arena micácea y las lavas pumíferas como desgrasante. Son clásicos sus recipientes hemisféricos con un pequeño gollete, de color tomate, pintados de gris y blanco a rayas. Algunos se convierten en figuras antropomorfas vestidas con los clásicos ponchos de la región interandina, o en figuras zoomorfas, especialmente auquénidos.

Lo más logrado dentro del arte ceramista de los panzaleos es el recipiente denominado compotera, de pedestal troncocónico alto y de receptáculo hemisférico que remata en un borde ondulado. Su pintura negativa, interior y exterior, con diseños geométricos escalerados, cubre todo el recipiente, al estilo ultrabarroco.

13.

16. PERIODO AGROARTESANAL Y COMERCIAL

Continúa al anterior, por cuanto siguen siendo la agricultura y las artesanías las principales actividades económicas de los grupos humanos; pero al final hubo un comercio activo, sobre todo en la costa, rasgo digno de mención. Más conocido con el nombre de "período de integración", transcurrió en la sierra desde el siglo V hasta la invasión incásica a mediados del siglo XV, y en la costa y el Oriente hasta la colonización española, iniciada en el segundo tercio del siglo XVI.

Por la presencia de incas y españoles a finales de este período, no es sólo la arqueología la que nos brinda informaciones importantes sino también las crónicas de temprana hora.

La fuente económica básica siguió siendo la agricultura, aunque más tecnificada y con nuevos productos conocidos por domesticación y mejoramiento genético absorbidos de otras culturas; porque en esta época todas las culturas se vuelven menos autónomas, dados sus contactos permanentes por vía pacífica y comercial, o episódicos por efectos de la guerra.

La técnica de construcción de terrazas a fin de ganar suelos para las labores agrícolas y para evitar la erosión, y el riesgo mediante la construcción de canales, son avances culturales de este período, posteriormente complementados con las técnicas y los nuevos productos de los invasores cuzqueños.

La abundancia de fusayolas o torteros tanto en la costa como en la sierra es testimonio fehaciente del avance notable de la artesanía textil, la cual debió haberse generalizado como actividad económica complementaria de la agricultura.

Varias pruebas más hay de la amplia difusión de la textilería: fragmentos de tejidos —a pesar de que el clima ecuatoriano no es favorable para conservarlos—, improntas en piezas arqueológicas que utilizaron tejidos como medios para facilitar la separación de los moldes o de sus bases, cerámica antropomorfa que nos permite apreciar el uso de atavíos complejos. Pero la mayor prueba y la que nos permite llamar al período "agroalfarero y comercial", es la producción al por mayor de mantas y su comercialización por medio de embarcaciones con capacidad de carga de veinte a treinta toneladas.(25)

Hubo, pues, por lo menos en un buen sector del país, una economía comercial que probablemente se complementó con una muy incipiente economía monetaria. A lo largo de casi toda la costa se han encontrado hachas-monedas enterradas con sus dueños.

Las hachas son pequeñas láminas de cobre martillado, con bordes parcial o totalmente romos y con rayas incisas en ambas caras. Su uso fue más restringido que el de las monedas; servían para cumplir con un deber religioso, pagar un tributo, asegurarse protección, entrar en sociedad, contraer matrimonio, obtener conocimientos chamanísticos y multitud de otras funciones".(26) Las demás características que deben reunir las monedas las cumplían a cabalidad: eran útiles, incrementables, portátiles, indestructibles, homogéneas, divisibles, estables y cognoscibles. Los tamaños y pesos fluctúan entre 3 y 10 centímetros, y 15 y 250 gramos, aproximadamente; tales pesos y tamaños dan la idea de que representaban diversos valores fraccionarios.

Por lo general, las hachas encontradas en las tumbas están reunidas en haces de veinte unidades o en múltiplos de esa cantidad, lo cual nos hace pensar que de alguna manera repercutió en el territorio ecuatoriano el sistema vigesimal de

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES
3015664

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

Mesoamérica, donde también se han encontrado hachas monedas, aunque de formas ligeramente distintas.

El comercio de la materia prima entre costa y sierra —región rica en vetas de cobre— debió ser relativamente activo, quizá a base de trueque con productos tropicales o del mar, especialmente conchas muy apetecidas. No se descarta la posibilidad de que se haya comerciado en la región de Chincha, en el Perú.(27)

En la costa septentrional y en otros lugares del país, diversos materiales desempeñaron funciones de carácter monetario: esmeraldas, cuentas de cuarzo o cristal de roca, conchas, lapizlázuli, lentejuelas o cuentas de oro o tumbaga, etc. Esto corrobora la hipótesis de que durante este período hubo un incipiente uso monetario dentro de una economía todavía simple.

La organización social fue ya clasista, con caciques y curacas en la cúspide, casi divinizados, que llevaban sus bienes e incluso sus mujeres hasta la tumba; shamanes, sacerdotes, o hechiceros que a más de sus funciones religiosas y de hechicería desempeñaban las de curanderos; guerreros a quienes las necesidades de defensa o de conquista transformaron en grupos hegemónicos; mercaderes que practicaron una economía simple de trueque, pero que también iniciaron la economía monetaria; artesanos que trabajaron en metalurgia, textilería, lapidaria y otras actividades manufactureras; agricultores, pescadores y cazadores, en la base de la estructura social. Acaso ya había también esclavos o semiesclavos entre los vencidos en guerras, al servicio de curacas y sacerdotes.

En este período se comenzó a romper la tradicional vinculación social basada en estructuras de parentesco, y se afianzaron las tribus, luego ampliadas a confederaciones de carácter mercantil o defensivo; así lo testifican los cronistas y los primeros historiadores del Ecuador.

El llamado Reino de Quito, historiado detalladamente por el padre Juan de Velasco, debió estructurarse hacia el año 1000 de nuestra era a partir de migraciones de la costa hacia la sierra Norte y central. Hoy la crítica histórica no acepta la formación de un reino centralizado que se desarrolló paralelamente al incario en el Perú; pero opina que hubo por lo menos una confederación quiteña, que se prolongó hasta la conquista española.

En la sierra austral prosperó la nación cañari, una de las más robustas de cuantas existieron en el país. A pesar de que las conquistas incásica y española trataron de destruir sus rasgos culturales, tanto en su zona geográfica natural como en el Perú (región del Sur), lugar donde los cañaris fueron a vivir en calidad de mitimaes, sobreviven hasta el presente, conservando algunos de sus rasgos más característicos dentro del agudo proceso de aculturación que han experimentado hasta la fecha.

En su *Historia del reino de Quito*, Velasco enumera más de veinte pueblos dispersos por las actuales provincias del Azuay y Cañar como integrantes de esta nacionalidad, que por su política autónoma e independiente, tuvo que enfrentarse a la expansión quiteña y luego a la cuzqueña. Los resultados fueron diversos, pero generalmente negativos; las guerras fueron diezmándolos en forma acelerada, por lo cual como último recurso y por venganza contra los incas decidieron apoyar a los españoles capitaneados por Benalcázar para que conquistara Quito; el colaboracionismo de los cañaris jugó un rol de primerísima importancia para las sucesivas derrotas infligidas a Rumiñahui, jefe de los ejércitos incásicos.

Fue tal la importancia que dieron los incas a esta zona que en la localidad

llamada Guapondelig recrearon una ciudad similar al Cuzco, a la cual denominaron Tomebamba, y más al Norte, en la actual provincia del Cañar, establecieron un adoratorio y dependencia aledañas que hoy, con el nombre de Ingapirca, constituyen los restos arquitectónicos más importantes del Ecuador antiguo.

En la costa, la unidad política mayor fue la hoy denominada "confederación de mercaderes de Manta", cuya actividad principal fue probablemente el comercio. Ocupó también una amplia zona del centro y Sur de la región litoral.

15. ALGUNOS RASGOS NOTABLES DE LA CULTURA MATERIAL

Algunos vestigios materiales de manteños y huancavilcas tienen singularidad. Lo más notable dentro de su creación artística es la lapidaria y la cerámica negra; son únicas, y aún no están bien identificadas por su función las llamadas "sillas de piedra", construcciones en forma de una gran "U", con una base generalmente zoomorfa o antropomorfa, a manera de atlantes. La mayoría son de grandes dimensiones y por lo tanto demasiado amplias para servir de asiento. Sólo se han encontrado en el Cerro de Hojas, y hay arqueólogos que creen que pudieron ser altares relacionados con el culto lunar. Las estelas más grandes que se tallaron en el Ecuador corresponden también a la fase cultural manteña; representan figuras femeninas desnudas, sentadas en el suelo, con las piernas abiertas, y rodeadas por lo general de monos; han sido interpretadas como divinidades propiciatorias de la fecundidad.

Los pueblos correspondientes a este período trabajaron una cerámica muy típica, de superficie negra y brillante, en ocasiones bruñida interna y externamente. Las formas y funciones son muy variadas, sobresaliendo los incensarios constituidos por tres cuerpos bien definidos: uno inferior, campaniforme; uno medio que representa una figura humana atlética, adornada con incisiones o grabados de tipo geométrico, y una superior, que arranca desde la cabeza y se abre en forma de un amplio platón, lugar en donde se colocaba el palo santo y otras maderas aromáticas que se quemaban como ofrenda a la divinidad. Otras piezas de esta cerámica *14.*
negra o gris son recipientes antropomorfos o zoomorfos con un orificio sobre la cabeza para verter el líquido. También se elaboró, preferentemente en esta fase cultural las preciosas cuentas de cerámica o fusayolas (esferas u objetos que desempeñan la función de torteros); tienen minuciosos diseños incisos de aves o animales marinos y una multitud de formas geométricas. Algunos diseños son semejantes a los que por aquel entonces se hicieron en muchas partes de la costa. Para algunos arqueólogos, bien puede ser el punto de partída de una escritura pictográfica.

La cultura Milagro-Quevedo, que se desarrolló en un ámbito geográfico mediterráneo, coincidiendo con una parte del área de la vieja Cultura Chorrera, es otra de las notables de este período. Sobresale en cerámica por un recipiente denominado "cocina de brujo", profusamente ornamentado con apliques de pastillaje o con figurillas que representan culebras, ranas o extraños seres asociados con la práctica de la brujería. Pero el mejor aporte de esta cultura es el trabajo en cobre, oro y tumbaga: grandes hachas ceremoniales, cetros de mando de varios kilos de peso, armas, herramientas, objetos de uso personal, joyas de filigrana enrolladas en complejas pero simétricas espirales.

Al momento de la conquista española, los abalorios y cuentas de cristal

traídos por los peninsulares para sus astutos trueques, fueron incorporados por los artífices indios a su joyería, iniciando así el arte popular mestizo, de tan larga y brillante historia en el Ecuador.

En la cultura Puruhá, correspondiente a la zona centro Sur de la sierra, los restos materiales también son abundantes. Dentro de la cerámica los vasos antropomorfos son dignos de mención, así como los cuencos, platos y "medianos" que tienen en sus bordes, desempeñando la función de mango una figurilla humana o animal (especialmente de venado), o sencillamente una mano o una figura estilizada. En la mayor parte de sus recipientes antropomorfos de uso cotidiano o ritual destacan en forma notable las orejeras o los aretes de cerámica que cuelgan de ellas. Dentro del espacio cultural cañari hay dos lugares que han bautizado a tendencias estilísticas diversas: Cashaloma y Tacalzhapa. La primera dispuso de materiales de calidad y es la que continúa la mejor tradición de las diversas fases Narrío. En la variedad de formas está lo más valioso del arte ceramista de Cashaloma, así como la libre aplicación de pintura marfil o crema sobre superficies con engobe rojo en diversos matices.

Es indudable que entre esta cultura, la Tacalzhapa y la Puruhá hay numerosas semejanzas debido a la activa comunicación que mantuvieron entre ellas. Varias formas de recipientes y de técnicas decorativas les son comunes; también hay semejanzas entre la cultura de Puruhá y la de su vecina del Norte, Panzaleo.

En Tacalzhapa se trabajó con materiales de menor calidad; por ellos la conservación de sus obras ha sido más reducida. Son dignos de mención los recipientes lenticulares alargados, con golletes antropomorfos en los que sobresalen los ojos totalmente circulares, así como la pintura negativa aplicada también con mucha libertad.

En la historia de la arqueología ecuatoriana, la nación cañari fue la primera en ser estudiada por un investigador nacional: Federico González Suárez.(28) La habilidad manual de los artesanos lugareños destacada por él y por investigadores sucesivos, aún persiste.

NOTAS

1. Los datos de radiocarbono y especialmente la hidratación de la obsidiana arrojan fechas superiores a los 15,000 años.
2. Robert Bell publicó su informe final en Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", Quito.
3. Convencionalmente llamamos "originarias" a las culturas que de otra manera habría que reconocer como "preincásicas". Con igual criterio evitamos la denominación "prehispánicas" o "precolombinas"; para nosotros la historia del Ecuador es un proceso continuo. Los cuadros fueron trabajados con la colaboración del licenciado René López Moreno, en base de esquemas tomados de diversas obras.
4. Entre los más notables investigadores de El Inga y su amplio complejo están Robert Bell, María Angélica Carlucci de Santiana, William Mayer-Oakes, Emilio Bonifaz y Ernesto Salazar. Los principales investigadores de Chobshi son Gustavo Reinoso y Thomas Lynch. En Cubilán ha investigado Mathilde Temme.
5. Los principales investigadores de la región son Hennig Bischof, Karen E. Stothert y Julio Viteri. La antigüedad de los datos proporcionados por ellos no se basan en pruebas de radiocarbono (salvo las de Stothert).
6. El padre Pedro Porras Garcés es el principal investigador de la región oriental del Ecuador en su época prehispánica y el descubridor de esa fase paleoindia.
7. Los últimos trabajos de Jorge Marcos y Donald Lathrap son de gran trascendencia, pues amplían con datos valiosos las informaciones sobre el cultivo del maíz, viviendas y pequeños poblados.
8. Quienes investigaron científicamente por primera vez y bautizaron a esta cultura con el nombre de Valdivia fueron Víctor Emiliano Estrada, Betty Meggers y Clifford Evans.
9. Los investigadores citados opinan que probablemente en forma accidental, llegaron japoneses desde la Isla Kyushu con la denominada cultura Jomon e influyeron decisivamente en la formación de la cultura Valdivia. El hallazgo de figurillas femeninas mucho más antiguas que las de Jomon descarta esa hipótesis.
10. Lathrap, Donald, *El Ecuador antiguo- Cultura, cerámica y creatividad*, Guayaquil, Museo del Banco del Pacífico, 1975, p. 14.
11. Lathrap dice que una edad determinada por el carbono 14 de 3100 AC, realmente indica una edad calendario de más o menos 4000 AC. *Op. cit.*
12. Algunas de las técnicas han sido estudiadas en forma minuciosa por varios arqueólogos, entre los que sobresale Pedro Porras.
13. Este nombre se ha dado como consecuencia de una supeditación cultural a Europa, que por lo demás abunda en la ciencia y en el arte de todo el Tercer Mundo.
14. Posteriormente se modeló un capuchón más pegado a la cabeza y al final fue eliminado y se volvió al embellecimiento múltiple del cabello.
15. Esto pasaba en México, donde los ídolos eran destruidos cada 52 años, durante la ceremonia del "fuego nuevo".
16. Quien mejor ha estudiado la evolución de la botella silbato es Hernán Crespo Toral; tiene una obra sobre el tema.
17. Las principales investigaciones fueron realizadas por Donald Collier y John Murra en 1941. La Universidad Pontificia, sede en Cuenca, acaba de publicar una traducción del inglés al castellano.
18. Son de una concha recortada, de forma alargada y con incrustaciones de madreperla en los ojos. Ucuyaya significa padre, anciano o ancestro; así se les llama a esos objetos.
19. El ayllu, organización con vínculos de parentesco y con un régimen de propiedad comunitaria, existió desde antes del incario en muchos sectores andinos; fue incorporado y aprovechado por los conquistadores cuzqueños del territorio ecuatoriano.
20. Ribeiro, Darcy, *El proceso civilizatorio*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 60.
21. La llipta es una substancia de cal que se mastica con la coca; la irritación de las mucosas facilita la más rápida asimilación del alcaloide.
22. Entre los que han estudiado la metalurgia de La Tolita destacan Julio Arauz y Paul Bergsöe. Las noticias históricas sobre el platino datan de fines del siglo XVIII.
23. *Arte ecuatoriano*, Barcelona-Quito, Salvat Editores, 1976, dos vols., t. I, p. 118.
24. Dio este nombre J. Jijón y Caamaño. Porras Garcés sugiere la nueva denominación de Cosanga-Píllaro.
25. Mucha sorpresa manifestaron los descubridores de nuestra costa al ver embarcaciones a ve-

la que llevaban esos grandes cargamentos. La toponimia de la ciudad de Manta proviene de ahí.

26. Holm, Olaf, "Hachas monedas del Ecuador", Revista *Cultura* No. 1, Quito, Banco Central del Ecuador, mayo-agosto, 1978, p. 13.
27. María Rostworowski publicó en la *Revista española de antropología americana* un artículo sobre los mercaderes del valle de Chincha en la época prehistórica. Lo cita Olaf Holm en su artículo sobre las hachas monedas.
28. *Estudio histórico sobre los cañaris, antiguos pobladores de la Provincia del Azuay*, Quito, Imprenta del Clero, 1978.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO II

EL CHOQUE DE LAS CULTURAS MADRES [1]

Dos imperios, dos grandes culturas sin antecedentes comunes y evolucionadas océano de por medio, chocan cuando los españoles emprenden la conquista
15, 16. del incario en 1532.

De ese contacto dramático —parte del que enfrentó a Europa con América— surge el Ecuador. Todos los aspectos de la subsiguiente historia del país se captarían de manera fragmentaria sin el conocimiento y el juicio crítico sobre esos enormes componentes, sus diferencias y también sus medulares analogías.

Tales precisiones se completan con la del proceso dialéctico de la transculturación ocurrida durante tres siglos de colonia.

I. EL INCARIO

1. Antecedentes

El imperio incaico dura en territorio ecuatoriano apenas medio siglo; por ende no se le puede considerar como una de sus culturas "originarias". Sin embargo, hay solución de continuidad entre éstas y el incario. Cala tan hondo su dominio, que las estructuras y superestructuras dominantes e institucionales eran las suyas, cualesquiera que hayan sido sus orígenes. Por eso se justifica plenamente el estudio del choque con el imperio español a partir de su existencia.

El espacio hoy integrante del Ecuador siempre formó parte de entidades estatales mayores a partir de la invasión inca: como Departamento del Sur en la Gran Colombia de Bolívar, como Audiencia de los virreinatos de Lima o Nueva Granada en los tiempos de la colonización española, como región dentro del vasto imperio de los incas. Está demostrado que aún antes existía una extensa comunidad de ciertas formas de cultura entre los pueblos de la Sierra y los de la Costa —colombianos, bolivianos, peruanos y los locales—, por encima de las fronteras de entonces y de las que hoy se mantienen entre los Estados actuales de la región.

Se acepta generalmente que la conquista de "Quito"[2] por las tropas del incario culminó en 1847; nos referimos a la fase violenta de dominación, porque las relaciones pacíficas entre los dos espacios fueron largas, constantes y deben haber generado transculturaciones más o menos intensas. Por otra parte, el incario no nació en esa fecha; de ahí que mencionemos sus obligados antecedentes.

Tratamos de superar así como fuentes históricas a los cronistas coloniales, para quienes el incario carece prácticamente de historia; aquellos textos se sitúan a medio camino entre las ideologías de dominación para exonerar de responsabilidades al Estado y a los encomenderos en los actos de guerra y explotación, y a la probanza de méritos para alcanzar títulos y prebendas. También las tradiciones

orales elaboradas durante muchos siglos y las supervivencias culturales quechuas deben considerarse fuentes relativamente confiables.(3)

2. Orígenes

El origen de los incas hay que rastrearlo entre los pueblos aymaras del Sur peruano, de donde según la tradición salieron hacia el Norte ya expulsados por otros pueblos, ya debido a motivos religiosos o a circunstancias ignoradas. Hacia el siglo XII y en la misma dirección, emigraron desde el lago Titicaca Manco Cápac y Mama Ocllo, y hacia el siglo XII fundaron Cuzco, centro y luego capital del imperio.(4)

Manco Cápac fue el primer emperador incásico y Atahualpa el último (1527-1533). Un siglo antes, aproximadamente, reinó Pachacuti, época en la cual se enseñoreó el incario sobre los demás pueblos con quienes había sostenido guerras durante mucho tiempo.

Uno de los rasgos salientes del incario fue su extraordinaria capacidad de evolución cultural, que le permitió adecuarse a nuevas realidades, absorber selectivamente las culturas sojuzgadas, compaginar sus instituciones con las de los pueblos vencidos y utilizar las semejanzas con ellos para legitimar su propio orden. Es posible que tal capacidad de adecuación se debiera a la propia experiencia migratoria de los incas, que se fueron desplazando en el páramo y en la costa.(5)

3. El medio físico

En los estrechos y relativamente mal irrigados valles de la zona del Cuzco, la presión demográfica indujo forzosamente a un alto desarrollo de las técnicas de cultivo y a una organización social inseparable de una autoridad omnímoda, practicada conjuntamente a través de fuerza militar y presión ideológica.

No es importante que muchas de estas técnicas sean de origen inca o tomadas de anteriores culturas; lo fundamental es cómo el imperio las adaptó y perfeccionó, haciendo de ellas su base económica y productiva. La superioridad técnica y organizativa explica la instauración del dominio sobre una superficie de más de 800,000 kilómetros cuadrados, que desde el Norte del Ecuador se prolongaba hasta el centro de Chile, con una población bastante heterogénea que a la llegada de los españoles se calcula entre 16 y 30 millones.(6)

4. Penetración en el Ecuador

Durante la segunda mitad del siglo XV se produjo la invasión del imperio incásico al territorio hoy ecuatoriano, que en lengua quechua se denominó Chinchasuyo. De la integridad de ese territorio probablemente no tenían noción sus antiguos habitantes sino hasta que se vieron y sintieron incorporados al incario.(7)

Los grandes conquistadores fueron Túpac Yupanqui y su hijo Huayna Cápac, al mando de ejércitos numérica y tácticamente superiores. Los incas no se preocuparon en justificar su imperio ni en disimular su terrible crueldad, ya que no había en todo su ámbito geográfico a quién rendir cuentas; pero es obvio que sus motivos fueron dos: el lucro y la creencia en un destino mesiánico que obligaba a imponer el culto heliolátrico en la persona del magno Inca, hijo y representante de la divinidad.

Los métodos de dominio fueron el más complejo despotismo, la centralización políticoadministrativa al máximo grado, la consolidación étnica, la imposi-

ción y adaptación de vastas estructuras y superestructuras socioeconómicas y culturales, y una serie de inteligentes prácticas ideológicas cuyo verdadero objeto era conseguir la aceptación voluntaria del sistema de dominio.(8)

El despotismo llegó a todos los extremos usuales en aquellos tiempos, cuando la vida humana importaba muy poco frente a la divinidad y el Estado. La vigilancia y el control a los que se sometía a la población sojuzgada resultan casi inverosímiles; por cada 10,000 familias había 13,313 funcionarios, sin contar a los sacerdotes y los oficiales del ejército.(9)

La consolidación étnica preveía un complejo sistema donde funcionaban al mismo tiempo una sola lengua, una cultura oficial y la multiplicidad de culturas locales con todos los atributos que no entraran en conflicto con esas normas. Cabe suponer, pues, que el imperio incásico dejó bien avanzada la destrucción de las nacionalidades originarias, y bien sembrada la idea de nación quechua entre los principales grupos humanos que poblaban el territorio ecuatoriano.(10) Parece que el quechua ya era *lingua franca* entre importantes sociedades ecuatorianas antes de la invasión incásica.

Uno de los procedimientos más hábiles de asimilación era proponer a los vencidos que a cambio de conservar algunas tradiciones y no pocos privilegios para los representantes de su poder civil y religioso, y de incorporar al panteón del imperio sus propias divinidades, aceptaran voluntariamente y luego profundamente la superioridad del Hijo del Sol y la del dios incásico como "verdadero dios". La adopción de las normas de vida y conducta entre los incas era condición previa al disfrute de cualquier cargo público, y de trato preferencial para los dóciles; pero había cierta lenidad en lo tocante a la práctica de numerosas costumbres familiares. Con todo, primaba una rígida política de homogeneización de *apariencias* entre todos los pueblos.

Con las feroces guarniciones, los administradores de espíritu político y los sacerdotes, los incas también enviaban autoridades superiores con amplio criterio integracionista, y especialistas en toda suerte de técnicas y obras públicas que al fin y al cabo algo beneficiaban a las localidades. La red de caminos pudo haber alcanzado unos 15,000 kilómetros,(11) lo cual hace suponer la frecuencia y envergadura de los intercambios humanos y materiales con el centro del imperio, pero también el desarrollo de la división del trabajo entre las comunidades; hasta el punto de que la vida fuera del imperio llegó a ser inimaginable, pues todos los pueblos a él integrados eran en cierto modo independientes. Este sistema de intercambio rígidamente dirigido se asentó sobre bases anteriores al incario; las comunidades —por lo menos las de la costa— comerciaban entre sí desde hacía siglos; prueba de ellos es la existencia de objetos hechos con concha *spondylus*, tan significativos como valor y materia de trueque, que existiendo sólo al Norte de la costa central ecuatoriana, se han encontrado hasta Chile.

El comercio, sin embargo, no era ni mucho menos libre; lo hacían regionalmente las comunidades del mismo suyu(12) y todas hacia el Cuzco, donde se captaban los excedentes. El comercio nunca alcanzó a ser una gran fuente económica; la falta de moneda de uso global y la extrema centralización del imperio *fueron insuperables lastres para el desarrollo económico global.* Parte de los excedentes era irrigada desde el Cuzco hacia los lugares donde había carencias, exceso de presión demográfica o catástrofes naturales; porque el incario abolió la soberanía de los pueblos y sus iniciativas para encontrar vías propias, pero les garantizaba los

abastecimientos. Es verdad que los niveles llegaban a la congrua subsistencia, y que la alimentación era muy deficiente.

La unidad étnica fue un eslabón formidable para el imperio. El proceso aculturativo tendía a asemejar a los incas con sus súbditos. Aquéllos asimilaban todas las instituciones, técnicas y procedimientos que consideraban útiles o superiores; incluso adoptaban elementos de mitología, cerámica, escultura, orfebrería, música, canto, coreografía y hasta rituales relacionados con el culto a las divinidades —pues ambos sistemas culturales eran de base profundamente religiosa.

Los especialistas están divididos en cuanto a las consecuencias prácticas de esta penetración ideológica. Para algunos, los comuneros principalmente, siguieron defendiendo en secreto sus propias culturas y desarrollando astutas formas de reproducirlas; para otros hubo buen número de asimilaciones masivas voluntarias, e incluso tendencia a despreciar las tradiciones propias e imitar las ajenas. Lo más probable es que se hayan dado los dos casos; las numerosas rebeliones —todas sofocadas por el imperio a sangre y fuego— son prueba irrefutable del descontento de muchos pueblos contra el vasallaje.

También es cierto que "la consolidación étnica operada en el Tahuantinsuyu tenía, en realidad, un carácter progresista, ya que estuvo apareada a la difusión de fuerzas productivas y relaciones de producción superiores en el inmenso territorio de la región andina".(13) Como resultado de este proceso, que evidencia la eficacia de los sistemas integrativos, y también la predisposición de los pueblos bajo asedio para aceptarlos en buena parte, el Tahuantinsuyu se transformó en un espacio homogéneo desde el punto de vista étnico, donde convivían múltiples nacionalidades y grupos humanos dentro de la nación-Estado quechua y bajo el dominio integral de su poder y sus ideologías.

5. La tierra

La economía incásica tenía una base agraria, con un modesto desarrollo ganadero. La tierra y el culto al sol eran indivisibles.

Alimentar a una población tan vasta como la del imperio requería cultivo racional, intensivo y sujeto a una férrea organización en materia de trabajo y logística. El tratamiento y la conservación de suelos, la irrigación y el mejoramiento de las especies vegetales se practicaron desde fechas tempranas luego se resolvieron los problemas del almacenaje, los consumos ceremoniales y el transporte y la distribución de los productos. Sólo así se explica que haya podido nutrirse una población que en parte substancial habitaba en la sierra, donde el régimen de aguas y sobre todo los de suelos son poco propicios a la agricultura de alto rendimiento. Es posible que las técnicas del incario, sin duda más eficaces, hayan acelerado el poblamiento de las tierras altas. Fue precisamente la configuración física del terreno, con sus valles fértiles y bien irrigados, la que contribuyó desde temprano a regionalizar y esparcir a la población, y a inducirla al aislamiento y autosuficiencia de sus núcleos semiurbanos; las que pudieran llamarse ciudades fueron muy escasas.

En la parte montañosa de la región andina se desarrolló a escala considerable la crianza de llamas y alpacas como bestias de carga y proveedoras de carne y lana; también se domesticó algunas aves.

"Como resultado del crecimiento de las fuerzas productivas —sobre lo cual testimonia la construcción de complejas obras de irrigación y la extensión de los

cultivos—, comienza el proceso de diferenciación social y de la propiedad, la aparición de clases y del Estado". Un proceso similar ocurrió en la costa, donde además la pesca constituía fuerte base económica.(14)

Los cultivos más importantes eran la papa y el maíz. Había más de doscientas variedades de papa; en territorio ecuatoriano se cultivaba generalmente hasta los 3,000 metros de altitud, la cual no permite conservarla al frío, como en las cumbres peruanas y bolivianas. El maíz se aclimató a todas las altitudes medias y costeñas, aunque siempre necesitó mayor humedad y mano de obra. La producción de maíz interesaba substancialmente al Estado, no sólo por vincularse a diversas ceremonias religiosas sino porque se creía que "la existencia y supervivencia de una estructura políticosocial como el Estado incásico dependía tecnológicamente de una agricultura capaz de producir de manera continua excedentes después de satisfacer las necesidades del campesinado". Para ello el maíz era el grano ideal.(15)

Todas las tierras, los ríos, las montañas, los rebaños de llamas, la caza, fueron estatizados. Una parte de esas tierras fue definitivamente expropiada, otorgándose al Estado, al sacerdocio o a los señores. El resto se devolvió a sus antiguos dueños. Las relaciones de producción quedaron, por ende, profundamente trastrocadas, puesto que sobre la tierra que se les dejó para subsistir, a las comunidades sólo les quedó la posesión y el uso. Como nuevo modo de producción se instaló un régimen de prestaciones de trabajo.(16)

La propiedad que se había devuelto a los ayllus se revisaba anualmente y cuando era necesario había reasignaciones de tierras.(17) La unidad de cultivo (o sea la parcela) se llamaba tupu; alcanzaba una superficie de poco más de una hectárea y se entregaba a la familia por cada hijo (la mitad por cada hija).

En el primer tercio del siglo XVI coexistían en el imperio tres modos de producción: "el aldeano tribal preincásico... de las comunidades antiguas; el modo de producción asiático basado en la explotación colectiva de esas mismas comunidades en provecho de una clase dirigente que se confundía con el Estado e imponía su régimen de prestaciones de trabajo, y una propiedad privada embrionaria, concedida a los amos para quienes trabajaban los yanacunas, cuyos servicios personales se prestaban de por vida" (Cordero).

A esta forma de la propiedad privada se añadía otra: la otorgada por el Inca a grandes señores y a los sacerdotes. Es posible que una incipiente propiedad privada haya surgido entre los pueblos originarios más avanzados, donde la sociedad ya comenzaba a estratificarse; pero tal hipótesis aún no se ha estudiado bien.

Dividida la tierra como se indica, la producción se distribuía según las regiones y la calidad de los suelos; pero siempre de acuerdo a las siguientes proporciones: una parte al productor, una al Inca (o sea al Estado) y una al Sol (o sea al sacerdocio). En algunas regiones especialmente pródigas se añadía una parte para el ejército y otra para los inválidos (o para acopio general de la comunidad).

De ahí que al no poderse canalizar todos los excedentes hacia el consumo civil o la apropiación individual, la formación de las clases sociales tuviera un ritmo tan lento.

6. La estructura social

En la cúspide de la escala social del Tahuantinsuyu estaba el Sapa Inca ("Inca único"), cuyo poder sólo puede compararse con el de los déspotas orienta-

les, definidos por Engels. Al momento de la aparición del sistema estatal incaico, el subyugador colectivo de los vecinos fue la organización tribal-gentilicia (el "ayllu originario") del Cuzco. Esta circunstancia frenó la diferenciación social y la formación de la propiedad entre los incas; pero al mismo tiempo precipitó la emergencia del general en jefe, origen de la monarquía que muy pronto se convierte en absoluta por el excesivo número de señores que se consideraban iguales, como príncipes del ayllu principal. La configuración de un monarca debió inducir a la idea de *un* solo dios principal y después a la vinculación "consanguínea" entrambos.

Seguían en la escala el sacerdocio y los señores incas de las regiones equivalentes a la alta nobleza. La ponderación entre sus respectivas fuerzas era una garantía política para mantener invulnerable el poder supremo del Sapa Inca; su lealtad absoluta a él sólo presentó fisuras en vísperas de la caída del imperio. Ambos grupos vivían en el boato de las "cortes".

Tras la conquista del territorio ecuatoriano, muchos señores de los ayllus, quitus y puruhaes fueron respetados como una artistocracia; tal vez porque no quisieron cambiar su rango de guerreros por el de cortesanos.

Los descendientes de las tribus que se aliaron a los incas en Cuzco para iniciar el imperio eran reconocidos como una nobleza segundona, que desempeñaba altos cargos públicos. El nombre de "orejones" les viene de la perforación que como distintivo de poder se hacían en los lóbulos. No se les consideraba en el mismo rango que los incas.

Los generales (sinches) llegaron a reclutarse por méritos militares y no por orígenes de familia. El drama *Ollantay* narra el conflicto entre el poder militar y la aristocracia cuzqueña.

Tras la conquista de Quito, la imagen de la casta militar se menoscabó cuando Huayna-Cápac primero y Atahualpa después, comenzaron a confiar más en generales quitus y puruhaes (como Calcuchima, Quisquís y Rumiñahui) que en los generales cuzqueños, sensualizados por la molicie de la corte.

El incario respetó a buena parte de los oligarcas locales (curacas y caciques), quienes estaban en relación directa con la base social y podían movilizarla y controlarla valiéndose de su autoridad tradicional.

La última jerarquía de poder era la burocracia estatal, ya gigantesca en las postrimerías del imperio. La increíble multiplicidad de su fraccionamiento evidencia la prolija división del trabajo social, y quizá el funcionamiento de un estrato donde medraban no pocos parásitos.

En la base de la pirámide estaban el pueblo llano —algunas de cuyas comunidades gozaban de ciertos privilegios—, los yanacunas, los mitimaes(18) y los pueblos excluidos del imperio por su muy deprimido nivel de desarrollo, como los pastos (al Sur de la actual Colombia) y los aushiri (comunidades selvícolas de la Amazonía).

La célula fundamental del Tahuantinsuyu era la comunidad, que cayó bajo terrible opresión y explotación desde la conquista incásica.

Estaban obligadas a proporcionar gran parte de sus miembros para servicios públicos gratuitos —algunos de ellos vitalicios—, lo cual asimilaba a estos trabajadores a una especie de esclavitud. Los comuneros no podían salir de los límites de su comunidad y so pena de muerte debían portar su identificación visible. El incario sacralizó el trabajo para hacer más legítima su imposición:(19) amenaza-

FACULTAD DE LETRAS SIB - UCSG

dos por crueles castigos, estaban obligados a trabajar no sólo los adultos sino los niños hasta de cinco años de edad. La situación de los artesanos —incluyendo a ceramistas, escultores, orfebres, etc.— se equiparaba a la de los comuneros.

Aún más abajo se encontraban los yanacunas. Su primer origen fue la masa de los vencidos en la guerra; pero luego se multiplicaron con la gente de servicio doméstico, entre la cual figuraban mujeres.(20)

Parte de los mitimaes pertenecía a las tribus y comarcas que gozaban de especial confianza de la nobleza inca.(21) A estas personas y sus familiares se les trasladaba permanentemente a los territorios recién conquistados, donde recibían tierras y a veces amos, convirtiéndose en soportes sociales y técnicos del sistema imperial. También salían de las tribus y comarcas recién avasalladas, y en este caso por motivos de seguridad, para desintegrar los centros poblacionales desafectos; a estos grupos se les sometía a toda clase de exacciones. El Estado los regalaba a los señores locales o regionales.

7. Religión y cosmovisión

La mayoría de la población del incario conservaba prácticas de magia, solas o mezcladas con el ritual de la religión, nuevas —importadas por los incas— y de antigua prosapia.

Una de las creencias "mixtas" era la de las huacas,(22) o sea el culto y veneración de los seres, objetos y hasta incidentes geográficos que parecían extraordinarios. El imperio toleraba estas creencias,(23) así como la de manes familiares, que por cierto también profesaban los incas.

El culto de Pachacámac comenzó centrándose en un lanzón totémico y evolucionó hasta convertirse en una verdadera religión, en el sentido conceptual, y difundiéndose por todo el Incario. Hasta el punto de que Atahualpa consultó al sumo sacerdote de ese culto los augurios para su enfrentamiento con los españoles (y luego lo mandó matar por falsario).

Pero la religión titular del incanato era el culto solar, que como ya dijimos, estaba anexada al poder germinal de la tierra y a la propia identidad del Sapa Inca. El ritual era muy elaborado y frecuente. En el panteón incásico había varias divinidades; pero nunca afectaron la índole monoteísta de la religión.

A partir de los trabajos de Tom Zuidema se plantea una supuesta "cuatripartición" del universo cultural quechua, que se expresaría en todos los órdenes de la vida, y a partir de los puntos cardinales.

La relación espacio-tiempo del incario ha sido recientemente estudiada por los lingüistas, quienes encuentran que los ejes están en el sentido inverso a los de la cultura occidental; "adelante" en el espacio equivale a "pasado" en el tiempo, y futuro en el tiempo equivale a "atrás" en el espacio. Tal concepción del mundo invalida el concepto occidental de "progreso", que arranca de un supuesto lineal del tiempo.

Parece inferirse que el tiempo fue considerado por el incario como algo circular y cíclico; de ahí que se *augure* respecto al pasado y se *narre* respecto al porvenir. Esto da a muchas palabras quechuas su carácter metafórico y su plural riqueza evocativa.

8. Escritura y lengua

La cultura quechua era fundamentalmente oral; el desconocimiento de la

escritura obligaba a un adiestramiento nemotécnico, que llegaba a una verdadera especialización para los funcionarios encargados de recopilar datos y para los chasquis; estos eran los correos, encargados de trasmitir informes de toda suerte a través de los inmensos caminos del incario.

Ultimamente abundan las preocupaciones de los científicos por establecer si continuando ciertas formas elementales, pero significativas, estampadas en sellos, cerámica y tabletas de épocas anteriores al incario, éste progresó hacia un sistema de notación más articulado. Incluso sugieren que los kipus, esos grupos de pequeñas cuerdas con nudos —semejantes a los ábacos— servían de algo más que para llevar y conservar cuentas. Pero en este orden de la investigación no se ha adelantado nada.

Sin escritura, no obstante, la lengua evolucionó de una manera portentosa bajo la influencia de la intercomunicación, la transculturación y las técnicas que generaban objetos, prácticas y pensamientos nuevos. La virtual unidad étnica y el uso abrumadoramente generalizado del quechua, constituyeron los principales factores de unidad espiritual del imperio.

Pero esta generalización de la lengua sólo alcanzó su grado más alto *cuando la colonización española ya llevaba más de medio siglo;* a finales del XVI los frailes aún traducían el catecismo a varias lenguas vernáculas, porque no en todas "se hablaba la lengua general del Inca". La Probanza de Juan Bistancela refiere que en 1593, un cacique de los cañaris —importante grupo que hasta entonces mantuvo viva su vieja cultura— se hizo traducir a su propio idioma para entenderse con el escribano español que se expresaba en quechua.(24)

Este dato nos sirve para subrayar que la generalización del quechua se debió seguramente a dos hechos: los españoles lo usaban como *lingua franca* para entenderse con todos los pueblos ecuatorianos, y automáticamente recordaba y vivificaba la idea de unidad bajo el imperio incásico, unidad que necesitaba el imperio español para suplantarlo.

Lo cierto es que la más alta literatura oral a lo largo y a lo ancho de todo el territorio incásico, se conservó y continuó enriqueciéndose en lengua quechua, a través de una especie de institución: la yaravicuna, juglares o rapsodas que recorrían el imperio.

El *Ollantay* se recogió ya durante la colonia española; pero seguramente databa de mucho antes —a semejanza del *Popol-Vuh* o del *Rabinal-Achí* mesoamericanos—. Otra pieza —más rudimentaria y menos "contaminada"—, el *Taki-Ongoy*, confirma un desarrollo teatral que a la llegada de los españoles ya estaba en proceso.

9. Arte y arquitectura

Los incas sabían que el arte popular servía para trasmitir aspectos profundos del pensamiento y de la identidad de los pueblos; por eso controlaban las artesanías que con tanta abundancia y excelencia se manufacturaban en el Ecuador.

Tanto en los textiles como en la cerámica, los motivos ornamentales tendieron cada vez más hacia la geometrización y la abstracción; este rasgo es típico de las sociedades estratificadas, con estructuras socioeconómicas muy diferenciadas y rígidas, según Hauser.(25) La cerámica del incario tuvo como formas propias los aríbalos (jarras de cuatro asas) y los queros (pequeños o grandes vasos policromados principalmente de madera); pero esta cerámica se confeccionaba para servi-

cio utilitario, y no puede compararse con la enorme variedad de esa artesanía entre muchos pueblos ecuatorianos. Tampoco en técnicas metalúrgicas los incas sobrepasaron a la orfebrería de origen ecuatoriano. En cuanto a textiles, en territorio ecuatoriano siempre se había hecho mantas, que incluso —como ya dijimos— constituyeron objeto de apreciable comercio; pero en este ramo los tejidos peruanos alcanzaron una calidad y una belleza comparables a lo mejor del Asia.

"Mariátegui afirmaba, y con razón, que la esencia del hombre de los Andes hay que buscarla en la piedra. Ahí están, para probarlo, las grandes construcciones de Cuzco, Sacsayhuamán, K'enko, Machu-Picchu y muchas otras. En el Ecuador, en cambio, las construcciones en piedra nunca fueron predominantes ni significativas; el Ecuador fue un país de tierra".[26]

Incluso las grandes fortalezas halladas al Norte de la actual ciudad de Quito fueron levantadas con cangagua —tierra rojiza—; por ejemplo, las gigantescas pirámides de Cochasquí. El carácter sin duda inferior de Rumicucho, hecho en piedra, subraya una vez más el bajo nivel técnico que alcanzaron los antiguos pueblos ecuatorianos en el manejo de ese material de construcción. La excepción parecería Ingapirka; pero esa gran unidad fue edificada por los incas.

En resumen, la artesanía dejó una abundante y hábil mano de obra que iba a ser aprovechada hasta el máximo por los españoles para crear con las manos los templos, las casas y el arte de su imperio.

10. Fin del imperio incásico

Es muy importante para comprender la estructura social del incario, precisar que parte de los comuneros y de los mitimaes y todos los yanacunas eran *semiesclavos;* que la propiedad privada ya existía en una etapa bastante avanzada y que a la llegada de los españoles el imperio había estado en el punto más alto de la desigualdad social, no sólo entre individuos aislados sino también entre grupos sociales. Estos grupos se diferenciaban entre sí según su relación con los medios productivos, su lugar en la organización social del trabajo y la parte de riqueza social que poseían o usaban.[27]

Todo ello nos autoriza a afirmar que el imperio incásico atravesaba un período de transición de la sociedad primitiva a la esclavista; aún no era una sociedad plenamente esclavista porque la mayor parte del producto social la generaban los comuneros. La base social y económica ya había creado clases cuyas luchas entre sí adoptaban formas concretas.

Definitivamente, *el incario no era una sociedad socialista;* elevar la minga —especie de cooperativa de servicios ocasionales que aún se practica en el Ecuador— y sobre todo el ayllu a formas predominantes de colectivización de la propiedad y de sus productos, es cerrrar los ojos ante las realidades estructurales y la etapa histórica del incario, establecidas por los estudios más responsables hechos hasta hoy.

El incario estaba plagado de contradicciones, limitaciones técnicas y gérmenes de grandes cambios progresistas ya no frenados por las ideologías sino por la fuerza. Las clases dominantes estaban en rápido proceso de decaimiento. Al dividir el imperio entre Huáscar en el Cuzco y Atahualpa en Quito, Huayna Cápac atendía al fraccionamiento real del espacio y de sus pobladores; pero también a acerbos conflictos entre las clases hegemónicas, que debilitaron más al Cuzco, pre-

cipitando su derrota. Como ya dijimos, la nobleza cuzqueña se había vuelto cortesana, mientras que la nobleza quiteña conservaba su disciplina; su victoria militar era indefectible.

Pizarro y sus lugartenientes traían bien aprendida la lección de Hernán Cortés y Pedro de Alvarado, sus paisanos: dividir para reinar. Con nulas o poquísimas letras, poseían en cambio un desarrollado instinto rural, que supieron aplicar certeramente para aprovechar las contradicciones y los conflictos del imperio suramericano. Hábiles frailes y administradores cimentaron la tarea de la conquista durante la colonia.

La relativa facilidad con que se derrumbó el imperio de los incas bajo la arremetida del imperio español es mucho menos asombrosa de lo que parece, si se toma en cuenta la ineluctable lógica de la historia.

II. ESPAÑA EN EL SIGLO XVI

1. Panorama general

A pesar de sus deformidades internas, España se convierte en el factor primordial de la historia moderna cuando desde fines del siglo XV establece la primera monarquía unitaria de Europa, concibe el proyecto de reconstruir el imperio de Carlomagno y se prepara a la conquista del hemisferio descubierto por casualidad.

La nación en ciernes estaba desgarrada por contradicciones profundas como producto del choque de intereses, tiempos y espacios distintos. La expulsión de los moros y de los judíos minaba la base técnica, administrativa y científica del país, y lo obligaba a comenzar desde cero en muchos aspectos de la vida intelectual. Las regiones carecían de tradición integrativa; la mayor parte de la población no sabía trabajar, pues había vivido de la guerra contra los moros y los italianos; fuertes presiones la obligaban a adoptar y expandir el capitalismo, y poderosos rezagos tradicionales bregaban por conservarla como bastión del feudalismo; la pobreza era general y llegaba a miseria entre extensos sectores de la población.

Los elementos cohesivos sobre los cuales se apoyaba el proyecto imperialista eran el rey, la religión y la necesidad de mantener unidas todas las fuerzas físicas y morales en la conquista de América y la explotación de sus recursos para resolver su situación económica y desarrollarse conforme a un régimen mercantilista. En el ámbito europeo, la conquista sólo había dado a los españoles victorias pírricas, deudas que no alcanzaban a pagarse con los tributos y los botines, desangramiento y en el mejor de los casos, como en Italia, una aculturación forzada y más bien en beneficio de los pueblos momentáneamente sojuzgados.

Nunca han sido tan paritarios los factores internos y los externos para condicionar de modo tan rotundo los destinos de un país. Ninguna permanencia, transformación o regresión pudieron disociarse de las influencias de guerras, culturas e intereses procedentes del extranjero. Talvez este sea el destino de todos los imperios, que en tal interdependencia encuentran sus elementos nutricios y también las causas de su derrumbe. Extremo fue en España el desarrollo desigual y combinado que en esencia, por una parte impulsó el capitalismo y por otra a no pocos estamentos medievales.

Trataremos de desglosar los componentes de esta magna contradicción.

2. La regionalización[28]

La España moderna se formó de la alianza entre las casas reales de Castilla y Aragón, y desde entonces ha mantenido su multinacionalidad real soterrada por la unidad nacional cuyo sistema determinante es el eslabonamiento, homogeneidad y progreso hacia el capitalismo. La monarquía consiguió acabar con el poder disperso de los señores de la tierra e iniciar un mercadeo común.

Pero el regionalismo se mantuvo en la práctica arraigado por las tradiciones, las culturas y los intereses locales. Este hecho geopolítico obstaculizaba la nivelación del desarrollo socioeconómico y se prolongaba a la América introduciendo diferencias secundarias, pero importantes, entre los grupos colonizadores, diferencias que a su vez generaban la regionalización en el Nuevo Mundo.

Es erróneo, pues, dar por sentado que la historia de España fue la historia de Castilla. Una de las primeras consecuencias de tal esclarecimiento es entender que la llamada "reconquista" no significó ni incidió lo mismo en todas las regiones de la península.

Entre el siglo XII (cuando comienza la "reconquista") y finales del XV (cuando concluye), se discierne en España por lo menos tres grandes regiones: Castilla (incluidos Navarra y el País Vasco), Aragón (con Cataluña y Valencia) y Andalucía (comprendida Extremadura, surtidora de hombres claves para la conquista de América). De la perspectiva del siglo XVI (primer tercio) no puede excluirse a Portugal.

3. Castilla[29]

A principios del siglo XVI Castilla comenzó a transformarse en "el centro" de España. Heredera de los bastiones de la lucha más larga contra los moros, se encontró con sus restos que se negaban a morir, aumentados por el éxodo de Andalucía; conforme al sistema iniciado en Granada pocos años después, se obligó a los moriscos a convertirse al cristianismo y a trabajar sumisamente para los vencedores.

Nociva —y equivalente a la de los moros en Andalucía— fue para Castilla la pérdida de los judíos, que se encargaban del comercio, rechazado (como todos los negocios) por las clases altas locales. En la rebelión de los comuneros, Castilla perdió buena parte de su burguesía, cuyas funciones sólo pudo reemplazar lentamente con los cristianos nuevos.

Castilla era un espacio de grandes contrastes: pocos señores con tierras inmensas y un pobrerío apenas sobreviviente en los vastos campos semidesiertos, con raras posadas de malabrigo. Esta situación aparece admirablemente ilustrada en el *Quijote*. Contra estos señores duró más enconadamente la lucha de Fernando el Católico para consolidar la monarquía. Les quitó ciudades y dispersó a las Ordenes militares que los sostenían; en otras partes de España, en cambio, la nobleza conservó mayores privilegios. Para el servicio de la corte se empleó a la pequeña nobleza y a la burguesía media; a los grandes señores se les envió a ultramar como virreyes y altos magistrados.

Pero los señores no fueron liquidados. Había sesentitrés grandes casas, que en 1525 gozaban de rentas superiores al millón de ducados al año; en 1581 ya eran cien y con mayores rentas. Pero económicamente no podían rivalizar con la Corona; durante su reinado, Carlos V triplicó sus ingresos y en veinte años Felipe II los duplicó, hasta llegar a 13 millones de ducados al año. Los señores tuvieron

que abandonar sus castillos y trasladarse a vivir a las ciudades, donde queda opulenta constancia de sus mansiones, y formar parte de la corte, que de cualquier modo menoscababa su rango. Pero sofrenando su orgullo, rodearon a los monarcas y a finales del siglo ya los habían sumido en su boato, alejándolos del pueblo.

Sujetos al calendario de los pastos y organizadas en mestas —institución única en el mundo—, las caravanas abrían un surco en la dirección de los meridianos, que después iba a prolongarse, comunicando a Castilla hasta con el Norte de Europa.

La principal producción lugareña ya no era el trigo sino la lana, que también y a mayor título le dio carácter de emporio en toda España. En Toledo y en Segovia se intentó desarrollar industrias de paños, que bajo el peso de las demás actividades lucrativas y de la economía extractiva en América, nunca desplazó a la explotación del trabajo en la tierra como la mayor fuente de ingresos. La creciente voracidad para acumular capital en tiempos endurecidos por el alza de precios, las pestes y el gasto de los estratos superiores, constituyó fuente ininterrumpida de enconados conflictos que finalmente generaron la sangrienta rebelión de los comuneros en 1521 —tiempo de más hambre y de guerra con Francia.

A lo largo del siglo XVI Castilla se convierte también en emporio mercantil, que mueve a los Fugger y a otros banqueros y especuladores extranjeros a instalar allí sus agencias. Con visión práctica, los señores acapararon el tráfico de la lana y por medio de las Cortes locales solicitaron al rey la creación de industrias de paños en América, lo cual nunca se concedió porque agredía al rígido y a la postre miope centralismo practicado durante todo el período colonial.

Estos diversos desarrollos hicieron crecer la población de las ciudades, situadas a lo largo de la ruta de las caravanas, cada una de ellas con sus propios artesanos, su comercio y su producción agropecuaria y hortícola aledañas. Entre 1530 y 1594 aumentaron su población entre 12 y 18 por ciento; Toledo, la más grande, pasó de 54,000 a 147,000 habitantes; Madrid todavía era un proyecto (12,000 a 31,000 habitantes). De cualquier modo, esta densidad no podía compararse con la de las ciudades italianas y francesas.

Castilla siguió siendo un espacio de latifundios y campos semidesérticos, labriegos miserables y señores millonarios. Sin embargo, era allí donde se elaboraba buena parte de la cultura superior y la conciencia más articulada de nación. Su estructura socioeconómica sustentó la influencia unificadora sobre toda España, encarnada fundamentalmente en la lengua. A esta gravitación en el orden interno se añadió durante el siglo XVI el peso sobre la política exterior y la corriente de emigración castellana hacia la América.

4. Aragón y Cataluña[30]

Los rasgos de esta región difieren sensiblemente de los andaluces y aun de los castellanos. La tierra estaba mucho mejor repartida y los señoríos no podían compararse en autonomía y recursos con los de sus vecinos sureños. Ya a mediados del siglo XIII, Cataluña puede ofrecer un intelectual de primer rango en Europa, como Ramón Llull e irradiar por el Sur de Francia hasta Italia. Militarmente era una potencia y sus huestes se lanzaban a conquistar el Oeste de Italia y partes del Levante mediterráneo. Barcelona poseía una actividad comercial gigantesca, sólo comparable a la de Florencia o Brujas. Parece que la letra de cambio y los seguros (dos instrumentos claves del desarrollo capitalista) se inventaron ahí, donde

las grandes casas bancarias italianas y alemanas mantenían poderosas filiales.

Aragón, por otra parte, estaba más involucrado en el comercio del Mediterráneo que en una aventura al otro lado del Atlántico, y sus lazos con el resto de España no eran muy activos. Preocupado por la colonia de Nápoles y por los negocios en Italia, el rey Fernando nunca prestó oídos a los personeros de Colón que trataban de convencerlo de auspiciar la famosísima aventura.

5. Andalucía[31]

De hecho, la cultura arábigoandaluza no es tal: es andaluza a secas. Ya en el siglo XII encontramos imbricaciones entre el islam y el cristianismo en el *Cantar del Mio Cid;* las versiones más conocidas del poema son muy posteriores e ideológicamente corregidas. Aún más fiel muestra de la simbiosis parece el Romancero del Cid.

Hacia los siglos XIII y XIV el proceso ha avanzado. La cultura andaluza sigue siendo de religión islámica; pero se ha separado de Bagdad y guarda vínculos más estrechos con Castilla que con Medina y La Meca. El Diván de Bagdad ve con reprobación y justificados temores de autonomía el desarrollo arquitectónico y de cultura en general en Granada o Sevilla, y critica a los poetas andaluces por emplear un lenguaje cada vez más apartado de la preceptiva islámica oficial. En resumen, los andaluces vistos como "moros" por los españoles, son "castellanos" para los árabes.

En cuanto a base económica, Andalucía alcanzaba producción técnica, relaciones de trabajo y capacidad comercial —volcada hacia el Mediterráneo— superiores al feudalismo lentísimo de Bagdad y a los rezagos precapitalistas que imperaban en Castilla.

"Reconquista", pues, resulta palabra inadecuada para designar la toma de las tierras al Sur de la península por los castellanos, contra la voluntad del pueblo andaluz, cuya conciencia de nacionalidad ya estaba en ciernes. De tal conciencia participaban también, por cierto, los cristianos de la región, cuyo trato con los moros era bastante armonioso.

Sería inútil abundar en datos sobre el desarrollo científico, artístico y de la cultura en general, logrado por los andaluces hasta el siglo XV. No son la Giralda y la Alhambra, Averroes y Avicena las únicas evidencias de su innegable grandeza; la confirman incluso textos castellanos como las crónicas del rey Alfonso XI.

Tampoco se puede regatear el grado de desarrollo que alcanzó la cultura en el resto de España durante el medievo; de los períodos románico y gótico quedan prodigiosos monumentos de la cristiandad. Los "cantares", la música, y la plástica están a la altura del mejor arte de aquellos tiempos. Instituciones como el cabildo legalizaban una auténtica participación popular, más democrática que la de casi todas las organizaciones sociales similares de Europa; la presencia independiente de los municipios se ha interrumpido en España muy pocas veces.

De suerte que no se trata de proponer una superioridad de la cultura andaluza sobre el resto de España a fines del siglo XV, sino tan sólo de subrayar que era un hecho regional y más "moderno" que las formas feudales de sus vecinos. Basta imaginar cómo se vio la soldadesca triunfante cuando sus densas botas pisaron por primera vez las baldosas del patio de los Leones.

6. El Renacimiento

España no podía sustraerse al Renacimiento, primero por la influencia que ejerció Italia sobre los intelectuales que iban tras de los ejércitos conquistadores, y segundo porque aquel movimiento formaba parte de una etapa histórica que involucró a toda Europa y especialmente al mundo del Mediterráneo.(32)

El Renacimiento abarca un contenido histórico, político, económico, social y artístico extremadamente complejo, tanto por sus elementos constitutivos cuanto por los diversos grados y la composición de los países europeos en que se desarrolló.(33) "Resucitando el pensamiento clásico, hizo del hombre el centro de la sociedad y del arte; pero lo sujetó al poder del Estado autocrático y a la autoridad normativa de la Iglesia. La finalidad religiosa de salvar almas no hace ascos a ningún método anticristiano para lograrlo: la práctica religiosa llega a la venalidad y la idolatría; el papado se siente heredero de los Césares y a principios del siglo XVI, Julio II y luego León X dirigen un arte eclesiástico majestuoso, patricio, por completo ajeno a la mística y dedicado ya no tanto a la gloria de Dios sino a la del pontífice.(34) Admitió el Renacimiento la duda y la investigación científica; mas llevó contra ellas a la Inquisición. Proclamó la libertad de conciencia, lo cual no fue óbice para que persiguiera la "heterodoxia" y consolidara la llamada Contrarreforma. Imperios y naciones rompieron todas las normas de la ética a nombre de la razón de Estado y aún a nombre de Cristo. La imitación de lo griego y lo latino, intensificada en la plenitud del movimiento "es, fuera de dudas, reaccionaria y en cierto sentido nugatoria de la creación libre e imaginativa del naturalismo". En arte, el naturalismo se atrevió a humanizar, materializar e incluso vulgarizar los símbolos abstractos de la religión y la poesía.

"Sin embargo, el Renacimiento fue anticlerical, antiescolástico y antiascético, aunque no antirreligioso. El poder económico y político se volvió accesible a las clases emergentes, a despecho de que no se haya creado un orden social igualitario".

"Al fundarse las monarquías y los imperios y bajo la presión de las masas campesinas, el feudalismo entró en liquidación. Los progresos técnicos y el robustecimiento de la economía urbana generaron las primeras industrias, nuevos sistemas financieros y bancarios, y una burguesía que pronto iba a convertirse en el motor del progreso.(35) Los descubrimientos geográficos y la lucha contra piratas y corsarios aceleraron el desarrollo de la navegación, el comercio internacional, y un completo remozamiento de las ideas tras conocerse la forma y la condición planetaria del mundo y la existencia de otras culturas. La riqueza de la clase alta, la burguesía y la Iglesia alimentó un auge artístico sin más precedentes que los grandes imperios de la antigüedad. A partir de entonces y no antes, "la escultura es imagen concentrada de la realidad desde el punto de vista único y unitario, imagen formal que surge de la tensión entre el amplio mundo y el sujeto que se le enfrenta..."(36) Igual que en la Edad Media, el arte siguió buscando explicación a la existencia; pero además adquirió un pleno carácter de mercancía y el carácter de finalidad para enriquecer la vida y exaltar al hombre. El gótico, arte del Medievo por excelencia, representaba a la realidad por fragmentos; el Renacimiento creó un arte sintético, de representación integral y para la aprehensión y la interpretación subjetivas de la realidad.

Fenómenos e instituciones cultivados durante el Medievo eran el tratamiento del hombre y del mundo como realidades empíricas y la aplicación del

arte a su conocimiento y para la gloria de Dios; la consolidación del Estado y el uso de la religión como su puntal e instrumento; la economía de lucro; la aplicación de una política realista, dura y antirromántica; los levantamientos campesinos; la burguesía y el naturalismo en el arte. El Renacimiento *no es sino parte del mismo proceso*, aunque orientado hacia el individualismo y el utilitarismo; en manera alguna es el corte histórico, la total alborada del racionalismo, el empirismo científico y el naturalismo que han querido atribuirle los teóricos liberales. Importa señalarlo, para ver sin sorpresa que numerosas instituciones e ideas medievales siguieron vigentes en España y su imperio no sólo en el transcurso del primer siglo de la colonia sino hasta la independencia.

En el Renacimiento los artistas dejan de ser artesanos y se vuelven personalidades. Rotas las barreras de la beatería y la intolerancia, se despierta entre ellos una enorme curiosidad y algunos se dedican a varias artes, incluso las utilitarias y de empleo doméstico.

Ahora bien: el Renacimiento no fue homogéneo a través del mundo del Mediterráneo al principio y del resto de Europa después; en cada país varió en función de las condiciones históricas. El cristianismo es el eslabón de conjunto; lo que varía a escala local es la configuración de clases —sobre todo el grado de poder de la burguesía— y la gravitación de las formas medievales dentro de la contradicción con las normas capitalistas.

El papel de Italia en esa situación histórica fue substancial. El designio de España era ocuparla y anexarla a su imperio, y comenzó por Nápoles. Decenas de miles de españoles participaron en esas guerras; allá fueron también muchos de los mejores intelectuales, comerciantes, hijosdalgos y no pocos artistas. El papado era casi siempre antiespañol, en defensa de los intereses bajo asedio; pero este rechazo no era tan tajante en el resto de la población. El *"Cinquecento"* inculca modos, costumbres, ideologías.

En Italia los españoles aprenden prudencia, astucia y morosidad para resolver los problemas del gobierno; esta experiencia era ineludible como resultado del trato con poderes y cortesanos famosos por intrigantes y pérfidos, y fue de gran utilidad para cimentar el régimen colonial en América. Pero la técnica y los objetivos de dominación españoles en Italia difieren mucho de los empleados en América, donde repetían el espíritu de las Cruzadas, sacralizaban al imperio y financiaban la reconstrucción de la metrópoli. Más extrañas fueron las motivaciones y más violentos los métodos en la guerra de Flandes, donde salvo en la esfera del comercio y de las artes plásticas, no hubo transculturación alguna entre invasores e invadidos; la injerencia flamenca en América se debe al caso concreto y de cualquier modo excepcional, de frailes ilustrados que enviaba la Corona para mejor gobernar.

Bajo la seria amenaza de la Reforma, el imperio conjugó los medios culturales y políticos habilitados por Italia y su aporte militar propio, y con esos puntos de apoyo ingenió la alianza reaccionaria de la Europa meridional contra la alianza progresista de la Europa septentrional. A partir de entonces, España sostuvo niveles dentro del mercantilismo, nutrida por la inagotable savia de la América, mientras el Norte produjo corsarios y piratas que le disputaban sus dominios, pero también creaban casi todas las ideas y los instrumentos del progreso humano: la revolución agraria, la revolución industrial, el liberalismo, el marxismo, el sindicalismo, la educación laica, la gran investigación científica, la teoría de las libertades individuales y sociales.

El Renacimiento traído por los españoles al Ecuador estaba más cerca del primer Renacimiento italiano (rígido, mal armonizado con el espacio) que del grandilocuente, humanista e individualista de Miguel Angel; hasta bien tarde de la colonia se produce algún viraje al naturalismo, pero dentro del arte religioso. Sin el Renacimiento, empero, el arte español y el de sus colonias no habrían accedido al barroco, que llegó a ser la máxima expresión de la cultura literaria y plástica en ambas partes del mundo.

7. Sobrevivencia del Medievo

El Renacimiento no se tradujo en España, como en Italia, en un gran paso adelante respecto a los estamentos medievales. La prepotencia de la Iglesia y de la metafísica por ella advocada siguió prácticamente incólume. Habia nueve mil conventos, con setenta mil frailes; la cuarta parte de la población estaba integrada por ordenados, ermitaños o terciarios —hombres y mujeres. La Iglesia española era nacional, tolerante y remisa para "ajustar sus preceptos sobre arte a la realidad inhumana", como lo recomendaba el papado desde Sixto V. El único viraje sensato del Estado fue abandonar los países perdidos para afirmarse en los conservados o conquistados, con lo cual demostró saberse la lección de realismo político en boga a través del mundo del Mediterráneo.(37)

Después de siete siglos de lucha contra los moros, se había creado una enorme soldadesca que era un grave problema social y económico, vista la pobreza generalizada. No había nada que ofrecerles —aparte de la ya pletórica carrera eclesiástica—; ni siquiera tierra, que seguía amortizada en manos de los latifundistas laicos y religiosos, o se utilizaba como soborno para que los antiguos señores aceptaran la liquidación de sus feudos y la monarquía unitaria. Andalucía fue prácticamente dividida entre los capitanes de la guerra. Las campañas de Flandes e Italia fueron en gran medida soluciones para la masa desocupada; pero donde la soldadesca y la juventud ociosa y menesterosa iban a encontrar solución integral abierta fue en la América.

España, pues, fue la primera víctima del militarismo en la época moderna. El espíritu castrense combinaba a maravilla con el religioso: a la guerra contra los "infieles" (moros, turcos) se le dió el carácter de "santa". La Inquisición era un aparato político, pero también se vestía de religiosa, y tal vez prosperó en España más que en otras partes —como lo supone con maledicencia Croce— porque era allí donde abundaban las tendencias anarquizantes y una ortodoxia que el papa Julio II llamaba "dudosa" e "insegura". La persecución contra los "herejes" era también represión contra ideas contestatarias e individualistas. La Iglesia puso en el Indice (1572) a las novelas de caballería y luego proscribió la novela picaresca; a ambas porque hablaban de amor y de lucha contra la injusticia, y a la picaresca porque además ponía en solfa a curas, ricos y a la nobleza. Bataillon descubrió que Cervantes tenía mucho de erasmista.(38)

Pese a su flamante monarquía de proyección nacional, España era el país más expansionista de Europa; pero no la vanguardia del Renacimiento, el capitalismo ya en marcha y las instituciones antifeudales. El estadio medieval todavía sustentaba medularmente la vida del país,(39) el cual carecía de preparación técnica, organización social e ideológica eficaces para crear y mantener instrumentos productivos y mercantiles indispensables al crecimiento y hegemonía de una verdadera potencia *moderna*. A tales deficiencias se sumaba la despoblación.

Hondo arraigo conservaban en España las ideas viejas. Por ejemplo: la alimentación "espiritual" de los pueblos prima sobre la alimentación material. La religión se fundía con las supersticiones; la monarquía se interpretaba como el culto al señor, no como fórmula de unidad política; el regionalismo franqueaba la defensa de los estamentos e intereses locales; la ciencia y la filosofía más bien formaban parte de una actividad especulativa que de un proyecto en beneficio de la colectividad; instituciones como la encomienda se defendían contra los embates de los cambios sociales y agrarios, y esperaban coyunturas favorables para recobrar plena vigencia; la guerra se consideraba justa porque equivalía a una misión cristiana. En España se afirmaba una civilización que provenía de los tiempos de la caballería andante.

La decadencia del imperio español se debió al proceso irreversible de descomposición interna que tarde o temprano afecta a todos los imperios, y a la gradual concientización de las clases más dinámicas de las colonias, que culmina con la afirmación de la nacionalidad y la independencia. Se trata, en realidad, del desplazamiento de la lucha de clases al plano internacional. La liberación de los Países Bajos se explica de igual manera, aunque a través de una lucha enconada.

8. Luces y sombras del arte

El monarca más interesado en introducir el Renacimiento en España —con las reservas religiosas del caso— fue Felipe II. Alonso Berruguete, de Castilla y Bartolomé Ordóñez (alumno de Miguel Angel) regresaron a España trayendo los modelos italianos como buena nueva. Pero ni siquiera ellos —y ya no se diga los artistas que no salieron de España— se italianizaron completamente. Con Juan de Juanes y Gaspar Becerra (aragoneses), Diego Siloé (andaluz) y otros grandes artistas, rechazaron el mármol, el bronce y la piedra como materiales de trabajo, por encontrarlos fríos y monótonos, y continuaron la talla en madera y la imaginería policromada, técnicas en las cuales los escultores de la península eran insuperables. En el siglo XVI se manufacturaban en Sevilla imágenes de plomo y se exportaban al Ecuador y a otras partes del Nuevo Mundo. Los fondos de oro, provenientes del medievo, se siguieron usando en los lienzos destinados a las provincias.

Los maestros españoles se rebelaron contra la imitación, porque en ella presentían los riesgos de una pérdida de idoneidad, y también por su espíritu no universalista. Su arte era el menos "pagano" de Europa y cuando les interesó el manerismo lo combinaron con el gótico y el barroco —como habían combinado el plateresco con otros estilos—, proponiendo un eclecticismo presidido por el ideal religioso. La más intensa y abierta rebelión españolizante ocurrió en Valladolid, donde se teorizaba —incluso— sobre la conveniencia de ejecutar "a la española" lo renacentista y lo barroco.

El arte siguió al servicio de la teología, sin preocuparse por captar la imagen científica del mundo y la presencia del individuo entre los descubrimientos filosóficos. Esta directriz perdura más allá del siglo XVI, hasta que la corte y la burguesía enriquecieron y experimentaron la influencia de los opulentos virreinatos americanos, donde la explotación de pueblos, minas, obrajes y tierras concurrían para laicizar las instituciones y sensualizar a las clases dirigentes.(40)

Empecinadamente, las viejas formas seguían "actuando". El románico sólo decae a partir de medio siglo XVI, y con él desaparece el hieratismo que excluye la encarnación de cualquier *sentimiento* en pintura y escultura. El gótico, arte fun-

damentalmente medieval, cala muy hondo en el arte español, y sobrevive fundido con lo renacentista y hasta con el barroco. Por añadidura, tampoco la morfología mudéjar —ya más bien española a través de Andalucía— se resignaba a morir, así como era igualmente imposible que la densa y extendida cultura islámica desapareciera por decreto con la expulsión de los moros. Como ya veremos, el platerесco, que databa de la época de los Reyes Católicos, continuó solo y mezclado con otros estilos hasta fines de siglo.

Mas con toda la lentitud que se quiera, el conservatismo tradicional en el arte español se vio permeado por el desarrollo de la sociedad global, primero bajo el peso de la revolución humanista, estética y política emanada principalmente de Italia, y segundo por la tremenda sacudida que representaba el ingreso del Nuevo Mundo en la historia de Occidente. Mentalidades esclarecidas como la de Erasmo y otros altos intelectuales flamencos, abrieron la puerta a ideas y conceptos renovadores; de ahí que ni siquiera el Concilio de Trento, con sus rígidos controles, consiguió privar al arte de España de una dinámica que iba a acelerarse en el siglo XVII.

Fueron todas las formas híbridas de arte que poseía, con sus atrasos, sus pruritos nacionalistas y su calidad suprema, las que España trajo al Ecuador a lo largo del XVI, cuya gravitación en la historia humana está fuera de duda.

9. Los conquistadores

Sociológicamente, median incontestables diferencias entre el grupo pionero en la guerra y en el asentamiento español sobre tierras americanas, y los colonizadores que no muchos años después del primer choque les siguieron. De los colonizadores nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

El grupo de los conquistadores era bastante homogéneo. Salvo algunos segundones pobres, que por cierto no abundaron entre los pioneros, carecían de profesión y hasta de oficio (como no fuera el de soldados), pertenecían a las clases desposeídas y eran —de mayor a menor número— extremeños, de otras provincias andaluzas y de otras partes de España. Los menos habían leído libros de caballería andante, hagiografías y obras pías; los más eran analfabetas, pero oralmente se habían enterado de las leyendas e historias de los tiempos medievales. Figuraban —también en minorías— expresidiarios, judíos y árabes conversos o emboscados. Las personas de alguna instrucción fueron poquísimas, excepto lo sacerdotes y los amanuenses, encargados respectivamente de estudiar económica y políticamente a los indios, y de registrar el desarrollo de la conquista.

Tres motivaciones principales impulsaban a estos hombres a lanzarse a la aventura de América: la ambición económica, la emulación de las epopeyas de sus antepasados y en grado menor, el espíritu misionero.

La ambición fue resultado lógico de la miseria imperante en España, la falta de trabajo, la total descalificación para desempeñar artes y oficios; no por mera casualidad la gran mayoría de los elementos de los tercios nacieron en las regiones más pobres de la península. Por ley y por costumbre de la época, a los soldados se les pagaba en salario, pero más atractivamente en botín; los rumores comprobados y las fantasías otorgaban a la América la imagen de un paraíso perdido, de las ciudades de Cíbola y demás sitios millonarios que a través de las novelas de caballería llegaban desde el Oriente fabuloso. No es de pasar por alto que de México ya habían llegado a España ríos de oro antes de iniciada la expedición a los dominios

del incario. De suerte que la realidad acreditaba con creces las descripciones de Amadís; fantasía, magia y transposición poética integraban el mundo real de los hombres de entonces, sin excluir a la gente escolarizada y lectora. Para obtener voluntarios, el gobierno español recurría a todos los subterfugios, desde la promesa de no revisar demasiado las biografías hasta la de hacerse de la vista gorda sobre los pecadillos y los abusos que pudiesen cometer los expedicionarios en su "legítimo" derecho de amasar fortuna mientras sentaban reales para su majestad en el vago espacio de ultramar. Había una diferencia sustancial entre las reglas de conducta que pesaban sobre el ejército de ocupación de Italia —al fin y al cabo tierra de católicos y cercada a la mirada papal— o de los Tercios de Flandes —tierra de europeos—, y las aplicables a la soldadesca que en América enfrentaba "salvajes" sin dios y hasta sin alma.(41)

Los españoles habían nacido y crecido en un constante clima de guerra: siete siglos hasta la "reconquista" y medio siglo en campo europeo. Los conquistadores mamaron verdades y mentiras sobre las gestas de sus padres, en hogares donde se guardaba con orgullo los trofeos y las armas melladas por innumerables batallas. El juego de valores cívicos prácticamente no existía; lo que contaba era el coraje personal, la destreza en el uso de las armas, la astucia para ganar, la gloria y en último extremo la bendición de Dios por haber derrotado a sus enemigos en la tierra. La nostalgia de las nuevas generaciones por esa mítica epopeya, cuyos orígenes databan de las Cruzadas y la caballería andante, corresponde al mismo género que la nostalgia de la prole de quienes implantan la independencia o las revoluciones sociales.

Dios había sido "señor de los ejércitos" o general de Santiago Matamoros. La guerra se tornaba "santa", según ya dijimos. Fuera de esa perspectiva no es dable ponderar el sentido de legitimidad que para el Estado y la Iglesia españoles tuvo la conquista. Con tales condiciones y antecedentes, no debe haber sido fácil para los plebeyos —cuya ignorancia ayudaba a simplificar las cosas— imponerse el deber misionero de civilizar y ganar para la fe de Cristo a los "herejes", tras acostumbrarse a la idea de acabar con ellos, también para complacencia de Dios. Este conflicto se presentó desde apenas comenzada la conquista, y evolucionado, complicado con aspectos sociales e ideológicos, se prolongó durante toda la colonia; no ajenos a él fueron los choques entre la soldadesca y los misioneros, y entre la Iglesia y los demás grupos dominantes del imperio. Innegablemente, la base económica fue someter los indios al vasallaje, la esclavitud y demás formas de explotación para convertirlos en fuerza de trabajo, especialmente en geografías como el Ecuador y Centroamérica, donde la producción minera fue siempre exigua. Es muy posible que entre los frailes adjuntados a los conquistadores no hubiese niveles culturales renacentistas y menos erasmistas; formación sin la cual, en cambio, tampoco se comprendería el sentido entrañable de la evangelización que junto a otros propósitos, guió a los misioneros ya en la colonia.

La leyenda negra con la cual las potencias rivales trataron de cubrir de ignominia a España desde el siglo XVI, obedece de hecho a una conducta; pero sus implicaciones morales no se diferencian de las prácticas bélicas de los demás países europeos, ni de las acostumbradas coetáneamente en Asia, Africa o en el propio mundo americano. Ni antes ni después, guerra o conquista violenta alguna han sido más éticas y menos brutales. Desde un riguroso punto de vista histórico, sin embargo, precisa dejar establecido que el Ecuador moderno surgió de un gran cho-

que y de un aplastamiento del Estado, la religión y la cultura de los vencidos.

Veremos cómo se comparan los dos imperios protagónicos de ese choque.

10. Analogías y diferencias entre los imperios

A su llegada al territorio hoy identificado como ecuatoriano, los españoles encontraron no solamente al incario en fundamental decadencia sino desde el punto de vista cultural, también sociedades originarias con buena parte de sus tradiciones. Como punto de partida interesa esclarecerlo, para que se calcule la magnitud y la complejidad del choque.

Si hasta la cultura más primitiva es siempre adulta,(42) con menor razón podría pensarse en estadios "atrasados" o "adelantados" de uno de los imperios o en superioridad de una de las culturas. Otra cosa es que en prueba de las leyes del desarrollo histórico desigual y combinado, ambos hayan conservado vestigios de las sociedades primitivas. Por ejemplo, después del descubrimiento de América, mientras los españoles investigaban en las Antillas Mayores si los indios tenían o no alma y más tarde creían encontrar en las selvas las ciudades de Cíbola o Eldorado, los indios ahogaban a los prisioneros para averiguar si sus cadáveres se pudrían o no, creían que hombre y caballo formaban un mismo cuerpo y veían en los españoles a los Viracochas que regresaban por el mar.(43)

De distancias tan remotas en el tiempo y de complejos culturales tan separados y contradictorios en el espacio hubo que partir para el acercamiento y finalmente, para el proceso de mestizaje y transculturización. Debido a las disparidades, pero también a las semejanzas, es que se justifica el enfoque de esta sección para mejor comprender lo sucedido en el siglo XVI y la primera piedra del Ecuador contemporáneo y mestizo.

a. Las semejanzas

Indios y españoles profesaban el sentimiento de lo telúrico, el amor por la tierra y la conciencia de pertenecer, de manera antiuniversal, a un sitio determinado de la geografía —desde luego no a una nación—; de ahí arranca su localismo, su regionalismo y uno de los grandes obstáculos para la integración social.

La bipolaridad místico-realista y la ciega seguridad de sus creencias religiosas y en el mecanismo de imponerlas por todas los medios violentos e ideológicos, dinamizan su voluntad de imperio.

Eran frugales, capaces de esfuerzos sostenidos y agotadores, y a la vez proclives a lo ornamental, particularmente en la liturgia religiosa.

Ambos pasaban por etapas del sistema de producción y sobre todo del feudalismo no muy apartadas entre sí dentro de la estructura imperial: España saliendo de él y el Tahuantinsuyu consolidándolo.(44)

La religión era la columna vertebral de la sociedad. Independientemente del carácter dogmático de su monoteísmo, de una manera bastante práctica funcionaba todo un panteón de santos o deidades menores, pero íntimamente ligadas a la devoción popular porque tutelaban sus necesidades concretas, sus anhelos cotidianos, y constituían el eslabón entre sus viejos símbolos religiosos y los importados. La masa aportaba mano de obra, tributos, carne de guerra y sufría mil vejámenes. Mas aún bajo el asedio ideológico, detrás de una máscara hermética o de representaciones serviles defendía formas religiosas y normas de vida ancestrales. El sacerdocio imperial era también un aparato de Estado, un ente político, y se

daba cuenta de que para los fines del imperio bastaban el culto monoteísta y la práctica ostensible de exterioridades dogmáticas y litúrgicas.

Comunes eran el castigo y la purificación asociados a la sangre, al martirio y el dolor, aunque los indios carecieran de la noción complicadísima y dicotómica de pecado.

Buena parte de las ceremonias se relacionaba con fechas y sucesos del ciclo productivo de la tierra y con los fenómenos de la naturaleza; este ritual venía de muy lejos y de algún modo prolongaba el animismo. Faltos de cuadros para el ejercicio del poder y el avasallamiento en el orden espiritual, el sacerdocio actuaba principalmente a nivel de las concentraciones y los asentamientos humanos, donde los templos y los adornatorios cumplían función decisiva.

La "voluntad de imperio" estaba sustentada por la seguridad en una especie de "destino manifiesto" que tenía mucho de usura, pero también algo de metafísico. Un solo dios, una sola lengua, un solo sistema institucional, una sola jerarquía de poder, un solo modelo ideológico daban cohesión y viabilidad a este proyecto, surgido para los imperios de necesidades expansionistas, superioridad técnica y de la victoria militar.

La propiedad privada estaba mucho más extendida en España que en el incario; prevalecían las formas individuales y las colectivas, respectivamente. Pero el hecho de que la propiedad fuera componente común basta para subrayarlo como base de la economía y sustento de la división en clases.

Igual espacio secante se observa en lo relativo al sistema de trabajo: semiesclavitud en un imperio y esclavitud en el otro. Ambos practicaban sistemas intermedios: yanacunas, mitimaes, mitas, repartimientos, concertaje, y la encomienda, concebida como medio de evangelización y tributación que acabó como proveedora de mano de obra a precio vil y de sustento al latifundio y a las clases superiores, constituidas en su mayoría por criollos; de igual modo que las comunidades nutrieron a los señoríos locales y regionales en el incario.

Todas estas relaciones de trabajo se vinculaban a la propiedad y al uso de la tierra, los beneficios de la acumulación de excedentes e inclusive con la división de los productos entre el rey, el sacerdocio y los trabajadores. La división de los terrenos poblados en propios, ejidos y realengos no se diferencia mucho de la división de los productos del ayllu.

La obligación de trabajar se hacía cumplir a través de los procedimientos más crueles, solapados ideológicamente por mandatos de la religión y por supuesto con ventajas morales para el peón; los indios sacralizaban el trabajo y los españoles lo justificaban como mandato de Dios a través de la maldición bíblica.

Los excedentes del comercio y del tributo se canalizaban rígidamente hacia el centro económico, que también era el centro del poder imperial. Esto significaba un pesado lastre para el desarrollo de las provincias y las periferias.

La pirámide social descendía del rey al sacerdocio (que sólo hasta cierto punto ponderaba su dominio), los nobles, los señores y las autoridades de jurisdicción regional, y por último, la inmensa mayoría de los pobres y los desposeídos. Debido a las características de la etapa histórica, las pugnas intraclasistas —acaso más acerbas en el imperio español que en el incásico— eran las más frecuentes, aunque los alzamientos campesinos, como manifestación de lucha interclasista, también se dieron en el incario y aun a principios de la colonización española.

El factor étnico desempeñaba un papel importante para el orden social, así

como el control de la población con fines de concentrarla y explotarla mejor. Ambos imperios siguieron la política de destruir las nacionalidades preexistentes.

Pero así como los incas lo habían hecho para su expansión, los españoles ajustaron a las peculiaridades del medio su sistema político y administrativo, y aprovecharon gran número de modalidades socioeconómicas y políticas de los vencidos para afincarse y *legitimarse.* También ellos investigaron con el mayor cuidado los conflictos entre los vencidos —odios por guerras, explotaciones o dominaciones— para hacer alianzas con quienes en definitiva constituyeron uno de los factores militares substanciales para el aplastamiento del incario.(45) Parafraseando a Alfonso Caso cuando se refiere a México, cabe suponer que el verreinato surgido de las cenizas del incario habría sido imposible sin fundarse sobre la selección geográfica, la concentración demográfica, buena parte de la estructura política y del poder que partiendo de los incas, emanaba de sociedades en evolución desde muchos siglos atrás.(46)

De idéntico modo totalitario y despiadado comprendían los dos imperios los métodos y los objetivos de la guerra. Si no los ignaros conquistadores, sí los sagaces frailes y las competentes autoridades debieron medir bien los riesgos de las alianzas con los grupos indios. Uno era de orden militar (el posible reagrupamiento de los indios envalentonados por su soñada revancha contra los incas); el otro, de orden políticocultural (la posible pretensión de los aliados indios en el sentido de reivindicar su propia cultura, basándose en el derecho que les confería su valiosa participación en la guerra). La conservación del mando unitario y de las formas culturales básicas que debían imponerse para configurar el imperio, atesta una extraordinaria habilidad política en su hora de los incas y luego de los españoles.

b. Las diferencias

Numerosas y notorias también son las disparidades entre las culturas en choque. Los españoles ya tenían moneda; los indios aún empleaban el trueque. El incario contaba con una extensísima red de eficaces abastos y subsidios para todos los poblados menesterosos; los españoles sólo "daban" por caridad y para consuelo. El régimen de propiedad privada, con explotación extensiva y producción y comercio libres —salvo los canales de centralización y distribución ya mencionados—, era modalidad europea por lo menos desde el siglo XV; en el incario toda la tierra pertenecía al Estado y se unía inseparablemente a la religión y al Inca; su explotación era bastante intensiva —particularmente en la Sierra— y evolucionada su técnica de conservación, irrigación y mejoramiento de las especies.

En general, sin embargo, la técnica española estaba mucho más adelantada. La escritura marcó tal vez la más rotunda de las ventajas, especialmente como medio de ideologización. Los españoles importaron también la rueda; los animales de tracción, carga, carne y productos lácteos cuyo rendimiento era incomparablemente mayor que el de las llamas. Sus conocimientos arquitectónicos les permitieron levantar templos, palacios y ciudades de dimensiones insospechadas para el incario. En otro orden, también trajeron las armas de fuego. Su organización administrativa correspondía a la de un régimen ya cercano al capitalismo integral.

En lo social, los españoles tenían como núcleo de la sociedad a la familia y luego a la ciudad. Las costumbres (y hasta el vestuario) servían para diferenciar a las clases, las castas y los grupos étnicos, y lo único que se imponía a todos los sectores por parejo era un estricto código moral, que desde luego emanaba de la Igle-

sia; además, los peninsulares eran racistas y consideraban *naturalmente* inferiores y urgidos de tutelaje a los indios —esquema que dura casi hasta nuestros días entre los grupúsculos reaccionarios y por empatía "social", entre parte de la burguesía nueva, como veremos.

La célula inicial de la sociedad incásica era la comunidad, el ayllu. Estimulaban la asimilación —masiva o individual— a sus costumbres para unificar a los pueblos, y no los consideraban inferiores por sus etnias: el orgullo de los incas emanaba del mito de su origen divino. Resumiendo, la sociedad incásica se hallaba mucho más estratificada que la española, particularmente en el espacio suramericano del siglo XVI: a la vez, sus clases por supuesto estaban mucho menos diferenciadas.

11. Las artes

El enfrentamiento cultural, filosófico, religioso y psicológico entre los dos imperios llegó a su punto crítico cuando se fundaron las ciudades y en principalísimo lugar, Quito. Los españoles destruyeron los templos, los adoratorios, las pirámides, todos los símbolos y signos que daban eviterna identidad a las sociedades vencidas. Conforme al modelo de suplantación que también practicaron los incas, los nuevos edificios se construyeron con los despojos y sobre los cimientos de las obras deshechas —abajo de Quito se encuentra la capital del último de los reyes incas.(47)

"Donde el choque entre las dos culturas fue más violento, mayor fue la eclosión artística de los españoles" y la violencia con que se arrasaba la producción de los vencidos.(48)

Las obras de arte de uno de los imperios fueron totalmente incomprensibles para el otro. Lo único que tenían en común era su carácter religioso. *No eran obras de arte*, en el sentido estético o mercantil; por lo tanto, mal podían comprenderse o sentirse sin romper la barrera de la diferencia de religiones.

La derrota de los hombres implica para ambos imperios la derrota de los dioses (Alá y Santiago habían sido los estandartes durante siete siglos de guerra entre españoles y árabes andaluces). Tal aceptación, acoplada al fatalismo de los ciclos cosmogónicos, redujo por completo a los indios al orden de los vencedores. Este orden precisaba de expresiones semiológicas, que fueron los templos, la cruz, las imágenes, los cuadros.

Los indios aceptaron la arquitectura de los pueblos, las imágenes y la pintura de sus conquistadores cuando comenzaron a aculturarse bajo el peso de la ideologización; pero las aceptaron como la parte más tangible y comprensible de la nueva religión. No se conoce texto alguno en que hayan expresado juicio estético sobre el arte dominante.

A los españoles, en cambio, desde el primer momento que vieron objetos de arte de los indios les parecieron "figuras malas, espantables y demoniacas". Pasaron muchos años antes de que las admitieran como bellas *al menos para sus autores*, es decir como patrimonio de una cultura viva, aunque por completo ajena a la forma y al espíritu del arte mediterráneo. Por lo demás, el concepto antropológico de cultura, que de necesidad conduce al pluralismo y a la coexistencia entre los pueblos, data de muy pocos años. Absolutamente excepcional es el respeto de Montaigne por la producción del mundo americano y su conciencia lúcida de lo que significaba para la historia humana.

El paso de la cerámica a la escultura en madera, antropomorfa y realista, no fue para los indios un cambio absoluto, primero porque poseían un fino sentido estético y segundo porque ya habían hecho obras realistas, antes de que la estratificación de la sociedad los inclinara a la geometrización, signo del poder acumulado, falto de creatividad y próximo a la decadencia, según Hauser.(49)

Los españoles, por su parte, no regatearon elogios a la habilidad de los artesanos indios, a quienes adiestraron y utilizaron por millares en la hechura de edificios y de todo lo que los completaba y adornaba.

Fue hasta finales del siglo XVIII cuando la conciencia de esta simbiosis prosperó: pero no sobre la base de lo español y lo indio, sino *de lo español, lo criollo y lo mestizo.*

Tal es, en último extremo, la clave de la resolución del choque entre las culturas madres del Ecuador contemporáneo. Para descifrarla quedaron, por fortuna, tanto los escritos como los signos de los hombres en las maderas y en las piedras vivas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

NOTAS

1. El documento básico para esta sección es trabajo de Juan Cordero; identificamos también la contribución de Pedro Saad. Y diversos trabajos antropológicos de Ileana Almeida sobre los indios ecuatorianos. La coordinación del material y algunas interpretaciones son de Mario Monteforte.
2. A lo largo de los capítulos anteriores a la creación jurídica del Ecuador, de una manera convencional designamos el espacio que hoy compone el país con diversos nombres (tierra o territorio ecuatoriano, entre otros). "Quito" o "Quitu" denominaban los incas lo que más tarde conocieron los españoles como la Audiencia de ese nombre, adscrita al virreinato del Perú.
3. Siguiendo a la lingüista Ileana Almeida entendemos por "quechua" la cultura y la lengua de los incas, y por "quichua" el dialecto del quechua que hablan los mayores grupos indios del Ecuador actual.
4. Murra, John, *La organización económica del Estado inca*, México, Siglo XXI, 1978.
5. En el Ecuador las altitudes predominantes se denominan páramos (alrededor de los 3,000 mts.).
6. Murra, *op. cit.* Para Angel Rosenblat eran cuatro millones.
7. Este fenómeno parece una constante histórica; puede ilustrarla en Latinoamérica la identidad resultante del enfrentamiento común contra el imperialismo norteamericano.
8. Zubritski, Yuri, *Los incas-quechuas*, Moscú, Editorial Progreso, 1979.
9. Lara, Jesús, *La cultura de los inkas*, La Paz-Cochabamba, Bolivia, "Los amigos del libro", 1966, citado por Juan Cordero.
10. *Cf.* Monteforte, Mario, *Nación, nacionalidad y Estado multinacional*, ponencia al VIII Congreso Latinoamericano de Historiadores, Quito, 1981, ms.
11. Estudiosos del incario coinciden con los primeros cronistas en asentar esta enorme red vial, con sus peculiares servicios para viajeros, comerciantes y correos, así como para el ejército.
12. Las cuatro grandes regiones del imperio se llamaban suyus y correspondían a los puntos cardinales.
13. Zubritski, *op. cit.*, p. 81.
14. *Id.*, p. 60.
15. Cordero (coautor de esta sección).
16. Godelier, Maurice, *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*, Madrid, Siglo XXI de España, 1947, p. 11.
17. El ayllu, que usualmente se entiende como la *gens* clásica, es una institución muy móvil en el incario. Evoluciona hasta presentarse como comunidad y en las postrimerías del imperio es un conjunto de familias que rinden culto a la misma huaca. En la Probanza de Bistancela, uno de los declarantes afirma ser hijo de Huayna Cápac y sin embargo no ser pariente de Atahualpa (su hermano de padre), por no pertenecer al mismo ayllu.
18. Los mitimaes (grafismo españolizado) eran pueblos o comunidades completos que el Inca trasladaba a veces hasta centenares de kilómetros de su lugar de origen, por diversos motivos y propósitos. Unas veces eran "pueblos castigados"; pero otras cumplían finalidades de repoblación, aculturación o colonización pacífica. Casi siempre iban a vivir entre gente menos desarrollada que ellos; de ahí que los mitimaes también llenaron el objetivo de reproducir técnicas, métodos de producción y otros conocimientos. Estos pueblos transferidos plantean hoy no pocos problemas lingüísticos y antropológicos, dados los elementos foráneos que insertan entre los grupos sociales con quienes han convivido.
19. El saludo ordinario entre los indios de cultura quechua en el Perú, en especial, es todavía: "Ama llulla, ama sua, ama quella", que significa "No mientas, no robes, no holgazanees".
20. Zubritski, *op. cit.*
21. Saad (coautor de esta sección).
22. Huaca equivale a los antiguos manes familiares del Mediterráneo grecolatino y también a los rajau (señores de cosas y fenómenos naturales), según la concepción animista de los pueblos mayances centroamericanos.
23. Este fenómeno de apertura extralegal es común a los pueblos mesoamericanos.
24. Probanza de Juan Bistancela, "Cacique de Tocteesi, de noble y limpia sangre y de los servicios que prestó su padre al rey, 1594", *Comentur*, Quito, 1976.
25. Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, 2 vols., Madrid, Guadarrama, 1962.
26. Saad (coautor de esta sección).
27. Zubritski, *op. cit.*, p. 62.

28. Material de Pedro Saad.
29. Casi todos los datos, en Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo del Mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, 2 vols. (traducción de Mario Monteforte y Wenceslao Roces.
30. Material de Pedro Saad.
31. *Ibid.*
32. Braudel, *op. cit.*
33. Hauser, *op. cit.*
34. Monteforte Toledo, Mario, *Las piedras vivas*, México, UNAM, 1979, 2a. ed., p. 53.
35. Marx subrayó varias veces el papel positivo de la burguesía entre las fuerzas que concurren a superar la etapa precapitalista.
36. Hause, *op. cit.*, p. 357.
37. Monteforte Toledo, *Las piedras vivas, op. cit.*
38. *Cf.* Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
39. Croce, Benedetto, *España en la vida italiana del Renacimiento*, Buenos Aires, Imán, 1945, p. 294 y s.
40. Monteforte Toledo, *Las piedras vivas, op. cit.*
41. Fueron necesarias bulas papales para que los renuentes españoles se convencieran de que los indios eran seres humanos.
42. Lévi-Strauss, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, París, Mouton, 1971.
43. Notas de M. Monteforte y paráfrasis de textos de C. Lévi-Strauss.
44. Monteforte Toledo, *Las piedras vivas, op. cit.*, p. 60.
45. Una frase que ha hecho fortuna, dice: "La conquista la hicieron los indios y la independencia los españoles".
46. Monteforte Toledo, *Las piedras vivas, op. cit.*, p. 60.
47. Stuhlmann, J., *Influencia indígena en el arte quiteño*, Quito, Banco Central, s.f. (ms.).
48. Samaniego, Filoteo, "Encuentro de culturas", *América Latina en sus artes*, París, UNESCO, 1974.
49. Hauser, *op. cit.*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO III

SIGLO XVI. LAS INSTITUCIONES BASICAS

I. COMPOSICION SOCIAL Y CONTRADICCIONES*

1. Población

Según la "respuesta de la descripción de la tierra que envió el Cabildo de Quito a su majestad",(1) a fines del siglo XVI había en Quito 39 encomenderos; 200 terratenientes, ocupados en labores de la agricultura; 100 mercaderes, 200 artesanos. En total, cerca de 1,000 españoles, quiteñizados ya por la residencia o vinculaciones familiares. Los mestizos eran 2,000, los indios 200,000. Sobre los negros, la respuesta dice que "hay pocos", y los estima en "cien piezas", a los cuales añade mulatos y zambos, hijos de negros e indias.

Pasado el primer fervor aventurero de la conquista, los españoles se establecieron sobre todo en las zonas donde existía una densa población india o recursos mineros.

En cuanto a los indios, los españoles adoptaron el sistema incásico de población en función de sus intereses; hicieron funcionar para sí un sistema social y político que venía produciendo excedentes.(2) En la región de Quito, los indios, a quienes la conquista había dispersado, fueron reasentados en sitios periféricos, muchos de los cuales correspondían a asientos (o llajtacuna) prehispánicos. Estos asientos permitieron a los españoles disponer de indios para las encomiendas y la recaudación de tributos. Para 1590 existían en el altiplano de la Audiencia de Quito 24,250 indios tributarios (entre 18 y 50 años) y 30,000 indios advenedizos o errabundos, descendientes de los procedentes de Nicaragua (con Alvarado) o llegados del Perú y Nueva Granada.(3)

Los indios eran asignados a tres grupos, según su situación de tributación: tributario era el que pagaba tributo; reservado, el que había dejado de pagarlo por sobrepasar los cincuenta años; y preservado, el menor de dieciocho años que aún no lo pagaba.

Una pesada y constante imposición tributaria, la dureza del trabajo de las minas, restricciones en la tenencia de la tierra y enfermedades contra las cuales los indígenas no estaban inmunizados produjeron un grave descenso de su población; descenso que los españoles no parecen haber lamentado sino en cuanto significaba merma sensible de la mano de obra.

---

* Esta sección I es obra de Hernán Rodríguez Castelo.

2. Organización económica

La economía quiteña del XVI se fundó en la agricultura, la explotación de minas y la producción textil de los obrajes, en pleno crecimiento hacia el último cuarto de siglo.

En la minería se pusieron las mayores esperanzas por lo que prometía de riqueza fácil y en metálico. Hubo lavaderos de oro en la región de Cuenca que, debido al carácter forzado del trabajo de los indígenas, así como a enfermedades que los diezmaban, fueron prohibidos por el Cabildo cuencano; otras minas de oro decayeron a finales del siglo. Quedaron las de Zaruma, descubiertas en 1560 y algunas de plata en otras partes.(4) A finales del siglo y comienzos del siguiente, los descubrimientos de Potosí y Huancavelica convirtieron al Sur andino del antiguo Tahuantinsuyu en el centro de la economía minera del virreinato. La relativa pobreza de los yacimientos ecuatorianos y las restricciones al trabajo indígena terminarían por reducir la economía de Quito a lo agropecuario y textil.(5)

Para 1577 había "en los términos de Quito" cuatro obrajes que producían telas, dos fábricas de sombreros, y tenerías y curtiembres.

La agricultura fue replanteada por los españoles, que introdujeron el trigo, la cebada, la caña de azúcar, hortalizas y frutales. La ganadería floreció con bovinos, ovinos, cabras, caballos, asnos, mulas, aves de corral. La abundancia de ganado vacuno fue tal que el Cabildo de Quito prohibió que se beneficiara carne que no fuera de ganados propios de vecinos de la comarca. Con los grandes excedentes se comerció: se llevaba reses hasta Lima. Surgieron industrias secundarias: tenerías, industria de cordobanes.

Durante más de medio siglo la Audiencia careció de moneda. Los indios, aunque comerciaban por trueque eran, sin embargo, obligados a tributar en dinero. La poca moneda que circulaba era la plata marcada que se traía de Potosí; circulaba también oro de baja ley, aleado con plomo y cobre.

3. La propiedad de la tierra

Al fundarse una ciudad, el Cabildo repartía solares y tierras de cultivo. Las tierras arables se entregaban por "caballerías" a los soldados de a caballo, y por "peonías" a los de infantería. "Aunque la extensión de la caballería varió según la zona y la época, comprendía por lo general cuarenta mil áreas de aproximadamente doce varas por lado cada una".(6) Además de las tierras de los particulares, se dejaba en las afueras de las ciudades terrenos comunales o ejidos.

El título de propiedad de estas tierras no era otro que el derecho de conquista y la graciosa concesión de la Corona. A partir de ese primer repartimiento de tierras, los mecanismos de acceso a la propiedad territorial fueron la concesión mediante Cédula, la prescripción de dominio y la composición y venta.(7) Con el desarrollo cacaotero se tiende a una mayor concentración de la propiedad de la tierra mediante la anexión de tierras vecinas o del Estado o el simple despojo a comunidades indígenas.

Al acapararse las tierras se implantó el latifundio y apareció el terrateniente, que se enriquecía con el trabajo forzado de los indios, en forma de "mita de labranza"(8)

A finales del siglo comienza a desarrollarse la hacienda agrícola, que se localiza en zona con abundante mano de obra indígena. Muchas veces incluyó aldeas enteras. Los indios quedaban atados a la hacienda a través de la encomienda, el

huasipungo y el concertaje.

A través del huasipungo se obligaba a los jefes de familia a entregar varios días de trabajo por semana a la hacienda, a cambio del pequeño pedazo de tierra que sembraba la familia para provecho propio y cuya producción era tan exigua que hizo crecer el concertaje por deudas y dejó al indio en condición de verdadera esclavitud.

Las comunidades indígenas se adaptaron rápidamente a la cría de ovejas y alguna cría de ganado mayor; pero la cría en gran escala fue privilegio de las haciendas, debido en buena parte a leyes que prohibían a los indios tener caballos.(9)

4. El trabajo de los indios

Una vez se aquietó la fiebre de la conquista y se completó el repartimiento de tierras, el principal interés de los españoles fue controlar la mayor cantidad de mano de obra. Lo hicieron a través de tres instituciones íntimamente relacionadas: el repartimiento, la encomienda y la mita.

La encomienda se apoyó en formas de dominio propias del Incario. De acuerdo con el pensamiento imperial, la encomienda tenía propósitos civilizadores y cristianizadores: era obligación de los encomenderos proveer a la instrucción y evangelización de los indios encomendados, así como velar por ellos. Pero las intenciones reales no influyeron mucho sobre el modo como los encomenderos usaban a los indios. Las leyes de Burgos (1512-1513) no se cumplieron puntualmente en América.

A partir de las leyes de 1542-1543 la encomienda no incluía ya el derecho al trabajo de los indios, y el encomendero debía limitarse a percibir tributo. Para obtener mano de obra debía presentar peticiones. Sólo un porcentaje de cada comunidad y por corta temporada podía emplearse.

La mita —institución de origen incásico, destinada a obtener mano de obra numerosa para faenas de interés del Estado— fue un reclutamiento de indios durante un tiempo determinado, ya fuese en el laboreo de las minas, ya en otras obras de interés de quienes disponían del trabajo del mitayo.

La mita era una forma de pagar tributo con trabajo personal. Al comienzo estaba reducida a unas dos semanas tres o cuatro veces al año; pero luego cundió el abuso, y mitayos eran llevados a sitios lejanos y obligados a trabajar temporadas más largas.

Especialmente productivos dentro del sistema de las mitas fueron los obrajes, centros manufactureros donde los mitayos, en condiciones precarias, producían toda clase de tejidos. Sólo en las minas fueron los mitayos más explotados.

Hubo tres tipos de obrajes: de comunidad, de particulares con licencia y asignación de indios, y de particulares para indios "voluntarios" sin licencia.(10)

Los productos de los obrajes de comunidad servían de pago de tributos y eran dirigidos al mercado por españoles. Surgieron estos obrajes donde existían comunidades con tradición textil, como Otavalo. La mayoría de obrajeros eran "indios de entero", es decir que debían dedicarse sólo a desquitar con su trabajo el tributo tasado para la comunidad por los corregidores. A falta de adultos se ponía al trabajo a muchachos "para que enseñados pasen a los oficios mayores cuando llegue el tiempo de tributar y no extrañen el trabajo y tengan con que pagar sus tributos y poderse sustentar", como decía, en 1681, el presidente Munive.(11)

Aunque el propietario de estos obrajes era el Estado, la posesión pertene-

cía a un conjunto de intermediarios que iban desde nobles peninsulares hasta principales nativos.

Entre los indios, cuyo trabajo estaba esclavizado en virtud de la mita y los pesados tributos, y los españoles que tenían el trabajo manual por algo desdoroso, figuraban los artesanos. La mitad de las familias de Quito estaba vinculada a la artesanía. Los artesanos se agrupaban por barrios; cada oficio tenía su gremio.

5. La ciudad

Mediante acto político que significaba la voluntad de ocupar la tierra y afirmar su derecho, los conquistadores fundaron muy tempranamente ciudades. Signo de la consolidación del poder era el "ennoblecimiento" de las ciudades, a las que se trataba de dar imagen y aire españoles. Solamente las contradicciones propias del proceso colonial alteraron este modelo y dieron lugar a la ciudad mestiza, con fuerte presencia de lo indio, desde la periferia —que terminaba en chozas— hasta los detalles ornamentales de las mansiones hispanas.

El trazado de las ciudades se hacía minuciosamente, según diseño urbanístico estereotipado; en damero, con la plaza mayor al centro, flanqueada por la catedral y los edificios públicos principales. Tras destinar solares a las Ordenes religiosas se señalaba a los pobladores lugar para vivienda y chacra cercana —a más de las haciendas o predios ya dichos, los cuales estaban fuera del perímetro urbano, en los valles aledaños.

Muchas de las principales ciudades de la Audiencia se levantaron en sitios que habían ocupado ciudades o conglomerados indios. Antiguos terrenos de sembradío pasaron a ser los solares y estancias de los nuevos vecinos. Los indios fueron arrojados a la periferia, donde pronto se formaron suburbios de extrema pobreza.

Quito fue fundada en 1534, sobre las ruinas de la vieja Quitu de los shyris y los incas; Guayaquil lo fue en 1537, Loja en 1548, Cuenca en 1557, Riobamba en 1575, Ibarra en 1606.

Quito, cuyo lugar de asentamiento era muy desigual, exigió formidables obras de infraestructura. Hacia fines del siglo las casas pasaban de 300, casi ninguna distinguida por su suntuosidad.

Y es que la mayor importancia se dio, desde el comienzo, a las edificaciones religiosas. Eran las llamadas a imprimir su sello a la ciudad y a revelar el papel que la Iglesia iba a desempeñar dentro de la nueva sociedad. En ellas tuvo destino el oro resultante del primer auge minero, así como la riqueza generada por los obrajes y el próspero comercio de telas con Lima, Popayán y Panamá, no menos que las rentas que producían a las comunidades religiosas sus extensas haciendas.

Una ley obligaba a los "señores" a edificar sus casas de dos pisos. Pronto operó también la competencia entre las mansiones como símbolo de poder: portales de piedra labrada, anchos zaguanes, gran patio central rodeado de amplios corredores porticados, grandes salones y cuartos abiertos a la calle en ventanas y balcones. Detrás de esos empeños estaba el concebir la ciudad como sede del hombre libre y culto, frente al campo, lugar del sometido e inculto, "cuyas condiciones de vida parecen tan antinaturales y miserables que lo comparan con un pobre baldado", dice Schotelius.(12)

6. Primera estratificación social

La conquista dio lugar a un choque brutal entre españoles e indios. Cada uno de esos sectores originó su propia estratificación social en castas y pueblo llano, más los inevitables grupos intermedios.

Al principio tiende a dibujarse en la sociedad colonial la división hispánica de Iglesia, nobleza y plebe, del lado blanco, y caciques y súbditos del lado indio. Pero iba a surgir un amplio factor étnico a imponer nuevas formas de estratificación: el mestizo.

Persistió la tendencia europea a una pirámide social que perpetuaba las jerarquías medievales.

A los españoles nacidos en España (que se llamaron "chapetones" en la región peruana) se opusieron los criollos, descendientes de españoles y nacidos en América. Los criollos se sentían, cada vez con mayor frecuencia, iguales y aun superiores a los españoles. Pero la Corona prefería a los peninsulares para cargos y dignidades; esto produjo resentimiento y una voluntad de revancha social que iría madurando a lo largo de tres siglos hasta convertirse en el principal factor psicológico de la independencia. Los criollos buscaron el poder a través de corporaciones como el Cabildo y accediendo al gobierno de las cada vez más poderosas Ordenes religiosas.

Arriba en la pirámide social quedaban los españoles, que detentaban casi con exclusividad las magistraturas superiores, de designación de la Corona: presidente de la Audiencia, oidores, fiscal, gobernadores, corregidores. Para ocuparlas, así como para pertenecer a algunas corporaciones, era necesario probar "limpieza de sangre".

En cuanto al poder económico real, poco a poco los criollos irían ocupando posiciones frente a los españoles, sobre todo en la tenencia de la tierra.

Como sector social con tendencia a constituirse en grupo decisivo de la clase popular, el más vigoroso era, sin embargo, el de los mestizos. Pronto el clero parroquial y los gremios artesanales estuvieron compuestos por ellos; los había que por sus dotes intelectuales o por su ascenso económico, llegaban de hecho a alternar con los blancos, sobre todo criollos.

Los mestizos aparecen en ciertos momentos de la colonia como el estrato social más inquieto. Felipe III ordenó, en 1601, no venderles ni concederles cargos de encomenderos o regidores, porque —decía— "son alborotadores infatigables". Y la Respuesta de 1577 ya citada, los pintaba "belicosos, ligeros, fuertes e ingeniosos y por la mayor parte diestros en las armas y a caballo". La "Revolución de las Alcabalas" es manifestación de la conciencia de poder e inquietud social que habían logrado hacia finales del siglo los mestizos quiteños.

La parte baja de la pirámide social, inmensa y sin sentido de clase, sin más salida a su condición de miserable opresión que esporádicos y más violentos que eficaces alzamientos, es la india: el indio mitayo, encomendado; los "yanaconas", sirvientes en las casas ricas de campo y ciudad.

El negro nunca llegó a constituir un auténtico estrato social. Fue un grupo humano segregado y acosado por toda suerte de prohibiciones y castigos. Era objeto de compra-venta y sólo se encontraba en cierto número ahí donde las condiciones climáticas hacían imposible el trabajo del indio. Las relaciones entre el indio y el negro van de la ayuda que alguna vez prestaron los indios a negros prófugos, a la eventual posesión de esclavos negros por indios pudientes[13] y al mutuo aborrecimiento.

7. La rebelión de las Alcabalas

En julio de 1592 llegó a Quito una cédula real que ordenaba que en los territorios de la Audiencia se comenzase a pagar el impuesto de la alcabala —2o/o de cuanto se vendiera en el mercado. El Cabildo resolvió no aceptarlo y apelar al rey para que derogase la medida. No obstante el estar la Representación en curso, la Audiencia publicó el bando el día señalado para el cobro de la tasa. Entonces Cabildo y pueblo acudieron a la Audiencia; pero el presidente no sólo no los escuchó, sino que prohibió las manifestaciones públicas. Más tarde, un dirigente del movimiento, el mestizo Moreno Bellido, fue tomado preso, y el pueblo en masa lo libertó. Frente a la insurrección, el presidente Barros fingió transar, mientras pedía apoyo militar al virrey en Lima, quien envió tropas. Cuando se supo de su avance sobre Quito, el Cabildo organizó milicias.

Meses duró la rebelión, hasta que el visitador y presidente interino convenció a la gente de que dejasen entrar a las tropas mandadas por Arana en la ciudad. Hiciéronlo así. Arana tomó el ayundamiento por la fuerza y prescindiendo de la Audiencia, ejecutó a los cabecillas de la insurrección.

Este movimiento, que comprometió y puso en armas a toda una ciudad, mostró el peso que habían cobrado criollos y mestizos y la decisión con que estaban resueltos a defender sus intereses. Mostró también fisuras en la ideología dominante. Porque frente a los teólogos que defendían el sistema y condenaban la rebelión, un fraile, el dominicano quiteño Pedro Bedón, sostuvo que a los tiranos usurpadores de la jurisdicción es lícito matarlos y a los que, aun teniendo poder legítimo proceden injustamente y como enemigos, es lícito resistirlos con guerra defensiva. Bedón apoyaba su pensamiento en Santo Tomás de Aquino, Francisco de Vitoria y otros grandes tratadistas.

Los demás dominicanos y los jesuitas, invocando igualmente a Santo Tomás, sostuvieron la posición contraria y dedujeron que por su actitud rebelde contra el orden establecido, los quiteños estaban en pecado mortal.(14) Los sectores oficialistas, además, acusaban a los conjurados de tener planes de emancipación respecto a España y de alianza con Inglaterra.(15) Estos argumentos "legitimadores" aparecen frente a otras instancias de rebeldía sectorial o popular a lo largo de la colonia.

8. Contradicciones intraclasistas

La "Rebelión de las Alcabalas" fue uno de los choques intraclasistas más agudos durante la colonia; pero no el único. Especialmente por motivos económicos o por cuestiones de prestigio y de poder, el clima de pugna existió antes y después de ese importante suceso.

Los conflictos intraclasistas comenzaron entre los encomenderos y la Iglesia local, y entre el Estado peninsular y la burocracia americana. Al tiempo del descubrimiento, los reyes católicos habían establecido una monarquía centralizada; la conquista y la enorme extensión de los dominios ultramarinos obligaron a la Corona a delegar funciones y ceder al proceso descentralizador, que involucraba cierto reconocimiento de hecho a las pretensiones e intereses de los grupos de poder en los virreinatos.

Las relaciones entre los encomenderos y la Iglesia tenían doble fondo: por un lado mediaban la competencia por tierras, mano de obra y productos de la explotación de los indios en general, y por otra la cuestión del respeto a las normas

de trato a los indios, establecidas nominalmente en las llamadas "Leyes de Indias" que se fueron dando a lo largo del período colonial. Obispos, curas y misioneros se sentían obligados a proteger a los nativos contra los abusos que cometían los españoles. Pero los conflictos llegaron a ser agudos cuando el Concilio de Trento les concedió el arbitrio de negar la absolución de ciertos pecados; por ejemplo los que cometían los encomenderos al hacer trabajar a los indios sin paga o al retenerles su jornal. El propio Felipe II tuvo que intervenir cuando en violenta reacción y aprovechando los conflictos intereclesiásticos, los encomenderos obtuvieron de las Ordenes franciscana y dominicana que los defendieran contra los prelados.

Por último, constantes y cada vez más enconados fueron los choques entre las Ordenes por asuntos de jurisdicción, adjudicación de territorios para la obra de las misiones y todos aquellos casos que llevaban aparejados beneficios y privilegios. Memorable fue, por ejemplo, la disputa entre jesuitas y franciscanos por extensos territorios de la región amazónica.

II. GRUPOS E IDEOLOGIA DOMINANTES*

1. Los españoles: del conquistador al colonizador

Los primeros veinte años de la ciudad de Quito pasaron en alzamientos de indios y guerras civiles entre los españoles: Almagro contra Pizarro, secuaces de Gonzalo Pizarro contra el virrey Blasco Núñez de Vela —a quien decapitaron en Iñaquito—, dominación de Gonzalo Pizarro, pacificación de La Gasca, rebelión de Hernández Girón, etc.

Detrás de estas guerras estaba la ambición de poder de quienes como conquistadores se habían acostumbrado a ejercer el mando omnímodo. Al asentarse, comenzaron a emular a los señores de la metrópoli y a buscar cuanta autonomía les era posible, al amparo de la lejanía y de la ausencia de verdaderas fuerzas ponderadas de su dominio. La corona, por su parte, tomaba medidas para impedir que los conquistadores o sus familiares se entronizaron como pequeños señores feudales, haciendo retroceder el reloj de la historia hasta antes de que se constituyera la monarquía en España. Por fin, empleando las otras fuerzas con que contaba en el virreinato y a través del sistema de las mitas, logró controlar a los conquistadores convertidos en colonizadores. La mita daba a la Audiencia la facultad de asignar mitayos a los propietarios de las tierras y les delegaba la facultad de cobrar tributos. Con ello la Corona convertía a los terratenientes y a los señores españoles y criollos en intermediarios en el ejercicio del poder y de la transferencia del sobretrabajo indio hacia la metrópoli peninsular. Las leyes de 1542-1543 suprimieron las encomiendas que disfrutaban las personas culpables en las luchas entre Pizarro y Almagro, así como las que carecían de concesión o de confirmación real. Y se dispuso que los beneficiarios perdiesen la gracia si faltaban a la obligación de residir en el lugar donde tenían la encomienda. Por fin, se establecía que las encomiendas irían extinguiéndose con la muerte del respectivo encomendero. Con todo esto se tendía a limitar el poder de terratenientes y señores locales.

---

* Esta sección II, es obra de Hernán Rodríguez Castelo.

Pero lo que la nobleza y los terratenientes españoles y criollos perdían de poder en virtud de estas medidas del gobierno central, se lo cobraban con creces en privilegios que aumentaban su férula sobre los grupos dominados; comenzando por los mestizos, a quienes se estorbaba de múltiples maneras el ascenso social, y por supuesto a los indios, a quienes se mantenía en condiciones de extrema miseria y se explotaba sin misericordia como fuerza de trabajo.

Los españoles, pues, se consolidaron como el grupo dominante de la sociedad colonial, y a ellos se asimilaron, en cuanto grupo dominante, los criollos que más poder lograron acumular.

2. Las instituciones de poder

La institución más importante de gobierno de las colonias fue, desde el siglo XVI, el Consejo de Indias. Sus funciones eran redactar y promulgar leyes para el Nuevo Mundo, nombrar eclesiásticos y funcionarios civiles para el gobierno americano y supervisar y enjuiciar su labor. En muchos casos, la distancia neutralizó la buena voluntad del Consejo y la eficacia que hubiesen podido tener sus medidas.

A finales del siglo, el sistema administrativo colonial tenía dos frentes: uno para negocios del gobierno y otro para los asuntos judiciales. El gobierno se ejercía a través de virreyes, presidentes de Audiencias, gobernadores de provincia, corregidores y tenientes de gobernador o corregidor.

Quito, colonia secundaria, giró en torno al virreinato de Lima. En julio de 1563, a solicitud del Cabildo, Felipe II creó la Audiencia de Quito. Como toda Audiencia menor de Indias, ésta se componía de un presidente, cuatro oidores y empleados administrativos.

El peso mayor del gobierno de la Audiencia correspondió siempre a los virreyes, quienes interpretaban y aplicaban la legislación y en la práctica tenían más poder que el Consejo de Indias. Medidas gravemente perjudiciales tocantes al comercio y la naciente industria de Quito y al comercio agroexportador de Guayaquil provinieron, ya desde el siglo XVI, del virrey en turno.

El gobierno local lo ejercía el Cabildo, entre cuyas atribuciones estaba conservar el aseo y mejorar la ciudad, proveer y controlar precio y calidad de los víveres, fijar linderos a los propietarios y cuidar del esplendor del culto.

En lo que interesa a esta obra, la más importante atribución del Cabildo era promover y controlar los oficios y las artes, ejercidos individualmente o en talleres. El primero de enero de cada año nombraba a los jefes de los gremios de artesanos de la ciudad, lo cual lo vinculaba bastante estrechamente con los barrios —que estaban representados en los gremios. Más adelante ampliamos este tema.

3. La Iglesia: obispos, Ordenes, clero

"El gobierno español, casi feudal cuando los descubrimientos y las primeras colonizaciones, no contaba con la maquinaria burocrática para administrar las colonias. Ello obligó a los monarcas a contar con la iglesia".(16)

Por otro lado, frente a la ausencia de justificación jurídica para la conquista, se acudió a la justificación ideológica: España se autoentendió como la nación elegida para salvar a un mundo gentil e iluminario con la luz del cristianismo. De ahí que todo el proceso de conquista y colonización debiese corresponder por igual a la Iglesia y al poder civil.

En 1545 fue erigido el obispado de Quito, y en 1569 se realizó el primer sínodo diocesano quiteño, que normó ritual y pastoral para la diócesis. Con ello la autoridad de la Iglesia cobró su importancia definitiva. El grado en que ella se ejerciera iba a depender de la energía y personalidad de los obispos, siempre dentro de los límites impuestos celosamente por el Real Consejo de Indias.

Ya desde mediados del siglo empezaron a establecerse las órdenes religiosas: franciscanos, mercedarios, dominicos, agustinos, jesuitas. A principios del siglo XVII "los sacerdotes del clero secular pasaban de doscientos, y el número de religiosos estaba más allá de los trescientos, y no era menor el número de religiosas".(17)

El establecimiento de la Orden Franciscana coincide con la fundación española de Quito. "Sus primeros frailes, Jodoco Ricke y Pedro Gosseal vinieron, según se columbra, con don Pedro de Alvarado; pertenecían a familias principales de Flandes y representaban el espíritu ecuménico, ajeno al que podía animar a la naciente ciudad".(18) El poder de la Orden se tradujo en la monumental fábrica de la Iglesia de San Francisco.

Los dominicanos solicitaron al Cabildo sitio para fundar convento en 1541. Los mercedarios lo tenían ya, desde la fundación de la ciudad. Las tres casas religiosas se convirtieron en el centro del embellecimiento urbano de Quito y en focos para la institucionalización del poder de la iglesia en la sociedad colonial. El cuadro de la presencia de las Ordenes en el siglo XVI se completa en Quito cuando llegan, en 1573, los agustinos.

Las Ordenes cuidaron celosamente su exención del poder episcopal, y gozando de autonomía extendieron su poder y lo afirmaron en la posesión de la tierra y la extensión de los campos confiados a su trabajo evangelizador. Entre todos se dividieron en zonas sus respectivas jurisdicciones.

Dentro de las Ordenes hubo graves choques entre españoles y criollos. A resolverlos vino la disposición regia, según la cual debían alternarse en los cargos de provincial y definidor, cada tres años, españoles y criollos. Esto no se hizo siempre de modo pacífico, y las luchas entre facciones llegarían —en el siglo siguiente— a traspasar las murallas conventuales y a causar agitación en la población civil.

A finales del siglo llegaron a Quito los jesuitas y comenzaron a edificar, de modo callado pero decidido y competente, un poder que iba a crecer hasta alcanzar enormes proporciones en los dos siglos siguientes. Los jesuitas apuntaron, ante todo, a la educación y muy pronto llegaron casi a monopolizarla.

El clero secular tuvo mucho menor poder que las Ordenes. En 1566 el obispo De la Peña puso las bases para el primer seminario diocesano y ordenó a trescientos sacerdotes, de los cuales cuatro eran mestizos. Más tarde confió el seminario a los jesuitas; ello preocupó a las Ordenes, que sintieron amenazadas sus doctrinas. En todos los conflictos que interesaban a las Ordenes, la Audiencia se puso de su lado.

A empeorar la situación del clero secular contribuyó el descuido en que muchos curas tenían a sus parroquias; las abandonaban sin mayor razón para instalarse en las ciudades.

4. Aparatos ideológicos del Estado

a. Patronato Real

En 1501 el papado concedió al monarca español el derecho a los diezmos eclesiásticos a cambio de responsabilizarse de la introducción y sostenimiento de la Iglesia en América, y en 1508 le otorgó el uso exclusivo de patronato en el Nuevo Mundo. Este patronato desbordó el derecho canónico común y convirtió a los soberanos españoles en verdaderos delegados de la Sede Apostólica en el hemisferio. La Corona erigía obispados, nombraba obispos y tomaba juramento a los nombrados; las bulas papales requerían aprobación del Consejo de Indias para su aplicación en las provincias ultramarinas. Carlos V y Felipe II encargaron al Consejo de Indias impedir que se lesionase el derecho de patronato.

El patronato permitió a España utilizar a la Iglesia como medio de expansión de sus dominios e instrumento para afirmar su poder y controlar la labor ideológica.

b. La Iglesia Tridentina

En 1564 Felipe II declaró ley de España las disposiciones del Concilio de Trento y en 1582-83 el concilio limense las aplicó en el virreinato por medio de una pastoral.

La primera evangelización estuvo orientada a la sujeción violenta del indio a las nuevas condiciones de dominio y explotación. Ahora, sin cambiar radicalmente esa condición, se puso orden en la participación de los curas. Se les prohibió presentarse como capellanes para nuevas conquistas sin autorización de los obispos; se les ordenó que establecieran escuelas en las parroquias para enseñar a leer, escribir y hablar castellano a los niños indios; se prohibió a los eclesiásticos comerciar, andar sin hábitos talares, usar sotanas de seda, jugar y cazar. Se les ordenó fundar seminarios, así como traducir textos religiosos al castellano, quichua y aymara. Todo esto contribuyó a robustecer el prestigio de la Iglesia, a la vez que a aumentar su ascendiente sobre los nativos, a quienes se inculcaba una ideología de sumisión al poder español y resignación ante su miserable existencia.

La filosofía de la Iglesia postridentina fue la escolástica. El Concilio de Trento impulsó vigorosamente su enseñanza en los seminarios y escuelas superiores americanas, casi como una reacción contra la suspicacia y el menosprecio con que tendían a ver a la escolástica el humanismo renacentista y la ciencia experimental naciente. El Concilio de Trento y la Contrarreforma adoptaron medidas contra los que parecían "desvíos" de la razón. Tales medidas llegaron hasta los procesos de la Inquisición.

La Inquisición no se estableció en la Audiencia de Quito en el siglo XVI, ni hizo falta. En Quito el humanismo jugó muy pobre papel. Los primeros franciscanos estaban inspirados por una filosofía más o menos avanzada; pero sus esfuerzos fueron infructuosos y el espíritu conservador de la Contrarreforma terminó imponiéndose absolutamente. Los frailes pasaron a colaboradores de los encomenderos, a buscadores del poder y voraces acumuladores de bienes.

A finales del siglo, en los estudios de los conventos y en el Seminario de San Luis, confiado por el obispo a los jesuitas, se enseñaba la escolástica tradicional —las mismas categorías que había aportado Suárez, el jesuita español.

Los ideales de la Contrarreforma adquirieron forma plástica monumental y vigorosa en la arquitectura, y sobre todo en los retablos y altares de las iglesias.

Desde el siglo XII, apunta Bayón, se conocía el partido que podía sacarse de una iglesia, verdadera "máquina de orar".(19) Así se concibieron y usaron los monumentales templos quiteños. Por medio de alguaciles se obligaba a los indios a asistir a las ceremonias de la catedral; después de la misa se les instruía "sobre las graves cuestiones tratadas y los puntos resueltos en el Concilio de Trento... y todos los prebendados protestaban guardar la fe católica y cumplir con sus mandamientos".(20) No es difícil suponer que el absentismo de los indios respecto a los templos provenía tanto de la resistencia hacia la dominación espiritual de los blancos cuanto al temor que les inspiraban sus dioses, tremendos y desconocidos.

Los templos eran ámbitos de sermones que justificaban teológicamente la ideología hegemónica, y de una paciente y eficaz campaña de convencimiento siempre dentro del más simplista esquema tridentino: el de pecado-infierno, penitencia-cielo. Las hermosas iglesias cumplían el concepto postridentino de ser "antes que nada un teatro de calidad, íntimo, sombrío, propicio al recogimiento y la confesión; teatro total, gran espectáculo que debía edificar deslumbrando".(21)

Esta semiología del templo católico se concretó y enriqueció formalmente con los jesuitas, quienes mejor captaron y aplicaron el espíritu del concilio y la Contrarreforma en general.

c. El sistema educativo

Todo el siglo y casi todo el territorio de lo que hoy es el Ecuador se ajustan, en materia de educación de los indios, a la descripción del padre Juan de Velasco: "No tienen una sola escuela en todo el reino donde puedan aprender a leer y escribir, aunque quieran; no pueden estudiar nada aunque lo deseen con ansia; no tienen más instrucción que la de sus respectivos párrocos... toda su enseñanza se reduce... a que por medio de otro indiano, llamado el rezador, que suele ser algún ciego, aprendan de memoria, como los papagayos, las precisas palabras de la doctrina cristiana, mas que nunca las entiendan... Los españoles dicen que no los buscan para maestros ni doctores, sino para el trabajo corporal. Los que tienen la obligación de instruirles, excusan su negligencia y descuido... con decir que, si los Indianos se instruyeran y salen de la ignorancia, se ponen más aptos para los tumultos y sublevaciones a que son inclinados".(22)

Con el fin de enseñar mejor la doctrina cristiana a los indios que podían ejercer algún liderazgo, los franciscanos fundaron primero el colegio de San Juan Evangelista en 1552, y luego el de San Andrés en 1568. El ideario de este plantel decía que "no podía justificarse el dominio español sino por la conversión de los indios".(23) San Andrés procuró formar ayudantes de los doctrineros; para ello prefería a los hijos de los caciques. Más allá de esta preparación para difundir la doctrina cristiana, sólo se extendió la formación indígena a lo manual. "La educación que recibían era una educación de dominación que los tomaba como subhombres capaces únicamente de un aprendizaje manual e imitativo".(24)

El otro ámbito de preocupación en el sistema educativo del XVI quiteño fue la formación sacerdotal. Para ello el primer centro que respondía a las exigencias conciliares de un seminario que fue el de San Luis, que el obispo Solís —cuarto obispo quiteño— encomendó a los jesuitas en 1592; fue el único en su género durante casi un siglo en toda una vasta región, por lo cual a él acudían estudiantes hasta de Panamá y Popayán.

El seminario de San Luis, cuidadoso de mantener el sistema y la estratifi-

cación social, no admitía hijos de artesanos y para recibir a un alumno exigía que probase su "limpieza de sangre".

La teología dominaba su sistema educativo; formalizaba la cosmovisión del feudalismo europeo y del expansionismo hispánico. Su fin fue fundamentar la dominación e instituciones hispánicas e ideologizar a la gente. Desprovista "casi absolutamente" de antropología, redujo el cristianismo a juego de conceptos abstractos organizados en sistema teórico, descarnado de relaciones sociales y perspectivas temporales y ajeno a las grandes conclusiones que un auténtico sentido cristiano pudiese deducir de un análisis de las condiciones reales de la sociedad.

d. La encomienda

A más de institución social orientada a proveer mano de obra barata, la encomienda fue mecanismo de control político e ideológico del indio, sobre todo en el caso de grupos recién conquistados. Presenta así el funcionamiento de este mecanismo el padre Vargas, historiador dominicano: "El vínculo más eficaz de acercamiento del español al indio fue la institución de la encomienda. La obligación de tributar al encomendero obligaba a los indios al trabajo para obtener el dinero y los productos que constaban en el documento de tasa... La encomienda exigió, además, el establecimiento de una doctrina que fue el origen de la agrupación indígena en pueblo con iglesia, casa parroquial y chozas en torno a una plaza."(25)

A través de la encomienda el español dominaba al indio; la Iglesia controlaba al español y dominaba también al indio; la Corona delegaba su poder en el español y exigía a cambio la principal obligación del vasallaje indio: el tributo.

III. EL MERCADO DE ARTE, SIGLO XVI

Al convertirse Quito en Audiencia en 1564, se volvió centro de arte y cultura desde Panamá hasta Popayán. "El único y más conocido recurso que tuvo por largo tiempo la capital para atraer dinero de otras provincias fue la escultura y la pintura religiosas."(26) Cuando se regularizó la producción de oro y plata hubo auspicio para el trabajo de orfebres y plateros, tanto en objetos de culto como en joyas laicas que ya demandaba una clase alta rica.(27)

Pese a la cantidad de escultores, pintores y plateros, se importaba también verdaderos cargamentos de obras de arte europeo. Los españoles favorecieron con halagüeños fletes este tipo de comercio porque no era mucho lo que exportaba la metrópoli y los barcos venían de vacío; en cambio los galeones regresaban del Nuevo Mundo cargados de metales preciosos, principalmente. Comerciantes italianos y no pocos de origen judío vendían a los encomenderos y a las Iglesias y conventos sus cargas de arte, casi siempre valiosas, pero a las veces de pacotilla que circulaban entre gente poco adinerada.

Los conventos hacían las veces de talleres de arte, escuelas, bibliotecas, teatros y museos; la mayor parte de sus cuadros e imágenes llegó a hacerse en esos talleres no muchos años después de establecida la ciudad de Quito. Las provincias eran excelente clientela. (28)

El mecenazgo de la Iglesia sobre los artistas reflejaba no sólo un interés pecuniario sino la necesidad de control espiritual, al cual los productores contribuían con la autocensura y la rigidez de la copia que a base de modelos se les imponía.

Los ricos probablemente gastaban más para las iglesias que en la ornamentación de sus propios hogares; pagaban parte del costo de construcción, más retablos y hasta sus propias criptas; pero el arte civil es incomparablemente más modesto que el religioso, especialmente hasta mediados de la colonia.

Todas las obras se hacían con aprobación del cliente y a base de un dibujo; (29) de este modo se cuidaba la reproducción de la ideología dominante y la homogeneidad del mercado.

Importante clientela eran las cofradías, que patrocinaban especialmente a tallistas e imagineros organizados, y vivían en competencia de boato entre sí.(30)

Es difícil saber si la muy escasa creación de los artistas se debía a limitaciones en su capacidad, en su aprendizaje o en su técnica. Lo cierto resultaba que su habilidad superior era la copia, por lo demás impuesta por el cliente —insistimos—; a los mejores se les decía: "parecen españoles".(31)

En resumen, el mercado de arte era sólido por sus factores económicos en juego, y la clientela mejoraba en función del desarrollo social y del fortalecimiento de los sectores hegemónicos. No hay que olvidar que en gran medida, el arte religioso también era el arte más favorecido de uso entre las familias de todas las clases sociales. No es sino ya avanzado el siglo XVIII cuando estas condiciones del mercado cambian, con tendencia a la producción de arte laico.

IV. LOS GREMIOS

El volumen y la calidad del arte hecho en el Quito colonial no podían ser obra de individuos aislados, ni siquiera de grupos sin distribución del trabajo y obra colectiva. El gobierno español impuso la agremiación obligatoria desde poco después de iniciada la colonia, y a esas organizaciones pertenecía gran cantidad de escultores y pintores; había, sin embargo, cierto número de "maestros" libres no incorporados a gremios, pero su trabajo también estaba reglamentado. A mediados del siglo XVII comienzan a surgir artistas individuales, aunque sujetos a controles eclesiásticos —que se esforzaban en mantener incólumes las normas tridentinas—, ya con mayor rango que los artesanos —lo cual no era difícil—(32) y en goce de cierto reconocimiento general por su trabajo. No obstante, aún quedó sin identificación buen número de obras de artistas conocidos, que como un rezago de la tradición medieval —cuando el arte estaba destinado a Dios exclusivamente—, no firmaban.

El gremio no era sólo una organización de artesanos; constituía también un aparato ideológico de Estado y un medio de orientar y supervisar la producción artística. Cada gremio tenía un "maestro mayor" o "veedor" —que ya en el siglo XVII era un docente capacitado—, otros "maestros", y oficiales aprendices. La base del reconocimiento profesional era la "carta de examen".

Los conciertos de aprendizaje eran contratos de duración variable. Los oficios que requerían más largo aprendizaje eran la platería (seis años para oficial y dos más para Maestro), la escultura (igual tiempo); los pintores se graduaban en cuatro años y los constructores (mal llamados arquitectos) en tres. Los aprendices pagaban a los "maestros" gran parte en especies. Estaba prohibido que los oficiales trabajasen por su cuenta, inclusive en los talleres de los "maestros" independientes; las penas para los transgresores eran bastante altas. Estas disposiciones formaban parte de la defensa profesional, que por cierto causó muchos conflictos

en España a mediados del siglo XVIII, "agudizando la crisis del artesanado originada por las Academias y la política borbónica de la ilustración".(33)

En el virreinato del Perú sólo el gremio de plateros tenía la suficiente fuerza para controlar y ejercer una coacción profesional hacia la mitad del siglo XVIII; los demás gremios —también los de escultores y pintores— revelan decadencia, como parte de la crisis del sistema colonial, y se expresa en algunos casos como el conflicto de castas.

Los gremios no tenían participación en los contratos de obra, los cuales quedaban a merced del juego oferta-demanda. Había tasaciones o peritajes sobre trabajos ralizados o sobre las diferencias pendientes entre el artesano y su cliente; a menudo los peritos eran analfabetos.

Casi todos los oficios tenían sus aranceles, excepto la escultura, la pintura y la arquitectura. En los contratos por obras plásticas se consignaba de necesidad si estaban destinadas a la exportación; esto no quiere decir que hubiese control de calidad.

En los gremios había solidaridad profesional, no sólo de tipo mutualista sino para salvar incumplimientos de parte de los "maestros", cuya pena era la cárcel y una crecida multa. Sin embargo, surgían conflictos entre los agremiados, al punto de que el virrey Toledo tuvo que emitir disposiciones para evitarlos. Una de las más frecuentes causas de pugna era la cuestión étnica; a nivel de cofradía, los intereses comerciales primaban sobre la sectorización étnica, no así en los gremios, donde los indios estaban casi siempre en mayoría y perjudicados por aranceles discriminatorios.

En un libro del Cabildo (siglo XVII) figuran gremios de carpinteros, ensambladores, doradores, paileros, hornadores, alfareros, entalladores, batihojas, escultores, pintores y otros oficios. Los imagineros formaban parte del gremio de escultores y por lo general hacían trabajo anónimo.(34)

La Iglesia aprovechaba los gremios como base para formar cofradías y transformarlas en apéndices de los templos a través de la devoción a algún santo.(35) Andando los años las cofradías se transformaron en verdaderos grupos de presión de la Iglesia y de los intereses económicos predominantes de sus miembros; por otra parte, el poder civil las vinculaba al orden de las jerarquías municipales; los cofrades mayores —quienes por su cuenta sostenían los costosos ritos durante un año, a cambio del prestigio personal y de los negocios aledaños—, formaban a su vez parte del consejo edilicio y servían para obtener trabajo gratuito entre los jóvenes y las mujeres del barrio. Este tipo de organización de funciones múltiples databa de remotas épocas de la gentilidad americana y tendía a mantener el predominio de los viejos y a concentrar gente en sesiones y ceremonias; en las ciudades no sólo conglomeraba artesanos sino también a la naciente clase media y a las clases altas. Pronto las cofradías fueron modelos de jerarquía social.

Cada cofradía celebraba su fecha magna: la correspondiente a la imagen de su devoción; pero en Corpus Christi todas concurrían a celebrar y erigían sus respectivos altares. El altar era un abigarrado hacinamiento de imágenes, adornos manuales y florales; "quedaba muy vistoso, curioso y alajado", dicen los cronistas de la época. Menudeaban entonces contratos de trabajo para los escultores y los pintores, quienes producían con gran imaginación, libres —al menos en esa fecha de obras efímeras— del control de la Iglesia. Todavía hoy se puede ver con ese motivo el arte popular menos aculturado y más próximo a lo mestizo o aún a lo indio.

NOTAS

1. Archivo General de Indias 76-6-10, colección Vacas Galindo, 4a. serie, vol. 18. Cit. por Vargas, José María, *Historia de la cultura ecuatoriana*, Guayaquil, *s.f.* Ariel, p. 31.
2. Ortiz Crespo, Gonzalo, *La incorporación del Ecuador al mercado mundial: la coyuntura socio-económica 1875-1895*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1981, p. 64.
3. Pérez, Aquiles, *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*, Quito, Ministerio del Tesoro, 1947, p. 229.
4. González Suárez, Federico, *Historia general de la república del Ecuador*, Quito, Imprenta del Clero, 1890-1903, t. III, p. 435.
5. Bonilla, Heraclio, "Estructura colonial y rebeliones andinas", Revista *Ciencias Sociales*, No. 2, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1977, p. 107.
6. Pareja Diezcanseco, Alfredo, *Las instituciones y la administración de la Real Audiencia de Quito*, Quito, Editorial Universitaria, 1975, p. 53.
7. Mills, Nick, y Ortiz, Gonzalo: "Economía y sociedad en el Ecuador poscolonial 1759-1859", Revista *Cultura* 6, Quito, Banco Central del Ecuador, 1980, p. 107.
8. Pérez, *op. cit.*, p. 117.
9. Wolf, Erik, *Pueblos y culturas de Mesoamérica*, México, Era, 1967, p. 163.
10. Guerrero, Andrés, "Los obrajes en la Real Audiencia de Quito en el siglo XVII y su relación con el Estado colonial", Revista *Ciencias sociales*, No. 2, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1977, p. 66.
11. Cit. por Guerrero, *op. cit.*, p. 70.
12. Cit por Guerra Bravo, Samuel, "El pensamiento ecuatoriano en los siglos XVI, XVII y XVIII, Revista *Cultura*, No. 4, Quito, Banco Central del Ecuador, 1979, p. 68.
13. Pareja, *op. cit.*, p. 42.
14. Las opiniones en el Archivo de Indias, legajo 912 de Escribanías de Cámara, cit. por González Suárez, *op. cit.*, t. III, nota 16.
15. *Ibid.*
16. Astuto, Philip-Louis, *Eugenio Espejo, reformador ecuatoriano de la Ilustración (1747-1795)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 20.
17. Vargas, *op. cit.* p. 202.
18. Tobar Donoso, Julio, *Las instituciones del período prehispánico, especialmente en la Presidencia de Quito*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1974, p. 35.
19. Bayón, Damián, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p. 27.
20. Larrea, Carlos Manuel, *Breve historia de la iglesia catedral durante cuatro siglos*, Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, Quito, 1975, p. 47 y s.
21. Bayón, *op. cit.*, p. 27.
22. Velasco, Juan de, *Historia del reino de Quito*, Quito, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, t. I, 1950, p. 337.
23. Vargas, *op. cit.*, p. 26.
24. Guerra, *op. cit.*, p. 69.
25. Vargas, José María, *Historia del Ecuador-Siglo XVI*, Quito, Universidad Católica, 1977, p. 222.
26. Espejo, Eugenio, "Discurso en la Escuela Concordia", *Obras escogidas*, Quito, Ariel, s.f.
27. Según veremos a lo largo de los capítulos sobre la colonia, hay relación directa entre la producción de metales, el fortalecimiento del sector hegemónico de la sociedad y la producción artística, *Cf. Arte ecuatoriano*, Quito-Barcelona, Salvat Editores Ecuatoriana, 1976, t. II, p. 197 y s.
28. Larrea, *op. cit.*
29. Navarro, José Gabriel, *La escultura en el Ecuador, Siglos XVI al XVIII*, Madrid Academia de San Fernando, 1929, p. 147.
30. Vargas, José María, *El arte ecuatoriano*, Puebla, México, J. M. Cajica, 1959, p. 79.
31. Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
32. Donoso, Magdalena, *Escultura colonial contemporánea y moderna del Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador (serie Monografías), *s.f.*, p. 6.
33. Gutiérrez, Ramón, "Notas sobre organización artesanal en el Cusco durante la colonia", Revista *Histórica*, No. 1, vol. III, Lima, 1979, p. 13.
34. Navarro, *La escultura en el Ecuador - Siglos XVI al XVIII*, *op. cit.*, p. 32.
35. *Ibid.* En los archivos de San Francisco, Quito, hay registros de asociados a los gremios de artistas y artesanos; evidentemente, era ésta una forma de control social, que a la postre sirvió también como catastro para imposiciones fiscales.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO IV

EL ARTE EN EL SIGLO XVI. TENDENCIAS EN LA COLONIA

I. LA PLASTICA COLONIAL

1. Las influencias

Las influencias absorbidas por la arquitectura y la plástica en general durante la colonia se debieron menos a la disposición asimilista y abierta respecto a lo europeo de parte de los españoles, que a la apertura de las clases criollas y la intercomunicación de las provincias de un reino tan vasto que en él "no se ponía el sol". Pero ninguno de los emperadores Habsburgos, como germanos de origen, tenía razones culturales para rechazar los modelos flamencos y alemanes, por ejemplo; este fenómeno, con el peso avasallador de la influencia renacentista mediterránea, por un lado, y por otro la derivada de contactos intrapeninsulares desarrollados con posterioridad a la llamada "reconquista" a fines del siglo XV, son factores determinantes para comprender el proceso aculturativo que se dio en el campo del arte en el Ecuador a lo largo de la colonia.

Si inevitables fueron las influencias sobre la arquitectura y el arte en España, mayores resultan las que ocurren en América, donde las resistencias tradicionales eran mucho menores y las sociedades estaban en plena formación. Como es natural, las influencias más poderosas y continuadas en el Ecuador fueron las españolas; perceptibles son los modelos aragoneses, castellanos, andaluces. A través de éstos y principalmente de los sevillanos y extremeños, perduró la transculturación con el mudéjar en artesones, ojivas, frisos, pilastras, donde se mezclan con elementos geométricos repetidos y riquísimas estilizaciones de hojas, flores y frutas.(1)

Expulsados los moros de España fue desapareciendo rápidamente el arte hispanoárabe bajo el influjo de los gustos procedentes de Castilla y particularmente del Renacimiento italiano. No más artesonados de lazo ni reflejos metálicos en la cerámica. Sin embargo, el arte árabe perdura en Andalucía durante el siglo XVI hasta la desaparición de los alarifes levantinos, y su posible importación a tierra americana ha inducido a tomar como mudéjar la techumbre de muchas iglesias quiteñas.

La polémica no termina aún. En opinión de Navarro, no son arábigos los
17. artesonados del refectorio de Santo Domingo, la sala capitular de San Agustín, el nartex de San Francisco y lo que se supone del mismo estilo en La Merced y San Francisco. Los zaquizamíes de lazo son modernos y no artesonados mudéjares, "como los cree el padre Vargas".(2)

Religiosos cordobeses fundaron la provincia de Quito y trajeron el modelo del artesón de San Pablo de Córdoba. "Nuestros artesanos entrelazaron polígonos estrellados de ocho y dieciséis lados para conseguir el rosetón y la trama geométri-

cas. El clima y los temblores hicieron abandonar ese tipo de techos; el problema de la solidez del tumbado modificó los materiales y la forma".(3) Vargas insiste también en que el mudéjar fue introducido en los conventos hacia la segunda mitad del siglo XVII y sobrevivió en el ambiente religioso durante toda la colonia.

En varias techumbres el fondo es rojo y los artesonados blancos; en otros —más lujosos— se conserva el fondo rojo, pero el resto está cubierto de oro —como en La Compañía—, lo cual le da unidad con los retablos e incluso hasta con las bóvedas. "Se trata de un efecto suntuoso, muy original respecto a lo que se hacía entonces en el resto del mundo".(4)

No puede olvidarse que entre los conquistadores venían más de doscientos musulmanes conversos a trabajar en astilleros y armerías, y luego se incorporaron al personal de las construcciones. Otros árabes siguieron llegando emboscados para hallar cupo en los galeones, entre ellos alarifes de oficio.(5) El mudéjar no obedecía a una secuencia cultural ni a una necesidad de estilo, sino a los motivos técnicos que bien señala Bayón: tanto las bóvedas de crucería como los artesonados de madera se adaptaban mejor a la realidad que cualquier otro sistema conocido.(6)

Los interiores de los templos muestran innegablemente elementos románticos y góticos, como ya dijimos. Estos últimos se ubican por lo general en las bóvedas de medio punto con nervaduras y en adornos de las naves; ese tipo de bóveda se practicó, además, por fines utilitarios: absorbe los movimientos telúricos y los techos de madera, además de su ligereza, son fácilmente reemplazables.(7) A tales sitios y destino se limitó el uso del gótico, y no en todos los templos; la limitación no deja de extrañar, si se recuerda que en Quito trabajó bastante como arquitecto Francisco de Becerra, quien había construido en varias partes del Levante mediterráneo.

Un cuadro representando a San Francisco rodeado de Santos de su Orden y una Anunciación con donantes a su lado, hechos por Mateo Mejía en 1615, muestran un estilo prerrafaelista de la época de los reyes católicos (en estilo que por entonces también practicaban maestros flamencos). De ascendencia gótica es el estofado de oro que Mejía y otros pintores después de él empleaban como fondos y aplicaciones en sus cuadros.(8) Ya hablamos de la injerencia gótica en la escultura, de la cual desaparece mucho más rápidamente que en el arquitectura.

En España, la arquitectura a partir de la unificación bajo la monarquía en 1492 fue típicamente mezclada "a la española": aportes de Francia y Alemania, proyecciones del mundo árabe e innovaciones procedentes de Italia en molduras, capiteles y bajorrelieves. Diversas tendencias se fundieron en el plateresco —que empezó desde los tiempos de los reyes católicos—, donde también concurren los grabados flamencos. En la catedral el reflejo de lo flamenco es tardío; pero se observa más concretamente que en ningún otro edificio de Quito.

La influencia flamenca es más intensa en algunos pórticos, como el de San Francisco, y especialmente en la escultura, donde no procede directamente de tallas o imágenes sino de grabados y dibujos. La casa francesa Plantin-Maretus recibió en 1541 órdenes para imprimir dos mil breviarios, seis mil diurnos y cuatro mil misales. Desde medio siglo atrás los protestantes de Amberes recibieron de los reyes católicos el privilegio para imprimir libros píos, hagiografías e imágenes católicas, que se distribuían por el imperio.(9) A principios del siglo XVII circulaban modelos de Uretino de Antuerpia (Amberes), impuestos por el corregidor a los artistas quiteños contratados para hacer imágenes y retablos. Las estampas de Schel-

te-Bolswert inspiraron los lienzos de Miguel de Santiago en los claustros agustinos. El cuadro "La vendimia mística", de Wierix, sirvió de modelo a una obra de Antonio Salas en el siglo XIX. Estudios especializados podrían trazar la huella en el arte colonial quiteño de Martín de Vos, Sadeber, Golzzius, Vredman y tantos otros, conocidos por sus obras a través de las prensas de Plantin-Maretus, vía España. Escribió Sartorius: "El arte flamenco del 500, los barrocos europeos del XVII y XVIII, la escultura decorativa de origen asiático y las imágenes" en general, "se han vuelto en Quito trágicas y elocuentes, con un sentimiento de exagerado trascendentalismo católica que da a las iglesias de Quito una plástica inédita en la historia del arte.(10)

En las portadas de las iglesias dejaron su huella "desde el más puro Renacimiento italiano hasta grandes conjuntos de esquema vignolesco, severos en el trazo", pero llenos de ornamentación.(11) Como ya dijimos, el Renacimiento llegaba al Ecuador sólo a través de la "nacionalización" española y sirvió aquí más de plataforma para el lanzamiento de las escuelas que le siguieron que para remozar y establecer un arte ya superado; pero el Renacimiento persistió en los detalles arquitectónicos y escultóricos, así como en la composición y el espíritu de muchas pinturas y en la mueblería y las artes menores.

Dorta piensa que la obra más representativa del manerismo es la fachada de San Francisco;(12) otros críticos opinan que es herreriana, con pórtico en forma de retablo flamenco. No se ve claro el momento de la transición del arte del Renacimiento al manerismo, porque sobre ambos se implanta vigorosamente el barroco desde fines del siglo XVI. La muestra por excelencia de la simbiosis de manerismo y barroco se da en la iglesia de La Compañía, cuyo mayor esplendor se construyó en el siglo XVII.

El manerismo es más de origen italiano que de ninguna otra parte. Samaniego señala como pertenecientes a esa escuela una cantidad de obras importantes: columnas en el hospital San Juan de Dios, una capilla en San Francisco, la fachada del Carmen Bajo, la del Sagrario, la de la Merced, el altar mayor de Guápulo, etc.(13)

La influencia italiana es compleja y no debe confundirse exclusivamente con el barroco; se traduce también en preciosismo y refinamiento que no son españoles. Desde el siglo XVII, grabados italianos, junto a los de Durero, Holbein, Rubens y Van Dyck inspiraron muchas obras pictóricas quiteñas. Larga es la lista de los maestros italianos que trabajaron en Quito o enseñaron a artistas nacionales. Angel Medoro (hacia 1591), que era teórico y escribió un tratado de pintura, estuvo en estrecho contacto con el padre Bedón.(14) Maestros italianos diseñan La Compañía y un arquitecto mantuano, Venancio Gandolfi, toma a su cargo la conclusión de la fachada de dicho templo en 1766; el altar mayor es obra de Jorge Vinterer, seguramente formado en Italia. En su libro, Buschiazzo siguió la pista a otros artistas italianos.(15)

De todas partes de Europa se importaba cariseos, brocados y otras suntuosas telas, así como orfebrería —de tanta incidencia sobre el plateresco y aun el barroco—, en cantidades y calidades que subieron conforme enriquecía la clase alta religiosa y laica: esta riqueza manufacturera dejó visible huella en los ornamentos de iglesias y moradas virreinales, y en la indumentaria y el policromado de imágenes. En ellas las telas más ricas —bordadas y enjoyadas— substituyeron a la talla en madera en el siglo XVIII.

Recordemos que el territorio hoy ecuatoriano formaba parte del virreinato del Perú, que siempre estuvo comunicado con México, Mesoamérica y los países vecinos del Norte. Así se explica también la penetración de obras de arte chino y filipino —incluso tallas en marfil y mueblería bien esculpida—. Famoso es el trayecto de la Nao de China, que tarde, pero regularmente llegaba a Acapulco cargada de mercancías del Extremo Oriente.

En el siglo XVIII los frontispicios de los templos eran "clásicos", los artesones mudéjares y los adornos y la plástica, barrocos. Todo este trabajo era bien cotizado: la sala capitular del claustro de San Agustín (22.5 x 7 m.), con las obras de arte incluidas, costó 6,316 pesos de plata. Allí se firmó el acta de independencia en 1809.

En la culminación del arte de la colonia los elementos que lo componen se perfilan mejor: sin embargo continúan parcialmente incomprensibles por disimular su función dentro de la globalidad de las obras. Las mezclas reflejan bastante la propia homogeneidad de la población. Al concluir esta sección nos asalta la duda sobre la importancia real de los estilos en un medio donde sus modalidades son específicas y peculiar su sentido; quizá lo prudente sería tomarlos como datos secundarios, aunque valorizables dentro de contextos históricos.(16)

2. El factor indio

"Pese a su abundante población india y al prestigio de haber sido capital del reino de Atahualpa, la total ausencia de manifestaciones artísticas que respondan al influjo de una sensibilidad no europea es, quizá, la característica dominante en el arte quiteño colonial".(17) "Me he convencido de la existencia de un arte americano y he sorprendido tradiciones no sospechadas en los tiempos prehistóricos y los modernos... Y si a primera vista aparece este arte confuso y fabuloso, después de visitar los monumentos de Quito se manifiesta determinado en todas sus fases, y aun en la contribución indígena, lógicamente desenvuelto".(18) La manera como se realizó la conquista y el modo tan español que tuvo al colonizar, no permitió el aprovechamiento de todo el arte y la cultura americana (de lo cual se desprende que algo sí fue aprovechado por el imperio).(19)

Estas tres posiciones son las típicas para arrancar de una hipótesis sobre el factor indio en la plástica ecuatoriana de la colonia, y sugieren que entramos en un ambiente oscurecido fundamentalmente por el etnocentrismo europeo y por la posición ideológica frente a un hecho que por lo demás nos parece incontrovertible. En el Ecuador no hay una sola estatua conspicua de Atahualpa y en México no hay una sola estatua de Cortés. Lo cual no desmiente en absoluto una verdad histórica: la naturaleza mestiza y transculturada de la macrosociedad de ambos países.

Todo lo construyeron los indios supervisados por los españoles; pero esos controles nunca fueron totales. El indio introdujo elementos de su arte en la plástica que hacía con sus manos, primero por espíritu de supervivencia y segundo, porque debido a la ideologización que padecía, bastante fundió sus creencias con las del cristianismo, por escasamente que lo haya entendido como esoteria teológica y conceptual.

El hecho fundamental es que el factor indio está ahí, de manera objetiva, y merece reflexión. Aparece como cosa "natural", por mucho que el arte de la colonia fuese terreno reservado a lo humano o a lo natural sublimado, como piensa

Cueva.[20] Sin excepción de momento alguno, los españoles tuvieron plena conciencia de la existencia del indio como ser distinto, entrabado en la dialéctica de la explotación económica, el sometimiento político y la labor catequista del imperio.

Cuenta poco el grado de comprensión y de asimilación inteligente del indio respecto al cristianismo, de igual modo que tampoco cuentan esas asimilaciones para la conducta objetiva de las masas que se llaman cristianas no sólo en los países del Tercer Mundo sino en los países altamento industrializados. Esta prescindencia es aún menos relevante en el terreno del arte.

Lo indio no siempre es discernible después del siglo XVI, cuando las dos culturas se mezclan más íntimamente y la sociedad criolla empieza a buscar expresión. En el primer siglo de la colonia el indio delata su presencia por la tosquedad antipreciosista y antiminiaturista de las formas, el respeto a la piedra y la conservación de la superficie de la masa (tan contraria al sentido tridimensional del barroco, apunta Wilder);[21] se ve también en los rasgos físicos de los santos provincianos y en la carga cultural no europea de los retablos y algunos motivos ornamentales de capiteles y frisos.

El indio tuvo mayor movilidad de supervivencia en el estilo que en el tema. Este se seleccionaba supeditado a las creencias religiosas y era fácil de controlar, por obvio; pero el estilo depende de una morfología más sutil y ningún taller o escuela de artes y oficios consiguió adaptarlo enteramente a la manera española y a las normas canónicas; la disyuntiva fue siempre la misma: se aceptaba estos riesgos o se paralizaban las obras por falta de trabajadores. La reproducción del arte/religión precolombino y el reflejo de su mundo real —ecología, fauna, flora— fueron para el indio simultáneamente deliberados e inconcientes, como todas las prácticas ideológicas.

En las culturas mayoritarias del antiguo Ecuador dominó en el arte el realismo y el naturalismo; pero también un código de símbolos y signos al que equivalían los dioses y los mitos. Era exactamente lo que ocurría con el cristianismo según lo trajeron los españoles. La Iglesia extendió estas correlaciones, las aprovechó hasta el máximo y aún después de la rigidez normativa del concilio de Trento, aceptó ciertos objetos "inofensivos" como el sol y la luna, con viejos antecedentes dentro de la iconografía cristiana, pero cuya connotación cosmogónica era mucho más profunda para los indios.

La incorporación de los temas plásticos indios a la imaginería obedeció a un sentido práctico de comunicación, de transmisión de sentido; los santos con animales alcanzaron gran éxito para captar y mantener conversos.[22] Porque la escultura religiosa era un medio pedagógico de adoctrinación, como lo había sido en el medievo europeo para las masas analfabetas. Los templos y altares indios cumplían una función similar; pero eran incompatibles con la teología. Era preciso crear una iconografía inédita, un lenguaje plástico que recurrió sin sonrojo a todas las truculencias y demagogias, como los murales bizantinos cuando no había aún libros impresos.

Los ideólogos de la iglesia consiguieron un eficaz sistema de equivalencias entre los rituales, la cronología de las celebraciones, los dos sistemas de producción de sentido.[23] Por medio del santo tutelar el culto volviose parroquial, clanístico, administrado por los propios indios, pues no había curas en suficiente número y la mayor parte prefería vivir cómodamente en la ciudad. El catolicismo de-

vino más naturalista y menos abstracto de lo que había sido hasta el siglo XVI. En este viraje influyó sin duda la "humanización" concebida y practicada por el Renacimiento. Algunas imágenes se volvieron morenas y se prodigó la sospechosa popularidad de los humildes santos campesinos.

Pese a los innumerables controles e inducciones, al menos en la escultura "lo" español nunca consiguió suplantar totalmente a "lo" indio, cuya forma nunca pasó de presencia concreta a recuerdo o nostalgia; los ídolos se escondían entre el ropaje de los santos cristianos y se seguían haciendo. Esto no quiere decir que se hayan fundido los dos panteones y los dos ceremoniales. Sin embargo, *lo puramente indio sólo fue desplazado por lo criollo*, a lo largo del proceso de mestizaje y de transculturación; estas dos formas culturales no radican sólo en el factor étnico de los artistas sino en la temática y el estilo —en el sentido profundo—, como parte de la cosmovisión de una sociedad nueva.

Pero la fijación de la frontera no aparece categóricamente en la historia de la plástica ecuatoriana, pues el mestizaje es un proceso ininterrumpido y sus resultados culturales son cada vez más complejos. Lo que sí cabe asegurar es que durante el siglo XVI, las huellas de origen americano en la arquitectura y en la plástica son en exclusiva indias.(24) No falta en las decoraciones uno que otro símbolo de la antigua religión, introducidos de seguro clandestinamente y no como la flora y la fauna, lógica presencia del paisaje americano para cuya adopción el criterio selectivo de la Iglesia fue más flexible.(25)

La participación de los indios en la arquitectura y el arte consta en documentos concretos. Jorge de la Cruz Mitima fue colaborador principal de fray Jodoco Ricke en la construcción de San Francisco de Quito. El padre Bedón dejó constancia de haber enseñado pintura a los indios Alonso Chacha, Cristóbal Naupa, Francisco Guijal, Francisco Vilcacho —tratamos por separado el caso de Andrés Sánchez Gallque, el más importante. En un acta del Convento de San Pedro Mártir sobre obras contratadas, constan los artistas indios "Andrés", Diego Tutillo y Luis Bancas.(26)

El negro no figuraba entre la mano de obra disponible para las construcciones y artes de Quito y de la sierra; salvo en concepto de esclavo o de asalariado, nunca participó en el proyecto de organización de la sociedad global. Fue objeto de disposiciones y prácticas particularmente represivas —como ya dijimos—; pero tozudamente no admitió fusiones y produjo una aculturación especial en la costa entre el cristianismo, y la magia y las ceremonias de origen africano. Sólo cuando a través de mezclas entre negras y blancos, o de negros e indias, y de las relaciones de trabajo que lo hacían indispensable —y por ende más cotizado—, el negro empezó a influir en la comunidad local. Lo más frecuente fue la creación y el armónico funcionamiento de poblados casi exclusivamente negros, que por cierto aún existen. Ya para entonces se había producido el sincretismo entre los ceremoniales, y una práctica cristiana exotérica por lo demás sorprendentemente común a casi todas las poblaciones negras de la América Latina.

Mencionamos, por último, los "nacimientos" o "pesebres", verdadera antología de la vida popular, sus vestidos y costumbres. Fueron, en definitiva, la irónica escapatoria espiritual de artistas y talladores hartos de Cristos lacerados, imágenes extáticas y lienzos sombríos. La cumbre de este arte ingenuo y al mismo tiempo expresivo y poderoso se da en el siglo XVIII, cuando la existencia de una

sociedad criolla ya no admite duda.(27)

Las contribuciones india, mestiza y mulata a la plástica y el ornamento de los templos en general, favorecieron la labor catequista al recodificar la doctrina y transportarla a símbolos familiares y asequibles. Esta admisión, muy generalizada, se hizo la mayoría de las veces por una tolerancia de hecho y un espíritu realista y práctico que solía contravenir las rígidas normas postridentinas. Se trata de la misma maniobra ideológica que indujo a los españoles a asimilar a los caciques y a los descendientes antiguos de los señores indios, a las altas jerarquías coloniales religiosas y civiles.

II. LA ARQUITECTURA EN LA COLONIA

Observando el panorama de las construcciones religiosas del siglo XVI, tal parece que los españoles quisieron recapitular la historia de las estructuras del mundo del Mediterráneo desde el románico hasta el barroco, a un ritmo y con una intensidad que impedían la decantación y obligaban a dar saltos. Fue ésta una manera de inventarle al país un pasado europeo completo.

Pero los anacronismos no sólo eran producto del gusto y del culto a la tradición, sino de deficiencias técnicas como la escasez de mano de obra local, y quizá de la calidad de los materiales y los peligros de terremotos. A un nivel más profundo hay que pensar también que hubo el propósito deliberado de *humanizar* las construcciones, quitándoles proporciones heroicas —por lo demás extrañas a la plástica precolonial del país.

A todo ello se debe que los templos estén edificados a una escala mucho más reducida que sus coetáneos europeos. Cabría decir que por su planta, sus proporciones y el modo de manejar el espacio, son edificios más románicos que barrocos; desposeídos de adornos, carecen de la dinámica del barroco tanto en sentido horizontal como vertical.(28)

En cualquier caso, la tendencia a conservar viejas formas y a regatear innovaciones procedentes de Europa ya venían arraigadas desde España. Toussaint, un notable estudioso del arte mexicano, dijo que el siglo XVI fue la Edad Media de la plástica americana.

La religión jugaba un papel primordial entre los pueblos ecuatorianos originarios, y aunque no había templos de dimensiones mesoamericanas, transponer la religiosidad expresada en la escultura hacia las grandes formas arquitectónicas era un cambio ideológico viable, un problema cuantitativo. Consideremos además la avidez del indio por la exoteria y su predisposición a comprender entrañablemente la globalidad del ceremonial que sin duda aportaba el cristianismo. La transición, decíamos, resultó fácil, así como lo fue el paso hacia la propiedad privada, que ya estaba en proceso.

La planificación y construcción de los templos y edificios fue meticulosa y constantemente controlada por el poder civil y religioso a lo largo de la colonia. Hay que imaginar el trabajo de inspección y la autoridad que se requería para realizar ese proyecto en todos y cada uno de los poblados del país; el rigor aumentaba en razón directa del tamaño de la población, hasta integrarse al concepto urbanístico de la ciudad como vasto marco político.

Pero en la práctica los controles operaban en razón inversa a la densidad de las poblaciones. Como parte del rescate espiritual —y evidentemente también

del predominio económico y social—, se insistía tesoneramente en urbanizar, en concentrar a los indios bajo los aleros de los templos; es verosímil, por tanto, asumir que las actividades constructoras sirven como indicador del proceso aculturativo a partir del contacto entre los dos sectores étnicos.

Aparte de la substanciosa base material y de la laboriosidad de la gente, la riqueza de los templos quiteños se explica por las leyes veblenianas del "consumo conspicuo", dentro del cual las razones de prestigio, erección de símbolos del poder y la rivalidad mundana entre las Ordenes religiosas operaban con toda fuerza. Hay muchas constancias de ese espíritu competitivo; a propósito de San Francisco, verbigracia, dijo fray Francisco de la Fuente: "Después de acabado, el convento será de los edificios supremos que haya en todos estos reinos".(29) Las iglesias góticas con las cuales se quiso proseguir esta tradición de fe, prepotencia clasista y riqueza desde el siglo XIX, resaltan como una monstruosa incoherencia en el entorno urbano e histórico de la capital, y resultan del intento de preservar simbólicamente la hegemonía de sectores civiles y sobre todo religiosos ya evacuados de su sitial por el desarrollo capitalista y sus nuevas clases.

Los grandes edificios del poder civil se erigieron hasta después de instituidos los primeros gobiernos republicanos estables; pero ni ellos ni las mansiones de la aristocracia criolla pasan de modestísimas proporciones frente a la arquitectura religiosa de la colonia. Estas ponderaciones no excluyen ni siquiera las casonas de hacienda, donde se desplegó mayor imaginación arquitectónica y mayor boato que en todas las construcciones laicas.

Por su peso decisivo dentro de la arquitectura y el arte de la colonia y sin olvidar desarrollos regionales como los de Cuenca, Guayaquil, Loja(30) y otras ciudades, haremos algunas referencias a Quito.

La arquitectura americana en general, quedó bien marcada por el medio geográfico donde se ha desarrollado. En Quito, las montañas y los barrancos, el volcán y las colinas moldean y determinan el conjunto urbano. Gravitan igualmente sobre la arquitectura los materiales de construcción: la cantera del Pichincha, las tejas y ladrillos de El Tejar y las caleras de Calacalí. Tierras de muy buena especie rodean a la villa y contribuyeron a su rápido progreso —inclusive al del arte—. Casi al mismo tiempo que el imperio español atravesaba una de sus peores crisis económicas (1560), "Quito se permitía el lujo de construir un templo de ladrillo y piedra recubierto de madera tallada y dorada, con un artesón digno de un palacio oriental", dice Bayón aludiendo al templo de San Francisco.(31)

El trazo original de la ciudad previó tres grandes plazas cuadradas (las de la Catedral, San Francisco y Santo Domingo), no con el propósito de crear atrios a las fachadas de los templos —hay poquísimos atrios en Quito— sino para atraer clientela a los ritos y espacios con la función social de albergar la reunión popular, el comercio, las fiestas religiosas y civiles y aun el alojamiento de afuereños y peregrinos.

La configuración de Quito recuerda la de las ciudades medievales y las casbas árabes, apretadas sobre sí mismas y dóciles a las anfractuosidades del terreno; sin embargo, su trazo maestro está concebido en damero. Debió pesar también para trazarla una necesidad de defensa militar.

La casa urbana era sobria. El pórtico estaba labrado con algún motivo religioso y el escudo de armas que los vecinos principales podían reclamar o fantasear.

Desde la erección de la catedral por órdenes de Felipe II en 1550, los edifi-

cios religiosos estaban pagados por el rey, los vecinos pudientes, los encomenderos, los indios ricos y la contribución de los pobres, consistente en mingas o trabajos colectivos gratuitos.(32)

El largo tiempo que se empleaba en la edificación de las obras redundó en una mezcla de estilos por variación de criterios en la dirección y por evolución natural de las formas y de los gustos.(33) Otro elemento de heterogeneidad es el conflicto entre el tiempo de la fachada y el tiempo del interior del edificio. Algunas de esas fachadas son mucho más retablos que frontispicios; sus tensiones, su movilidad, su flexibilidad, no están en lo absoluto integradas al contexto interno del templo, pese a la fantasía suntuosa de los altares y de los adornos. Son verdaderas "fachadas-retablos"(34) de proporciones volumétricas y no espaciales.

En el interior es donde se ve mayor despliegue de riqueza. La opción severidad-lujo en la producción artística en general, fue objeto de largas discusiones dentro de la Iglesia; unos jerarcas opinaban que para satisfacer el gusto popular era indispensable hermosear los templos con el fin de mover a los indios y a los mestizos hacia las cosas de Dios, ya que dentro de la propia gentilidad antigua había tradiciones de gran ritual y boato. Otros coincidían con el parecer de la Corona, para quien preservar la severidad de los ritos en el imperio no era sólo preocupación estilística, moral o religiosa, sino también pecuniaria y política: no le convenía engrandecer demasiado a la América, pues se necesitaba estar ciego para no darse cuenta de sus pespectivas económicas y de los peligros del separatismo en la naciente élite criolla. Finalmente, había que mantener al clero supeditado a la autoridad civil —aunque cristiana— representada por el monarca, incluso reduciendo la apariencia de las obras —que dentro de cualquier régimen social reflejan la jerarquía de una clase—. Es posible que los frailes hayan auspiciado lujos y ornamentos en los templos con la sincera estrategia de atraer a los indios al cristianismo por la vía de un ceremonial esplendoroso y condigno de divinidades con una omnipotencia indiscutible; aún hoy, investigadores de prácticas religiosas americanas demuestran que muchos indios son extremosos en el culto de las imágenes y que en ese culto son capaces de gastar hasta lo necesario para comer.(35)

La dimensión de la tarea catequista que se propusieron los ideólogos de la colonización dio origen a San Andrés, el primer colegio de artes y oficios, fundado por los franciscanos en 1551. Al principio servía para preparar a los hijos de los caciques como auxiliares de párrocos y doctrineros; mas pronto se adiestró también a los indios y a los mestizos pobres como "apuntadores de libros", carpinteros, canteros, dibujantes, pintores y escultores. Un fraile flamenco, Jodoco Ricke, en goce del pleno respaldo de Carlos V, fue el creador y orientador de esa obra benemérita, en la que enseñaron Pedro Gosseal —otro flamenco— y fray Pedro Bedón, nieto de conquistadores y nacido en Quito, a quien su participación en el alzamiento contra las alcabalas —de la que ya hablamos— le valió el destierro.

Sustituyendo al colegio de San Andrés y acaparando la enseñanza que podríamos llamar superior de la Colonia, se fundó el colegio de San Luis —al que ya nos referimos—, manejado por los jesuitas.

Hay en Quito diecisiete templos principales y varias capillas.(36) De los templos, cinco comenzaron en el siglo XVI; de ellos, cuatro fueron concluidos en el mismo siglo y dos en el siguiente. Siete comenzaron en el siglo XVII y concluyeron en el siguiente, excepto uno que finalizó en el siglo XVII; cinco fueron iniciados y terminados en el siglo XVIII.

Estos datos permiten establecer el ritmo de las construcciones religiosas —que por supuesto, en muchos casos involucran conventos—, dividido en tres períodos:

a. Las grandes construcciones más o menos coetáneas de la fundación y edificación básica de la capital, y del macroproyecto de la colonización. Mano de obra calificada insuficiente, y muy abundante en la base. A finales del siglo XVI, abundancia de oro y plata en minas recién descubiertas o recién explotadas a gran escala.

b. Gradual disminución de los metales, gran progreso en la explotación de la tierra —con rápida escalada de la plutocracia agropecuaria religiosa y laica— y aumento en la fuente local de recursos. Crisis económica en el último cuarto de siglo XVII.

c. Aumento del poder laico respecto al poder religioso. Reducción en el costo y la calidad de las construcciones, excepto dos: La Merced, que con tenaz sacrificio erigieron lo frailes de esa Orden como parte de su campaña contra la hegemonía de los jesuitas, y Guápulo, santuario franciscano que se transformó en una verdadera institución económica, proyectada hacia las provincias. Dicho sea de paso, los planos de La Merced son de José Jaime Ortiz, el primer arquitecto ecuatoriano encargado de una obra de semejante envergadura.

Como se ve, el proceso de urbanización está íntimamente unido al desarrollo de la base socioeconómica; pese a la crisis de la cual España no pudo librarse en las postrimerías de la colonia, es precisamente el aumento de la producción agropecuaria a base de la esclavitud y de la mejor organización de los sistemas técnicos, lo que hizo posible la culminación de templos como La Compañía y el sostenimiento del ritmo en las edificaciones en el siglo XVIII.

Tres procesos predominantes y casi simultáneos se dan en la arquitectura de la colonia: hispanización, europeización y aculturación.

La hispanización consiste en la transferencia de todas las soluciones estructurales y formales que los grandes maestros usaron en los edificios religiosos de España, ya como creaciones propias, ya como adaptaciones de los estilos extranjeros. Se hacía énfasis en las estructuras severas, con reminiscencias románicas y góticas y un Renacimiento muy particular. La talla en madera era fundamentalmente renacentista; los artesones, mudéjares y la ornamentación, barroca. Los indios y los primeros mestizos participaban por centenares en las construcciones; pero sólo muy excepcionalmente se les reconoce por su nombre en los contratos de trabajo.

La europeización comienza virtualmente al mismo tiempo que el pleno barroco, con la erección de La Compañía. Las plantas y estructuras de los templos se hacen menos severas y tienden a desaparecer todas las reminiscencias anteriores al plateresco. Los ornamentos son casi exclusivamente barrocos, si acaso influidos por el alto Renacimiento italiano. Los artesanos, ya organizados en gremios, obtienen mayor reconocimiento por falta de españoles que monopolizaron los cargos de responsabilidad en las construcciones.

La aculturación es el más tenaz y continuo de los procesos de la arquitectura durante la colonia. Al difundirse el barroco se acrecienta la incorporación de signos y símbolos de origen popular y de reminiscencias del arte prehispánico. Pero en ningún momento existe la menor influencia de las culturas precolombinas en las plantas y las estructuras fundamentales de los edificios.

En resumen, pudiera decirse que temporalmente, la hispanización dura

más o menos lo que el siglo XVI y la europeización, conjuntamente con la aculturación, se despliegan en los dos siglos siguientes.

Hacia el primer cuarto del siglo XIX —época en que por cierto se edifica muy poco— comienza cierta influencia neoclásica, correlativa de la introducción de la cultura francesa y de la ideología liberal.

Es de señalar que exceptuando la arquitectura fuertemente vernácula y libre que se da en los edificios civiles de Cuenca y de uno que otro poblado del interior, no se advierte ninguna búsqueda deliberada de expresión propia en cuanto a plantas y estructuras fundamentales. Esto se debe a que la Iglesia conservó sus controles ideológicos sin menoscabos de importancia hasta la instauración de la República, y a que el imperialismo cultural condicionaba casi por completo a los pocos criollos que tenían acceso a los centros de decisión de la política cultural.

Durante el siglo XVII llegan al esplendor en Quito las construcciones y sus respectivos ornamentos. Concluye el convento de San Francisco, obra de Francisco Becerra terminada por José de la Cuadra Moreno, negro a quien compraron como esclavo en subasta pública.(37) Poco antes los franciscanos comenzaron a edificar el convento de San Diego. Los pilares ochavados y la morfología del claustro de San Francisco sirvieron de modelo a casi todos los edificios religiosos de la ciudad.

Santa Clara, con su curiosa planta de tres naves, fue levantada entre 1643 y 1657. El jesuita Marcos Guerra diseñó ese convento de monjas.

San Agustín introduce una serie de formas nuevas, algunas de origen árabe, y reúne gran riqueza de obras plásticas. Pero uno de los conjuntos más notables por su integración plástica es la iglesia franciscana de Guápulo, empezada a fines de siglo: los nombres del escultor Menacho, el diseñador de los retablos Correa y el pintor Miguel de Santiago son inseparables de ese edificio, cuyo convento adjunto albergó una verdadera central que difundía y expendía obras de arte por todo el país. Menos de medio siglo duró esta construcción, contemporánea del Sagrario adosado a la catedral metropolitana.

Fenómeno manifiesto en la arquitectura de Quito es el de obras que se convierten en modelo de verdaderas series en ellas inspiradas. Los casos más notables son San Francisco (1536-1605) y La Compañía (1605-1765).

San Francisco fue el verdadero punto de partida de la arquitectura sura-
18. mericana. Por primera vez se recubrió allí el interior de un templo con decoración de madera tallada, dorada y en policromía cálida y batihoja.(38) Otras de sus innovaciones son su imaginativa técnica de iluminación, los pilares ochavados y la morfología de su claustro.

La Compañía es uno de los templos más suntuosos de los dominios impe-
19. riales en América. Su construcción demoró ciento sesenta años, absorbiendo varios estilos; pero dentro de la unidad original y el predominio del barroco-manerista y de la tradición hispanoárabe en la decoración interna. Marcos Guerra, arquitecto italiano —quien arribó a Quito hacia 1635— fue decisivo en la erección del templo, el cual resulta de la influencia europea y de cierto espíritu "salvaje" imbuido en su conjunto.(39) Sin constituir excepción a lo ya dicho, la fachada funciona como retablo y no guarda coherencia con el interior; su discurso es opulento, con su pizca de pedantería, estático a pesar de las columnas helicoidales, pero impresionante al fin como obra de arte. La Compañía es el segundo hito en el proceso de la gran arquitectura quiteña e inicia el barroco de estructura abovedada;

no se podía encarnar e instrumentar mejor un símbolo de la oronda presencia y supremacía de los jesuitas sobre las demás Ordenes.

III. LA PLASTICA EN EL SIGLO XVI

1. La escultura

a. Orígenes y tendencias

El número de los trabajos en piedra y sobre todo tallas de madera —imágenes, artesonados, retablos, sillerías de coro, púlpitos, frisos, confesionarios, muebles de sacristía— existentes en el Ecuador, sin contar con las piezas destruidas y exportadas legal o ilegalmente, atestigua una producción que ocupó a gran cantidad de escultores en el siglo XVI.

Esta producción comenzó casi inmediatamente después de que organizaran los conquistadores los primeros poblados, con la apresurada e impostergable catequización. La mayoría de las piezas, sin embargo, era importada de la metrópoli, incluso las imágenes casi de tamaño natural.

La diversificación de las esculturas dependió de factores como la preferencia y el gusto de las Ordenes mendicantes, la evolución de las normas religiosas y estéticas, el grado de adiestramiento de la mano de obra; ya en pleno imperio del barroco intervinieron nuevas causas como los conflictos entre grupos regionales españoles —andaluces, asturianos, castellanos—, los diversos grados de aculturación de las ciudades y el aumento de la producción agropecuaria y minera, y por lo tanto de la riqueza disponible.

Las tendencias de la escultura durante el siglo XVI son:

a. Arte de élite en las imágenes de bulto y cierta rudeza no exenta de sabor popular y de dignidad en los relieves.

b. Incremento constante de la ornamentación, como para emanciparse de la rigidez —casi románica— de los primeros tiempos de la colonia y como expresión de clases cada vez más ricas y competitivas.

c. Las esculturas en piedra van de lo románico a lo gótico y a lo renacentista, y las tallas en madera de lo renacentista a lo barroco.

d. La marcada semejanza de motivos y estilos escultóricos en las construcciones espacialmente muy apartadas entre sí y ejecutadas casi simultáneamente, hace pensar en una política cultural de conjunto y en cierta homogeneidad socioeconómica —al menos en el procedimiento de financiar las obras—; en grupos de artesanos que se desplazaban con cierta rapidez de una a otra obra en proceso, y hasta en cierto monopolio de los talleres de Quito, que trabajaban para casi todo el territorio de la Audiencia.

e. Anónima es la gran mayoría de las esculturas del siglo XVI; no obstante, sólo por excepción se dio el caso de que ese carácter equivaliera al de un estilo popular, tosco y de alguna forma reminiscente de la plástica precolonial.

b. La escultura quiteña

La escultura quiteña tiene remotos antecedentes; aunque es verdad que la iniciada con la colonia marca un profundo rompimiento con el pasado, los indios que en ésta participaron guardaban parte de sus tradiciones y procedían de grandes ceramistas, talladores en piedra y orfebres.(40)

La escuela iniciada en el siglo XVI termina con la colonia. Casi no hay es-

cultores durante la era republicana del siglo XIX, y en el siglo XX sólo aparecen unos cuantos. Este fenómeno siempre ha intrigado a los historiadores del arte; posteriormente formularemos alguna hipótesis para explicarlo.

Los españoles trajeron gran cantidad de esculturas en madera: imágenes que llenaron las iglesias y aun los oratorios y los hogares privados de los gamonales; distribución semejante tuvieron incluso obras de famosos artistas españoles, italianos y flamencos.

El Concilio de Trento instituyó y trató de justificar la doctrina sobre el culto de las imágenes como representación y homenaje a Dios y a los santos, y "para combatir la iconoclasia protestante". Estos criterios presidieron las resoluciones del primer sínodo episcopal (Quito, 1570). En los planos de las iglesias de la contrarreforma hay varias otras necesidades perentorias: buena visibilidad y buena audición, es decir un púlpito estratégico a medio camino entre la puerta y el altar mayor,[41] que semiológicamente es un pequeño tratado representativo de una plataforma para el Verbo entre el cielo y los elementos terrenales.

Todo el arte colonial era instrumento de comunicación de la doctrina católica. La pintura tenía a su cargo representar escenas bíblicas y personas de las Ordenes, y la escultura las imágenes del santoral y los símbolos de la religión (esto último principalmente en los altares y retablos).

La escultura quiteña resulta de una escrupulosa fidelidad a una iconografía convencional, una vocación heredada de las dos culturas en choque y con una impersonalidad dominante.[42] A más de ser un arte profundamente religioso, el del siglo XVI comprende buena cantidad de obras anónimas. Este hecho no dio lugar a diversidad y libertad de ejecución de las obras, porque estuvieron los artistas controlados ideológicamente y dirigidos por razones catequistas.

El anonimato —y también la explotación— de los artistas se apoyaba en el imperio de la devoción y la fe católica, en la razón de ser de un arte para Dios y no para los hombres. La única gloria era la celestial, no la terrenal. Los propios talleres de trabajo y enseñanza eran lugares pios de misas, oraciones y guía espiritual. Los curas se esforzaban en "inspirar" al artista el espíritu de un apostolado evangelizador y trataban de hacerlo por lo menos lego. Durante el siglo XVI son muy raras las anotaciones en los libros conventuales que mencionan a los artistas por su nombre, aunque sí constan los pagos por sus obras en "patacones", pesos y reales.

La imaginería era culta o popular —ésta ligeramente más libre de prejuicios estéticos y cánones—. El arte popular tenía su mejor mercado en los sectores rural y rural/urbano; pero entró en la ciudad conforme se constituía la clase media.

Es difícil clasificar la escultura por factores exclusivamente cronológicos, debido a los anacronismos que ya venían de España y en el Ecuador se multiplicaron. Además los templos se hicieron y fueron decorándose con obras escultóricas a lo largo de bastantes años. La mezcla de estilos, por otra parte, dio origen a obras confusas desde el punto de vista del estilo y aun del tema.

Los artistas de esta rama se dividían en escultores, talladores e imagineros; había también pintores decoradores de las imágenes, quienes por cierto muchas veces ganaban más que los tallistas. Trabajaban los escultores casi siempre enclaustrados; según aumentaron en número, la Iglesia tuvo que autorizar el trabajo a domicilio e incluso en talleres privados.

Al fundarse la diócesis de Quito en 1550 se adoptó el ceremonial de Sevi-

lla, de donde eran las cofradías con los llamados "pasos" que se cargan a hombro en las procesiones. Las cofradías patrocinaban tallistas e imagineros, a su vez organizados en gremios. A comienzos del siglo XVII el trayecto de las procesiones se reglamentó por días, unos para los indios y otros para los españoles y mestizos; andando los años también se dividió el uso de las calles equitativamente entre las diversas cofradías, para evitar incidentes que llegaban a ser graves. Los "pasos" eran la máxima producción escultórica por su tamaño; en la suntuosidad competían orgullosamente los cofrades, apoyados por sus respectivos templos.

La primera escultura tallada en Quito fue la Virgen de las Mercedes, en tamaño natural; se encuentra en el altar mayor del templo mercedario y una copia de ella estuvo en el cráter del Pichincha durante ochenticuatro años.(43) Como una curiosidad, señalamos que es ésta una escultura en piedra.

Los escultores conocidos del siglo XVI fueron Francisco del Castillo, Francisco Benítez —autor de varias importantes tallas de San Francisco—, Luis de Ribera —quien además era pintor y decorador de imágenes—, Diego Rodríguez, Gabriel Guillamachamín —el único autor de artesones que se conoce de la época—, Antonio Fernández, Diego de Robles y algunos otros. Robles llegó a Quito en 1584; ejecutó la mayor cantidad de obras y popularizó el culto mariano —algunas de sus Vírgenes han gozado de devoción popular desde entonces—. Originario de Toledo, fue contemporáneo de Martínez Montañés y de Gregorio Hernández, quienes como él trabajaban en Madrid. Fue el preferido de cofradías y de varios templos provincianos. Tuvo casa propia y cierta fortuna; en su testamento dejó diez pesos a una cofradía de indios "en descargo de algunas cosillas de poco momento que pudiera haber hecho en agravio de los naturales". La cofradía de la Veracruz lo demandó para que devolviera la paga adelantada, porque "no le gustó la obra hecha".(44)

Se ha identificado también a otros autores: del maestro Uriaco son los cuatro evangelistas de La Merced y de Francisco Tipan cuatro cómodas de la sacristía de San Francisco; las monjas Magdalena y María de San José tallaron casi todas las imágenes del monasterio del Carmen; se conoce a varios de los famosos cristos de Manuel Benalcázar y figuras de Toribio Avila realizadas en cera.(45) 20.

A estos nombres y obras identificados como producción del siglo XVI hay que añadir gran cantidad de esculturas anónimas desde muy poco después de la llegada de los españoles y antes de que se establecieran los colegios de artes y oficios: tornavoces de púlpitos, paneles decorativos, puertas de haciendas y mansiones, muebles de sacristía, sillerías de coro, decoraciones de fachadas y multitud de imágenes con el sello ingenuo de lo popular.

Los escultores quiteños desarrollaron técnicas y criterios selectivos distintos de los españoles. Doraban, plateaban y encarnaban exageradamente sus trabajos; doraban y luego pintaban el estofado, y repujaban las superficies acabadas con un punzón metálico, para esgrafiar. Los maestros quiteños encarnaban las figuras con superficies brillantes, como en los tiempos de los maestros Juni y Berruguete; quizá esta influencia castellana fue introducida por Diego de Robles, quien según vimos, había trabajado en Madrid antes de llegar al Ecuador en 1584.(46)

Las medidas anatómicas salían de la observación de obras de los escultores españoles y criollos y de textos como el de Juan Arle, verdadera preceptiva de proporciones y formas.(47)

La personalidad de la cultura colonial de la primera época ya revela un

sincretismo de sentimiento dramático e introvertido que se va acentuando desde el siglo XVII.[48]

El florecimiento de la escultura colonial en el Ecuador se debe quizá a que nunca se prohibió en su territorio exponer imágenes de bulto en las iglesias y ejercer el arte de imaginero, como en México, donde mediaba el temor de fomentar la idolatría entre los indios. Esa prohibición duró hasta fines del siglo XVIII, pero sólo se acató puntualmente en épocas muy represivas.

Si las plantas de los templos no son muy originales, el interior, en cambio, denota libertad de espíritu y riqueza imaginativa en las tallas de retablos, sillerías de coro, tribunas, púlpitos.[49]

Al principio los retablos conservan todas las características españolas; luego se reforman muchos de sus elementos: principió a extenderse, a fundirse con ellos el decorado del resto de la iglesia en forma de revestimiento tallado y recubierto por una inmensa cantidad de oro y plata.

Los retablos absorben gran parte de la labor escultórica de la colonia a medida que los escultores se multiplican. Reflejan la individualidad de los artistas más que ninguna otra de sus obras y demandan, ineludiblemente, el trabajo en equipo, inclusive para el diseño.

El retablo muestra mejor que ningún otro género de obras escultóricas el cambio en las ideologías y los estilos dominantes. No narran historias religiosas; pero son discursos teológicos, versiones particulares de las diversas Ordenes, complejas y elocuentes semiologías donde los detalles van absorbiendo la estructura de conjunto, como si el tratado global de la iglesia se dividiera en estancias, a la manera de los movimientos de las sinfonías o de los "cantos" de las grandes composiciones poéticas. En cuanto a estilo, los retablos muestran el plateresco durante el siglo XVI —quedan pocos retablos de esa época—, el barroco desde finales del siglo y durante el XVII, y el churrigueresco o ultrabarroco a lo largo del XVIII. Casi todos los retablos son de madera, y a través de este material y de su soberbia talla va demostrándose la progresión de la riqueza de la iglesia y de las clases hegemónicas en general, porque además la consecuencia es el recubrimiento en oro.

Durante los siglos XVII y XVIII miles de altares poblaban las iglesias con retablos "que expresan mejor que las habitualmente mediocres imágenes talladas, mejor aún que los sombríos cuadros salpicados de oro y la propia arquitectura un estado de espíritu, una voluntad de expresión y de comunicación". Es sin duda al nivel del retablo de iglesia donde se expresó mejor la necesidad de "espiritualidad concreta" típica de la contrarreforma.[50] En una palabra, es el discurso religioso más significante y significativo.

El siglo de oro del retablo fue el XVII. Es entonces cuando se transforma en "construcción interior", en proyecto donde aparecen indisolublemente fundidas la arquitectura y la escultura, más allá de las reglas de la composición clásica y de las exigencias de la estereotomía; proyecto desarrollado especialmente en ocasión de las celebraciones transitorias. "Ese 'transitorio' que se hace 'permanente' sería una de las más justas definiciones del barroco".[51] Lejos ha quedado su primitiva función medieval de mueble, altar portátil o mera incidencia dentro de la enormidad vertical de los templos. Lejos quedan sus formas pintada o esculpida, como se usaron en España: en América el retablo atestigua lo que ahora llamamos una integración plástica.

El tipo de retablo que más abunda en Quito es el de un gran pórtico semicircular con nichos de igual forma, flanqueados por columnas salomónicas donde se alojan San Juan y la Dolorosa, material y espiritualmente ligados por la figura central del crucifijo. Igual morfología se da en los altares de las capillas en las casas gamonalescas. Poco a poco van predominando en los retablos de las naves los santos de las diversas Ordenes en torno al crucifijo o a las imágenes marianas.

Entre los retablos más notables de Quito figuran varios en La Compañía,
21. obra de Marcos Guerra (siglo XVII) y los de Bernardo de Legarda (como en la capilla de Cantuña), arquitecto, escultor e imaginero del siglo XVIII; el altar mayor de La Merced, el del Carmen Nuevo, el Hospital y el de la sala capitular de San
22. Agustín, atribuido a José Olmos "Pampite".

La interpretación de los retablos quedaría incompleta sin el estudio de las columnas, el elemento con mayor número de ingredientes escultóricos en libertad de toda la escultura quiteña. Casi no hay estilo o tipo de ornamento que no aparezca fundido con el columnario, desde lo clásico griego y romano hasta lo oriental; de lo mudéjar, plateresco o manerista hasta lo indio y lo mestizo americano. Samaniego ha dedicado un estudio gráfico —aún incompleto— al tema. Con irrebatibles ejemplos muestra la diversidad a la que nos referimos, identificando más de novecientos tipos de columnas en las iglesias de Quito. Las cariátides de las columnas antropomorfas se le antojan "indiátides"; obvia es la presencia de flora y fauna locales, y hasta jeroglíficos y símbolos precoloniales. En todo este abigarrado columnario predomina el barroco como elemento dinámico, principalmente en el siglo XVIII.(52)

Dato curioso y diferencia flagrante con la escultura mesoamericana y mexicana es que en el Ecuador la columna salomónica predomina desde el barroco a todo lo largo de la colonia, incluso en el siglo XVIII. No puede decirse, pues —como referido a aquel espacio— que esa columna sea uno de los signos formales del barroco mientras que el estípite sea una de las características inseparables del churriguera o ultrabarroco; porque la columna en estípite resulta excepcional en la escultura y la arquitectura quiteñas. Acaso porque los factores que intervinieron en acentuar la suntuosidad estentórea del arte de México durante el último siglo de la colonia, no actuaron con la misma intensidad cualitativa y cuantitativa en el Ecuador.

En Quito hay ejemplos espectaculares de sillerías de coro. Ya mencionamos
20. la realizada por Benítez para San Francisco; en San Agustín hay una para docientas personas, dividida en dos filas. La sillería franciscana, con sus cuarenticinco ángeles policromados presididos por la Virgen, sirvió de modelo a otras obras de ese género. En general, todas ellas son mucho más severas en su material, sus tallas y sus decorados que los retablos y los demás ornamentos de los templos.

Especialmente notables como obras escultóricas son los púlpitos quiteños: los de San Francisco (siglo XVI), La Concepción (1630), Santa Clara (1660), La Compañía (1765), San Diego (1732) y muy en especial el de Guápulo, concluido
23. hacia 1716.

Casi no se ha estudiado el arte de las sacristías, que eran los aposentos más sobrios de los templos desde el punto de vista arquitectónico, y mejor adornados con pintura, escultura, muebles, telas y enseres del culto; piezas de oro, plata y pedrería, y ricas colecciones de capas, casullas, túnicas, dalmáticas y mantos que muestran una suprema habilidad en costura y bordado desde el siglo XVI.

Para tener una idea completa de la inmensa labor de los escultores quiteños —cuya calidad no permite dividirlos en autores de obras religiosas y laicas, decorativas o utilitarias—, debe mencionarse confesionarios, baldaquinos, armarios, cómodas, cajas, misales, mamparas, urnas, relieves y demás tallas, parte del ambiente artístico y de la parafernalia religiosa y laica de todo el período colonial.

Lindando con el arte popular, pero igualmente en el marco del arte religioso y de la labor de talleres de conocidos escultores, se sitúa el "pesebre" o "nacimiento", con su prodigiosa variedad de animales, pastores y escenas de costumbres rurales, especialmente. El pesebre despliega imaginación e ingenuidad en el vestuario, los objetos de uso y de adorno, los paisajes.

Este arte menor, así como las tallas de toda índole, fueron objeto de gran negocio durante la colonia, casi todo monopolizado por la Iglesia. Entre 1779 y 1789, solamente, la exportación de cuadros e imágenes por Guayaquil llegó a doscientos cajones.(53)

2. La pintura

La pintura colonial se desarrolló después de la arquitectura y de la escultura. Estuvo limitada al arte religioso y sujeta a los pacatos ordenamientos contrarreformistas; además, carecía de ancestros en la cultura prehispánica y por lo tanto constituía un vehículo de catequización difícil de captar, una experiencia plástica sin equivalentes.

Tal parece que para ella no hubiese existido el portentoso impulso del arte renacentista, sin duda por falta de una clase hegemónica laica y culta. Faltó también la presencia o la influencia de artistas de temática civil, como Velásquez; la monotonía temática sólo cambió a mediados del siglo XVIII, cuando hubo noticias y textos de la Enciclopedia y modelos de Francia,(54) coincidiendo con emergentes clases ilustradas y con un reblandecimiento del poder de la Iglesia frente al poder civil. La inclusión de gamonales en el contexto de los cuadros religiosos se debe a su condición supeditada a la Iglesia y no a una verdadera superioridad social; además, la incorporación de los "donadores" a obras de arte religioso es de origen medieval.

Durante el siglo XVI, los temas de la pintura se redujeron a santos relacionados con las Ordenes, especialmente los del Nuevo Testamento.(55) En el ámbito conventual y de los grandes templos, este arte jugaba un papel menor, a lo cual contribuían su opacidad, sus tonos oscuros, su falta de ternura humana y la monotonía de los modelos. En el fervor de la grey católica —y con poquísimas excepciones—, los cuadros iban muy atrás de las imágenes esculpidas, siempre discernibles en altares y retablos, y tan emparentados con los ídolos de la antigua religión.

La pintura del siglo XVI sugiere la inquietud y la inseguridad social al mostrar casi invariablemente invocaciones y advocaciones; los personajes se dirigen a Dios, en parte debido a su propia congoja y en parte como intermediarios de una colectividad humillada y miserable.

El colorido contribuía a que los cuadros fuesen poco atractivos y poco entendibles. Algunos críticos piensan que la tonalidad es consecuencia de la mala calidad del pigmento y al desgaste del tiempo; otros, en cambio, proponen hipótesis más complejas, como veremos más adelante.

El pintor más importante del siglo es probablemente el fraile dominico Pe-
24. dro Bedón. Estudió en Lima con el jesuita Bernardo Bitti; pero sus obras no mues-

tran influencia del barroco.

De sus alumnos sólo se conocen obras de Andrés Sánchez Gallque, una fechada en 1599: "Los negros de Esmeraldas", regalo del Oidor Zepúlveda al rey de España pensando que "le gustaría ver aquellos bárbaros retratados, que hasta ahora han sido invencibles y por ser cosa extraordinaria" sus costumbres y su atuendo. En 1592 Sánchez Gallque suscribió con un cacique de Chimbo contrato para decorar un tabernáculo, documento que puede considerarse modelo de aquellos tiempos en cuestión de paga;(56) incluía condiciones del comprador, fijación de un modelo de obra específica, aprobación del cliente y cantidad y forma de pago —algunas veces también el plazo de entrega de la obra—. Hay casos documentados en que el cliente rechazaba la obra y demandaba la restitución del anticipo. El artista carecía en absoluto de derechos en esos contratos. El famoso cuadro de Sánchez Gallque es la primera obra donde se comprueba influencia local en el tema; no contiene personajes indios sino negros, tal vez por la importancia que esa minoría alcanzaba a la sazón en vista de su rebeldía. Es curioso comprobar que los reyes negros visten como nobles españoles; pero llevan narigueras, collares y otros adornos autóctonos.(57) 25.

Contemporáneo del padre Bedón fue Luis Ribera. Es autor de obras conservadas en la Catedral y San Francisco, por ejemplo; pero no menor nombradía le vino de policromar imágenes. Por la decoración de la Virgen de Guápulo recibió 460 pesos. Hay constancia de que los caciques de Mira le retribuyeron con una finca rústica unos lienzos para el pueblo.

De autores anónimos son numerosos —y algunos excelentes— cuadros diseminados por varios templos y colecciones privadas del país. Conviene repetir que la gran mayoría de las obras escultóricas y pictóricas que restan del siglo XVI son anónimas.

FUNDADA EN 1620 QUITO

NOTAS

1. Navarro, José Gabriel, *La escultura en el Ecuador - Siglos XVI al XVIII*, Madrid, Academia de San Fernando, 1929, p. 20
2. Navarro, José Gabriel, "Sobre arte colonial ecuatoriano", *El Comercio*, Quito, 22/V/1981. su opinión y además citando a Manuel González Moreno.
3. Vargas, José María, *La Iglesia y el patrimonio nacional*, Quito, Universidad Católica, 1982, p. 59.
4. Bayón, Damián, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
5. Navarro, *La escultura en el Ecuador, Siglos XVI al XVII, op cit*., 70.
6. Bayón, *op cit*., p. 151.
7. *Ibid*.
8. *Ibid*
9. Cali, François *L'Art des Conquistadors*. París, Artaud 1978, p. 122.
10. Sartorio, Aristide, cit. por Navarro en *La escultura en el Ecuador - Siglos XVI al XVIII, op. cit*., p. 13. Sartorio fue enviado por el gobierno de Mussolini en 1924 para recabar informes sobre el estado de la cultura suramericana, y presumiblemente para investigar la situación económica y política.
11. Angulo Iñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona-México, Salvat, 1950, p. 104.
12. Dorta, Enrique Marco, "Valoración del arte", *Arte colonial quiteño*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1975.
13. Samaniego, Filoteo, "Encuentro de culturas", *America Latina en sus artes*, UNESCO, 1974.
14. Vargas, José María, *El arte ecuatoriano*, Puebla, México, J. M. Cajica, 1959, p. 34.
15. Buschiazzo, Marco J., *Estudios de la arquitectura colonial hispanoamericana*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1944.
16. Es interesante el parecer de Bayón *(op. cit*., p. 12): "La noción de estilo a lo europeo no tiene sentido en Suramérica, pues aquí las formas se usaron como se podía y cuando se podía (dependiendo de la cultura del arquitecto y de las limitaciones del medio)"
17. Dorta, *op. cit*.
18. Sartorio, citado por Navarro en *op. cit*., p. 13.
19. Navarro, José Gabriel, *Contribuciones a la historia del arte ecuatoriano*, Quito, Sociedad Ecuatoriana, 1925. En textos posteriores Navarro se vuelve más positivo sobre la supervivencia del arte prehispánico en la plástica colonial del país.
20. Cueva, Agustín, *Entre la ira y la esperanza*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana (Azuay), 1981, 2a. ed.
21. Wilder, Elisabeth Weismann, *Escultura mexicana (1521 1821)*, México, Atlante, 1950.
22. El obispo Cortés y Larraz, cuya diócesis se encontraba en Guatemala en el siglo XVII, en informe a la sede eclesiástica del virreinato de México pide que se suprima de las imágenes de San Miguel, San Jerónimo y otros santos las figuras de animales o demonios con los que se les representa, porque tiene noticia de que es a estas últimas figuras a quienes tributan mayor culto los indios. Otros prelados solicitaban que aquella época que no se aplicara el rigor de la Inquisición a los indios por no adorar correctamente a los santos, "en vista de su incapacidad para comprender las doctrinas cristianas" y de su "limitación espiritual". No hay razón para suponer que situaciones semejantes no se hayan producido en territorio ecuatoriano.
23. Además de los cuatro evangelistas, muchos santos se representan ritualmente con fauna, flora u objetos simbólicos: Antonio Abad, bendiciendo animales; Benito, con áspid y copa; Gabriel, con un lirio; Genoveva de Brabante, con una cierva. Jorge, con caballo y dragón; Lorenzo, con la parrilla donde se le martirizó; Rafael Arcángel, con un pescado. Pablo el Ermitaño, cerca de una palmera, Domingo de Guzmán, con un perro, Eustaquio, con un ciervo; Marta, junto a un dragón, Rosa de Lima, cerca de un rosal, con un quetzal (ave exclusivamente centroamericana) y a veces con una nube de mosquitos; Erasmo ostenta sus entrañas enredadas en un palo, Francisco de Asís, con un lobo o rodeado de pequeños animales, Martín de Porres, con una escoba y animales domésticos, etc. Variadísima es la iconografía de los símbolos: áncora, águila, cardo, cabro, delfín, granada, laurel, nave, palma, paloma, pan, pavorreal, pelícano, olivo, toro, triángulo, yedra, etc. A esto hay que añadir una gran diversidad de fauna y flora incorporados por los artífices indios con o sin la anuencia de los supervisores españoles, a la escultura de los templos.
24. Sería largo inventariar esas huellas en los templos: lunas y soles, casi siempre en el centro

de la decoración —algunos "soles de cabeza fajada", señala Castedo—; trazos irradiantes, a manera de resplandores o halos de santos, pero como rayos de curso quebrado (el mejor ejemplo, el sol de oro del Banco Central, en Quito); multitud de animales y plantas vernáculas, algunos inconfundiblemente ligados a los ritos de la brujería antigua. En los nacimientos o pesebres las llamas suelen substituir a la mula, el buey y los caballos. Focos de colores y espejos son muy del gusto de los nativos como decorados eclesiásticos; los tonos brillantes y fuertes en la policromía de las esculturas tienen el mismo origen —del que por cierto no participa la pintura sino ya a finales de la colonia.

25. Samaniego, *op. cit.*, p. 119.
26. Buschiazzo, *op. cit.*, p. 134; Stuhlmann, J., *Influencia indígena en el arte quiteño*, Quito, Banco Central del Ecuador (serie Monografías), s.f., p. 1, 5 y s.; Vargas, José María, *Museo Jacinto Jijón*, Quito, Universidad Católica 1978, y en otras de sus obras; Navarro, abundantes datos y opiniones sobre el tema; Castedo, Leopoldo, "Algunas consideraciones sobre la arquitectura andina", *Boletín de investigaciones históricas*, No. 4, Lima, p. 117.
27. Como curiosidad señalamos que los más notables "nacimientos" de Quito se encuentran en conventos; resalta que las figuras —algunas de considerable tamaño— son obras espontáneas de consumados artistas, *Cf. Arte ecuatoriano*, Quito-Barcelona, Salvat Editores Ecuatoriana, 1976, t. II, p. 91 y s.
28. Debo éste y otros comentarios sobre arquitectura ecuatoriana al Arq. Carlos Velasco; el Arq. Lenin Oña también me ha orientado al respecto. De los posibles errores de interpretación soy el único responsable. (M.M.).
29. Fr. Francisco de la Fuente, citado por Vargas, *Arte ecuatoriano*, *op. cit.* p. 92 y s.
30. Debido en parte a las modernas demoliciones y sobre todo a la incuria y a los incendios, en Guayaquil quedan muy pocos edificios de la época colonial y aun de los muy originales que se construyó a fines del siglo XIX y principios del XX. En cambio, casi todas las ciudades erigidas en aquella época ostentan monumentales iglesias: la única razón de omitir referencias a ellas con mayor detenimiento es la limitación del marco geográfico y del estudio sobre arquitectura que nos hemos propuesto en la presente obra.
31. Bayón, *op. cit.*, p. 49
32. Larrea, Carlos Manuel, *Breve historia de la iglesia catedral durante cuatro siglos*, Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, 1975.
33. Maldonado Paredes, Carlos, *La arquitectura en el Ecuador*, Quito, Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, i/72, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central del Ecuador, s.f.
34. Bayón, *op. cit.*, p. 14.
35. La cofradía opera como una organización jerárquica basada en el prestigio social y en la disponibilidad de recursos para hacer frente a sus elevados gastos. Las cofradías indias duran un año en poder de un "principal", y raramente dos años. Se escalonan por su importancia y las superiores se otorgan por votación de los excofrades, ante todo a quienes ya tuvieron a su cargo alguna o algunas. Disponen gratuitamente de ayudantes de uno y otro sexo.
36. Las principales iglesias quiteñas son: San Francisco, La Compañía, Santo Domingo, La Merced, San Agustín, Catedral, El Sagrario, San Agustín, El Carmen Alto, El Carmen Bajo, Belén, San Diego, La Concepción, Santa Clara, El Tejar, Santa Teresita y Cantuña. Cabe mencionar también a la Basílica del Voto Nacional; es enorme, moderna, de estilo gótico y hace muchos años está inconclusa por falta de fondos.
37. Angulo Iñiguez,*op. cit.*
38. Bayón, *op. cit.*, p. 47.
39. Id., *p. 57.*
40. Navarro, *La escultura en el Ecuador- Siglos XVI al XVIII*, *op. cit.*, p. 43.
41. Bayón, *op. cit.*, p. 64.
42. Navarro, *La escultura en el Ecuador, Siglos XVI al XVIII*, *op. cit.*, p. 43.
43. *Id.*, p. 111.
44. Vargas, *Historia del arte ecuatoriano*, *op. cit.*, p. 30.
45. Gran parte de la investigación sobre la escultura y la localización de obras del siglo XVI se debe a J. G. Navarro.
46. Navarro, *La escultura en el Ecuador - Siglos XVI al XVIII*, *op. cit.*, p. 38.
47. *Id.*, p. 45.
48. De la Torre Reyes, Carlos, *Nuevas crónicas de Parsifal*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 1976, p. 105.
49. *Id.*, p. 60.

50. Bayón,*op cit* . p. 174.
51. Navarro, *La escultura en el Ecuador Siglos XVI al XVIII*, *op cit* . p. 62.
52. Samaniego, Filoteo, *Columnario quiteño (Tres siglos de barroco decorativo)*, Quito, Corporación Financiera Nacional, 1972, p. 99.
53. Dorta, citado por Navarro, *op cit*
54. Samaniego, "Encuentro de culturas", *op cit*
55. Prueba de la dificultad de diversificar la temática en el campo de la pintura es el siguiente dato: a fines del siglo XVI, Juan Sánchez de Jerez "solicitó permiso para pintar un cuadro en el que se representaría a sí mismo ante el rey en actitud de entregarle una carta" (Angulo Iñiguez, *op cit* . p. 466).
56. *Arte ecuatoriano*, *op cit* t. II, p. 24.
57. Vargas lo transcribe en *Museo Jacinto Jijón*, Quito, Universidad Católica, 1978, p. 26.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO V

SIGLO XVII.
EL ESPLENDOR COLONIAL Y EL BARROCO

I. EL MARCO SOCIOHISTORICO

1. Antecedentes de la culminación

El siglo XVII está marcado por un signo de auge y desequilibrio, consolidación y transición que lo hace particularmente contradictorio. En general, es el preludio de una crisis que lanzó a Europa al capitalismo y a la modernidad ideológica y técnica. La América, por supuesto, mal podía sustraerse a semejante conmoción en los países metropolitanos, aunque como era normal, los efectos fuesen retardados y limitados en sus extremos.

Francia implantó la monarquía sobre los escombros del feudalismo. España resultó de la unión extravagante con Alemania y los Países Bajos. Carlos V fracasó en su intento de reconstruir el imperio de Carlomagno fundiendo la Iglesia con el Estado —causa de interminables conflictos en cuatro siglos. La humillación sufrida por el Vaticano durante la invasión española a Italia fue herencia para la Iglesia española en el ámbito de América, donde pudo defender la rezaga de estamentos medievales.(1)

Mientras tanto, las naciones europeas sin colonias se vieron forzadas a desarrollar su economía con recursos propios, e hicieron avanzar el capitalismo y la revolución industrial, comenzando por las asociaciones de banqueros y de mercaderes; la misma función desempeñó el comercio intercontinental.

Era lógico que los movimientos de masas se produjesen justamente en los países más desarrollados. También en ellos surgió la Reforma contra la Iglesia, armazón más firme del tradicionalismo. Lutero falla como líder de la revolución de masas —que habría adelantado hasta quién sabe dónde el reloj de la historia— y se pone al servicio de los pequeños señores alemanes. Por su parte, Enrique VIII independiza a Inglaterra con todo y su Iglesia, y da gran impulso a la cultura renacentista.

Erasmo de Rotterdam, hombre de extraordinario intelecto, es la brújula para salir del formalismo y del servilismo hacia las ortodoxias, el racionalizador de la fe y el incitador del humanismo entre el clero y los intelectuales. La imprenta, recién descubierta, difunde este pensamiento capital para entender el siglo XVII y aun el siguiente como marco del imperio español —donde las grandes innovaciones llegaban tarde.

Los contrarreformistas, que se agruparon en el concilio de Trento, mal podían enderezar sus andanadas contra Erasmo porque le debían la base de su formación intelectual; pero no objetaron que se prohibiera la circulación de sus obras. Entre el mundo burgués, práctico y centrado en la libre iniciativa y el lucro,

y el mundo aristocratizante, espiritualista y centrado en torno al poder supremo del Estado y de su religión, optaron por éste. La habilidad de los prelados consistió en divorciar el erasmismo de la Reforma, con todo lo cual le quitaron su carácter sedicioso. Además, el Concilio sacó al catolicismo de la momentánea situación traumática y a la vez comprometida en que se encontraba, y lo remozó como religión adecuada para justificar al imperialismo.

Como brazo combativo contra los "herejes" protestantes y acaso para fortalecer al rey contra las resistencias de las Ordenes religiosas principalmente en ultramar, se fundó la Compañía de Jesús, "encarnación del espíritu totalitario y del realismo político representativo de los tiempos": el que santifica los medios cuando logran los fines. Para actuar a otros niveles la Iglesia ya contaba con los instrumentos adecuados: la Inquisición, que ejercía el terror; la Casa de Contratación, que controlaba el comercio y las ganancias —y de paso, la circulación de los libros— y las misiones, cuyos medios eran persuasivos.

El Concilio de Trento estableció directivas verdaderamente policiacas sobre el arte, que fueron adoptadas con rapidez y celo por la Iglesia española —la cual a menudo ha obstaculizado el progreso, pero no ha podido impedirlo. Los contrarreformistas sacaron buen partido de las normas tridentinas para atacar en el campo del arte el gusto pequeñoburgués, sectario y estrecho de los protestantes, y transformaron a la arquitectura y la plástica en suntuoso instrumento catequista. Es entonces cuando se rehabilita el Renacimiento en España, otoñal si se quiere, mas por cuya puerta entran de lleno el manerismo y poco después el barroco en tanto que expresión de vigor y de libertad.

*2. La base económica**

a. Aspecto general

En el siglo XVII se han afirmado ya los rasgos definitivos de la economía de la Audiencia de Quito.

Ese espacio se divide en dos regiones bien diferenciadas: la interandina, con alta densidad poblacional y mayor desarrollo económico, y el litoral, con escasa población y un virtual monocultivo: el cacao, con sus formas esclavistas de trabajo.

En la región interandina estaban la industria textil —los obrajes— y la producción agropecuaria, cuya unidad productiva principal era la hacienda.

El comercio exterior era reducido. La producción agropecuaria apenas dejaba excedentes para los mercados urbanos. El principal artículo exportable —a toda la América— eran los textiles. La exportación de la costa se reducía al cacao y a un poco de madera; no existía alli un sector industrial capitalista, con excepción del astillero de Guayaquil.

Aunque en muchos casos producían más pérdidas que ganancias, las minas continuaban como renglón de la economía donde con más avidez se buscaba la riqueza; sobre todo el oro que se necesitaba para dorar los grandes retablos y artesones de las iglesias de Quito y para sostener el fastuoso culto.

---

* Este apartado y el resto de la sección I son obra de Hernán Rodríguez Castelo.

El problema del trabajo se agravó con el correr del siglo. Los dueños de obrajes y todos los grupos de poder que medraban en torno a la industria textil defendieron celosamente el bajo costo de la mano de obra y las causas de su abundancia, pues a ese factor debieron las textileras quiteñas su poder competitivo en el mercado extranjero. Sin embargo, la Corona insistió en restringir el pago de tributos con prestaciones de servicio personal, y el traspaso de las encomiendas por herencia. Todas estas medidas no se debieron exclusivamente a una búsqueda de mayor control de la Corona sobre sus colonias, sino al continuo y grave decrecimiento de la población india. Este decrecimiento mermaba gradualmente la renta de los encomenderos.

Además del tributo de los indios, las rentas del rey eran los diezmos, la "bula de la cruzada", los derechos de aduana, la alcabala, un impuesto sobre las tiendas y sobre el producto vendible de los oficios, el papel sellado, la mitad de lo que se percibía en un empleo el primer año de ejercicio, la "mesada eclesiástica", el derecho de avería, el producto de la venta de tierras realengas y los donativos forcivoluntarios.(2)

A pesar de las deformidades y los vaivenes económicos, Quito crecía; en 1650 tenía 2,500 casas y 35,000 habitantes, de los cuales 3,500 eran blancos. A comienzos del siglo todavía hay bonanza y se emprende obras de aliento, incluso caminos para comunicar a Quito con los poblados de la costa, a veces boicoteados por los comerciantes de Guayaquil, temerosos de perder su monopolio.

Pero luego sobreviene la crisis, honda y extensa. Descienden la minería, la ganadería, la producción agrícola, la producción y el comercio de tejidos. La moneda perdió parte considerable de su valor y la antigua plata corriente de buena ley, se mandó recoger. El factor principal de la depresión fue la baja de la mano de obra, motivada por los malos tratos en el trabajo y las pestes; en 1660 una epidemia mató de 50,000 a 100,000 indios en una sola región. Los terremotos añadieron su labor desoladora: en 1645 destruyeron Riobamba y en 1698 Latacunga, Ambato y de nuevo Riobamba.(3)

b. El sector agrícola

La actividad agropecuaria se desarrollaba en el marco de una estructura establecida desde el siglo XVI y que sólo ha principiado a cambiar recientemente: las mejores tierras eran para los sectores privilegiados y las peores para los indios: en las primeras se desarrollaron las haciendas y en las segundas sobrevivieron los dominios comunales y malvivieron los minifundios. De las haciendas salían todos los productos exportables y de las demás tierras, los artículos de consumo y una precaria economía de subsistencia.

A mediados del siglo XVII, grandes capitales se trasladan al campo y se concentran en enormes extensiones; la hacienda se convierte entonces en latifundio. Dos causas deciden este proceso: por una parte, el descalabro de la minería y por otra, la insuficiencia de la encomienda para sostener los altos niveles de acumulación de capital y las rentas de los españoles; los 570 encomenderos de la Audiencia de Quito percibían rentas anuales de 1,000 a 5,000 pesos.

Hay que aclarar —en contra de creencias generalizadas— que los latifundios rara vez nacieron de la ecomienda.(4) Esta no fue una extensión de tierra sino meramente y de hecho, el control político sobre cierto número de indios y el derecho a cobrarles tributos. A menudo los españoles adjudicatarios del derecho vivían

en las ciudades, lejos de sus encomendados.

Después de la declinación de la encomienda, el principal medio de movilizar mano de obra para las haciendas fue la mita, instituida sobre su base prehispánica por el poderoso, imaginativo y autoritario virrey Toledo en 1570. Pero tampoco la mita se practicó con un mínimo de equidad para los indios; bajo la presión de los ofendidos y sobre todo de sus defensores, los frailes con espíritu misionero, la mita urbana fue derogada en 1609 y la de los obrajes en 1704.

El salario de los mitayos no era el mismo en todo el territorio ecuatoriano; en Riobamba ascendía a 15 pesos anuales y en la región de Quito a 18 pesos hasta 1587, y de 24 en lo sucesivo.

Poco después de ascender Felipe III al trono expidió en Valladolid la "Real ordenanza del servicio personal", que virtualmente abolía en el imperio los diversos sistemas de pago de tributos con trabajo personal. La cédula, como era costumbre, provocó airada protesta en todo el Nuevo Mundo y quedó sujeta al consabido eufemismo de "se acata pero no se cumple". La agricultura de las haciendas se hacía a base de obra casi gratuita y los hacendados no estaban dispuestos a perderla. Para entender mejor el mecanismo de desacato a las leyes, hay que recordar la contradicción entre sus intenciones humanitarias y el interés en cobrar los tributos, en los cuales el rey llevaba parte.

Como la mita entrañaba un corto tiempo de servicio, se acudió al endeudamiento del mitayo para retenerlo so pena de cárcel, con lo cual la institución de la mita volviose un "concertaje" forzado; sistema de explotación que subsistiría hasta bien entrado el siglo XX.

Desde el siglo XVII la hacienda adquiere características que conservaría casi hasta la actualidad: unidad de producción basada en la explotación extrema del trabajo y núcleo social patriarcal que sustenta al sistema político que lo justifica.

La floreciente producción de cacao, que enriqueció hasta a la opulencia a una pequeña minoría, produjo un millón de pesos anuales entre 1600 y 1615; pero de pronto la condujeron al desastre principalmente la baja de los precios a la décima parte y la prohibición del comercio entre Guayaquil y México, Guatemala y Nicaragua, decretada por el virrey argumentando el peligro de contrabando procedente de Centroamérica.

En 1624, una invasión de piratas holandeses agravó aún más la crítica situación económica de Guayaquil y para aliviarla se permitió el comercio del cacao de nuevo, con la condición de que los barcos tocasen el puerto de Callao para su registro, cuando regresaban de Acapulco.(5)

c. La industria textil

Con la decadencia de la minería y el descenso de la producción agrícola, sólo los obrajes produjeron excedentes en el comercio de la sierra. Durante el siglo XVII, Quito y sus alrededores llegaron a ser el centro de la industria textilera de Sudamérica.(6) La región producía lana y algodón de buena calidad en gran abundancia, y sobraba la mano de obra barata. El algodón provenía de la provincia de los Quijos y en los valles andinos crecía gran cantidad de rebaños de ovejas; a fines del siglo XVI, sólo en los valles de Riobamba y Latacunga había unas 600,000 cabezas de ganado lanar.

No pocos prominentes ciudadanos de la Audiencia, españoles y criollos,

lograron no despreciables fortunas con los obrajes. También la Iglesia percibía de este negocio buena parte de sus rentas; llegó hasta manejar obrajes ilegales. Hacia 1681, el beneficio promedio anual de los obrajes era de unos 300,000 pesos.

Cosa de 7,200 indios estaban empleados en los 51 obrajes legalmente instalados; junto a ellos funcionaban no menos de 150 obrajes ilegales. Esto da un número de más de 28,000 indios tejiendo los productos que Quito exportaba al resto de Sudamérica, 12 veces más que en México.

La prosperidad de la industria textil quiteña estuvo siempre amenazada desde el exterior, tanto por el proteccionismo a los productores andaluces como a los del Alto Perú; en un momento dado se elevó en 2o/o el impuesto a las importaciones de Quito que se hacían por el Callao.

Entre 1625 y 1630, una sensible disminución de la demanda de textiles desde el Perú golpeó fuertemente a los textileros quiteños. Sin embargo, los obrajes de la sierra ecuatoriana mantuvieron a lo largo del XVII un nivel de modesta prosperidad.

Debíase ello al bajo costo y al trato inmisericorde de la mano de obra: en los obrajes había cárcel y cepo, y era frecuente recurrir a grillos y azotes; el trabajo de niños era cosa normal. Tan lejos llegaron estos abusos que Carlos II expidió en 1680 una cédula para ponerles remedio; en ella prohibía la prisión por deudas, así como el trabajo de menores de 17 años. La cédula recibió una extensa oposición de los patronos desde Panamá hasta Buenos Aires.

d. La minería

A finales del XVI la producción de oro de las minas de Zamora y Zaruma variaba entre 200,000 y 400,000 pesos anuales.

A lo largo del siglo XVII se descubrió algunas minas de plata. Su producción resultaba modestísima si se la comparaba con la de México o Perú; más para la economía de Quito constituyeron significativo aporte.

A comienzos del XVII la minería decae por la escasa riqueza de los yacimientos y por las técnicas rudimentarias de extracción.

La brutalidad de los trabajos manuales fue causa de continuas fugas de indios condenados a la mita de minería; abundaban quejas de los mineros a la Audiencia para contrarrestar esta situación.

A todo ello, y a que fuesen poco productivas o rodeadas de tribus belicosas se debió que muchas minas fueran abandonadas.

e. La moneda

La crisis económica que comenzó a producirse hacia 1624 ocasionó que se mandara a recoger la moneda antigua, llamada plata corriente. Ello ocasionó la pérdida de un 25o/o del capital.

A mediados del siglo XVII había tres clases de moneda de plata acuñada; modones o pesos de baja ley; moneda de plata resellada, igualmente de baja ley, y columnata de buena ley, que tenía en el comercio una prima de 5o/o sobre las anteriores.(7) En general, el circulante nunca fue muy estable en ninguno de los virreinatos americanos, en especial debido a la diversidad de cuños y a que la moneda se escondía porque era la única que se atesoraba. Por último, la falta de circulante y la supervivencia de tradiciones muy arraigadas, mantenían el trueque a nivel rural, obstaculizando la implantación del capitalismo.

f. El mercantilismo

Frente al poder de los terratenientes serranos, el mayor de los cuales eran las Ordenes y en especial los jesuitas, surge como otro grupo de poder la oligarquía costeña, que maneja el comercio agroexportador.

Después de un período de serias restricciones, el estado calamitoso en que quedó Guayaquil tras la invasión de los piratas holandeses (1624) volvió a abrir posibilidades de comercio, aunque sujetas a limitaciones; los buques debían pasar por el Callao para su registro a su retorno de Acapulco, como ya vimos.

El comercio que salía por Guayaquil estaba sujeto a las reglamentaciones limitantes del Consejo de Indias; cada año no podían salir del Callao más que dos buques de 200 toneladas cada uno, y el valor de las mercaderías exportadas no podía exceder de 200,000 ducados en cada ocasión.(8)

Para España resultaba importantísimo el control monopólico de las colonias, y a ello aplicaba dos instrumentos de gran poder: la Casa de Contratación (institución de la Corona) y el Consulado de Sevilla (agrupación de los mercaderes). La política era muy simple: vender pocas mercancías a altos precios, y por supuesto, traspasar a la metrópoli la mayor cantidad de oro posible. De ese modo continuó el proceso de descapitalización de las colonias.

g. El mercado del arte

La construcción de nuevos templos y sobre todo la culminación de los iniciados en el siglo XVI, multiplicaron la oferta de trabajo para gran número de escultores y pintores. Algunos conventos siguieron como prósperos centros de producción; el principal fue San Agustín y a partir de 1682, Guápulo, que cubrió buena parte del territorio ecuatoriano con sus imágenes y el material pío que importaba de España.

En 1605 los jesuitas empezaron a construir La Compañía; Navarro señala el ríspido descontento del clero de San Francisco y de la Catedral cuando sus enemigos se instalaron tan cerca de ellos, contrariando además la planificación urbana —tan cuidadosa y bien pensada— y las disposiciones municipales. "Estamos en presencia de un arte que hay que saber 'leer', y descifrar a la luz de la historia económica, política y social de la época. Si bien los programas son diferentes según cada Orden, también hay necesidades diferentes. Por ejemplo, los jesuitas llegan pobres y mal provistos y en cincuenta años son primera potencia económica; no es extraño, pues, que hagan venir artistas europeos y construyan una fachada y un interior ajenos a la realidad, pretendiendo sacar partido de las multitudes deslumbradas por tanto esplendor y magnificencia".(9)

Pero desde antes de la profundización de la influencia jesuítica se registra un rompimiento con las normas del Concilio Tridentino en cuanto a color y formas, como consecuencia del peso de los gustos y necesidades de la plástica nutrida en la nueva sociedad, del anhelo de libertad de los artistas y de nuevas influencias europeas. Ese rompimiento —en el cual insistimos con el mayor énfasis— resulta fundamental para explicar el arte y su mercado en el siglo XVII.

La imaginería se volvió popular y lucrativa, incluso para los talleres de los gremios, donde también se labraba los muy populares "pesebres" navideños.

A partir del siglo XVI, los pintores —mucho más que los escultores— exaltaban a los reyes y a los papas en sus grandes días y por sus "hechos", todo bajo la promoción servil y el encargo de las autoridades locales. Dos sucesos extraordi-

narios, además, suscitaron mucha producción artística a principios de siglo: los funerales de la reina Margarita de Austria (1613) y el remate de los bienes de Antonio Morga (1636), acaudalado presidente de la Audiencia, quien por valor de 4,730 patacones de 8 reales habría traído de Roma gran cantidad de piezas de arte. En el túmulo dedicado a la reina muerta trabajaron los pintores Luis de Rivera, Diego Robles y Andrés Sánchez Gallque.

Todo el arte culto forzaba como único antecedente la tradición y la cultura europeas —españolas, mejor dicho. Como dato curioso mencionamos que los príncipes indios de Lima y Quito estaban privados del derecho a ser retratados con sus atuendos nativos.(10)

La clientela más constante de la plástica fue la de los templos y conventos —varios con espléndidas colecciones—; seguía la de los señores. El provincial agustino Basilio de Ribera inducía a sus amigos ricos a costear obras a cambio de que su nombre y en su caso su blasón figurasen en los cuadros, a la manera medieval, en posiciones y relaciones que sugerían trato personal con los santos; en un inventario de la iglesia de San Agustín aparecen entre los "donadores" 16 jerarcas religiosos y civiles con blasones, y 33 sin ellos.

Una de las misiones de las cofradías era participar en la competencia de generosidad para dotar de altares a la imagen de su devoción; en cada iglesia había cuando menos dos cofradías. En las casas del cabildo el corregidor continuamente ocupaba pintores españoles, mestizos e indios, refiere Vargas.

Las clases altas gozaban de un ingreso de origen agropecuario; pero vivían como absentistas en la ciudad y ese era el teatro de su poder. El espíritu de ostentación creció paulatinamente y se notaba en las casonas que querían ser palacios; el mobiliario, la vajilla y la ropa traídas de España; las joyas y las caballerías, y por supuesto en las pinturas y esculturas que ostentaban sus capillas privadas. Los señores eran pródigos y gustaban de tener a su alrededor a esa clientela de medio sevicio que forma parte de un séquito colonial.(11) En ese séquito figuraban los artesanos más notables —que siempre estaban haciendo algo en las mansiones de la ciudad y del campo— y los artistas, mientras más conocidos mejor.

Algunos señores formaban colecciones de arte; la mayoría compraban las obras sólo para obligado ornamento de sus casas. A esos niveles sociales no había comercio interno; de hecho, el acervo artístico de la oligarquía no estuvo de venta sino hasta cuando esa clase de origen colonial cayó en desgracia bajo el impulso de las reformas liberales y la expansión de la burguesía.

La extraordinaria producción proveniente de las bellas artes y de las artesanías se exportaba en gran abundancia, creando una fuente substancial de recursos.(12) Los artistas estaban atados severamente por contratos de trabajo, no tanto a salario fijo cuanto por obra determinada; poquísimas referencias hay de sus reclamos judiciales por incumplimiento de los clientes: lo ordinario es el caso inverso.

Cuantiosa como era la exportación, su competencia era el muy gran número de piezas que se importaba de Europa,principalmente de España e Italia. El padre Quesada compró en Roma verdaderos cargamentos para el colegio San Fernando; los ricos que viajaban y los peninsulares importantes que venían a desempeñar cargos, también traían lo suyo.(13)

Aunque Quito llevaba a cabo ese comercio con casi todos los países americanos, su influencia era más concentrada en Bogotá y Pasto; en varias ciudades

colombianas donde se compraba la escultura y la pintura ecuatorianas trabajaban además artistas quiteños, y no se descarta la posibilidad de que artistas colombianos se formaron en Quito. Todo ello proyectaba el arte quiteño mucho más allá de las fronteras.(14)

En resumen, el mercado de arte en la Audiencia debió gravitar no poco sobre la economía, sacudida por los problemas ya descritos.

3. La base social. Castas, clases y poder

a. El factor étnico

En el siglo XVII la base étnica de la configuración de castas y clases incipientes se expresa en división por estratos: españoles, criollos, mestizos e indios.

Una carta al rey (1626) del inquisidor Juan de Mañozca afirmaba: "Aunque los criollos no tengan sangre india, han sido amamantados con leche de mujeres indias, y por esto los criollos, como los indios, son criaturas de temer". Sin embargo, cada vez era más difícil distinguir a los españoles de los criollos ricos. La nobleza en España sentía pocos deseos de vivir en las colonias y si iba a ellas era por poco tiempo y en cumplimiento de cargos administrativos; pero a veces sus hijos no primogénitos carecían de oportunidades de prosperar en la metrópoli y terminaban acomodándose en América.(15)

La exigencia de la limpieza de sangre tendió a monopolizar para los españoles y los criollos cabildos, consulados, Universidades y los más altos escalones de la Iglesia. Al mestizo le quedaban el clero parroquial y varias ocupaciones no manuales.

La superioridad de los españoles nacidos en la península (chapetones) sobre los nacidos en América (criollos) emanaba de la práctica, no del derecho; más bien, la ley amparó y auspició esta rivalidad que crecería hasta su último enfrentamiento en las guerras de independencia.

En lo alto de la pirámide social estaban los magistrados españoles, que recibían nombramiento de la Corona; bajo ellos, los ciudadanos nacidos en España o en América —daba igual—, cuyo reducto de poder era el Cabildo.

Al estado social de los mestizos se asimilaban también los mulatos y zambos. En rigor pertenecían a la "república de los españoles"; pero de hecho eran inferiores a los europeos y sus descendientes, y estaban menos protegidos que los indios.

La movilidad social no estaba vedada por completo a los mestizos: si amasaban riquezas o ascendían por educación, podían mezclarse con la comunidad blanca. Las actividades que comenzaron a caer bajo su dominio fueron el comercio y las artesanías.

En lo más bajo de la escala estaban los indios, a quienes las leyes civiles y eclesiásticas consideraban "gente miserable", en el sentido "legal" del término. Para propósitos administrativos, a los indios se les trataba como comunidad separada: la "república de los indios". Agruparlos en poblados fue una medida que tendió a protegerlos de contactos desmoralizadores con los españoles, mestizos, negros y mulatos; a la postre, esta segregación desintegró a la sociedad y sembró una discriminación que en gran parte todavía dura, a pesar del paternalismo con que se disfraza.

Entre los indios, los caciques y sus familias se consideraban hidalgos; no hacían trabajos serviles ni pagaban tributos, acaso por la conciencia sucia del im-

perio que les había quitado el poder, la tierra y hasta los dioses.

La Corona alimentaba el temor al fortalecimiento de los encomenderos y al desarrollo en ellos de ideas autonomistas. Como una manera de salir al paso a esos eventuales peligros, dictaminó el vasallaje directo de los indios al rey. "Ningún particular podía apoderarse de los indios sin previa autorización de la Corona. Los indios estarían protegidos por el rey; los oficiales de la Corona serían sus tutores en el camino hacia la civilización y cuidarían de que ninguno permaneciera inactivo",(16)

b. El poder civil

A lo largo del siglo, Quito es Audiencia dependiente del virreinato de Lima, y estuvo sujeta a la política centralista y autoritaria que inició Carlos V, mantenida por los Habsburgo, hasta Carlos II.

Sólo en 1699, Carlos II devuelve al Cabildo de Quito el derecho a elección de alcaldes, que se suspendió en 1591 después de la "revolución de las alcabalas".

El tribunal de última instancia al que se podía apelar contra la Audiencia y el Virreinato era el Real Consejo de Indias, cuyos juicios pesaban decisivamente sobre las resoluciones del monarca.

Hacia 1640 la Audiencia de Quito tenía cinco Oidores, quienes duraban en el cargo más de cinco años. Aunque no había discriminación legal, pocos oidores fueron criollos, en parte porque se esperaba que un juez no debía tener intereses personales en su jurisdicción; pero sobre todo por las influencias que se movían en España a favor de españoles. Hubo, sin embargo, criollos en magistraturas de menor categoría, a menudo adquiridas por compra.

La venta de oficios municipales y civiles, a la vez que daba a la Corona un dominio más directo sobre las administraciones coloniales, le permitía fortalecer el sistema burocrático con inyecciones de sangre nueva de grupos sociales medios y de la riqueza recién formados.

Los funcionarios de hacienda sometidos a caución debían presentar inventario de sus bienes antes de posesionarse de sus cargos. Para resolver acerca de los fondos de la Corona se organizó Tribunales de Cuentas; esos tribunales eran autónomos y llegaron a ejercer todo el sistema de auditoría, antes confiado a la Casa de Contratación.

Entre los instrumentos de poder que más aprovecharon ciertos funcionarios, se cuenta los Corregimientos de Indios, creados a comienzos del siglo XVI. Estos Corregimientos eran concentraciones de población. En teoría, su propósito se orientaba a "proteger" a los indios, mejorar sus condiciones de vida y velar porque no les faltase "sana ocupación"; de hecho se convirtieron en una nueva manera de opresión y despojo. Debido a estos abusos, la venta de mercaderías en los corregimientos acabó por prohibirse.

En la ciudad siguió siendo muy importante la autoridad del Cabildo. Como la Corona lo recelaba, se fue convirtiendo en el bastión de los intereses económicos de los criollos y aun de los mestizos. Pertenecer a él era situarse en lo más alto de la jerarquía social criolla y gozar de privilegios.

Expresión de potencial democracia y apertura del poder a otros ciudadanos connotados fue el "cabildo abierto", al que se le confiaba la resolución de asuntos de especial importancia para la ciudad; esta práctica ya existía en España desde hacía mucho tiempo. Institución que alteró el equilibrio de poder estableci-

do fue la "visita". De modo particular la que inició en 1624 Juan de Mañozca, en la presidencia de Antonio de Morga. Mañozca encontró la administración de la Audiencia en condición desastrosa y corrompida; pero al cabo de año y medio de intrigar, los círculos de poder local consiguieron que la Corona lo removiera.

c. El poder eclesiástico

En la Real Audiencia de Quito, exceptuado Pasto, había a fines del siglo cuarentidós conventos: dominicos, franciscanos, agustinos, mercedarios, jesuitas, carmelitas descalzos y monjas. Sólo en Quito, los religiosos pasaban de mil.(17)

Buena parte de las mejores haciendas pertenecían a las comunidades religiosas, principalmente a la Compañía de Jesús. Las propiedades de los laicos estaban gravadas con diezmos y primicias, que los religiosos no pagaban. Casi no había fundo rústico o urbano que no tuviese gravámenes de pensión de censo en favor de alguna casa o establecimiento religioso, dice González Suárez.

Esta enorme riqueza de las Ordenes tenía como principales maneras de incremento haciendas, trapiches, obrajes y pulperías, y contrastaba cada vez más agudamente con la pobreza de las grandes mayorías. Las autoridades civiles llegaron a pedir a la Corona medidas para controlar este crecimiento desproporcionado, y también lo hicieron algunos prelados. En carta de 1632, el obispo Oviedo escribe: "Si no se pone orden en esto, se alzarán con toda la tierra, y se verán los vecinos en el caso de despoblarla".(18) Como respuesta a tales reclamos y voces de alerta, Felipe IV prohibió en 1616 la apertura de nuevos conventos en la Real Audiencia.

Entre las Ordenes, ninguna llegó a acumular tanto poder económico como los jesuitas. Además del Colegio y de la Presidencia de Quito y del Seminario de San Luis, los jesuitas fundaron en el siglo XVII colegios en todas las poblaciones importantes y hasta en numerosos pueblos de la región amazónica. Tan enorme aparato —el mayor que se hubiese construido en la Audiencia— se sustentaba con un grande y sólido poder económico.

En 1631 los procuradores de dos Ordenes reclamaron así contra la anunciada operación de esos centros: "Un solo colegio que está fundado en la ciudad de Quito... se ha extendido y crecido en bienes temporales... Tiene más de 60,000 pesos de renta en haciendas, con que han quitado más de 10,000 pesos de diezmos y novenos a S. M."

En 1631, dos de las Ordenes reclamaron enérgicamente contra ese poder y la forma como crecía. En cuatro páginas cerradas enumeraban los quejosos la fortuna de la Compañía de Jesús —inmensa, aun en términos actuales— Vargas estima que en total; estos ingresos ascendían a 70,000 patacones de oro anuales.(19)

d. Contradicciones intraclasistas

Durante el siglo madura y se encona diversidad de conflictos entre las clases dirigentes. Las pugnas del poder civil y con el eclesiástico menudean, casi siempre por motivos serios; pero también debido a fruslerías y a puntillosidades. Una de las causas más frecuentes era la designación de dignatarios del clero, que hacía el rey de entre una terna presentada por el obispo del lugar americano de que se tratara.

Pero más violentos eran los conflictos que enfrentaban a una Orden con otra o a facciones dentro de la misma Orden, con motivo de la elección de supe-

riores. Muchos criollos habían ingresado en las Ordenes religiosas como un medio de ascenso social. Pero esas aspiraciones corrían el riesgo de quedarse truncas porque los religiosos españoles tendían a monopolizar las situaciones de poder. La solución salomónica de la Corona fue la "alternativa" —decidida en 1625—, según la cual debían turnar como superiores de las Ordenes criollos y españoles. Pero la medida no bastó para terminar con estas rivalidades, detrás de las cuales se hallaba nada menos que la hegemonía de todo un grupo social en tierra americana.

Los dominicos adoptaron la "alternativa" en 1617. Pero en el capítulo de 1624 los criollos excedían tanto en número a los españoles, que usurparon el turno y eligieron provincial para el trienio a un criollo de Pasto. Este hecho convirtió el trienio en el más turbulento de la historia de los dominicanos quiteños en el XVII. La Audiencia dió su veredicto en 1625, favorable al candidato español; pero el virrey de Lima revocó el fallo.

Las elecciones superiores de franciscanos y agustinos también eran ocasiones de enfrentamientos; entre los mercedarios y los jesuitas, los europeos excedían en número a los americanos.

Los dominicos vieron en la fundación de un Colegio el medio para oponerse al monopolio de los jesuitas en el campo cultural y en la ideologización de las élites llamadas a gobernar las colonias. Esta batalla duró hasta que finalmente, —1688—, los dominicos abrieron el convictorio de San Fernando, con poder de conferir títulos. El Consejo de Indias se vio forzado a resolver la cuestión de precedencias entre el nuevo plantel y el de los jesuitas.

Varias veces se produjo conflicto entre la Corona y los grupos locales de poder tocante a las leyes protectoras de los indios; la reacción solía unificar a los grupos hegemónicos en todo el Nuevo Mundo y por sobre sus respectivos agravios. Bajo estas presiones, el rey emitió la cédula de 1609, que continuaba la mita y el repartimiento de indios aunque reglamentando sus condiciones de trabajo. Contra las normas para los obrajes en 1680 se alzaron unidos en Quito la Iglesia, las Ordenes y aun el Cabildo.

También los indios daban señales de insubordinación. En 1615 los de Otavalo se negaron a pagar tributos, y en 1623, los trabajadores del obraje de pólvora de Latacunga se rehusaron a continuar en sus mitas porque no se les pagaba. Pero el malestar de los indios de la sierra sólo iba a producir verdaderos levantamientos en el siglo siguiente; en el XVII son tribus del Oriente amazónico y de la provincia de Esmeraldas las que emprenden sangrientas rebeliones.[20]

4. Aparatos ideológicos del Estado

a. La Iglesia

La Iglesia consolida su poder en el siglo XVII. Con sus parroquias y misiones en todos los pueblos indios, neutraliza creencias y costumbres prehispánicas e implanta un credo y una liturgia de apariencia católica. La construcción de templos llega a su punto máximo y ninguna manifestación cultural es concebible fuera de su control.

Hacia la mitad del siglo la Iglesia moviliza a buena parte de la población para hacer de la monja quiteña Mariana de Jesús el símbolo de la cosmovisión católica tridentina. Tras el éxito de la virgen de Guadalupe en México, no hubo colonia americana que quisiera pasarse sin al menos un santo propio.

Frente a la sociedad global, el poder religioso ofrecía una sólida unidad

que no permitía reconocer ni explotar sus fisuras. El mecanismo explicativo y justificador de ese poder radicaba en atribuirle origen divino y confundir su ejercicio con el del poder terrenal. Tal concepción procedía desde los Reyes Católicos y aún más atrás, desde la ecumenia establecida por el imperio cristiano de Carlomagno. Por eso, oponerse a esos poderes no era sólo un delito sancionado por las leyes, sino el peor de los pecados: el del espíritu, con todo lo que tenía de soberbia luzbeliana y de lesa majestad.

En la Audiencia de Quito el humanismo alcanzó escasa proyección y lo poco que restaba del espíritu erasmista traído por los frailes flamencos de la Orden franciscana fue agobiado por la celosa ortodoxia de la Contrarreforma, a la vez que por el boato y la enorme difusión de los ritos externos. Para los estudiosos que aspiraban a niveles superiores del intelecto estaba la teología, impartida desde el púlpito y la cátedra.

Así, entre la resignación de los indios —cuyas grandes privaciones se presentaban como virtud para ganar el cielo— y el fanatismo inculcado al sector popular de las ciudades, la Iglesia se transformó en el aparato ideológico que mejor preservaba al sistema contra el descontento y los ímpetus transformadores. Sin ponderar críticamente el papel que jugaba ese aparato dentro de la dialéctica de aquellos tiempos, no se puede comprender durante la colonia entera las posibilidades y las limitaciones de toda la producción cultural ni la captación y supeditación de los miembros de las élites. Para los remisos recalcitrantes y los peligrosos espíritus rebeldes —sobre todo entre los intelectuales— quedaba la Inquisición.

El Visitador Mañozca, primer inquisidor en Lima, llegó a Quito a residenciar —léase a investigar y juzgar a toda la maquinaria del poder— y estableció el tribunal del Santo Oficio hacia 1625. El tribunal limeño se había fundado en 1569 y su nueva agencia sugiere que ya existían en territorio ecuatoriano suficientes casos "punibles". Las ciudades que eran cabeza de obispados tuvieron sus comisarios con poder de excomulgar, secuestrar bienes y encarcelar; juzgaban también costumbres y actos morales. En la Audiencia de Quito no dio gran trabajo el recién fundado tribunal en materia de fe; pero Mañozca lo usó para arrestar a los dominicos criollos que recusaron su autoridad cuando el famoso asunto de la alternativa para el cargo de Superior de la Orden.

b. El sistema educativo

En 1601 se publicaron los estatutos del seminario de San Luis, donde se repetía que uno de sus objetos era aplicar las normas del Concilio de Trento. El plantel fue encargado a los jesuitas como directores más idóneos para mantenerlo dentro de la disciplina de la nueva Iglesia.

En 1677 los estudiantes de San Luis eran 7 teólogos por terminar el curso y 13 por comenzarlo, 31 filósofos (también llamados "artistas"), gramáticos y niños de escuela.

Entre 1620 y 1650 se graduaron en San Gregorio 160 maestros y 120 doctores. Estos 280 graduados constituían la "inteligentsia" quiteña y eran los ideólogos de la estabilidad sociocultural. Nada cambió esta docencia al fundar los agustinos en Quito la Universidad de San Fulgencio, que introdujo el escolasticismo con ciertos matices agustinianos.

En cuanto a selección de alumnos, el sistema educativo era discriminador y elitista. Manuel Zaragozi, hijo de barbero mas de familia de caciques, no consi-

guió matrícula en San Gregorio porque "tumultuados escolares se opusieron todos, desdeñando admitir en su compañía a un indiano". Los estatutos del seminario de San Luis prescribían que gozaban de preferencia para estudiar "los hijos y nietos de conquistadores y Ministros de S. M., como Oidores y otros criados suyos".(21)

c. El sistema legal

Los privilegios del patronato regio no eran graciosas concesiones de la Sede Apostólica sino derivados de la Corona. Numerosos sectores del clero apoyaban en el fondo esta concepción; los franciscanos sustentaban la doctrina de que estando el corazón de los reyes en manos de Dios, era moralmente imposible que pudiesen errar en cualquier cosa que ordenaran a sus vasallos.

Con miras a apropiarse del poder eclesiástico, el poder civil se mantenía muy cerca de la Iglesia en cuantas ocasiones solemnes iban pautando la vida colonial. Esto —sobre todo ante los indios y en general las clases bajas— producía enorme efecto.

Mas el poder civil tenía su propia y sólida estructura legal, que le permitía dominar a la sociedad entera. El supremo órgano del gobierno era la Audiencia, que funcionaba según las ordenanzas de Monzón en 1562.

Una simple denuncia podía bastar para el arresto y detención de una persona. En el curso del proceso gravitaban mucho la clase social y la situación económica del acusado.

Los mayores problemas que debía atender el gobierno metropolitano en el orden penal eran los abusos de las autoridades, los encomenderos y hacendados, y la corrupción de buena parte de los funcionarios públicos. Las medidas extremas eran la "residencia" y la "visita general", las cuales sólo podía decretar el rey y previa consulta al Consejo de Indias. Durante la colonia hubo únicamente cinco designaciones de visitadores: dos al Perú, una a México, una a la capitanía de Guatemala y una a la Audiencia de Quito, que duró de 1624 a 1636.

II. DEL MANERISMO AL BARROCO

1. El manerismo: transición

El estilo propio de la Contrarreforma fue el manerismo(22) "que mezcla la realidad y la fantasía, el pormenor naturalista y el irrealismo en el conjunto, la desproporción preciosista o el descuido estudiado, el esquematismo abstracto y la expresión conmovida de los ideales de la fe".(23) Sus modelos eran usualmente miembros de las clases altas o lo más "distinguido" del santoral, pese a que se proponía convencer a las masas con su mensaje. Esta contradicción fue una más de las que venía amasando el imperio en su seno desde finales del siglo XVI.

La Iglesia auspició el arte anecdótico, por considerarlo más eficaz para el adoctrinamiento y lo sujetó estrictamente a las historias bíblicas. Como corresponde a todas las culturas aristocratizantes, fueron prohibidos el desnudo y la belleza provocativa que pudiese suscitar reacciones terrenales; la gazmoñería ocultó mal la lascivia y se expresó en taparrabos, hojas de parra y velos.

Cualquier plástica sujeta a normas desemboca fatalmente en el academismo; éste se volvió tendencia pedagógica sistematizada, cuyas herederas fueron las academias y las escuelas de bellas artes surgidas en el siglo XIX con la añadida con-

tradicción de ser contemporáneas del liberalismo y de la naciente burguesía.

Las normas tridentinas en materia de arte se compadecían mal con la inclinación naturalista y furiosamente expresiva de la plástica española, y peor con la plástica americana, incitada por un medio físico sensual y por los gustos e influencias de clases en agitada movilidad social. Romper o al menos defenderse contra la normativa tridentina no fue en el Ecuador un problema de conciencia sino un alivio que tenía mucho de afirmación "nacionalista", si cabe decirlo.

A todo ello se debió la corta vida y la inefectividad ideológica del manerismo en el Ecuador, donde la sociedad no era aristocratizante, pese a las ínfulas de las improvisadas clases altas; por ello el manerismo se afincó mal, aunque de todos modos dejó huellas. Su principal desempeño fue abrirle la puerta al barroco, estilo unitario y lógico de aquella sociedad. La amalgama entre ambas modalidades se encuentra en templos y obras plásticas de finales del siglo XVII.

2. El barroco

a. Marco social

Al morir Felipe II se produce una serie de cambios de gran trascendencia para el Nuevo Mundo:

a. En España el poder civil toma la ventaja sobre el poder religioso, en quien el difunto monarca se había apoyado para contrarrestar a la aristocracia y a la naciente burguesía.

b. Al cesar las voraces necesidades de guerra, el ingreso nacional pudo concentrarse en el boato de la corte y de las clases privilegiadas carentes ya de sentido las severidades contrarreformistas.

c. El mundo del Mediterráneo no arrastró en su descenso a los virreinatos, donde la Iglesia, al amparo de cierta descentralización del imperio, pudo continuar su política de enriquecimiento y de construcciones.

Correlativamente, el vierreinato del Perú comenzaba a percibir frutos de la consolidación colonial. Todos los conquistadores habían muerto y sus descendientes gozaban de riquezas y elaboraban una conciencia del criollismo —incluso frente a los españoles que seguían llegando en busca de fortuna—, a su tiempo nutricio de la conciencia nacional.

Se terminan las grandes construcciones del siglo XVI y muchas nuevas. Las obras ya no se pagan con el patrimonio de la Corona y subsidios obligatorios, sino con aportaciones voluntarias de los potentados; estos entran en competencia de ostentación y en los negociados dudosos anexos al amasamiento de una fortuna rápida. La Iglesia se organiza aún más jerárquicamente, bajo la autoridad absoluta de los altos prelados. Mucha gente, sobre todo los mestizos, abrazan la carrera eclesiástica para elevar su condición social.

La hegemonía política y económica de la Iglesia despertaba rechazo en casi todos los sectores sociales: los ricos, porque resentían los tributos, los intelectuales y las "clases medias" porque temían la competencia para los cargos burocráticos, y los indios porque temían la fundación de nuevas haciendas de propiedad religiosa a expensas de sus mermadas tierras. Pero todo ello no implicaba una disgregación seria de la sociedad, demasiado compacta por intereses comunes de las élites. Se afinaba la actitud selectiva hacia las importaciones ideológicas y artísticas de Europa y se acendraba la búsqueda de la expresión propia. Aceleradamente, la Nueva España se hacía más nueva y menos España.

Casi todo lo que tienen y crean los pueblos modelados por la cultura occidental desde el Renacimiento, es mezcla no pocas veces tan armónica que resulta un producto nuevo del trabajo y del ingenio. Desde antes de la conquista, los pueblos americanos desplegaban una extraordinaria capacidad de asimilación, favorecida por los contactos interculturales. A partir del siglo XVII, todo el arte importante del Ecuador es híbrido, y ningún sector intelectual se esmera en buscar la "pureza".

Esa es la causa primordial de que se reitere que el Ecuador es un país barroco. Nada más falso, si se pretende que las artes plásticas de hoy continúan las del siglo XVII, o que barroco es obligatoriamente sinónimo de sensual, adjetivado, culterano, desordenado, primitivo o bárbaro. Mas si tal generalización presupone la manifestación de una nacionalidad integrándose y capacidad de absorción cultural y de gusto por el entrevero de elementos artísticos, acaso se esté dentro de la verdad histórica.

Y no sólo ahora —con las excepciones que se quiera— sino desde la aparición del barroco a fines del siglo XVI; la sociedad ecuatoriana —o mejor dicho su epicentro en Quito— se percató de inmediato de las posibilidades que ese estilo ofrecía para incorporar, procesar y recrear todas las aspiraciones, formas y herencias, y para volcarlas como un gran arte radicalizado en el medio.

b. Marco estético

El nacimiento del barroco está vinculado al del capitalismo y a la emergencia de la burguesía. Representaba un antivalor de la aristocracia incapaz de soltar las andaderas del clasicismo —ya históricamente en decadencia— y de la Iglesia que no imponían duras reglas congruentes con una sociedad relativamente pobre, pero con una sociedad cuya clase alta amaba el ornato y la opulencia.

Sin todos estos elementos, que como en los cambios fundamentales de gusto se funden, no se comprendería bien el barroco: aristocratizante y burgués, áulico y populista, religioso y laico —para no decir pagano—, signo de riqueza y al mismo tiempo de los anhelos de libertad expresiva de una clase que en su momento jugó un papel progresista. En una palabra, pensamiento, estilo y formas en esencia contradictorias, dilema entre el pensamiento lógico y el sentimiento patético, entre la inteligencia y la vida (como dijo Eugenio D'Ors).

Al igual que todos los estilos que se conocen, el barroco absorbe y procesa los anteriores; es así como podemos "historizarlo" y desentrañar semiológicamente sus significados.

El barroco empezó irrumpiendo como decoración en los órdenes tradicionales de la arquitectura, siguió modificando esos órdenes en sus proporciones y sus correlaciones, y terminó por crear una concepción fundamental en los conjuntos, hasta sumergir, en su decadencia, a la arquitectura bajo el peso de la escultura: esa fue la hora del rococó.

En cada país, casi en cada región se dio un barroco especial, porque admitió siempre todas las influencias, todas las fuerzas desencadenadas que emitían los grupos étnicos, las clases y hasta las nacionalidades emergentes. A ello se debió que en esa época inicial nunca se contrapusiera el gran arte religioso al gran arte laico, en palabras de Hauser.(24)

En España, la Iglesia procuró empeñosamente que la arquitectura se conservara apegada a los cánones tradicionales, y que la escultura fuese didascálica y

teologal. Resultado de esos esfuerzos fue el herreriano, cuya ejecutoria máxima es el Escorial; después llega la hora de las innovaciones desenfrenadas y los Churriguera dan en la plástica rienda suelta a la pasión castellana.

Las bases económicas y culturales del barroco parten del Mediterráneo —incluyendo Portugal—; es allí donde se reciben y procesan todas las influencias ultramarinas, las reacciones europeas, y donde la concentración de abundantes recursos lleva el estilo a su máximo brillo, a su momento imperial. Pero el centro más entrañable del barroco radicaba al otro lado del Atlántico, allí donde nacía un mundo y de donde partían los enormes recursos mineros y las poderosas fuerzas espirituales del mestizo.(25)

Durante mucho tiempo el barroco se definió y clasificó según el punto de vista italiano que le diera su nombre, o sea por sus formas relevantes y por comparación con los modelos clásicos; Wölflin lo ve como antitético de los estilos del siglo XVI temprano y particularmente del Renacimiento, mientras que Worringer piensa que tan sólo es continuación de éste. Es en América donde por razones de idoneidad patrimonial se ha clarificado al barroco como producción de sentido; por su autonomía relativa, pero vigorosa, respecto a las tendencias anteriores, posteriores y sus contemporáneas en la plástica. Sus curvas y sus espirales sugieren un gran espacio abierto, una proyección de la obra humana hacia el infinito, la conversión en devenir y dinámica; y fundamentalmente, el propósito de comunicar signos y símbolos al espectador. Es este último rasgo el que da al estilo su sentido humano. El espíritu del Renacimiento es clásico: sus formas *pesan;* el espíritu del barroco es móvil: sus formas *vuelan;* quizá no se pueda expresar más gráficamente la ruptura.(26) El barroco no busca la perfección, como el clasicismo; ni siquiera se plantea el problema de su existencia. La belleza está en el desarrollo de las formas, en la audacia de nombrar y expresar la realidad de cuanta manera sea posible encontrar o inventar.

El barroco no es un arte íntimo; antes bien, su discurso proclama teatralmente las glorias de una clase robusta y la majestad de Dios y de sus intermediarios. En el siglo XVII las imágenes salen a convivir con el gran público a la calle; es la etapa de los "pasos" enseñados por Sevilla, (27) donde se piropea y se insulta a la Macarena por puro amor terreno. Cada clase intuía lo que de sí llevaba el arte, y por impulsos sentimentales o por objetivos ideológicos, se lo apropiaba. De los artesanos competentes, humildes y anónimos, emergen los artistas estimados y con nombre "conocido".

El barroco se aclimata con facilidad en el Ecuador y se compadece con el genio decorativo y frondoso del aborigen; de ahí que haya podido desarrollarse con bastante libertad y acoplar como vernáculos módulos artísticos extraños.(28) Tal parecería que la relación amor/odio entre las etnias y sus culturas estallara en una especie de orgasmo de las formas; la exuberancia sería llevada a tal extremo que a veces produce la ilusión de que el ornamento ha transformado hasta la arquitectura.

En el Ecuador el barroco usó menor número de modalidades que en Méxi-

co y más que en Guatemala, y desde el principio se volcó en obras que con ligeras modificaciones iban a persistir como modelos hasta el fin de la colonia. Para fines prácticos de análisis intentamos una periodización —y no sin las reservas del caso.

La primera etapa sería la del barroco europeo; esto implica que no es posible desglosar la génesis española del mundo mediterráneo, y que los artistas son simpre o casi siempre europeos. La segunda etapa incluye elementos indios, ya por iniciativa clandestina de los trabajadores, ya por deliberada e ideológica adaptación de los artistas españoles; la tercera y última etapa es criolla y mestiza, y corresponde al momento en que la sociedad de la Audiencia se está configurando ya a su manera y casi con autonomía. Cronológicamente, habría un barroco del siglo XVI y de comienzos del XVII, otro del resto del siglo XVII y otro en el siglo XVIII.

Tampoco es simple clasificar el barroco ecuatoriano por sus elementos formales. Para empezar, se ignora cuándo comenzaron en Quito las columnas salomónicas,[29] las cuales se emplearon durante toda la colonia y convivieron, sin ser rotundamente desplazadas, con el estípite; éste aparece excepcional y no sistemáticamente desde fines del siglo XVII.

La diversidad de barrocos con caracteres diferenciados demuestra que ya en el siglo XVII había en América nacionalidades bastante definidas y vigor para producir formas propias en arte.[30] Empero, la debilidad económica de la mayoría de las provincias, la densa concentración de artesanos y artistas en Quito y la organización de un mercado del arte que de allí irradiaba (como parte del "colonialismo interno"), fueron las causas principales de la homogeneidad de los estilos en territorio ecuatoriano a lo largo del coloniaje. Por eso no existió una diversidad de barrocos, aunque sí haya habido a finales del dominio español pequeñas ciudades con base minera donde floreció una arquitectura peculiar (Zaruma y Cuenca, por ejemplo) y casas gigantescas de hacienda con soluciones originales.

En la imaginería y las tallas, la interpretación del barroco se vuelve ahora más esquiva por dificultad de la precisión cronológica, la diversidad de estilos que se produjeron simultáneamente, los anacronismos dentro del imperio y la indecisa frontera entre la artesanía y el arte culto. Son bien discernibles el período de las tallas completas en madera y el de las tallas con vestiduras en tela; pero hasta ahí llega lo obvio. En general, otra constante del barroco quiteño es su carácter decorativo y el equilibrio entre la base arquitectónica y la aplicación escultórica, la cual sólo empieza a veces a devenir exagerada a fines de la colonia —como ya dijimos.

El barroquismo fue parte de una cultura bastante homogénea que anunciaba la hegemonía de una nacionalidad y el proyecto histórico de una nación.[31] Dentro de él se formó una oratoria sagrada, una filosofía escolástico-sofista, una ciencia, un ensamble entre los hombres y la tierra que hasta entonces los había determinado y sustentado. El enérgico rompimiento que en el proceso de la historia ecuatoriana significa la independencia, la invasión de la cultura francesa y la cultura laico-liberal como primera expresión de la República, no deben inducir a desproporciones: sin prejuicios anticolonialistas, chauvinismos exaltados o pretensiones usufructuadas de algunas clases cuya única razón de vivir es el pasado, podemos concluir que el barroco ha sido el momento más alto del arte ecuatoriano y sobrevive más por su espíritu que por la tenacidad de sus formas.

III. EL ARTE

1. La escultura

El siglo XVII es un buen siglo de la escultura quiteña. Fácilmente se puede rastrear el progreso de la técnica, la seguridad de los artistas en sí mismos y como portavoces de la expresión socio-estética de la nueva sociedad, así como la decantación paciente, penosa y exultante que exige lo que podríamos llamar carácter nacional.

El proceso de la escultura quiteña es el del barroco que le sirve de lenguaje plástico. Es éste el lazo de unión que de algún modo asemeja a los artistas a lo largo del período y aviva la tentación de clasificarlos como parte de una escuela local.(32)

Semejante obra, inmensa, conjuga la expresión propia y la universalidad, el sentimiento religioso y el arte puramente humano, y dentro de los límites precisos que imponían los controles eclesiásticos, incorpora la búsqueda desesperada, constante, de una identidad personal y colectiva.

Este último rasgo añade a la producción artística —en general— del siglo XVII un nuevo conflicto: entre el anonimato y el anhelo de individualidad. El primero —lo repetimos— fue característico de la mayoría absoluta de las obras de arte y corresponde a una sociedad aún amorfa, ordenada según intereses y conceptos grupales e irrespetuosa del individuo, como corresponde a todas las sociedades en sus primeras etapas de desarrollo. El segundo emana en primer lugar de la formación y consolidación de la propiedad privada, del proceso de fetichización de la mercancía y de la valorización consiguiente del individuo. La diferencia de fondo entre una obra anónima y una firmada no es tanto la calidad cuanto el precio y el factor de prestigio social. El hecho digno de mención es que a fines del siglo XVII casi desaparecen el arte gremial y el arte anónimo.(33)

La secuela de ese conflicto llega hasta hoy. La comunidad de intereses entre propietarios, comerciantes, coleccionistas privados, museos, exportadores, críticos de arte y patrioteros de diversas pintas, incide en el afinamiento de una fantasía para "atribuir" obras a los artistas coloniales más notables y cotizados. Si adicionáramos todos los Legardas y Caspicaras "atribuidos", esos artistas tendrían que haber trabajado de sol a sol durante medio siglo.

La constante repetición de esa falsa actitud valorativa que llega hasta nuestros días, corresponde a un proceso de ideologización generado dentro de las clases hegemónicas y a una deformación de la conciencia cultural, incapaz de valorizar el pasado como lo que es: una obra común, un antecedente obligado de lo que hoy es la sociedad ecuatoriana, sobre el cual importan los nombres pero mucho más el genio y el trabajo de los millares de seres humanos que lo crearon.

Casi todas las tendencias de la escultura relativas al siglo anterior continúan en el XVIII, pero hay algunas variantes:

a. Los ornamentos de la arquitectura se refinan y sobrecargan.

b. Las imágenes se vuelven de "trato llano", en el sentido de formar parte de la devoción de crecidos estratos medios y de masas que ya usan los templos sin reticencias.

c. Las imágenes se trabajan exclusivamente en madera, salvo en los frontispicios de los templos y en los portones de las casas ricas.

d. Los elementos mestizos y hasta los populares terminan por hacerse más

frecuentes en las obras a finales del siglo.

e. Va en aumento el número de obras de autores conocidos, lo cual introduce una doble escala de precios para las obras.

f. Las esculturas en piedra —que disminuyen sensiblemente— van de lo renacentista al barroco y las tallas en madera se hacen exclusivamente barrocas.

g. En cuanto a morfología y calidad, la mayoritaria escultura anónima no se diferencia necesariamente de las obras de autores conocidos.

La producción escultórica en piedra del XVII se limita a portones, escudos familiares, frisos, pilas —destacándose la del convento de La Merced (1652) por sus guirnaldas, un Neptuno y otros ornamentos profanos. Por aquella época, a los que labraban la piedra se les llamaba "canteros" y se les trataba como a los demás artesanos. Al establecerse la madera como el material preferido, cambia no sólo esa condición social sino la calidad, la función, el ámbito y la eficacia ideológica de las obras.

En efecto. Todas las clases sociales acudían a los mismos templos y compartían su recinto y el culto de las mismas imágenes. Semiológicamente, lo alto del escalafón social estaba representado por bancadas con el nombre de la familia propietaria, capillas con llaves exclusivas, cenotafios y figuras de donadores en algunas obras pictóricas, así como por santos que procedían de casas reales o de familias "prominentes". Pero de cualquier forma, las esculturas estaban más próximas a las multitudes y eran más palpables y discernibles de lo que jamás han sido las pinturas.(34)

A mediados de siglo se introduce una nueva técnica: el uso de telas encoladas y luego estucadas y pintadas, que facilitan el ritmo de los pliegues y enriquecen la textura de los pigmentos. Unos años después, la parte visible de la madera se reduce a rostro, manos y pies, y el resto del cuerpo se cubre con riquísimas telas recamadas de oro y plata, moda que iba a ser característica del siglo XVIII y que se completó incluso con piedras preciosas, engarzadas como en los ropajes del Renacimiento. Un afán ultranaturalista —por lo demás anexo al uso de elementos populares— llevó hasta incorporar a las esculturas pelucas de pelo natural, uñas, cejas, pestañas, ojos de vidrio, amén de joyas e historiada orfebrería para el tocado.(35) Otro fenómeno de naturalismo-arte popular es el de los Cristos sangrantes de los pueblos, en cuyos detalles escatológicos parecen haberse esmerado manos anónimas. Todo esta etapa hiperbólica y ornamentalisma no fue, por cierto, escalafón de ascenso de la escultura sino signo que anticipó la decadencia del barroco, y que sólo iba a frenar y superar el neoclásico.

La policromía, como ya vimos, es característica de la escultura quiteña —y también guatemalteca y mexicana—. No se recurrió a ella fácilmente, sino tras intensos debates entre escultores y pintores de Sevilla. Cuando el camino quedó abierto para usarla, paralelamente la Iglesia, apoyándose en las disposiciones tridentinas, impuso severas normas sobre colores de los ropajes según las imágenes y los motivos de que se tratara.(36) La policromía quiteña fue mucho más viva que la de España y aun la del resto del Nuevo Mundo. Su riqueza dependió en último extremo del dinero del cliente y no de límites de moda.

A mediados del siglo XVII comenzó a practicarse en Quito un tipo de escultura en cera para bajorrelieves, tabernáculos y urnas. Su introductor fue Toribio Avila, cuyo taller generó una verdadera escuela; allí hacían los famosos pesebres, belenes o nacimientos, que en proporciones iban desde los conjuntos domés-

ticos hasta los monumentales para los templos y conventos, como el elaborado para el Carmen Nuevo.

Los modelos más seguidos entre los escultores fueron Gregorio Hernández y Alonso Cano, de la escuela de Castilla y Martínez Montañés, de Sevilla. Casi todos los artistas quiteños les deben poco o mucho. Sus obras están desperdigadas en mansiones de la burguesía, templos y museos, ninguna de ellas firmada; lo cual no es demasiado grave porque sólo por excepción se conoce el autor entre las innumerables imágenes hechas en el siglo XVII.

El arte y sobre todo el dibujo llega a su más alto grado en el colegio de San Fernando;[37] paralelamente, a partir de la segunda mitad del siglo XVII se introduce una serie de elementos vernáculos en la escultura. El culto se "americaniza": la Virgen Guadalupana pasa a ser la Virgen de Guápulo; se entroniza una cantidad de imágenes lugareñas: las Vírgenes del Quinche y el Cisne (Loja), el Cristo del Arbol (Pomasqui, alrededores de Quito). Abundan las tabletas o pequeñas planchas metálicas pintadas con los llamados "milagros" (ex votos), entre los que hay verdaderos prodigios de arte ingenuo.[38]

Como es natural, la escultura se circunscribió a figuras de santos y decoraciones de la arquitectura, mientras que la pintura diversificó su temática e incluyó escenas bíblicas, motivos populares y conjuntos de muchos personajes. No hubo desnudos femeninos en ninguna de las artes a lo largo de la colonia; curiosamente, tampoco hubo calvarios con los famosos ladrones crucificados. De manos de Legarda salió un tipo especial de la Virgen de la Concepción, en la que se ha querido ver reminiscencias de las bailarinas de Bali. Esto no es imposible, dado el contacto regular, aunque esporádico, que había entre Guayaquil y todos los mundos ultramarinos; pero sí conviene precisar que las alas, inseparables de ese modelo de Virgen, no fueron invento vernáculo sino símbolo de una alegoría de la Virgen del Apocalipsis, que aparece en la iconografía del siglo XII en varios países de Europa.

Es posible que del taller de Diego de Robles hayan salido bastantes de las piezas que inician el movimiento escultórico del siglo XVII. Las Vírgenes del maestro hicieron verdadera escuela y por cierto son las imágenes con mayor cantidad de devotos en esos tiempos: Guadalupe de Guápulo (que se quemó), el Quinche, Cicalpa, El Cisne, todas de igual estilo y dimensiones. Obra de Robles es también el grupo del bautismo de Cristo, en el altar mayor de San Francisco.

Tuvo estrecho vínculo con el padre Bedón, murió casi como un sacerdote y dejó en su testamento algunos pesos a la cofradía de indios fundada por los jesuitas, "por descargo de mi conciencia y algunos agravios y cosillas de poco momento que he tomado en diferentes partes a los indios para que nuestro señor me lo perdone".

La recia influencia de las primeras obras de Martínez Montañez, llegada de Andalucía, se advierte, a partir de Robles, en casi todos los demás escultores del siglo.

Marcos Guerra y los quiteños Antonio Rodríguez y Jaime Ortiz trabajaron respectivamente en los templos de La Compañía, el Sagrario de la catedral metropolitana, Guápulo y Santa Clara. En La Merced —"la más quiteña de las iglesias", la llama Hernán Crespo Toral— hay obras de varios de ellos. El extremeño Francisco Guerra dejó imágenes en Santo Domingo y San Agustín; el padre Francisco Benítez talló en varias iglesias, y Antonio Fernández es autor del San Jerónimo de la catedral.

20.

El mejor tallista de retablos del siglo fue Juan Bautista Menacho, de cuya
23. mano salieron obras desde 1670 a 1720, entre otras el retablo de Guápulo.

Pero la máxima figura de los imagineros del siglo es el padre Carlos, elogiado por Espejo y representado en varios templos quiteños con piezas de primer or-
26. den —algunas de tamaño natural. Poco se sabe de su origen y formación; el San Lucas de la capilla de Cantuña, junto a San Francisco, lleva su nombre y la fecha 1668. Algunos contratos de trabajo y datos concretos de archivos eclesiásticos también permiten identificar como suyos los apóstoles del altar mayor de San Francisco, la negación de San Pedro, la oración del huerto y el Señor de la columna. El artista quizá consiga la máxima expresión dramática en el San Pedro de Alcántara, de la Cantuña.

Varios especialistas en arte colonial suelen señalar como alumno del padre
22. Carlos a Diego de Olmos "Pampite", mestizo a quien se atribuye varios crucifijos de estilización a la italiana, un poco rígidos pero de superior talla policromada; es-
27. tos rasgos los diferencian de los muchísimos que hay en Quito y en Cuenca esculpidos a fines del siglo.

Fue aquella, en todo caso, una época particularmente fecunda para las artes y los altos estudios. Digna de mencionar en este sentido fue la gestión del obispo De la Peña y la del padre agustino Basilio de Ribera.

2. La pintura

En general, los antecedentes de la pintura del siglo XVII son en su mayoría comunes a los de la escultura coetánea.

La escultura colonial alcanza la cúspide en el siglo XVIII con Legarda y Caspicara, en tanto que la pintura se ve coronada más de medio siglo antes con Miguel de Santiago y Nicolás Goríbar. Sin regatear a Santiago un talento de excepción, tampoco debe excluírsele de un proceso cultural, ideológico y técnico que se remonta sin interrupción a los orígenes de la colonia.

La pintura del siglo XVII es más pedagógica que las anteriores, lo cual es congruente con el espíritu discursivo y activista —podría llamársele— del barroco. Se encamina a las demostraciones doctrinales, la reducción de la teología a esquemas de color y forma, y al aporte plástico de "pruebas" del poder de los santos y especialmente de la Virgen, a través de milagros a favor de quienes los invocan con fe cristiana. Los lienzos, a veces gigantescos —por ejemplo los que en proporciones y composición de murales cuelgan a ambos lados de la entrada de La Compañía— perseguían no un fin artístico sino más bien moralizador, exactamente como los frescos de las iglesias bizantinas; esto fue detectado por Bayón, con su peculiar perspicacia.(39) Hay un poco de subjetivo en estas obras; es como si los pintores se regodearan en sentirse relativamente libres después de someterse con docilidad a la normas tridentinas. Miguel de Santiago se lanza inclusive a la pintura profana, adelantándose a lo que sería el arte del neoclásico, y pinta "las cuatro estaciones".

En el orden técnico las figuras se tornan menos rígidas, con movimientos apoyados por la evolución de los pliegues de la ropa. El prurito de simetría del siglo XVI desaparece para dar lugar a composiciones amplias y a la valoración del espacio y de los objetos circundantes; no el espacio pero sí las cosas, desempeñan papeles simbólicos y los artistas las realzan como temas plásticos. El paisaje local, en efecto, surge a fines de siglo en la serie de los milagros de la Virgen, que pinta Miguel de Santiago para el templo de Guápulo. Resalta la influencia del claroscuro

—llevado a la excelsitud por Rembrandt— y el tenebrismo flamenco.(40) Desaparece en gran parte la perspectiva ascendente y se da un gran paso hacia la visión donde el tema y el fondo se integran, como en la pintura moderna.

El primer pintor del que nos ocuparemos es Hernando de la Cruz, nacido en Panamá en 1592 y de muy apreciable proyección en Quito. Antes de hacerse jesuita en 1622 llevó una vida licenciosa, que algunos historiadores gustan de presentar como legendaria. Suyos son varios lienzos de La Compañía, incluyendo los dos en dimensión de enormes murales a ambos lados del coro, con los temas del infierno y del juicio final. También hizo retratos de santos de su Orden y varios 28.
cuadros con un tema que lo obsedía: la muerte. Tuvo gran cantidad de discípulos. 29.

Hacia 1615 aparece en Quito el español Mateo Mexía. Vargas le atribuye la introducción de estrellas y vestimentas doradas —como las de la escuela cuzqueña— en el decorado de imágenes, estilo que sería frecuente en la pintura del siglo XVIII(41) y que rompe con modalidades tradicionales. Fue alumno de Miguel de Santiago, quien le inculcó la captación de la subjetividad de los personajes y el gusto por la escuela flamenca. Su obra más reconocida es la resurrección de Cristo, conservada en el museo de la Universidad Católica de Quito.

Miguel de Santiago murió en 1706, dejando una modesta fortuna que habla sobradamente de la diferencia entre el renombre y la pequeña gloria, y la paga de los artistas en la colonia. Se da como año de su nacimiento 1630. Era nieto de indios por ambos lados; al adoptarlo Hernando de Santiago, regidor de Riobamba, le dio su apellido. Fue alumno de Hernando de la Cruz y de uno de sus discípulos, indio franciscano de nombre Domingo; trabajó también con Sánchez Gallque, el autor del cuadro de los reyes negros enviado a Felipe II. Estos orígenes fueron muy entrañables para Santiago(42) y sin duda afirmaron su sensibilidad social, sus raíces ancestrales y su independencia de criterio. A los veinte años ya estaba en plena realización de la monumental obra de San Agustín, y no había llegado a la mitad de su vida cuando el cabildo de Quito lo nombró Maestro Pintor, el título más alto dentro de la jerarquía de los gremios.

Miguel de Santiago fue un innovador en la técnica de su oficio; era muy exigente con la calidad de los materiales y a partir de él los pintores prepararon las telas y diversificaron los pigmentos para enriquecer las posibilidades cromáticas.

Pero donde sobresale sin rivalidad posible es en la incorporación de la realidad física y humana del país a la pintura, con una pasión y una seguridad que iban a servir de brújula y de modelo durante largo tiempo. En este sentido, lo que pintó para Guápulo no es lo más importante de su obra desde el punto de vista estético; pero sí por mostrar su profunda conciencia de su origen y de su amor a la tierra donde había nacido. La serie de "los milagros de la Virgen", como muchas 30.
otras de sus obras posteriores, no está pintada sobre modelos sino tomada de la propia realidad o de la inventiva del artista. Cuando ejecutó esa docena de cuadros, el artista tenía cincuenta años.

El nombre del maestro es inseparable de aquella abadía, construida por suscripción popular que se recogió tras una vastísima campaña en la cual participaron desde autoridades españolas hasta "principales" indios (Juan Chuchicondor,

Pedro Caman, Cristóbal Puma, Ventura Guallichicomin). Ideológicamente, el culto a una Virgen "nacional" está calcado sobre el de la Virgen de Guadalupe en México; incluso el nombre de Guápulo recuerda a "Guadalupe". La primera imagen es de Diego Robles y data de 1587. Cuatro años después dijeron que "la Virgen había logrado la paz" después de la "revolución de las alcabalas" y el cruel escarmiento aplicado por la tropa. Los franciscanos que construían el templo opinaban que los civiles ricos de la ciudad no debían intervenir en la financiación de la obra, pues se cobrarían en poder para dirigirla. Pero los indios ya no podían soportar toda la carga, la cual llegó a ser tan pesada que el virrey del Perú la prohibió, levantando la protesta del procurador de Quito. Y "la obra" fue creciendo. En 1644 la Virgen fue declarada "patrona de las armas reales". En 1666 Felipe IV obtuvo del papa que declarara la concepción de María como un misterio; esto adscribió de cierta forma el culto mariano al poder real y lo oficializó, imponiéndolo por parejo a todas las Ordenes. En 1665 Miguel de Santiago trabaja los "milagros" de la sacristía del templo. Más tarde aportan sus obras Nicolás Goríbar y Manuel Samaniego (el retablo de San Pedro de Alcántara). Concluyó el siglo XVIII y Guápulo seguía adquiriendo obras de arte. En 1870 la administración franciscana de Guápulo remató un lote de las fabulosas joyas de la Virgen, para la reconstrucción del templo —averiado por el terremoto de 1868. Pocos años después se incorporó al acervo artístico un grupo de ocho ex votos, obra de Tadeo Cabrera.[43]

Como la mayoría de los grandes artistas, Miguel de Santiago acató y asimiló diversas influencias a lo largo de su trabajo. Contemporáneo de Valdez Leal,
31, 32. Zurbarán, Murillo y Velásquez y no obstante el retardo con que desde entonces llegaba a Quito la información y la noción crítica de las últimas tendencias de la plástica en el extranjero, puede reconocerse su deuda ilustre hacia los dos últimos: Murillo por algunas Vírgenes y Velásquez por el uso preimpresionista del color y de las transparencias, y por el modelo para el cuadro "Las lanzas". También siguió a maestros italianos; acaso alguno de los gigantescos lienzos de Tintoretto le sirvió para el suyo de "la Regla". Muy a la mano tuvo los grabados de Schelte de Bolswert cuando pintaba en San Agustín; íntimo era su conocimiento de otros flamencos como Rembrandt, Van Dyck y especialmente el Rubens de la pintura religiosa. Se inspiró igualmente en Durero y Holbein.

Su guía constante, ya en la vejez, fue el tratado de pintura de Samaniego —el cual transcribe, como se sabe, la *Varia conmensuración* de Juan de Arce (siglo XVI), con las medidas del cuerpo humano según la edad del sujeto. Este tratado anota "enigmas simbólicos" de virtudes, vicios, animales, elementos de la naturaleza, estaciones, pasiones humanas. En tales materias y en la totalidad de la simbología cristiana. Miguel de Santiago era un experto; de ella utilizó gran cantidad de motivos para enriquecer y profundizar sus cuadros de la madurez.

Numerosas son las obras que dejó. Aparte de lo que podría llamarse series —San Agustín, Guápulo, El Quinche—, están las que figuran en los principales templos quiteños, especialmente San Francisco. Casi no hubo Orden que no encargase al maestro cuadros dedicados a los personajes del santoral por ella preferidos. También en el extranjero se han localizado pinturas de Santiago; por ejemplo en la catedral y en San Francisco, de Bogotá.

Destacar con cualquier sistema de valoración una o varias de sus obras es cuestión de gusto personal, y además resulta esfuerzo estéril. Como ocurre con to-

dos los buenos maestros, el trabajo de Miguel de Santiago debe tomarse como unidad, porque constituye un solo discurso plástico e ideológico. Históricamente, es inseparable de los albores de la conciencia nacional, como uno de sus datos relevantes.

A Nicolás Goríbar, pariente y discípulo de Miguel de Santiago, se le menciona por primera vez en el testamento de su padre (1685). Durante el primer tercio del siglo XVIII aún estaba trabajando; se le atribuye la serie de "los profetas" para La Compañía, sobre grabados de la biblia de Nicolás Pezzana, editada en Venecia en 1710. Sin embargo, nos parece que por razones metodológicas y por correlaciones profundas, debe estudiárselo dentro de la globalidad de la pintura del siglo XVII.

Su pintura es más "concreta", más preciosista que la de su maestro. Se apoyaba invariablemente en sus notables dotes de retratista, y en colores escasos, rotundos y con pocas mezclas; sin embargo, aún se le nota la influencia del claroscuro y de otras especialidades técnicas de los flamencos.

En Santiago priman los temas del Nuevo Testamento y en Goríbar los del Antiguo Testamento; largas y plenas de vigor expresivo son sus series de reyes y profetas. Cabría preguntar si esta selección de modelos —la aristocracia del santoral, digamos— se debe a su prolongada vinculación con los jesuitas, que desde sus inicios tuvieron predilección por ese tipo de personajes.

Las principales colecciones de sus cuadros están en el Museo Bedón, de Santo Domingo, y en La Compañía. En Guápulo, empero, se conserva un retablo con seis cuadros suyos (en mal estado). *33, 34.*

Con Goríbar finaliza un eminente ciclo de la pintura quiteña; la que sigue, pese a sus destellos, parece arrastrada por la decadencia integral de la sociedad de la colonia.

FUNDADA EN 1620 QUITO

NOTAS

1. Monteforte Toledo, Mario, *Las piedras vivas- Escultura y sociedad en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 2a. edición, p. 77.
2. González Suárez, Federico, *Historia general de la república del Ecuador*, Quito, Imprenta del Clero, 1890-1903, t. IV, p. 460.
3. *Id.*, p. 101.
4. Phelan, John Leddy, *The kingdom of Quito in the seventeenth century*, Wisconsin, EE. UU., The University of Wisconsin Press, 1967, p. 60.
5. González Suárez, *op. cit.*, p. 101.
6. Phelan, *op. cit.*, p.67.
7. González Suárez, *op. cit.*, p. 471.
8. *Id.*, p. 101.
9 Bayón, Damián. *Sociedad y arquitectura colonial suramericana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p. 58.
10. *Arte ecuatoriano*, Quito, Salvat Editores Ecuatorianos, 1976, Quito-Barcelona, 4 vols. t. III, p. 87.
11. Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.
12. Larrea, Carlos Manuel, *Breve historia de la iglesia catedral de Quito durante cuatro siglos*, Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, 1975, p. 84.
13. Jijón y Caamaño, Jacinto, *Breves consideraciones sobre el arte quiteño*, Quito, Universidad Católica, 1976.
14. *Arte ecuatoriano*, *op. cit.* p. 101.
15. Gibson, Charles, *España en América*, México, Grijalbo, 1977, p. 189.
16. Wolf, Erik, *Pueblos y culturas de Mesoamérica*, México, Era, 1967, p. 169.
17. González Suárez, *op. cit.*, 422.
18. Citado por González Suárez, *op. cit.* p. 447.
19. Vargas, José María, *Historia del Ecuador, siglo XVII*, Quito, Editora Royal, 1980, p. 276.
20. Pérez, Aquiles, *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*, Quito, Ministerio del Tesoro, 1947, p. 440 y s.
21. Estatutos del Seminario de San Luis, en Jouanen, José, *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1941, t. I, p. 532.
22. Castellanizo así la palabra italiana "manierismo" porque iguales son los significados; aunque debe entenderse también en cierto sentido como "amaneramiento", en ambos casos.
23. Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1962, 2a. edición, t. II, p. 127.
24. Hauser, *op. cit.*
25. Monteforte, *op. cit.*
26. Rumazo González, José, "El barroco de Quito como descubrimiento", *Memorias de la Academia Ecuatoriana de la Lengua correspondiente de la española*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1973 (entrega No. 33), p. 26-38 (paráfrasis del original).
27. Monteforte, *op. cit.*, citando a José Moreno Villa, *Escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1942.
28. *América Latina en sus artes*, México, UNESCO, Siglo XXI, 1973, p. 80.
29. El origen del nombre procede de un regalo hecho en el siglo XV por el sultán de Turquía al papa, de una columna del templo de Salomón en Jerusalén.
30. Jijón y Caamaño, *op. cit.* p. 22.
31. Monteforte, Mario, *Nación, nacionalidad y Estado multinacional*, Quito, III Encuentro de Historiadores de América Latina y el Caribe, 1981 (Ponencia).
32. Donoso, Magdalena, conferencia pronunciada en la Facultad de Artes en Quito, marzo de 1982.
33. Donoso, Magdalena, *Escultura colonial contemporánea y moderna del Ecuador*, Quito, Banco Central (serie Monografías), 1978.
34. Los iconos de las iglesias ortodoxas tienen el mismo sentido ideológico; pero raramente representan a miembros de las clases altas, porque sus modelos datan de una época en que el cristianismo era realmente la religión de los pobres. Además, salvo los que pertenecen al recinto del iconostasio, los iconos están hechos para tocarse y besarse.
35. Donoso, *Escultura colonial, contemporánea y moderna del Ecuador*, *op. cit.*, p. 13.- Buchiazzo, Marco J., *Estudios de la arquitectura colonial hispanoamericana*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1944, p. 29.
36. Martí y Madó, citado por Vargas, *Historia del arte ecuatoriano*, *op. cit.*, p. 29.

37. Mellet, citado por Juan Castro en *Evaluación histórico-etnográfica de una serie de pinturas costumbristas ecuatorianas*, Guayaquil, Banco Central (serie Monografías), s.f., ms.
38. *Arte ecuatoriano*, *op. cit.*, t. II, p. 120 y 124.
39. Bayón, *op. cit.*, p. 27.
40. Donoso, conferencia pronunciada en Quito, *op. cit.*
41. Vargas, José María, *Escuela quiteña de escultura y pintura*, Quito Banco Central (serie Monografías), s.f., p. 6.
42. Pareja Diezcanseco, Alfredo, *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
43. Navas, Juan de Dios, *Guápulo y su santuario (1581 a 1926)*, Quito, Junta del Clero, 1926.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO VI

SIGLO XVIII. OCASO DE LA COLONIA

I. DECLINACION DEL IMPERIO

La crisis de los reinos es fenómeno global de Europa ya en las postrimerías del gobierno de Luis XIV de Francia (1680). España fue la primera que constituyó un imperio y la primera donde se presentaron los signos de la decadencia, después de Felipe II. Patentes se hacen la incompetencia de los monarcas, la sensualización de la nobleza, la escalada de la burguesía a escala mucho menor que en el resto del continente, el atraso del desarrollo industrial, el resquebrajamiento de la unidad ideológica y política de la Iglesia, y la resistencia de los estamentos feudales contra la marcha del capitalismo. Inglaterra conquista la primacía del comercio internacional, no sólo por la eficacia de su industria y de sus instrumentos capitalistas sino porque su flota y sus corsarios señoreaban los mares.(1)

Durante el reinado de Fernando VI hubo una tregua de paz y se fomentó el movimiento cultural; mas de hecho los Borbones no introdujeron cambios profundos respecto a los Austrias, excepto las tendencias a la legalidad, la centralización del poder y el anhelo de modernización, incluyendo cierta apertura al desarrollo capitalista. Poco después de mediado el siglo XVIII irrumpe la vigorosa influencia francesa en lo político y en lo cultural. El tipo ideal del siglo XVI fue el gentilhombre y en el siglo XVII el hombre honesto; a lo largo del siglo XVIII se corporiza el ideal del hombre ilustrado, dice Hauser.(2)

Las nuevas clases americanas adoptan rápida e intensamente las nuevas ideas: dichas clases y parte de las hegemónicas tradicionales —aunque por distintos motivos—, coinciden en ideas de nacionalidad y finalmente de independencia. Auspiciaban ese desarrollo autónomo el relajamiento de los lazos con la metrópoli, las dificultades de la comunicación interoceánica y en general, la crisis del imperio considerado en su conjunto.

En España la Corona trató de salvar el sistema a través de una serie de medidas y actitudes demagógicas, y de revitalización de fuerzas que históricamente, ya estaban superadas. Todos sus intentos de captar a los criollos y a los mestizos fracasaron; resultados más prácticos alcanzó la política de vender títulos de nobleza a los nuevos ricos, procedimiento inventado por los papas renacentistas y empleado con éxito político por Francisco I de Francia.

La aspiración de autonomía en el virreinato se limitaba a la vida local y respecto a los personeros de la corona; durante la primera fase de las luchas no se descartó el entendimiento con el rey. Ya bien entrado el siglo XVIII aún se polemizaba sobre la disyuntiva república/monarquía; la visión de una independencia

completa involucraba el peligro de que las tierras americanas quedaran expuestas a la voracidad de los demás imperios europeos, y hasta de los Estados Unidos, cuyos designios expansionistas se advirtieron aun antes de que se conquistara la independencia respecto a España. "El temor a la libertad es lo último que pierden los pueblos esclavizados".(3)

Las nuevas clases dominantes se hicieron por fin republicanas; pero sería erróneo pensar que en su totalidad se volvieron liberales y dejaron de ser católicos. El rey y la Iglesia constituían los dos puntales de los sectores dominantes, y para reemplazarlos crearon los ejércitos.

Las condiciones de la decadencia —como por lo demás suele ocurrir en todas partes— engendraron en España una acelerada transformación del gusto y lo llenaron de contradicciones, exaltación y audacia; en la exuberancia de las formas y la viveza de los colores hay que considerar también la sensación de inseguridad, la crisis de la fe y los deseos de emancipación individual. El arte se produjo aún bajo el absolutismo religioso; pero en lo profundo, un espíritu crítico se enderezaba contra las formas del poder, que por lo demás había fracasado. El epígono de toda esta inquietud es Goya.

La entronización del barroco exuberante y sobre todo del churrigueresco coincidieron con el dominio del clero seglar, a cuyo interés se debe el culto a la personalidad, el santo patrono a quien se tributa más admiración que devoción y de quien se espera más complicidad que misericordia; el clero ya es una casta y todas las castas reclaman y cultivan su propia gloria.

Las fuerzas motrices de la sociedad española entrechocaban con signos contrarios: la fe religiosa y la ostentación terrena, la devoción y el interés, la lealtad a las instituciones monárquicas y el desprecio por quienes las dirigían, y finalmente, el tradicionalismo anacrónico y las ideas democrático burguesas que llegaron de Francia primero con la Ilustración y la revolución, y por último con los ejércitos napoleónicos.

II. EL MARCO SOCIAL*

1. La depresión general

En el siglo XVIII termina de organizarse en la Audiencia el sistema económico y social proyectado virtualmente desde el siglo XVI, a lo largo de un proceso cuya coherencia es notable. Quito era una ciudad conventual con 30,000 habitantes, 400 de ellos religiosos (uno por cada 75 personas). Al desarrollarse las ciudades, sobre todo en la segunda mitad del siglo, se activan los oficios y el comercio. En cambio en la industria textil, tan floreciente en el XVII, sufre una baja de alarmantes proporciones. La liberalización del comercio y los nuevos impuestos reducen la economía textilera de exportación a una actividad lánguida de espacio local. A la vez, aceleran la concentración de la riqueza y de la propiedad, incidiendo en las formas de producción de la sierra.(4)

En la sierra, la concentraeión de la tierra orienta a los propietarios a la ac-

---

* El autor de esta sección II es Hernán Rodríguez Castelo, excepto el apartado 4, que es de M. Monteforte.

tividad comercial; en la costa, por el contrario, el proceso que había comenzado por el auge comercial del puerto deriva hacia el establecimiento y la expansión de propiedades territoriales.(5) Este fenómeno se volverá a ver en pleno siglo XX.

La agricultura se desarrolló para abastecer a las ciudades en crecimiento. Los molinos de trigo y los ingenios azucareros eran propiedad exclusiva de latifundistas civiles y religiosos. Para los mestizos y los indios quedó la pequeña producción, que no requería mayores capitales; la distribución de los productos comerciales— el cacao, por ejemplo— era monopolio español. El único mercadeo interregional —por cierto mínimo— circulaba entre Quito y Guayaquil, y aún menos entre Guayaquil y Cuenca. La declinación de la minería peruana debilitó los nexos económicos de la Audiencia de Quito y disminuyó severamente el comercio exterior.

Los sectores pudientes dependían casi sólo de la exportación de minerales para mantener su nivel de consumo. Este negocio depauperaba más a la colonia y enriquecía a la metrópoli, agravando la crisis de circulante. En buena parte del siglo el mercadeo se hizo a base de trueque. Entre 1778 y 1786 fue tan grave la crisis del circulante que desapareció hasta la moneda falsificada.(6)

Hacia 1757 se vieron reducidos a la pobreza inclusive muchos aristócratas; la miseria era general, particularmente en la ciudad de Quito —que se pobló de mendigos. En 1690 había allí 400 establecimientos de comercio y en 1724, apenas 60.(7)

A manera de epitafio del siglo, el presidente de la Audiencia, Carondelet, informó hacia 1800 que los salarios ya no bastaban para el sustento y que "en todas las provincias, antes florecientes, no se ve más que ruina y desolación".(8)

Casi no había institución colonial que no mostrara síntomas de decadencia. Las nuevas clases altas ni siquiera se oponían a su desaparición —incluyendo el caso de la encomienda, que fue abolida entonces—, hecho el simple cálculo de la acumulación de capital que podrían rendirles las nuevas instituciones.(9)

Con la depresión que en todos los órdenes de la economía se da en la sierra, contrasta lo acontecido en la costa alrededor de Guayaquil, donde el comercio agroexportador entra en auge y substituye el producto de las mermadas textileras.

La expansión cacaotera generó un poderoso grupo de hacendados plantadores con fuertes vinculaciones en el comercio y los astilleros.(10) El monopolio permitió a pocas familias guayaquileñas acumular grandes fortunas, a la vez que del Cabildo recibían tierras.

A la prosperidad de la región contribuyó también la recesión de la sierra, que provocó la migración de mano de obra hacia la costa. La población de Guayaquil aumentó en tres y medio veces entre 1765 y 1840.

La crisis de la economía serrana, la consolidación del latifundio, la ampliación del comercio agroexportador de la costa, los monopolios, el surgimiento de sectores criollos dominantes y una creciente intranquilidad de los depauperados sectores populares, empiezan a pesar decisivamente, a finales del siglo, para un cambio sustancial de las condiciones del sistema colonial. Esta situación convulsa y preñada de contradicciones, se expresa de manera inequívoca en la estructura de clases, los nuevos enfrentamientos ideológicos y las luchas entre los diversos sectores de la sociedad.

El sistema colonialista ya no tenía fuerzas para conjurar semejante crisis. Había llegado la hora del ocaso del imperio.

2. Evolución en la tenencia de la tierra

Según dijimos, durante el siglo toma renovado impulso la concentración de la tierra, no obstante las medidas legales adoptadas para frenar el proceso. Así por ejemplo, varios decretos de la Corona limitaron la extensión de tierras que podía tener el sector eclesiástico y excluyeron a los sacerdotes de herencias o legados —la vía más socorrida para su personal enriquecimiento y para la amortización de bienes. Pero tales decretos, como sucedía con el resto del sistema legal, no siempre se cumplieron.

Los grandes hacendados fueron constituyéndose en eje de la oposición al dominio español.(11) El control que representaba esa propiedad sobre los trabajadores indios frustraba todos los empeños de la Corona para reglamentar las relaciones de trabajo sea con fines humanitarios, sea por sus intereses económicos.

Pero la destrucción de la base agraria del indio era indispensable para mantener el salario a proporciones viles y para esclavizar a los braceros en las haciendas; la otra fuente de mano de obra era el huasipungo, especie de minifundismo empobrecido.

La tierra y el trabajo habían llegado a ser propiedad de muy pocos.

3. El comercio

En general, la economía de las colonias se ajustaba a las necesidades de la economía española y estaba reglamentada desde la metrópoli. La Corona se oponía a la producción de artículos que pudieran competir con los españoles (aceite de oliva, vino, tejidos, etc.) y aún más que de la misma producción se cuidaba del comercio, según decidido proteccionismo de los productos peninsulares.

Con el fin de reducir el contrabando, los Borbones liberalizaron el comercio en el interior del imperio. Paralelamente impusieron un nuevo sistema de gravámenes a la importación y exportación. De ese modo, entre 1778 y 1788 el comercio España-América se elevó siete veces.(12) También se permitió algún flujo comercial con Inglaterra, lo cual facilitó el contrabando y permitió a los criollos comprobar los beneficios de la asociación con una potencia capitalista más avanzada.(13)

A lo largo del siglo XVIII se hizo cada vez más difícil cualquier suerte de monopolio mercantil, porque la producción española era insuficiente para el mercado colonial. Además, la mayoría de las casas comerciales españolas estaban financiadas por capitales británicos, holandeses y franceses.(14) El expansionismo comercial de las naciones europeas acabó por descalabrar la economía del imperio en el centro y la periferia. En la Audiencia de Quito, la presión irracional de las manufacturas españolas y el contrabando creciente significaron un golpe irresistible para la industria textil, tan floreciente en el siglo XVII.

Guayaquil es el gran beneficiario de la ampliación de las posibilidades comerciales consiguientes.

Los productos de exportación durante los siglos XVIII y XIX fueron, en orden de importancia, cacao, caucho, quina y tabaco.

4. El mercado del arte

Aunque las clases altas —salvo las épocas de crisis extrema— siempre tuvieron ingresos para pagarse sus gustos, fue con dinero procedente del exterior como se cubrió el alto precio del barroco y la importación de obras de arte —especial-

mente pinturas— en el siglo XVIII.

Es importante anotar que el sector hegemónico quiteño tenía conciencia tanto del valor estético y del símbolo de clase de las obras de arte, como de lo que representaba económicamente como producción de mercado nacional y exportable. La reputación del arte quiteño fue en aumento, hasta alcanzar verdadera fama entre 1779 y 1787. Por ese entonces, una sola remesa exportada por Guayaquil sumaba 264 cajones, conteniendo cuadros y esculturas; este negocio se mantuvo durante varias décadas en la República.(15) Puede afirmarse sin temor a equivocaciones que la abrumadora mayoría de esos ingresos no iba a dar a los artistas sino a los conventos y a los comerciantes intermediarios.

Baste un contrato de trabajo, suscrito por Bernardo Rodríguez —uno de los más reputados pintores de la época— para ilustrar la condición económica de los artistas. Suscrito en 1793, compromete al autor del cuadro a realizarlo en 2.5 varas de alto por 3 de ancho, en 50 pesos, de los cuales 46 se le pagarían "en pan y velas". Los temas eran almas en pena, once imágenes de la Virgen del Rosario con vestidos ornados de oro, varios santos y ángeles y un sacerdote diciendo misa.(16) El pintor acepta como plazo de entrega ocho meses y someterse a la justicia en caso de incumplimiento.

Dentro de los límites de ingresos por trabajo, la pintura era una ocupación lucrativa. El cliente seguía imponiendo el tema y el artista —salvo figuras exepcionales como Miguel de Santiago— veía muy limitada su iniciativa; por eso el arte quiteño va revelando uno tras otro, los gustos dominantes en cada época.

En el último decenio del siglo se ofreció a los pintores quiteños la oportunidad de orientar el arte a la ilustración de la flora americana y de gozar de una posición estable durante meses, trabajando a sueldo para la expedición botánica dirigida por el científico colombiano José Celestino Mutis. No bastaron los dibujos que trajo Mutis de España y Colombia. Por órdenes de la Real Audiencia de Quito cinco artistas locales fueron a Colombia. A todo este equipo de ilustradores se les pagaba por semana y se les descontaba las faltas. Humboldt, Francisco José de Caldas y Eugenio Espejo, entre otros, tributaron merecidas alabanzas a esas ilustraciones.(17)

En su conjunto, el trabajo de los pintores para la obra de Mutis es la primera toma de conciencia significativa de la naturaleza en el país, conciencia que iba a generar la notable pintura de paisaje desde mediados del siglo XIX.

Durante la colonia no se hablaba de "imperio español"(18); los interesados ignoraban esa designación con el mismo cuidado que ponen en hacerlo sus congéneres actuales. Ideológicamente, se trataba de persuadir a los súbditos —y de limpiar conciencias personales en la metrópoli— sobre la existencia de una especie de espíritu unitario, de identidad entre España y el Nuevo Mundo.

No obstante, la estructura imperial no podía ser más clara, particularmente en lo relativo al comercio. En México y Lima funcionaban "consulados" con carácter monopolista, que mantenían relación estrecha con los de Sevilla y Cádiz y controlaban otros puertos y ferias de los respectivos virreinatos. Los comerciantes debían obtener un registro para usar esas vías, aunque se tratara del negocio de obras de arte. Los grandes importadores-exportadores de la Audiencia de Quito sólo consiguieron su admisión en el Consulado de Lima en 1698.(19)

Casi todas las Ordenes religiosas exportaban obras de arte. Cuando los jesuitas fueron expulsados de la Audiencia a finales del siglo, se llevaron de La Com-

pañía y de su convento cuadros, esculturas, objetos de culto de oro y plata, piedras preciosas, etc.; ese tesoro se encuentra en El Escorial(20) y no se sabe cómo finalmente dejó de pertenecer a los jesuitas. "Parece increíble que puedan hacerse en América cosas tan perfectas y delicadas" decía Juan de Velasco refiriéndose al arte.

No se ha completado, ni mucho menos, la investigación sobre los maestros de la colonia representados en diversas colecciones públicas y privadas de Europa. Se sabe ya de los maestros Gregorio, Vela, Albán, Oviedo, Apeles, el "Morlaco", "Pincelillo"(21) y otros, casi todos del siglo XVIII; esto hace suponer que el tráfico de arte quiteño hacia Europa fue mayor que nunca en las postrimerías de la colonia.

Recíprocamente, también se conoce de la existencia en Quito de varios cuadros de grandes artistas españoles. En San Francisco hay un Zurbarán y los jesuitas tienen un Rafael, afirma Vacas Gómez, y en general coincide con Navarro; éste asegura la presencia de un Velásquez y ambos hablan de "varios Murillos".(22)

A fines del siglo se usó bastante en Quito la escultura en piedra policromada. En 1787 se colocó en el parque de La Alameda una estatua representando "la fama", según dibujo de Francisco Albán. El escultor ganó un peso y 6 reales, el pintor 19 pesos y el dorador 4 pesos; en total la obra costó 56 pesos con 6 reales.(23)

En el último tercio del siglo se estableció una fábrica de loza, con 120 operarios y un grupo de escultores. Esta pequeña industria fracasó por falta de cooperación de las autoridades y fue vendida en 3,287 pesos. Las relaciones de los franciscanos con Asia originaron la importación de porcelanas chinas, que influyeron en los diseños de los escultores quiteños. A diferencia de la Talavera de Puebla, México, la fábrica quiteña produjo mucha obra escultórica, aparte de la cerámica utilitaria. El museo de la Universidad Católica de Quito posee algunas piezas de esa producción, que al cerrarse la fábrica no volvió a hacerse.

Un buen resumen de la importancia económica del arte quiteño en el siglo XVIII está logrado por Espejo en un discurso ante intelectuales de su época: "¿Cuál es en este tiempo calamitoso el único y más conocido recurso que ha tenido nuestra capital para atraerse los dineros de las provincias vecinas? Sin duda no otro que el ramo de la feliz producción de las artes expresivas y elocuentes: la escultura y la pintura".

5. Contradicciones del imperialismo

El colonialismo se opone a todo desarrollo local que ponga en peligro intereses de la metrópoli. El surgimiento del capitalismo en los siglos XVI a XVIII produce en la metrópoli acumulación del capital, y en las colonias expropiación del excedente y descapitalización; en la primera surge la clase obrera, en las segundas se difunde la esclavitud.(24)

Con el ascenso de los Borbones adquiere hegemonía en España una emergente aunque débil burguesía manufacturera que, para acumular los capitales necesarios, tiende a convertir a las colonias en su lógico mercado. A esta política se debe que entre 1784 y 1787 las recaudaciones se hayan incrementado en un 30% con relación al quinquenio anterior.(25)

Las clases dominantes de la Audiencia trataban de disminuir la proporción de excedentes que debían transferir a la metrópoli; pero a la vez cuidaban

celosamente de no cambiar las relaciones de producción, y respaldaban a las autoridades locales para aplastar cualquier movimiento en tal sentido.

Los gravámenes y alcabalas, por su parte, deprimían el desarrollo económico y disminuían la producción y circulación de bienes susceptibles de gravámenes. En el siglo VIII, España trataba de cambiar el destino del oro americano, que en los primeros tiempos de la colonia sólo había generado la crisis de sus manufacturas, el guerrerismo, la fastuosidad de la monarquía y un endeudamiento cada vez mayor con banqueros alemanes e italianos.(26)

6. Las clases sociales

a. El indio

La presión de los acaparadores de tierras y la voracidad fiscal habían ido debilitando a las comunidades indias. Para huir de esas obligaciones —sobre todo el tributo—, muchos indios se convertían en "sueltos" o "forasteros"; pero otros quedaban atrapados por sus deudas en las haciendas. En el siglo XVIII, la mayor parte de la población india de la Audiencia era "forastera" y evadía la tributación y las mitas.(27)

Los indios estaban además agobiados por labores y servicios personales forzosos en obras públicas, transportes, servicios domésticos, obligaciones religiosas (priostazgos, primicias), y por la violencia física brutal y la "justicia privada" que aplicaban los amos.

Las reformas borbónicas tendientes a racionalizar el dominio sobre los trabajadores llevaban implícita la búsqueda de nuevas vías para incrementar los ingresos reales, y provocaron verdaderas rebeliones en 1764, 1771, 1777 (la muy extensa de Otavalo) y 1778.

La defensa y la reivindicación de la tierra también estaban presentes como causa de los alzamientos; en Otavalo los sublevados llegan a proponer una reforma agraria, en especial la de las haciendas.(28)

Desde el punto de vista geográfico, las sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito jamás alcanzaron las vastas dimensiones de sus similares en la zona meridional del Cuzco y en el Alto Perú, dirigidas por Túpac Amaru y Túpac Catari. El movimiento de Otavalo fue el más ambicioso al pretender, incluso, la conquista de Quito.(29)

El análisis de estos alzamientos muestra la capacidad combativa del indio tras casi tres siglos de dominación y su dinámica como grupo humano; pero también los límites de su conciencia de clase. Nunca dio el paso hacia objetivos de cambio integral de las estructuras vigentes, o sea a una "conciencia para sí".(30)

Las represiones contra los insurrectos fueron muy duras, y en ellas se unieron chapetones, criollos y mestizos de las ciudades; la táctica fue sembrar "terror y espanto", con el fin de que los indios escarmentaran para siempre.

b. Las clases dominantes

Dos grupos concentraron la totalidad del poder (sobre todo después de la expulsión de los jesuitas) en el siglo XVIII: los hacendados de la sierra y los dueños de los monopolios productores y agroexportadores de la costa. Se prolongaron hasta los tiempos republicanos y sus rivalidades o alianzas son claves del desarrollo económico, político, social y cultural ecuatoriano.

Los focos de poder de la clase dominante en la sierra fueron las haciendas.

A esta clase dominante, el poder metropolitano ya no le es necesario; más bien le estorba y coarta. Entra, pues, en contradicción con ese poder, y esta es una de las causas principales para el malestar que originaría a comienzos del XIX el proceso independentista.

En el siglo XVIII los terratenientes dependen de las autoridades coloniales fundamentalmente para aplastar los brotes de rebeldía indígina. Pero a ello contribuyeron también las oligarquías criollas ayudando a la formación de milicias auxiliares permanentes. Todas estas fuerzas se constituyeron en instrumento de represión al servicio de la aristocracia local y bajo su comando. Las organizaciones paramilitares eran además una forma de control sobre la plebe, compuesta en su mayoría de mestizos, y que desde la sublevación de los barrios de Quito en 1765 había demostrado capacidad subversiva.(31)

c. Las clases populares urbanas

Los censos realizados en el siglo dividen la sociedad colonial en blancos, indios, libres y esclavos. Por libres se entendían todos aquellos mestizos a quienes no se podía incluir en el grupo racial blanco. Según el censo de 1781, Quito tenía 311,649 habitantes, divididos así: 83,250 blancos, 213,287 indios, 12,559 mestizos libres y 2,553 esclavos; Guayaquil —provincia— 31,090 con 4,659 blancos, 9,3331 indios, 14,969 libres, y 2,132 esclavos.(32)

Los blancos pobres, junto a los mestizos, constituyeron paulatinamente una clase popular urbana de comerciantes, artesanos e intermediarios de todo género. Hay indicios de que en el siglo XVIII este estrato ya cobró alguna conciencia de su situación y derechos, lo cual le alentó a gestos de rebeldía. Hasta muy entrado el siglo, la conciencia social de blancos pobres y mestizos de pertenecer a los "blancos" y no a los "indios" los mantuvo fieles a los españoles.(33)

En 1765, asuntos de aduana y estancos motivaron el primer levantamiento de esta capa popular —al cual por su importancia dedicamos texto aparte. Cuando los mestizos acabaron por temer que se les incluyera en el sector contribuyente, comenzaron una sistemática oposición contra el poder, pensando que además se les "rebajaba" a la categoría de los indios.(34) A partir de entonces, no pocos mestizos participaron en las sublevaciones de los indios, anteponiendo lo económico al prejuicio étnico.

En general, sin embargo, el grupo mestizo fue fiel a los españoles, tanto al reprimir los movimientos de masas campesinas como en el resto de la explotación colonialista; al servicio de ésta laboraban como empleados especiales en los obrajes y haciendas, o como cobradores de diezmos y tributos, además de ejercer autoridad en la vida económica de los poblados, donde se habían establecido como pequeños comerciantes.(35)

La protesta de las clases populares urbanas, más que contra la estructura colonial —en la que se consideraban integrados—, era contra los gobernantes por su mala administración. Las ideas radicales de rechazo al régimen colonial parecen haber nacido de la burguesía criolla y de las tantas "alianzas tácticas" para captar la fuerza creciente del sector urbano.

d. La "sublevación de los barrios"

El alzamiento general en la capital, agravado hasta merecer el nombre de "guerra de Quito", demostró para alarma del poder metropolitano la fuerza y la

ideología con que contaba la población urbana.

La noche del 2 de mayo, 3,000 a 4,000 vecinos de los barrios populares destrozaron la casa del Real Estanco y Aduana, que el virrey acababa de establecer. A los dos meses, el temor a una nueva acción hizo que se formara una partida de 300 españoles, que de inmediato mataron a cuatro mestizos. Este hecho conmovió a la ciudad y la alzó al grito de "Viva el rey, mueran los chapetones". Al día siguiente el pueblo tomó el palacio de la Real Audiencia a pesar de la fuerza y las piezas de artillería que lo defendían. Dueños de la ciudad tras la huida de las autoridades, los mestizos insurgentes ahorcaron en la plaza de Santo Domingo a un mulato que servía en la odiada ronda y exigieron a la Real Audiencia un decreto expulsando de la ciudad a todos los españoles.(36)

La aristocracia local se puso del lado de los criollos y mestizos, uno de cuyos dirigentes había sido el conde de Selva de Florida. Entre los "defensores del orden" destacaron los jesuitas.

Para González Suárez —quien dio a este hecho una importancia excepcional dentro del horizonte de la insurgencia americana—, "el pueblo fue más atrevido: clamó contra el mal gobierno, y no faltaron algunos que ya desde entonces trataran de nuestra completa emancipación política de España".(37)

e. Otros conflictos

En el contexto de la crisis económica y el debilitamiento de las instituciones coloniales, dos conflictos se agudizan en el siglo, hasta convertirse en factores decisivos y del nuevo ordenamiento jurídico que se realizaría con la independencia.

El más importante es el que enfrentó a las oligarquías criollas y a la metrópoli. La clase terrateniente reivindica su propia identidad y tiende a presentarse como portavoz de los intereses generales y de la sociedad emergente.(38) Tal es el sentido de la participación —como grupo rector y animador— de la oligarquía criolla en la rebelión de los barrios.

El otro conflicto básico es el ya viejo entre españoles y criollos en el seno de la Audiencia, que se reactiva y se decide cada vez más a favor de los criollos.

"Basta ser europeo o chapetón como le llaman en el Perú", dicen las *Noticias secretas*, "para declararse inmediatamente contrario a los criollos; y es suficiente el haber nacido en las Indias para aborrecer a los europeos. Esta mala voluntad se levanta a grado tan alto, que en algunos respectos excede a la rabia desenfrenada con que se vituperan y ultrajan dos naciones en guerra abierta".(39)

Hacia 1735, un visitador jesuita castiga a seis padres americanos. La Audiencia se puso de parte del visitador español; el Cabildo por los sacerdotes criollos. Según González Suárez, estos y otros desacuerdos fraccionaron a la ciudad en bandos, tanto más irreconciliables cuanto que "el odio que los dividía era engendrado por el amor a la tierra del propio nacimiento".(40) Igual conflicto se dio entre franciscanos; la pugna de sus chapetones y criollos se extendió a las autoridades.

Enfrentamientos de esta laya fueron haciendo del Cabildo foco de afirmación americana y defensor de los derechos de criollos y mestizos frente a los abusos de poder y desde luego, de los intereses españoles.

La posición de las autoridades imperiales agudizaba el conflicto. Por regla general, bastaba que en los expedientes fuese criollo el solicitante o uno de los li-

tigantes para que la justicia se hiciera en consecuencia.

7. Evolución de las ideologías

a. Las reformas borbónicas

Muy pronto comenzaron los Borbones reformas administrativas, y una de ellas pesó mucho en la vida de la Audiencia de Quito: la creación del virreinato de Nueva Granada (1717). A partir de entonces, Quito cambió de dependencia varias veces en veinte años. Pero estas reformas no fueron más allá de lo burocrático; en cuanto al nombramiento de las autoridades, continuó la política de los Habsburgo de privilegiar a los españoles. En sus relaciones con la iglesia se propendió al fortalecimiento de la autoridad real y al debilitamiento del poderío eclesiástico, al que el rey consideraba un peligro para el orden.

Bajo Carlos III, el pensamiento económico español abandona la fe en el oro y la plata de América, y del mercantilismo en general, y propugna una activación agrícola e industrial dirigida por el Estado.

Los ministros "ilustrados" se convencieron de que el libre intercambio en igualdad de condiciones entre españoles de la península y súbditos de ultramar, era el único medio de abaratar precios y de contrapesar el contrabando de potencias extranjeras; igual libertad se extendió al comercio entre las provincias de América.

A la liberalización y el desarrollo económico apuntaron medidas como la creación en España y la recomendación de su creación también en América, de Sociedades de Amigos del País. "Lo curioso fue que fundadas en América en apoyo del *statu quo* político y social y con miras a la mejoría económica y local, sólo consiguieron organizar la crítica contra la Corona y su política colonial".(41)

A partir del primer volumen de la Enciclopedia, publicado en 1751, la irrupción de la Ilustración en España fue incontenible. Frente a ella, los Borbones procuraron conciliar los intereses de una nobleza conservadora, reacia a sacrificar sus privilegios, con una apertura intelectual de las minorías hacia las nuevas corrientes ideológicas.

No obstante las censuras y prohibiciones, que iban desde Voltaire hasta los autos sacramentales (prohibidos en 1765), el gobierno de Carlos III fue liberal, especialmente bajo el ministro Aranda. Pero no pudo superar la división entre el liberalismo de la Europa del tiempo y las nativas tendencias conservadoras.

Entretanto, la vigencia de los dos modelos auspició la llegada a América de ideas renovadoras o ilustradas. Casos como el del gran ideólogo Espejo existen a todo lo largo del nuevo mundo, y significan la presencia de un nuevo intelectual: el americano de la Ilustración. Fueron estos hombres los que racionalizaron la conciencia sobre el imperialismo español y el pensamiento más avanzado de la independencia como revolución integral.

b. Renovación de la enseñanza

Desde comienzos del siglo XVIII presiona el espíritu ilustrado europeo sobre la enseñanza en las colonias americanas. Uno de los síntomas categóricos en este sentido fue la crisis académica en el seno de las escuelas jesuitas. En 1730 reiteraron la prohibición de enseñar el sistema cartesiano; sin embargo, miembros de La Compañía como José Nieto, Pablo y Esteban Ferriol, explicaban ese sistema en San Gregorio. Pero al fin de cuentas persistía la correlación directa entre la ten-

dencia reaccionaria en el seno de la Orden y el proceso de hundimiento del régimen colonial. Esta batalla, de antemano perdida, motivó la rebelión de los intelectuales formados en las escuelas jesuitas, y su conversión en ideólogos de la libertad de pensar y de la independencia.

Estímulo fundamental para una renovación de la enseñanza universitaria en la colonia quiteña fue la llegada a Quito de la expedición geodésica francesa de Godin, Bouger y La Condamine, acompañados de los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes aunque con menos formación que los científicos franceses, no les iban a la zaga en espíritu crítico. Su misma misión —que era rectificar la medición de un grado y establecer de modo experimental la forma de la tierra— puso en tela de juicio el sistema ptolomeico, que presidía la cosmología escolástica en aquel tiempo.

Los sabios franceses introdujeron también la inquietud por la cultura literaria de su país. La biblioteca de los jesuitas, al tiempo de la expulsión de la Orden, contaba ya con un rico acervo de esos autores y de sus simpatizantes españoles.

Contra la difusión y profundización de este pensamiento actuaban los instrumentos inquisitoriales, ante cuyo temor las nuevas ideas se elaboraban en la clandestinidad.

Cuando el gobierno de Carlos III (1765-1766) promovió el pensamiento científico y las ideas de la Ilustración, nació en Quito la Academia Pichichense, Asociación de Literatos, la cual se ocupaba de observaciones astronómicas y de fenómenos físicos.(42)

A pesar de sus aspectos fundamentales positivos, la expulsión de los jesuitas trastornó durante algún tiempo la enseñanza y la vida intelectual de la colonia. La Universidad agustina de San Fulgencio fue clausurada, y se fundieron San Gregorio y Santo Tomás bajo el nombre de esta última. Una de las pugnas académicas se planteó entre los copernicanos y los partidarios de la física ortodoxa.

Los niveles inferiores de la enseñanza también resintieron la ausencia de los jesuitas. Un fiscal de la audiencia escribió al ministro Aranda en 1777: "En esta ciudad hay pocos sujetos que hagan buena letra" y conozcan "ortografía... Sólo hay una escuela de primeras letras en el convento de Santo Domingo, donde se enseña en balde... En las demás de la ciudad hay algunos maestros particulares" que enseñan en su casa "a leer por medio real cada semana... Como los pobres no tienen para la paga, les falta instrucción y lo peor es que también ignoran la doctrina cristiana".(43)

Es dudoso que el descalabro de los niveles de educación superior e inferior se deba sólo a la expulsión de los jesuitas; abundan los documentos sobre lo que en estas materias ocurrió durante toda la colonia, salvo entre élites muy reducidas. Más bien debe pensarse en el total derrumbe del sistema colonialista, y en la crisis que siguió a la demolición de la base teológica de todas las superestructuras. De la catástrofe nunca volvió a levantarse la escolástica, tan pujante en el siglo XVII y hasta la primera mitad del siglo XVIII. En ascenso, en cambio, iba el pensamiento ilustrado y secularizado cuyo más alto representante fue Espejo.

c. La expulsión de los jesuitas

El predominio clerical, indiscutido hasta el siglo XVIII, comienza a ser minado desde arriba por las reformas borbónicas tendientes a limitar el poder de los

puntales de la Iglesia: la Compañía de Jesús en lo ideológico y la Inquisición en lo compulsivo.

Precisa desposeer de anécdotas a esa política. En el fondo se trataba de romper las principales barreras contra el proceso capitalista, el sistema democrático-burgués que le es propio, la ecumenia capitalista mundial y muy en particular, los baluartes pontificios contra los intereses económicos de la monarquía.

A la luz de este enfoque de conjunto se entienden mejor los conflictos específicos. Por ejemplo, los decretos que limitaron la propiedad eclesiástica, o la disposición del Consejo de Indias (1706) ordenando a la Compañía de Jesús que la cátedra de cánones en el colegio de San Luis fuese impartida por seglares —para bloquear la enseñanza de las tesis jesuíticas sobre la defensa contra los monarcas reformistas.

Durante sesenta años los jesuitas se dieron maña para no cumplir ambas disposiciones. En cuanto a la instalación de la imprenta, que se les negó en 1740, los jesuitas la lograron a través de uno de sus pajes, de nombre Coronado.

Hay que imaginar lo que significó en un medio tan reducido como la Audiencia de Quito la remoción de un organismo tan rico y diversificado en sus actividades como La Compañía, más influyente en el orden intelectual y educativo que en ninguna otra parte de la América. Con ella se fueron para siempre sabios en muchos órdenes de la ciencia y la filosofía.

Pero no por ello la monarquía consolidó su sitial. Los Borbones llegaron tarde para retardar el desplome del imperio; en cambio, es indiscutible el papel que jugó su política en el proceso de la independencia y del liberalismo.

d. Espejo y las ideas de la Ilustración

Médico, economista, sociólogo, pedagogo, crítico, Eugenio Espejo es figura de adelantado y precursor, cuyos proyectos e ideas tenían que estrellarse contra el mundo tradicionalista de la colonia.

Hijo de indio y mulata, lector ávido desde muy joven, es el prototipo de hombre de la Ilustración: inquieto por el saber y abierto a las nuevas corrientes de la ciencia y del pensamiento socioeconómico. Su mérito mayor radica en que "aun viviendo en un lugar remoto pudo mantenerse al unísono de los acontecimientos de Europa y otras partes de América".(44)

El movimiento cultural "ilustrado" del XVIII en España tiene dos vertientes: la francesa y la que recoge tradiciones propias. Las dos se unen en el proyecto de modernizar el país y en una actitud más bien pragmática que especulativa.(45) Además, el pensamiento económico inglés (Adam Smith, David Ricardo) marcan bastante a Espejo.

Todas estas corrientes, mas una penetrante observación de la problemática local, explican sus obras económicosociales. Estas obras "ofrecen" a la par un diagnóstico del estado calamitoso de la economía local y orientación para superarla.

En 1785 Carlos III había mandado que cuerpos colegiados al estilo de la "Sociedad vascongada de amigos del país", se crearan en las colonias americanas para impulsar las ciencias y las industrias. Espejo acogió la idea y la plasmó hacia 1789 en Bogotá; en ese discurso reconoce los talentos propios de las gentes quiteñas y rechaza la visión peyorativa de algunos europeos.

Espejo extendió su capacidad crítica a variados aspectos del pensamiento

político, literario y artístico del país. Abogó por las nuevas corrientes ideológicas en un doble sentido: independizar la razón con respecto a la fe, y reivindicar el derecho de los dominados a acceder a la razón.

En aquella época, quienes buscaban salida a la crisis del sistema colonial lo hacían desde dos campos: el monárquico y el autonomista. Espejo empezó respetuoso del gobierno monárquico y de las instituciones vigentes —civiles y eclesiásticas—; pero al comprobar que sus ideas reformistas se estrellaban contra autoridades insensibles o llenas de prejuicios, comenzó a ver en la revolución el único camino.

Muy poco pudo hacer para subvertir el orden constituido —y eso poco le costó muy caro—; pero sembró sus ideas revolucionarias en discípulos que las harían resonar en escenarios más amplios —José Mejía, en las Cortes de Cádiz— o las llevarían a la acción —como los conspiradores del 10 de agosto de 1809.

Para el Ecuador, Espejo es el eslabón entre un mundo que acaba y un mundo que comienza. Su pensamiento, de una rara lucidez, ha iluminado caminos en todas las horas decisivas de la república.

III. EL MARCO ESTETICO

1. Sensualización del arte religioso

Al margen de calidades y de comparaciones con los dos siglos precedentes, la escultura y sobre todo la pintura del XVIII tienen características propias. Los colores se intensifican, los contrastes de luz y sombra son más vivos, las formas se hacen con sentido preciosista, los adornos se sobrecargan y se acentúa exageradamente el realismo (hasta poner a las imágenes esculpidas uñas y pelo natural). *Este ya no es lisa y llanamente el barroco sino el ultrabarroco.*

En el arte religioso también aparece la sobreacentuación de lo dramático. Abundan no sólo los Cristos sino también los santos sometidos a martirio, exhibiendo grandes llagas, heridas elaboradas por los artistas casi con deleite, y sangre: en chorros, coágulos, pringas, manchas. Los gestos de dolor de las víctimas se reproducen sin medida; hay retorcimientos, escorzos. Es el *expresionismo*, ni más ni menos, modalidad que prosperó entonces también en las demás colonias americanas. En este caso, el expresionismo es una forma del naturalismo propio de una sociedad que acaba de descubrir lo real, lo inmediato, igual en la geografía que en la anatomía. Esta es una etapa histórica de enorme significación, por la que pasan casi todos los pueblos antes de acceder a contradicciones más definidas y a un equilibrio mayor en sus propias estructuras.

Las ideas y las actitudes respecto al medio se vuelven rápidamente críticas. La razón amenaza a la fe. Los colonos ilustrados —especialmente los mestizos— sufren los conflictos típicos de la clase media y empiezan a juzgar a sus padres, a los antiguos ideólogos, a todos los proyectos que las autoridades tratan de aplicar a las nuevas condiciones sociales. En *El nuevo Luciano de Quito*, Eugenio Espejo critica sin misericordia el sistema educativo, "que únicamente forma abogados, teólogos y soldados; en las Universidades no se prepara pollos sino gavilanes y cernícalos".(46) Era, en el fondo, un ataque a la enseñanza jesuítica, que aun arriesgaba al autor a represalias de la Inquisición.

Pero el clericalismo seguía dirigiendo y fomentando el arte. Las cofradías pagaban los retablos, las pinturas y esculturas, y los ricos los edificios. En 1707

se reproduce en grabados gran cantidad de estampas bíblicas y hagiografías, con obras de varios de los pintores notables de la ciudad (sin embargo, la imprenta sólo comenzó a funcionar a mediados del siglo).

Concentrados, organizados, los mestizos daban constantes pruebas de "un talento singular para la imitación, y sorprende... lo que hacen, no obstante carecer de los medios necesarios". Se dedican "sobre todo a las artes, donde llegan a ser orfebres, pintores y escultores, y dejan para los indios las ocupaciones puramente mecánicas".(47)

Los temas religiosos no variaban substancialmente; la letanía mística era para los creadores una fuente inagotable de modelos estéticos para remozar el culto a la Inmaculada. Mas aparte de los temas religiosos se hacía escenas de costumbres, retratos de indios y pastores, aspectos de la vida cotidiana de las ciudades; lo introducido con estos motivos en el siglo XIX no es sino continuación de lo empezado en el XVIII al gusto de las clases emergentes. En perspectiva mundial, estas corrientes no eran novedad alguna; el gusto en Quito andaba atrasado por lo menos cincuenta años, apunta Bayón.(48)

Con ese mismo retardo, pero al fin, aparece el rococó, que a la pesantez y exuberancia a que había llegado el barroco añade un verdadero aluvión decorativo. El blanco substituye al rojo y al oro; hasta el menor espacio libre es invadido por nuevos y garigoleados ornamentos; reemplaza a la columna salomónica —que de cualquier modo encarna una aspiración teologal— una cohorte de atlantes y cariátides, todo dentro de una mezcolanza poco unciosa y más bien frívola. En los retablos resultantes ha desaparecido la arquitectura y las floraciones: los ballets de ángeles y querubines invaden la atmósfera. Pero el rococó no fue un ejecutor ajeno del barroco sino su propio hijo, en América espúreo por falta de raíz social, y anacrónico por darse cuando la aristocracia —que nunca tuvo nada de versallesco— estaba a punto de caer con el imperio y la nueva clase dirigente iba a practicar —en los inicios de la República— costumbres severas y a patrocinar un arte somero en busca de una dignidad aún privada de raíces.

2. La pintura

La pintura del siglo XVIII no se da en condiciones óptimas, tanto por la situación económica como por la escasez de mecenas y porque las cofradías mostraban preferencia decidida por la escultura. Los temas religiosos se volvieron más humanos y "concretos", en mengua de los temas místicos. Los colores se hacen livianos y en las decoraciones del ropaje, los ambientes y hasta los cielos se busca efectos luminosos y armonías que hoy calificaríamos de elegantes. Arriesgándonos algo, diríamos que hay una resurrección del manerismo, correspondiente a una clase alta que ya se había refinado y cuyos negocios la acercaban a los buenos burgueses.

La pintura con documentación folklórica o con fines documentales tuvo buenos cultivadores como Rodríguez y Samaniego, cuya serie sobre "virtudes y defectos de los europeos" es proverbial.

Aunque ya se pintaba bastante del natural o como producto de la imaginación del artista, todavía se usaba modelos. Muy atendidos eran los de José y Juan Klauber, con imágenes de santos y vírgenes. Por eso se ha dicho que en la pintura colonial quiteña no hay que admirar tanto la originalidad cuanto la sabiduría técnica;(49) cosa que nos parece acertada sobre la mayoría de los artistas, pero cierta-

mente no siempre sobre los grandes maestros.

Es interesante comprobar la existencia de pintores en buen número de provincias de la sierra. Velasco menciona a Andrés Morales, a Vela y al "Morlaco", de Cuenca; Oviedo, de Ibarra, al indio "Pincelillo" de Riobamba. Hecho aún más notable resulta la presencia de mujeres artistas como Isabel de Samaniego (hija de Miguel de Samaniego); Magdalena Dávalos Maldonado, también escultora (elogiada por La Condamine y luego ordenada monja en El Carmen) y otras pintoras;(50) la vida reclusa las sumía en el anonimato, pero dejaron muchas obras de apreciable valor en sus propios conventos.(51)

En el último tercio del siglo trabajaron en Quito varios miembros de la
35. bien dotada familia de los Albán. Francisco dejó lienzos en El Tejar, Santo Domingo y La Merced (casi todos sobre grabados de Klauber). De Vicente conserva el museo de la Universidad Católica capitalina una crucifixión; pero su más renombrado trabajo es la serie de tipos humanos y vestimentas en el marco de una am-
36. bientación vernácula, que posee el Museo de América en Madrid. De Juan Albán queda, entre otras obras, el cuadro que conmemora el robo de las joyas de Santa Clara en la iglesia de ese nombre. Carlos, también sobre modelos de Klauber, pintó para los jesuitas.

Ameritado artista fue Antonio Astudillo; por sus implicaciones históricas es digno de mención su pequeño fresco a la entrada del claustro de San Francisco; representa a fray Jodoco Ricke bautizando a un hijo de una familia india principal.

Pero el mayor de los pintores del siglo es Manuel Samaniego (1767-1824),
37. que también era escultor. Fue discípulo de Bernardo Rodríguez. En el proceso
38. donde se le sentenció y encarceló por adulterio, su abogado dice de él: "Oficial público bien acreditado en las artes liberales de la pintura y la escultura; está a cargo de varias obras que debe entregar con prontitud y remitir a Santa Fe, a Lima, a Guayaquil y otras partes". De esto se desprende que Samaniego era nombrado, distinguido y cotizado dentro y fuera del país,(52) y que cumplió muchos encargos de trabajo, como lo demuestra la gran cantidad de obras suyas en diversos templos de Quito. Cuando decoraba la Catedral metropolitana se le encargó concluir el domo, que dejó pendiente al ausentarse el arquitecto español Antonio Guerra (1803).

Era buen paisajista y buen pergeñador de la figura humana. La viveza y la frescura de su paleta es doblemente meritoria si se considera la pobreza de las telas y de los colores entonces disponibles. Su fantasía radicaba en la composición y en algunos de sus motivos, por ejemplo los de tipo laico en que concibió las alegorías sobre la naturaleza de diversos pueblos europeos.

A finales del siglo decidió divulgar los conocimientos que transmitía a sus numerosos discípulos (entre ellos Antonio Salas y José Lombeida, de Riobamba) y escribió su famoso *Tratado de pintura*, cuyas principales fuentes fueron Juan de Arce (según ya dijimos) y Francisco Pacheco, de quienes hace largas transcripciones. Contiene la obra instrucciones sobre selección, preparación y uso de materiales; formas, proporciones y colorido aconsejables para pintar la figura humana, flora, fauna, telas y objetos.

En la época de Samaniego llegaron a su punto más evolucionado los talleres de pintura —cuya enseñanza sin duda se basaba en su famoso *Tratado*—. Los estudios duraban cuatro años y cubrían una amplia gama de técnicas para la pre-

paración de materiales, dibujo lineal, encarnado y diversos secretos para lograr el claroscuro y las veladuras.(63) Una de dos: estas escuelas no produjeron grandes artistas o la clientela no daba mayor importancia a su preparación académica; lo cierto es que pocas, poquísimas veces se menciona a lo largo de la colonia que algún pintor de cierta importancia haya obtenido grado en ellas.

Bernardo Rodíguez era gran figura del arte hacia 1775. Un lustro después entró a trabajar para los mercedarios; pero sus obras ya estaban en otros templos. *39.* Sus obras más importantes son el San Eloy —patrono de los plateros—, tres grandes lienzos en la Catedral, "Las almas" en Santo Domingo y un San Antonio de Padua *40.* en el museo de San Francisco.

Entre la pintura de Samaniego y Rodríguez, y la anterior (hasta el siglo XVI), incluyendo a Miguel de Santiago, hay una profunda diferencia espiritual, ideológica y técnica, una "claridad" que ya no podían adoptar los templos, la arquitectura en general. Estos rasgos y esas tendencias se hallan en los cimientos de la pintura del siglo XIX, la cual se inicia precisamente con Rodríguez y Samaniego.

3. La escultura

No obstante la calidad de algunos pintores, el arte del siglo XVIII está dominado por la escultura y en particular por dos verdaderos maestros: Bernardo Legarda y Manuel Chili "Caspicara". Navarro menciona como destacados escultores del siglo a "Uriaco", Toribio Avila, sor María de San José y su discípula sor Magdalena Dávalos.(54) A fines de siglo surgen además Sangurima y Vélez, notables imagineros cuencanos.

En esta época, más que en ninguna otra de la colonia, la imaginería quiteña está influida por la escuela sevillana en lo que respecta a la talla, y por la tradición castellana en cuanto a lo policromía. Los temas pueden ser solemnes y hasta dramáticos; pero el ropaje es bien colorido y los cuerpos de los personajes son llenos, mórbidos, casi sensuales. Se exceptúa a los Cristos sangrantes, que por cierto no abundan en los grandes templos de la época.

Sería inútil buscar en esta escultura rastros indios o mestizos. Cuando los artistas se basaban en grabados europeos, tal ausencia es fácilmente explicable; pero no lo es la reproducción de rasgos italianos o españoles que lucen invariablemente los Cristos, las Vírgenes y los Santos para cuya talla los artistas se valieron de modelos vivos. Incluso los escultores indios se apegan puntualmente a esa morfología. Sólo en los pesebres o nacimientos navideños encontramos figuras de mestizos y hasta indios, por tratarse de un arte que reproduce costumbres y aspectos de la realidad inmediata.

Quizá podría interpretarse este fenómeno de tipo étnico, estético y desde luego correspondiente a las ideologías, por los cambios ocurridos en las Ordenes religiosas y en la composición de las clases sociales. El poder religioso había perdido mucho de su espíritu misionero; se conformaba con las prácticas externas y la pasividad con que las grandes masas campesinas se sometían al sistema en el orden espiritual. La catequesis necesaria y penetrante se hacía en la ciudad, donde resultaba inadecuado ilustrar la fe con tipos indios o mestizos; estos ya integraban el grueso de las clases emergentes y sus valores ejemplares todavía eran los de las clases altas tradicionales, cuyos arquetipos, a su vez, partían de la metrópoli imperial.

En los muros de los templos —incluyendo los anteriores al siglo— se cuelga cuadros, mientras más grandes mejor. Es en ellos donde cabe la gran teología, el

discurso ilustrando lo situacional. Los altares y los retablos, en cambio, albergan el santoral esculpido, donde cada Orden afirma sus propios valores en torno a Cristo o de preferencia la Virgen. Tal actitud es mucho más introvertida que extravertida, y basta para incitar la participación de la grey a base de imágenes realistas, como "de carne y hueso". Aquí también se ve en la Iglesia el abandono de lo místico a favor del realismo político.

Bernardo de Legarda aparece en el panorama del arte quiteño en el segundo tercio del siglo. Su nombre está ligado a casi todo lo que sucede en escultura y pintura —pues en ambos oficios era diestro. Su testamento y el de su hemano Juan Manuel —otorgado pocos días después— ilustra buena parte de su trabajo. Ambos manejaban un taller de muchos oficios y artes; mientras Bernardo deja gran número de materiales escultóricos y algunas piezas que está reparando a su rica clientela, su hermano enlista toda una batería de herramientas, útiles y enseres para hacer órganos, reparar relojes, repujar platería y demás trabajos requeridos de fina especialización. Este taller —y el domicilio de los Legarda— quedaba muy cerca de San Francisco, o sea en un barrio "distinguido"; porque durante la colonia, fue el único artista colocado a buenos niveles sociales. Era secretario del gremio de artistas hacia 1762 y miembro de la exclusiva cofradía de "Los 24", organizada en torno a la Virgen del Rosario (Santo Domingo).

Legarda fue también el primero en tallar imágenes *como obras de arte* —sin perjuicio de sus indispensables eslabones religiosos. Se ha dicho que sus Vírgenes danzan, como las bailarinas balinesas que seguramente conoció en grabados. Casi todas sus obras ostentan vigoroso dinamismo, alto valor decorativo. Acaso a estas características "mundanas" se deba que ninguna de las imágenes que esculpió se haya vuelto objeto de devoción y multitudinario culto, como las de Diego Robles, por ejemplo, y las de otros santeros profundamente religiosos de principios de la colonia. Esta circunstancia sugiere también la declinación del fanatismo, y por supuesto la evolución del gusto de las clases dominantes.

Las muchas imágenes de la Virgen de Concepción constituyen su obra más cotizada. A él se le ocurrió darles un toque de gracia, aunque hubo de plegarse a
41. las presiones de los franciscanos para que el pie de la Inmaculada se posara sobre una cabeza de dragón.

Bernardo de Legarda trabajó para casi todas las iglesias concluidas durante el siglo XVIII; en esas obras debió tratar de cerca a Miguel de Santiago y a Goríbar, así como a Francisco Tipan y Juan Bautista Menacho, buenos escultores y el segundo autor del retablo y el púlpito de Guápulo.

La primera obra que se conoce de Legarda es la Inmaculada al centro del altar mayor de San Francisco (1734) y la última, la mampara de Santo Domingo (1767). Seis años después muere en Quito, su ciudad natal. Durante ese medio siglo, Legarda ejecuta gran cantidad de esculturas, entonces —y quizá aún más hoy— altamente apreciadas.

Legarda fue contemporáneo de Fragonard, Boucher y otros maestros europeos del Rococo, cuya huella se percibe en sus últimos trabajos; pero ignoramos detalles de su escolaridad y de su información.

Tradicionalmente, por el nombre y el sobrenombre se identifica a Manuel Chili "Caspicara" como indio, lo cual viste de gala a uno de los veneros de la na-

ción ecuatoriana. "Chili" es toponimia de shiri, que significa frío en quechua cusqueño; "caspi" es madera y "kara", piel. El apodo, pues, bien pudo aludir a un aspecto físico o a un oficio: el de tallador.

Lo cierto es que no quedan de este creador partida de nacimiento ni de defunción, ni testamento —ese acto que tan útil ha sido para arrojar luz sobre la personalidad histórica de artistas del período colonial.

Por sus obras, identificadas en inventarios o archivos de diversos templos quiteños, se sabe que vivió muchos años y que probablemente murió hasta entrado el siglo XIX. Algunos atributos técnicos y de origen subjetivo revelan la cronología de cierto número de tales piezas, lo cual se integra en el análisis de conjunto. Los primeros trabajos son a la vez más académicos y más emotivos, pudiéramos decir secantes respecto a los de Legarda; por ejemplo el San Francisco de la iglesia homónima. En cambio el conjunto en el altar mayor de la Catedral es de 1792- 43.
1793; aquí la factura resulta quintasenciada y más severa.(55)

Los temas predilectos de Caspicara fueron muy diversos. Es el primero y único artista colonial que hizo desnudos —excepto los Cristos—, todos inequívocamente sensuales: Adán y Eva (en muchas versiones), muchachas rollizas y loza- 44.
nas de breves senos y con cierta proporción braquitípica que puede identificarse con los mestizos —a pesar de que la piel es siempre blanca. Hay que conceder un momento de reflexión a lo que significaba el desnudo en aquella época. No se puede hablar de tipos humanos ideales de sociedad, clase o etnia, porque la desnudez era inconcebible desde el punto de vista de la moral laica o religiosa. Hablar de modelos es todavía más absurdo; además operaba la autocensura del artista, bajo tres siglos de hipocresía colectiva, de morbosa noción del pecado y de la ideologización recibida en el hogar, la escuela y la iglesia. Durante toda la colonia —y ciertamente aún a fines del siglo XVIII—, la producción artística era una producción religiosa; antes de ejecutar una obra los artistas pronunciaban largas oraciones y hasta comulgaban; no ir a misa era una falta grave y merecía sanciones.(56) El control clerical ya no pudo extenderse a los talleres privados; pero sí a los de gremios. Por otra parte, la mayoría de los artistas trabajaban en locales de los conventos e incluso, algunos vivían en ellos. Parece que tal fue el caso de Caspicara.

Con los mismos fundamentos se explica que las obras no se firmaran; los artistas "sólo aspiraban a estar bien con Dios y su conciencia, y únicamente soñaban con la gloria eterna".(57)

No obstante, la gran novedad en el espíritu de Caspicara fue concebir realizar y valorizar sus trabajos *como obras de arte*, sin que esto sea óbice para desconocer o menospreciar el tema y el espíritu religiosos. Esta simbiosis es muy propia del neoclásico, el cual tuvo marcado influjo en las obras de madurez de Caspicara.

La idea de la "obra de arte" se permeó también entre la clase alta —de la cual el maestro era un reflejo—, y no sólo en esto: una de sus Vírgenes ilustra esta 42.
tesis. Muchas casas ricas acostumbraban todavía repartir —y aún lo hacen— entre sus herederos las piezas de los conjuntos escultóricos, concebidos insoslayablemente como unidades.(58)

Esto patentiza que ha habido un proceso de desacralización de las obras de origen religioso por el hecho de pertenecer a las colecciones privadas y de convertirse potencial o efectivamente en objetos de comercio.

Probablemente más en su vejez que en su juventud, Caspicara esculpió una cantidad impresionante de niños Jesús y miniaturas cuya motivación fue el virtuo-

sismo. Uno de estos alardes es un nacimiento tallado en una bola marfileña de billar.

Caspicara ejecutó cierto número de santos "americanos" como Santa Rosa de Lima (altar de San Antonio de Padua en la iglesia de San Francisco), San Martín de Porres (museo Alberto Mena Caamaño) y Santa Marianita de Jesús Paredes y Flores (La Cantuña). San Martín de Porres tiene la tez oscura; pero sus rasgos son totalmente europeos. Esto, por lo demás, es característico de toda la obra de Caspicara; sus modelos fueron casi siempre italianos y no pocas de sus imágenes tienen los ojos azules. Hizo también algunas tallas de Santa Teresa de Jesús Cepeda y Ahumada, cuyos hermanos vivieron en Quito y dejaron en el Ecuador descendencia.

Caspicara es uno de los dos o tres escultores fundamentales de la América en el siglo XVIII. Por ser su trabajo más propio del arte que de la religión, demanda un enfoque crítico e histórico laico. Carecía en absoluto de limitaciones provincialistas, nacionalistas o de tipo étnico; nos parecen sin sentido los esfuerzos hasta ahora hechos para descubrir o inventar en su obra huellas indias o cabales expresiones mestizas. Su concepto supremo del equilibrio hace que nunca exagere de modo expresionista los rictus, los escorzos, los gestos de sentimientos o pasiones. Superior es su dominio de la composición y distribución de los volúmenes.

Se dice que tuvo como maestro a Bernardo de Legarda y es muy posible; mas aparte de la orientación especial del barroco y de la técnica en la talla y el encarnado, ningún rastro le quedó de las figuras ágiles y volanderas, de la distribución de los pliegues y del cuerpo humano hacia lo helicoidal. Caspicara coincide más con la escuela castellana —reservas de por medio— que con la sevillana. Legarda es el movimiento, la lírica; Caspicara la serenidad, el drama. Dentro del mismo aliento humanista hizo arte religioso y arte pagano. Tal era, por lo demás, el enfrentamiento dialéctico de una época que representa de manera ideológica tan entrañable.

4. Posibilidades de una "escuela quiteña"

El arte del período colonial y especialmente el que se hace a partir del siglo XVII hasta comienzos del XIX, suele identificarse como "escuela quiteña".

Pero ocurre que en arte, una escuela es ante todo un conjunto de caracteres históricos y estéticos con identidad propia y rasgos genéricos diferenciados.(59) Para que este marco explicativo y conceptual sea válido en el terreno de las ciencias sociales y señaladamente en la historia de las culturas, es preciso someterlo a comprobación. Se trata de un orden crítico semejante al indispensable para identificar una nación o una nacionalidad.

No nos proponemos sólo romper una rutina con muchos favorecedores sino aportar un juicio insoslayable para una obra con las bases teóricas que usamos en ésta, y establecer una base más, críticamente valorizada, para el entendimiento del proceso histórico que se prolonga hasta la sociedad ecuatoriana de nuestros días.

Parece fuera de dudas que en la colonia, sobre todo desde comienzos del barroco, la arquitectura quiteña —en buen número de sus resultados— posee características propias como "producción de sentido", incluso a causa de las modalidades con que adapta los originales extranjeros, la peculiaridad de la mezcla de estilos —con todo y sus descomunales anacronismos— y hasta el recargo de elementos de-

corativos. Veamos si puede decirse lo mismo de la escultura y la pintura, campos en los cuales se aplica únicamente el supuesto de una "escuela quiteña".

Para comenzar, la imposición permanente y rigurosa de modelos europeos durante toda la colonia puede reflejar en último caso y en un sentido muy amplio, la ideología de la Iglesia y en grado mucho menor, la ideología de las clases hegemónicas seglares. Esta limitación convirtió a la plástica quiteña en un apéndice de la española, y no en reflejo de una sociedad constantemente removida por la dinámica de clases, naciones y nacionalidades en formación. La escalada de las rebeliones indias y mestizas, la pugna entre la Iglesia y Estado, los conflictos entre criollos y españoles, y el denuedo tenaz de los indios y luego también de los mestizos para expresar y defender sus respectivas culturas, *casi no dejan huella en el arte.*

Luego, la producción artística quiteña carece de unidad de espíritu y de forma. Entre el padre Bedón y Samaniego, o para acortar distancias entre Hernando de la Cruz y Goríbar no hay trazas de parentesco alguno; igual discrepancia se manifiesta entre el padre Carlos y Caspicara.

Hablamos de forma, color, composición y técnica; no de temas —en este caso la imaginería religiosa—, pues fuera de tal perspectiva habría coincidencia entras las producciones plásticas a todo lo largo del cristianismo. Durante casi dos décadas, algunos de sus corifeos sostuvieron que el arte mexicano radicaba en reproducir indios, cactus y demás ingredientes del paisaje vernáculo; no fue sino a costa de soledad, coraje y lucidez que grandes creadores como Orozco, Mérida y Tamayo demuestran con sus obras la realidad íntima e historizada de lo que realmente fue la escuela mexicana.

Tipificar una escuela por el sitio donde se hace el arte al cual se refiere, es como admitir que el cuadro del Maestro de Avignon —lo más bello que se ha hecho en pintura— y la Guernica —el cuadro más *significativo* del siglo XX— justifican la existencia de la "escuela francesa" —una innegable realidad, mas por otras razones.

Deducir la historicidad de la "escuela quiteña" porque sus obras se vendían a través de un amplio territorio del virreinato y hasta en otras partes de América es convalidar la causa por uno de sus efectos mercantiles. En este caso las consideraciones comerciales no son cualitativas. La apetecible cantidad de un trabajo humano en modo alguno equivale a *unicidad* en el centro de su producción.

Ningún estudioso medianamente enterado niega al arte quiteño sus influencias —sucesivas o simultáneas— mudéjares, sevillanas, castellanas, italianas, flamencas y de otras partes de Europa, e incluso filipinas y chinas; además actúan las herencias prehispánicas y la moderada pero casi continua inyección del gusto y los intereses clasistas que iban surgiendo en el proceso de formación de la sociedad global. De ahí a convertir estas influencias en peculiaridad para identificar una escuela es ignorar que iguales o muy parecidas experimentó el arte colonial en México, Guatemala y el Cuzco. Las diferencias son de grado, de época y de lo que podría llamarse modalidad combinatoria. Aun el ánalisis de la asimilación de las influencias no suministra respaldo alguno; en Legarda hay firme sello de la escuela sevillana, y en Caspicara virtualmente ninguno y sí muchísimo de italiano. Miguel de Santiago es el más flamenco de los pintores de la colonia, aun cuando en la serie de "Los milagros de la Virgen" —para mencionar el conjunto con los motivos más vernáculos y la ejecución más "personal"— haga "indias endemoniadas", escenas costumbristas y paisajes quiteños.

Ni siquiera los elementos subjetivos faltan en el reconocimiento habitual de la "escuela quiteña": la "sensibilidad", el "gusto", el "espíritu" e incluso contenidos más vagos todavía, como el "no sé que" y el "algo". Cada país, cada sociedad poseen elementos concretos distintivos de su configuración y de su desarrollo histórico. Todos se sienten o aspiran a ser distintos, y hasta en eso se parecen.(60)

Poner en solfa los tabús nacionales no gana popularidad; pero mantener falacias a la altura de mitos no contribuye sólidamente a la formación de una verdadera conciencia nacional. La pintura y la escultura coloniales hechas en Quito cuentan con artistas y obras de calidad destacada en la perspectiva del arte de la época; pero deducir de ello que integren una escuela, connotaría una combinación de elementos sociales y sobre todo estéticos y técnicos que no se dieron.

El término "escuela quiteña" es un concepto de clase; presupone la fetichización de una producción artística identificada con intereses hegemónicos y la devaluación de la gran pintura del siglo XIX por liberal y republicana, y de la gran pintura del siglo XX por identificada con las clases populares, las nuevas clases medias o con la burguesía moderna. Conviene recordar que en su inmensa mayoría, la propiedad de aquellas piezas y su potencial consecuencia económica y de prestigio, son privilegios de sectores religiosos y laicos de origen colonial, justificados y nutridos por sus ideólogos y sus pajes.

Resulta mucho más positivo y si se quiere "honroso" como antecedente de la nación ecuatoriana, tomar el arte colonial y en particular el barroco como lo que son: un hacer colectivo, mayoritariamente anónimo y *cualitativamente* notable, que demuestra el ingenio, la capacidad técnica y la fuerza de afirmación histórica de una sociedad nueva cuyo carácter medular es proceder del choque y de las avenencias, tantas veces dolorosas, entre dos grandes culturas.

FUNDADA EN 1620
QUITO

ESCUELA DE ARTES
BIBLIOTECA
QUITO

NOTAS

1. Casi toda esta parte del capítulo recoge textos de Monteforte Toledo, Mario, *Las piedras vivas- Escultura y sociedad en México*, México, Universidad Autónoma de México, 1979, 2a. ed., cap. IV.
2. Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1962, 2a. ed.
3. *Id.*, p. 98.
4. Ortiz Crespo, Gonzalo, *La incorporación del Ecuador al mercado mundial: la coyuntura socioeconómica 1875-1895*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1981, p. 72.
5. Mills, Nick, y Ortiz, Gonzalo, "Economía y sociedad en el Ecuador postcolonial, 1759-1859", Quito, *Cultura*; No. 6, Banco Central del Ecuador, 1980, p. 82.
6. Reyes, Oscar Efrén, *Breve historia general del Ecuador*, Quito, Ed. Voluntad, 1965, t. I, p. 223.
7. Fueron estos los primeros síntomas (advertidos por Coletti y otros autores) del remezón que iba a producir en la estructura agraria de la sierra la aceleración del capitalismo procedente de la costa, y particularmente de Guayaquil.
8. Mills y Ortiz, *op. cit.* p. 94.
9. Gibson, Charles, *España en América*, México, Grijalbo, 1977, p. 174.
10. Chiriboga, Manuel, "Las fuerzas del poder en 1830", Quito, *Cultura*, Banco Central del Ecuador, 1980, p. 186.
11. Quintero, Rafael, *El mito del populismo en el Ecuador*, Quito, FLACSO, 1980, p. 67.
12. Chiriboga, *op. cit.*
13. Fernández, Jorge, y Loyola David, "Génesis y constitución de la burguesía exportadora en el Ecuador y su lucha por el poder en el siglo XIX", Revista del ILDIS, No. 6, Cuenca, Universidad de Cuenca, s. f., p. 260.
14. Gibson, *op. cit.*, p. 175.
15. Navarro, José Gabriel, *La escultura en el Ecuador- Siglos XVI al XIII*, Madrid, Academia de San Fernando, 1929, p. 1.
16. *Arte ecuatoriano*, Quito-Barcelona, Salvat Editores Ecuatoriana, 1976, t. III, p. 35.
17. Vargas, José María, *El arte ecuatoriano*, Puebla, México, J. M. Cajica, 1959.
18. Jijón y Caamaño, Jacinto, *Breves consideraciones sobre el arte ecuatoriano*, Quito, Universidad Católica, 1976, p. 21.
19. Obviamente, el "Consulado" de aquella época se parecía más a una agencia contralora de la antigua Casa de Contratación del imperio, que a lo hoy conocido por ese nombre.
20. Navarro, *op. cit.*, p. 194.
21. Vargas, *op. cit.*, p. 207. *Arte ecuatoriano*, *op. cit.* p. 47.
22. *América Latina en sus artes*, México, UNESCO, Siglo XXI, 1973.
23. Navarro, *op. cit.*, p. 174
24. Semo, Enrique, citado por Jácome, Nicanor, en "Algunas consideraciones sobre la concentración de la tierra, del ingreso y el desarrollo del Ecuador", Revista *Crítica*, No, 4, Quito, 1976, p. 25.
25. Bonilla, Heraclio, "Estructura colonial y rebeliones andinas", Revista *Ciencias Sociales*, No. 2, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1977, p. 108.
26. Gibson, *op. cit.*, p. 174.
27. Bonilla, *op. cit.*, p. 108.
28. Moreno Yánez, Segundo, *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito, desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la colonia*, Bonn, Bonner Amerikanistische Studien, 1976, p. 409.
29. *Id.*, p. 413.
30. Stavenhagen, Rodolfo, *Las clases sociales en las sociedades agrarias*, México, Siglo XXI, 1976, p. 35 y s. (8a. ed.).
31. Moreno, *op. cit.*, p. 428.
32. Paz y Miño, cit. por Velasco, Fernando, en *Ecuador, pasado y presente*, Quito, Paralelo 0, 1976, p. 105.
33. Juan, Jorge, y Ulloa, Antonio de, *Noticias secretas de América*, Madrid, América, 1918, 2a. ed.
34. Moreno, *op. cit.*, p. 424.
35. *Id.*, p. 425.
36. Velasco, Juan de, *Historia del reino de Quito en la América Meridional*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 1977, t. III, p. 509-514.

37. González Suárez, Federico, *Historia General de la república del Ecuador*, Quito, Imprenta del Clero, t. IV, cap. V, II.
38. Guerrero, Andrés, "Los obrajes en la Real Audiencia de Quito en el siglo XVII y su relación con el Estado colonial", Revista *Ciencias Sociales*, No. 2, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1977, p. 66.
39. Juan, y Ulloa, *op. cit.*, t. II, p. 6.
40. González Suárez, *op. cit.*, t. IV, cap. II.
41. Astuto, Philip-Louis, *Eugenio Espejo, reformador ecuatoriano de la ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969. p. 39.
42. Velasco, *op. cit.*, t. II, p. 475.
43. Cit. por Gonález Suárez, *op. cit.*, t. VII, 32-33, nota 14.
44. Astuto, *op. cit.*, p. 17.
45. Freile, G., Carlos, "El siglo XVIII en la Real Audiencia de Quito", *Espejo: conciencia crítica de su época*, Quito, Universidad Católica, 1978, p. 7.
46. Andrade, Roberto, *Espejo*, Quito, Consejo Provincial, 1981.
47. Juan, y Ulloa, *op. cit.*
48. Bayón, Damián, *Sociedad y arquitectura colonial suramericana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
49. Llerena, José Alfredo, *Pintura ecuatoriana del siglo XX*, Quito, Banco Central (serie Monografías), 1942, p. 10.
50. Viteri, Oswaldo, *La mujer en la pintura ecuatoriana de la Colonia*, 1981, ms.
51. La mayoría de esos centros religiosos son "de clausura" y no asequibles al público.
52. Vargas, José María, *Manuel Samaniego y su tratado de pintura*, Quito, Universidad Católica, 1975, p. 31.
53. *Id.*, p. 6.
54. Navarro, *op. cit.*, p. 171.
55. *América Latina en sus artes*, *op. cit.*, p. 21.
56. Moreno Proaño, Agustín, *Caspicara*, Quito, Paralelo Cero, 1976, p.8.
57. Navarro, *op. cit.*, p. 9.
58. Moreno, *op. cit.*, p. 86.
59. Moreno Proaño, *op. cit.*
60. No es el Ecuador el único país donde los ardores del patriotismo, el genuino amor al suelo natal y el entusiasmo estético conducen a asertos del tipo "como México no hay dos". Y es verdad que no hay dos; pero igual ocurre con el propio Ecuador y cualquier otro país.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO VII

LA REPUBLICA Y EL ARTE LAICO, 1830 - 1895

1. EL MARCO SOCIAL

1. El panorama mundial

El movimiento de descolonización y el cambio hacia las ideologías republicanas acaecieron en los virreinatos del Nuevo Mundo contemporaneamente con la revolución norteamericana y la revolución francesa, hitos fundamentales de las sociedades humanas.

Para comprender mejor la índole de las aspiraciones políticas y culturales latinoamericanas, las agrias pugnas intraclasistas, las incipientes luchas interclasistas y los límites del movimiento liberal, hay que tener en cuenta la enorme diferencia que mediaba entre los virreinatos, por una parte, y los Estados Unidos y Francia, por otra.

En los virreinatos había una población mucho más densa que la norteamericana, un mayor desarrollo de clases, dos grandes culturas en proceso de culminar su fusión y de crear una cultura nueva, una sola lengua y una religión dominantes. El capitalismo debía erigirse absorbiendo a una economía semifeudal poderosa; el problema de la minoría hegemónica ya no era conquistar, ni siquiera colonizar, sino ajustar a sus propios intereses el funcionamiento de las instituciones capitalistas y las relaciones de trabajo con la población india; los derechos del hombre y señaladamente la igualdad eran por completo retóricos en un ámbito social donde acaso menos del diez por ciento de la población estaba integrado al proyecto inmediato de una sociedad futura. Esta situación era diametralmente opuesta a la del territorio y las sociedades europeas o de muy reciente origen europeo que constituyeron los Estados Unidos. Por todos estos factores, y especialmente debido a la falta de comunidad de lengua, religión y tradiciones culturales, la injerencia de la revolución norteamericana en los movimientos descolonizadores del resto del hemisferio resulta insignificante si se la compara con la de la revolución y la cultura francesas.

A la lógica de estas interrelaciones debe añadirse que en España, Francia fue polo del pensamiento racionalista y laico que desalojó a la cultura religiosa en el momento en que los virreinatos americanos elegían la azarosa ruta de la descolonización. Las consecuencias ideológicas del enfrentamiento entre la presencia napoleónica y la vieja monarquía española se prolongaron a los virreinatos. Estos carecían de una clase burguesa con suficiente número y fuerza para lanzarse a una revolución por su cuenta, y de una masa lo bastante proletarizada y conciente de su momentánea coincidencia de objetivos con la burguesía; esa fue la razón por la cual grandes sectores de la oligarquía agraria encabezaron la descolonización y de

que la alianza se produjo entre ella, la naciente clase media y los intelectuales pequeño burgueses. Dicha alianza estaba plagada de sacerdotes y monárquicos, que no pensaban en una república laica y en una producción cultural que expresara y fortaleciera una nacionalidad: su proyecto de cambio era una especie de monarquía constitucional bajo Fernando VII restaurado, es decir una versión mejorada del sistema imperial. Tales serían, esquemáticamente, las diferencias entre la Francia de la revolución y los virreinatos que por la dinámica de clases y la férrea voluntad de algunos intelectuales convertidos en competentes jefes militares, arrumbó hasta la vida independiente y republicana.

Pero tales diferencias no fueron óbice para que la cultura francesa en casi todas sus formas gravitara sobre la cultura de las nuevas clases hegemónicas ecuatorianas a lo largo del siglo XIX. De este modelo no se libró ni siquiera la vieja oligarquía conservadora.

El siglo XIX está marcado por cinco grandes sucesos: la revolución industrial, el proceso de formación de nacionalidades modernas, la división del mundo entre los imperios, la aparición de los textos básicos del marxismo y la pérdida de la hegemonía religiosa sobre la cultura de casi todos los países donde la había ejercido.

En lo que respecta a la América Latina, sólo el segundo, el tercero y el quinto de dichos sucesos alcanzaron proyección fundamental. A partir del Congreso de Viena en 1813, sobre los despojos del imperio napoleónico se formaron varios países en Europa, incluso Alemania e Italia; veinte repúblicas emergieron en la América Latina como consecuencia de la descolonización contra España, Portugal y Francia. A la vez, la Gran Bretaña y Francia y los Estados Unidos se dividieron lo que hoy se conoce como Tercer Mundo, dejando parte mínima de colonias a otros países europeos; a la América Latina la reclaman los norteamericanos bajo su tutela, invocando la llamada Doctrina Monroe y el virtual coloniaje que supone el ejercicio del "destino manifiesto". Y así comienza para ella el paso de una a otra dependencia, y el remontar penoso desde la anarquía hasta el desarrollo desigual y combinado con más opuestos extremos.

El siglo XIX dura hasta la primera guerra mundial. Es el gran período de auge de la cultura burguesa en los campos de la política, la música, el arte y la literatura. En política se desarrolla la reforma liberal, la teoría sobre los derechos humanos y la democracia; en arte se producen las altas formas románticas, el impresionismo y en literatura la novela realista. La crítica se profesionaliza. Se crea los museos, las academias de arte y letras. Todas las artes devienen materia potencial de consumo de masas cuando sale de los palacios y de los templos.

Al empezar la decadencia de la burguesía se degeneran también sus productos; el romanticismo se convierte en un estilo sentimental y blandengue; el realismo en inventarios colocados a nivel superficial, y los medios de difusión de la cultura en colosales instrumentos de ideologización. Las necesidades cuantitativas sacrifican al rigor cualitativo. Los ideólogos de la burguesía pretenden basar todos los órdenes del pensamiento social en valores ideales; tras una gigantesca retórica ocultan el fenómeno de la acumulación de riqueza, la "venta" de la "igualdad de oportunidades" y postulan la capacidad integral del capitalismo para resolver todos los problemas de la sociedad, con exclusión de cualquier otro régimen. En el

orden espiritual, la cosmovisión se completa con la campaña para presentar la cultura de las clases hegemónicas como cultura nacional.

Por otro lado, la decadencia de España priva a los países hispanoparlantes de la vertiente esencial de sus personalidades mestizas; es natural que sin haber contado con tiempo suficiente para elaborar la nueva sociedad, hayan quedado al garete, como fáciles presas de todas las culturas dominantes, lo cual ha hecho largo y difícil su camino hacia la verdadera independencia.

Después de la segunda guerra mundial se desencadena el mayor movimiento descolonizador de todos los tiempos. Pero coincide con la agudización de la crisis del capitalismo, las profundas contradicciones entre los imperios y la presencia activa de los países socialistas; también coincide con la conciencia casi mundial sobre la autonomía de las culturas, actitud representada por la UNESCO.

El panorama del siglo XIX era muy otro para la América Latina. Pocos pueblos han tenido que afirmar su destino en circunstancias tan adversas, al par de la etapa culminante en que el capitalismo entraba de lleno en la etapa del imperialismo. Holanda, Portugal, Francia y la Gran Bretaña no quitaban sus ojos codiciosos de Latinoamérica. Los Estados Unidos crecían a una rapidez sin precedentes y se transformaban en el descomunal depredador que han sido desde entonces para todos sus vecinos del Sur; su cultura, un poco bárbara pero alucinante, moderna y eficaz, correspondía a las necesidades del capitalismo y a los de la nueva burguesía, que la prohijaron adaptándola a sus intereses y a sus esquemas ideológicos. En tales condiciones, no es de extrañar que uno de los componentes esenciales del nacionalismo latinoamericano a lo largo del siglo XIX — y con igual sentido hasta ahora— haya sido, tanto afirmar la identidad propia cuanto la autonomía respecto a vasallajes extranjeros. Desde sus orígenes, el nacionalismo latinoamericano es una forma exasperada de antimperialismo, como el liberalismo fue de necesidad anticlerical.

2. *El proceso en el Ecuador**(1)

a. Introducción

A más de siglo y medio de la fundación de la república del Ecuador, las graves fracturas y fisuras históricas de la sociedad ecuatoriana no parecen haber desaparecido por completo. La existencia de varias sociedades y regiones, y los gruesos desniveles y diferencias económicosociales, configuran un caso típico de desarrollo desigual y combinado y demuestran la dificultad de constituir una nación y de entender que haya comunes antecedentes y perspectivas de un proyecto económico y cultural.

Salvo durante los trescientos años de colonia, la historia del espacio ecuatoriano es la de constantes contradicciones y conflictos entre los componentes sociales, que han dejado una profunda fragmentación y maneras complejas de relaciones internas y con el exterior. La lógica de la acumulación capitalista provoca una inserción cada vez más completa del país en el sistema internacional y una mayor sofisticación de los métodos para captar el excedente social por parte de reducidas minorías internas y de las metrópolis expansivas. No puede descono-

---

* Este apartado 2 es obra de Manuel Chiriboga.

cerse, sin embargo, que esta interdependencia constituye también un factor homogenizante para la sociedad ecuatoriana, donde el sistema capitalista tiende a borrar las diferencias ocasionadas por la regionalización y las formas precapitalistas de vida.

El Estado expresa y reproduce la fragmentación social y económica de la sociedad; una de sus contradicciones orgánicas deriva de la coexistencia en su interior de la tendencia hacia el poder centralista y la necesidad de concebir políticas aplicables a una sociedad fragmentada. Esta situación nace con el propio régimen republicano. Desde entonces el Estado se orienta por indecisas ideologías que reproducen las mismas condiciones y reflejan la errátil trayectoria de los sectores dominantes dentro de esta dialéctica. Desde sus comienzos, el Estado republicano no ha sido un factor de cambio sino de conservación del *statu-quo*. Hasta mediados del siglo XX, las nacionalidades y los pequeños grupos intelectuales han producido sus respectivas culturas populares y superiores —incluyendo el arte—, y han dado en estos campos los pasos cuantitativos y cualitativos, por iniciativa propia, a menudo contra las presiones del gobierno. El decurso del arte ha obedecido a las relaciones entre su producción y una clientela que va de la Iglesia a las clases dirigentes surgidas con la independencia, y a la burguesía; la promoción de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" se analiza más adelante (cap. VIII).

Esta sección enfoca la historia ecuatoriana a partir de 1830 —con sus antecedentes inmediatos— en base a una periodización en dos etapas: constitución del Estado terrateniente (1809-1860) y dominio del Estado oligárquico (1861-1895). Diferenciados son en ambos períodos las relaciones de producción, los conflictos sociales, las ideologías hegemónicas, las modalidades de acción del Estado y la incidencia de las relaciones con el exterior.(2)

b. Constitución del Estado terrateniente, 1830-1860

El sistema colonial organizó una sociedad jerarquizada, étnica y socialmente discriminatoria y en equilibrio entre la centralización del poder —que incluía el acaparamiento de los recursos— y la dispersión de los grupos humanos con el objeto de impedir un consenso social capaz de atacarlo. La movilidad social era prácticamente nula; los sectores medios y de clases auxiliares eran muy escasos y en los extremos se encontraban los altos rangos religiosos y oficiales y los propietarios de hombres y tierras, por un lado, y los indios y los esclavos negros por el otro. Poco a poco el mestizaje fue coincidiendo con los sectores medios; de ahí salieron burócratas y artistas primero, y muchos ideológos de la independencia, después.

El sustento de la estructura colonial era el trabajo de indios y negros, de quienes se extraía el principal medio de acumulación de capital a través de la mita, el concertaje, el tributo, los diezmos y primicias, etc.

Todos esos estamentos, compartimientos estancos, jerarquías socioeconómicas y segmentaciones formaron la base social de la república y pesaron decisivamente para condicionarla y deformarla.(3) Hasta la propia organización administrativa tuvo que ajustarse a la segmentación espacial previa, atendiendo además a las necesidades de la producción y captación del excedente generado por el trabajo.

Esa organización se volvió más estable, pues dejó de reflejar intereses que

como los de la Corona, cambiaban la jurisdicción de ciudades, zonas y hasta regiones; Guayaquil, por ejemplo, pasó de la autoridad de Lima a la de Quito y Bogotá. La tendencia a la unificación del sistema capitalista sobre todo el territorio fue acabando también con la disparidad en materia de núcleos de trabajo. Durante la colonia el obraje y la hacienda prevalecieron en el Norte de la sierra y el tributo en el Sur, en tanto que en la costa se implantaba progresivamente una producción exportable de cacao y tabaco, que era una forma más avanzada de la economía —con decisivo impacto sobre la formación de clases.

Hacia finales de la colonia las formas de extracción del sobretrabajo variaron considerablemente; surgió la renta en trabajo y los indios "concertados" no recibían salario sino sólo el uso de una parcela de tierra. En la costa se extraía el cacao a destajo y con parte de la retribución en dinero (abundaban además el concertaje y sobre todo la esclavitud).

La segmentación de la sociedad en base al grupo étnico, las diferencias regionales y las diversas formas de explotación de hombre y tierra fueron una agobiadora herencia a la república.(4)

Este fraccionalismo mantenía en pie las estructuras correspondientes a diversas épocas históricas y derrotaba todos los proyectos de integración y desarrollo comunes. Una de sus fatales consecuencias fue la creación de intereses de casta y grupo, los cuales yacen en el fondo del regionalismo como fenómeno agudo en el Ecuador. Las pugnas entre esos intereses iban a mantener en condiciones de virtual guerra civil al país durante sus primeras décadas de vida independiente.

El panorama de la crisis del sistema colonial no quedaría completo sin mencionar el conflicto entre las metrópolis capitalistas por el control del excedente generado en la América Latina; no debe olvidarse que nuevos imperios dependían para su expansión del desmoronamiento de España. Y si a esto se añade la disputa entre los criollos y la Corona por cuestiones económicas concretas, quedan claros el cuadro de condiciones propicias para la independencia y la inutilidad de las tardías reformas borbónicas para evitarla.

La administración del general Juan José Flores, primer jefe de gobierno de lo que sería el Ecuador (1830-1845), ejerció gran influencia sobre el inicio de la república. Representó ese regimen un acuerdo táctico entre los grupos hegemónicos de las diversas regiones, con voluntad de constituir un Estado fuerte de proyección nacional. Sus sostenes serían el ejército (de origen colombiano) y la Iglesia, y su base económica el poder de los terratenientes, con todo lo que representaban desde la época colonial.

El sentimiento de los sectores mayoritarios (que de hecho continuaron excluidos de los centros de decisión política, económica y social hasta bien entrado el siglo XX) se resumió en la famosa leyenda estampada en los muros de la época: "Ultimo día de despotismo y primero de lo mismo".

El régimen oligopolítico así creado carecía en absoluto de verdadera legitimidad y de medios para subsanar sus debilidades de origen. Los continuos alzamientos y manifestaciones de violencia que caracterizan aquellos tiempos demuestran el extenso repudio al régimen, cuyos intereses de clase impedían la solución de las ingentes necesidades públicas y el funcionamiento de una democracia burguesa.(5)

El texto de la constitución de 1830 es una verdadera constancia de las ideologías dominantes y revela las fisuras, debilidades estructurales y contradic-

ciones del país y de sus élites. Por una parte consagraba la formación de un solo cuerpo independiente con el Azuay, Guayas y Quito, y a continuación confederaba esos Estados con Colombia y supeditaba la propia validez de la Constitución a lo que acordasen en su próxima junta los Estados colombianos. Esto equivalía, en último extremo, a la inexistencia o a la indefinición de una identidad nacional.

Los "derechos" consagrados en esta Carta Magna distaban muchísimo de corresponder a un régimen democrático burgués. Disponía que el nuevo Estado era "popular", representativo, alternativo y responsable"; pero limitaba la ciudadanía apenas al 0.3o/o de la población, al dar voto sólo a hombres casados, mayores de 22 años, dueños de propiedad por valor de más de 300 pesos, no miembros del servicio doméstico o de la clase jornalera, y alfabetizados. Esto excluía de los derechos ciudadanos a indios, trabajadores manuales —incluso los artesanos— y castas; es decir a la masa que formaba la inmensa mayoría del país.

Mayor discriminación aún hubo en los preceptos constitucionales referentes a elegibles para los grandes cargos públicos y representativos; virtualmente se destinaron a la clase terrateniente y a las jerarquías militar y eclesiástica. El catolicismo se declaró religión del Estado.

A los indios, "clase inocente, abyecta y miserable", se les hizo jurídicamente sujetos a "protección" especial. "Este congreso constituyente", dice el artículo 68, "nombra a los venerables curas párrocos como tutores y padres naturales de los indígenas". Aún más: la Constitución prescribió la continuidad de la legislación colonial respecto al tributo de los indios, los diezmos y la esclavitud. Quedaba plenamente asegurado, pues, todo el sistema de propiedad, explotación de hombre y tierra como monopolio de la clase terrateniente, estatizado el fuero de Iglesia y ejército como garantes de esos privilegios; jerarquizada la población desde los puntos de vista económico, social, étnico y cultural (con las hegemonías perfectamente descritas o implícitas), y organizado el control para mantener este orden. Si ambigua era su idea sobre el Estado y la nación, las clases dominantes tenían bien clara la perspectiva de sus intereses tradicionales.

Pero esta perspectiva, en su conjunto, entraba en insuperable contradicción con la etapa histórica ya abierta e irreversible después de la independencia. La fragilidad del sistema estatal se hizo patente bajo las presidencias del general Flores. La defensa del principio de alternabilidad era un simple pretexto que escondía el conflicto entre las clases hegemónicas de la sierra y la costa. Muy a la manera decimonónica, se pensaba que las crisis socioeconómicas y políticas se superan con leyes. En 1843 se emitió una nueva Constitución, que dio en conocerse como "la carta de la esclavitud", no porque consolidara el régimen de opresión contra los de abajo sino porque trataba con expresa desigualdad a las regiones fuera de Quito y a sus respectivos grupos hegemónicos. En el fondo, era éste un esfuerzo desesperado por conservar incólume la hegemonía de los terratenientes tradicionales, contra los más evolucionados y los comerciantes de Guayaquil y Cuenca.

Estalló entonces una larga y sangrienta guerra civil, y triunfó la llamada "revolución marcista", uno de cuyos inmediatos logros fue la expulsión de Flores. Pronto se reactivó la actividad económica, especialmente la exportación de caucho, tabaco, paja toquilla, tagua[6] y en menor medida, cacao. Este giro convirtió al comercio en el eje más importante de la acumulación de capital.

Los cinco gobiernos surgidos de la revuelta de 1845 introdujeron un con-

junto de reformas tendientes a favorecer a las clases altas de Guayaquil y Cuenca. La perspectiva de la creación de un mercado interno y de un progreso capitalista era obvia; se liberalizó el trato a la masa india, se abolió el tributo que padecía y el protectorado impuesto sobre la base de su inferioridad integral, y se derogó la esclavitud.

Objetivos naturales de esta legislación progresista fueron debilitar las formas precapitalistas agropecuarias de la sierra y liberar mano de obra para el incremento de la producción capitalista de la costa. Se negoció también la deuda inglesa —contraída durante la independencia—, con el fin de favorecer el comercio con las metrópolis europeas. El auge del cacao aceleró este proceso, en menoscabo de los medianos y pequeños propietarios, a muchos de los cuales se usurpó la tierra. El crecimiento de la clase media y de la pequeña burguesía recibió estímulos, principalmente dentro del sector terciario.

Pero la economía tradicional aún estaba arraigada en el país y sus detentadores no se daban por vencidos. Hacia 1859, tras la violencia, se instalaron gobiernos distintos en cinco partes del país. A este clima de descontento y caos se añadió el bloqueo naval de Guayaquil, decretado por el gobierno peruano a solicitud del gobierno provisional de Quito, "servicio" que costaría al Ecuador el despojo de dos provincias.

Hubo muchas manifestaciones de adhesión a favor del régimen progresista, inclusive levantamientos de indios; pero finalmente se impuso la fracción latifundista quiteña, aliada al nuevo grupo comercial surgido del auge cacaotero. El lazo común desde el punto de vista superestructural era una ideología teocrática, tradicionalista y "nacionalista", que contrarrestaba los regionalismos divisionistas, aunque más o menos laicos, imperantes en los primeros treinta años de vida republicana.

c. Dominio del Estado oligárquico, 1861-1895

El héroe paradigmático de la "contrarreforma" fue Gabriel García Moreno. Apenas tomó el poder aplicó violentamente los aparatos del Estado para asegurar la continuación del predominio irrestricto de los antiguos terratenientes.

Su legislación recuperó muchos planteamientos constitucionales de 1834 y 1845; por ejemplo los diezmos y primicias sobre la producción agrícola y el concertaje, o sea el peonaje obligatorio por deudas a favor del patrono. Una novedad fue la destrucción de los medios de sustento de la economía campesino-artesanal no controlada por los hacendados. Se consagró la república "al corazón de Jesús", y comenzó cierto control civil sobre la Iglesia para combatir la corrupción del clero.

En materia de relaciones entre el Estado y los poderes locales, García Moreno obtuvo el equilibrio entre la centralización política y la autonomía administrativa de las provincias.

El nuevo papel del Estado terrateniente se reflejaba también en ambiciosos planes de desarrollo de infraestructuras como el transporte para entrelazar las diversas regiones; muestra de esas grandes obras era la carretera Quito-Guayaquil, cuyo impulso dependía de la movilización de trabajo gratuito por diversos medios coercitivos que provocaron serias protestas.(7) Las reacciones más violentas partieron de los campesinos; por ejemplo la rebelión encabezada por el indio Daquilema, que se expandió por toda la provincia de Chimborazo y la de Imbabura; su

principal objetivo era la derogatoria de la legislación contra la libertad de trabajo.

El gobierno impulsó también la construcción del ferrocarril sierra-costa, al precio de concesiones gigantescas de tierras en la región amazónica a compañías europeas.(8)

Se atendió igualmente a la circulación mercantil con leyes como la de bancos, aduanas y regulación del sistema monetario. Respondía esta legislación a una alianza con el capital comercial guayaquileño, principalmente, como parte de la macropolítica de incremento a las relaciones capitalistas de producción.

Fue entonces cuando se establecieron los primeros bancos privados y las casas comerciales representantes de los intereses transnacionales, y la red de navieras y aseguradoras que articulaban al Ecuador con el mercado mundial. Así, se construyeron las condiciones legales, extralegales, logísticas, bancarias y laborales para responder a las necesidades técnicas y políticas del gran auge cacaotero de fines de siglo.

El desarrollo "capitalista" y la hegemonía terrateniente de García Moreno no excluían la vida religiosa más intensa y más fanática que había tenido el país durante toda su historia. García Moreno teorizaba sobre esta vuelta a la colonia; estaba consciente de su papel de "brazo armado de la Iglesia"(9) y determinado a fundir las instituciones políticas con las creencias religiosas; semejante destino figura en la propia Constitución que se dictó en su tiempo. En 1867, el consulado francés en Quito emitió un informe que capta bien la situación imperante: "Se puede decir que estos conventos e iglesias resumen la vida de Quito. Salvo durante algunas horas de la noche, los ejercicios religiosos son permanentes... Las mujeres van de ordinario a los templos a las 5 de la mañana, salen de ellos a las 9 para volver en el día y aún en la noche; algunas van a la Iglesia hasta cinco veces diarias."(10)

Es difícil separar la parte de fe y la parte de política que compaginaba esta superestructura en el ánimo de García Moreno; lo mismo ocurre con todas las ideologías dominantes bien planteadas y practicadas. Objetivamente, sin embargo, no cabe la menor duda de que esa política respondía con exactitud a los intereses de los latifundistas, los empresarios y el Estado. Atentar contra cualquiera de los componentes del sistema podía tomarse como pecado, como ofensa a Dios mismo. Resulta extraño que el primero de los grandes promotores del Estado moderno en el Ecuador haya sido a la vez un auténtico oscurantista en tantos campos de la cultura; tal ejemplo escapa, por cierto, de todos los modelos conocidos correspondientes a los albores de la época contemporánea en el mundo.(11) Casi sin excepciones, los caudillos a quienes históricamente correspondió acabar con la anarquía, estructurar el Estado republicano, sentar las bases del capitalismo moderno, fomentar la creación de la burguesía y liquidar los estamentos coloniales y precapitalistas en la América Latina, fueron grandes liberales, productos de las clases populares o de los sectores medios. Para oponerse a los modelos españoles de cultura superior, algunos fueron europeizantes, afrancesados —y en esto concordaban con García Moreno—; pero todos, racional o irracionalmente, buscaron la identidad propia y el establecimiento de la nación. García Moreno es un caso insólito y complejo.

La contradicción principal del régimen, o sea el desarrollo capitalista y la enorme concentración del capital y del poder en manos de una pequeña minoría empresarial a expensas de la masa de la población, resquebrajó al sistema por la

base. Fue del sector campesino precisamente, de donde partió la subversión, en forma de vastos levantamientos en la costa, o sea donde la conciencia de su clase se estaba formando más rápidamente.

En la costa, la escalada de la forma mercantil y la monetarización de la economía rural corroyeron el predominio terrateniente, cuya defensa de las relaciones precapitalistas de producción ya era insostenible; a esta tendencia se unía la adquisición de tierras de parte de los grupos comerciales y bancarios guayaquileños, donde instalaban explotación cacaotera con sistemas más modernos, así como la oposición hacia la Iglesia, que coadyuvaba al atraso por su ascendiente sobre la sociedad civil. A estas manifestaciones —frente a las cuales las fuerzas armadas ya no eran omnipotentes— se unió el bandolerismo social y una oposición cada vez más agresiva de los sectores medios.

El partido liberal supo aprovechar la situación y le enfrentó su programa ideológico, que se ajustaba perfectamente a las necesidades del desarrollo capitalista y a los intereses de los diversos sectores que lo promovían y practicaban. Los núcleos intelectuales y las clases medias urbanas vivían en plan conspirativo. Los líderes eran, entre otros, Eloy Alfaro, Juan Montalvo, Roberto Andrade y Abelardo Moncayo; colaboraban incluso pintores y caricaturistas. Finalmente el autócrata fue asesinado en agosto de 1875.

Pero la oposición en general se equivocó al suponer que con el tirano iba a caer la maquinaria socioeconómica y política que lo sostenía; el régimen conservador tardó aún veinte años, para lo cual aborbió astutamente buena parte de los contenidos ideológicos y de las prácticas administrativas del liberalismo. La verdad es que como en el resto de la América Latina, los términos "conservador" y "liberal" resultaron sólo banderas para rencillas casi personales; pero elementos integrantes de los mismos intereses económico-históricos.

Entretanto, el conservatismo mantuvo en el fondo la represión contra los campesinos, y los medios básicos para la acumulación de capital a favor del empresariado. Hacia 1895 se combinaron principalmente en la costa las fuerzas más articuladas de la oposición y se precipitó el fin de la dominación terrateniente. Había estallado la revolución alfarista.

II. EL MARCO ESTETICO

1. Panorama general

Desde los últimos tiempos de la colonia los ideales estéticos en el Ecuador fueron la novedad, el "buen gusto" y las expresiones libres y claras del espíritu. Se teorizaba sobre la caducidad, el atraso y la atmósfera sofocante que dimanaban del barroco en ocaso y del rococó.(12) Estas manifestaciones críticas correspondían a la lucha ideológica que iba a cristalizar en los anhelos de independencia; pero no hay pruebas de que alguno de los intelectuales se haya dado cuenta de que en el fondo se estaba gestando una revolución.

Para los artistas, romper con la férula de la Iglesia y con el pasado fue un proceso largo y dramático, como lo es todo aquello que socava su seguridad y sus rutinas. Esta crisis del arte nacional se resolvió conforme se consolidaba la ideología mesoclasista y con ella el mercado nuevo. Ya a esas alturas se identificaba al barroco con el régimen colonial; si no se registraron los excesos iconoclastas habidos en México al irrumpir el neoclasico se debe a que en el Ecuador la república

no rompió de una manera tajante con las tradiciones culturales, y a que los conservadores dominaron el gobierno durante casi todo el siglo.

Por otra parte, "el propósito de abolir el pasado ya ocurrió en el pasado y —paradójicamente— es una de las pruebas de que el pasado no se puebe abolir... Es indestructible; tarde o temprano vuelven todas las cosas, y una de las cosas que vuelven es el proyecto de abolir el pasado".(13) Antonio Salas, por ejemplo —el gran fundador del retrato novecentista—, fue aventajado discípulo de los pintores religiosos Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego, y veinte años después de la independencia volvió a la pintura religiosa; a finales de siglo y ya en plena época liberal, Víctor Mideros realizó sus impresionantes lienzos místicos y simbolistas. Hasta el propio Joaquín Pinto, tan laico, tuvo las mismas derivaciones. Los escultores imagineros nunca han desaparecido por completo.

El arte y la literatura reflejaban, además, el culto de la nueva élite por "lo europeo" y mayormente por lo francés; al mismo tiempo y embargada por la idea fija de crear las manifestaciones espirituales superiores de su propia clase, esa élite no ocultaba su desprecio hacia lo indio, que a iniciativa propia o como ingrediente de lo mestizo se había abierto algunos caminos a través del barroco. Agustín Guerrero, precursor del indigenismo, es un caso excepcional en el momento cúspide del retrato. Así fue como en la segunda mitad del siglo pocas familias "nobles" conservaron obras de arte colonial, no tanto por valorizarlas desde el punto de vista estético cuanto como nostálgico testimonio del viejo prestigio social. Gran cantidad de piezas de los tres siglos anteriores circulaban en el mercado y fueron adquiridas por conocedores y ávidos coleccionistas y negociantes europeos a precios viles; otras fueron destruidas por la incuria o simplemente se quemaron como leña.(14)

El pueblo siguió sin participar en la vida política —como no fuera indirectamente, a través de las levas militares— y en arte sólo se expresó en una escasa obra ingenua, por lo general en los exvotos de las iglesias provincianas. Paradójicamente, hasta bien entrado el siglo XX el arte republicano estuvo menos del lado del arte popular que su antecesor inmediato, el arte religioso. Su llamado a la solidaridad social estaba más basado en las ideas que en las formas; de ahí que el análisis semiológico de la plástica novecentista arroje interpretaciones menos satisfactorias que el de la plástica colonial.

Pese a la agitada vida política, las letras y las artes se cultivaban extensamente a lo largo del siglo XIX. Viajeros europeos en el desempeño de misiones científicas testifican a través de todos esos años la presencia de "un mundo artístico generalizado, talleres en plena actividad, escuelas de arte".(15) Otros comprueban que "los nativos poseen un talento natural extraordinario para el arte, aunque les falta estudio".(16) Esta reserva es típica de muchos críticos europeos aún en el siglo XX, a propósito del arte de más definida esencia vernácula; por ejemplo el mexicano, al que consideran "indocumentado", pero "con cierta genialidad bárbara".

Todo parecía confirmar los augurios de Simón Rodríguez, preceptor de Bolívar, sobre los ecuatorianos: "Para ustedes no se hizo la política ni la guerra... Lo propio de ustedes son las artes y las industrias, porque la riqueza que tiene su origen en la inteligencia es la más grande y duradera de todas".(17) Un siglo después, Benjarnín Carrión —el mayor promotor de la alta cultura en el país durante el siglo XX— sostenía el mismo criterio sobre el poder redentor de las ciencias, las artes y las letras.

Pero esa búsqueda no perseguía objetivos abstractos: su desvelo era cimentar la nación a través de todas las manifestaciones del espíritu. Por muchos conceptos, Juan Agustín Guerrero fue uno de los más precisos y articulados ideólogos de ese proyecto a mediados de siglo. Antimilitarista, anticlerical y librepensador, sus opiniones pueden resumirse así: no podemos vivir "en la humillación y el pupilaje en que vivieron nuestros padres"; los compradores "conservan gustos coloniales y quieren copias de modelos europeos, nada de hombres, cosas y paisajes nacionales... Debemos inspirarnos en la naturaleza, lanzándonos a la producción original con un profundo sentido nacional, para conquistar nuestra plena independencia".(18)

La masonería fue un poderoso instrumento de laicización y formación ideológica; pronto hizo adeptos entre los intelectuales de la clase media, los militares, los comerciantes y la élite del liberalismo. Expresión de todas estas inquietudes fue el grupo organizado en torno al periódico *El quiteño libre*, donde escribían Juan Montalvo, Pedro Moncayo y Miguel Riofrío, entre muchos otros. Guerrero fue decisivo en la campaña para despertar conciencia entre esta élite liberal sobre la función nacionalista y libertaria de las artes; uno de sus libros incluye duras críticas contra la situación imperante bajo el dominio de los conservadores, versiones del ideario de la revolución francesa, razonamientos enciclopedistas y algunas soluciones más bien anarquizantes. Mucho menos se requería para motivar represiones de parte del gobierno.

Predicando con el ejemplo, Ernest Charton, buen dibujante y mejor maestro, tras residir y trabajar varios años en Guayaquil, fundó en Quito un Liceo de Pintura (1848) al que asistieron Juan Manosalvas —a los 12 años de edad— y otros que pocos años después iban a dar indiscutible lustre al arte ecuatoriano.

Lo más brillante de la intelectualidad de la época enseñó en la Escuela Democrática Miguel de Santiago, fundada en 1852 a iniciativa de Guerrero, y de otros intelectuales. El orador oficial dijo en la inauguración que las letras y las artes empezaban a "conquistar su independencia y nacionalidad".(19) Más adelante se detalla la posición ideológica y la orientación programática de esta miliar academia, las cuales se pueden colegir del título de las obras premiadas en el primer concurso nacional de pinturas que organizó: "La aldea campesina", de Cadena; "El pudor", semidesnudo de Guerrero; "Dos profesores de pintura retratándose el uno al otro", de Ramón Vargas.

En congruencia con sus ideas afrancesadas y a la vez conservadoras, el presidente García Moreno aplicó una política cultural que incluía la cooptación de artistas de promesa, y les otorgó becas de estudios en Europa. "En la segunda mitad del siglo se producen" en el viejo mundo "hechos trascendentes y movimientos políticodoctrinarios que apuntan hacia el cambio de las estructuras" en vigencia. Pero los becarios que regresaban graduados "sólo traían ideas y actitudes decadentes; y no es de extrañar que así fuera, porque sólo habían vivido encerrados en esos templos envejecidos que eran la academia de San Fernando en Madrid, la academia de Bellas Artes Julliard en París y la academia San Lucas en Italia".(20) Tampoco los maestros italianos y franceses contratados en aquella época sirvieron para impulsar la verdadera creación y para canalizar las inquietudes de la nueva sociedad en plástica, porque eran seleccionados entre quienes adolecían de la misma formación.

A semejante rumbo se debió el dominio de un gusto que iba a introducir

una sucesión de retardos en el proceso evolutivo de la plástica hasta bien entrado el siglo XX. Todos los movimientos artísticos que se desenvolvían en el Ecuador adolecían de inseguridades, falta de técnicas modernas y rasgos ajenos a sus modelos europeos, no siempre para bien de las obras.

La más persistente y popularizada de las tendencias fue el romanticismo, un romanticismo sin la grandeza casi metafísica del alemán y sin el aliento épico de Delacroix; se prolonga más allá del siglo, acaba identificándose con el mal gusto y sobrevive en las expresiones más sentimentales de la poesía y de la música popular urbana. A esa corriente debemos también la crítica metafórica del arte y la mala información y el desaliño en el tratamiento de sus verdaderos componentes.

El paisajismo y el costumbrismo eran de estirpe romántica; pero muchas de sus obras fueron salvadas por el espíritu realista y por la intención política de sus autores, varios de ellos recios ideólogos del liberalismo más avanzado. Estos son los antecedentes obligados del realismo social que escritores y artistas iban a desencadenar entre 1930 y 1950.

El impresionismo no aparece sino entrado el siglo XX y cuando ya lo habían superado históricamente otras audaces tendencias de la plástica; tampoco el modernismo, el simbolismo, el *art-nouveau* y el *art-deco* alcanzaron importancia en el XIX ecuatoriano. De todas las tendencias engendradas en Europa durante el siglo, sólo el neoclásico se desarrolló, también tarde, pero con cierta difusión.

2. El neoclásico

El neoclásico se retardó por la fuerza de las tradiciones enraizadas en el barroco, el realismo —cuya señera expresión es el retrato de la nueva clase alta y de los prohombres de la independencia— y la especiosa incursión de la moda procedente de Francia en momentos en que comenzaban el paisaje y el romanticismo.

Se instaló casi sólo en la arquitectura, un tanto comprimido por los grandiosos edificios coloniales. Generó muy poca pintura —excepto para decoraciones— y casi ninguna escultura. Su más significada innovación en escultura fue la implantación del pedestal; esta convención, arraigada en cada época cuando se exalta hombres, individuos y personajes-símbolos ante la sociedad, "tiene por objeto separar la obra de arte de la realidad del mundo y asegurarle vida propia —así como el marco aisla a la pintura".(21)

La escuela puso de moda el mármol, la madera de color natural y una policromía de tonalidades muy discretas —podríamos llamarlas intelectuales—; se canalizó a través del cónsul francés Jean Batiste de Mendeville y de Juan Pablo Sanz, el más desatacado arquitecto del siglo XIX.(22)

Los edificios neoclásicos se alzaban en Quito y se imitaban en las demás ciudades. Siempre estuvieron al borde del frío academismo convencional; pero inevitablemente destacaban en el contexto barroco de las poblaciones por sus formas limpias, sus vigorosas estatuas alegóricas y sus interiores anegados en luz como un discurso estentóreo que convocara a la fe en los valores laicos y republicanos.

Durante el muy complejo gobierno de García Moreno coexistieron una dictadura total y la más fuerte influencia clerical que ha tenido la república, y una política bastante moderna de desarrollo económico y de remozamiento cultural. La basílica consagrada al Corazón de Jesús es su obra cumbre. Pero la máxima obra del neoclásico en el Ecuador es el teatro Sucre, frente a la armoniosa plazue-

la que da acceso al Quito viejo.

Después de García Moreno el neoclásico evoluciona hacia el eclecticismo y sus decoraciones se reducen primero a modelos romanos y luego a alguna de las modas fin-de-siglo. Hacia el año de 1900 el gusto por ese estilo prácticamente ya languidecía.

El ferrocarril Costa-Sierra aceleró el aumento de la población en Guayaquil, Quito y alguna otra ciudad del trayecto; la consiguiente escasez de vivienda dió origen a la partición de las antiguas mansiones. Ya desde antes se demolía portadas de casas señoriales en Quito. La falta de un plan urbanístico y de continuidad en la política cultural trajo un reemplazo abigarrado de lo que se derrumbaba e introdujo verdaderos adefesios en el prodigioso contexto colonial de la ciudad.(23)

Las críticas negativas que suelen hacerse al neoclásico emanan menos de rigor conceptual que de puntos de vista combativamente ideológicos, con el objeto de exaltar a las artes fomentadas por las clases superiores y las instituciones de la colonia.

Al volver a los ideales griegos y romanos, trazó una tajante frontera entre las expresiones cultas y las populares. Esto introduce una contradicción más en el estilo: fue aristocrático y mediterráneo, dentro de una cultura de clase media que reclamaba una esencia nacionalista y popular, y se opuso en función de obra *moderna* al arte colonial, siendo que su plástica correspondía a dos culturas de la antigüedad.

En última instancia, el neoclásico posee un doble contenido: de una parte, la vuelta al pasado lejano con la mira de dignificar el estilo de una sociedad moderna sin ancestros, que mal podía crear algo propio de inmediato —dadas las turbulentas condiciones que le tocaron desde sus albores—, y de otra el rompimiento de los vínculos con el pasado próximo y con sus grupos dominantes, ayudando a la república a cimentar su independencia cultural. Constante, casi dramático, fue el llamado de altos intelectuales en pro de los temas vernáculos, de la afirmación de la personalidad nacional a través del arte; sin embargo, no he encontrado textos de cepa liberal contra el desarrollo del neoclásico. Tal clamor remite a una preocupación mucho más profunda: ajustar la vida social y sus más "distinguidas" expresiones de cultura a una nueva ideología, a una nueva cosmovisión.

La importancia histórica del neoclásico, no obstante su falta de arraigo emocional entre la mayoría de ecuatorianos de su tiempo, resulta innegable. Fue un retorno a la medida, a las reglas de oro de la arquitectura, y al naturalismo y al culto a la forma humana en la plástica.(24) Fuerza es admitir que sin él no se habría franqueado tanto el camino al realismo y a las artes contemporáneas, que son hito relevante de la afirmación del país después de la primera guerra mundial.

3. El academismo

La idea de la escuela académica que convertía la pintura y la escultura en profesiones liberales, estuvo integrada a la política cultural durante todo el siglo XIX. Apenas un gobierno adquiría cierta estabilidad, se adornaba creando uno de esos centros, invariablemente con escasos recursos y uno que otro profesor traído del extranjero, especialmente de Italia o Francia.

Poco después de la independencia se organizó la primera Escuela de Bellas Artes, con el primero de los Sangurima (Gaspar) como director y varios de su fa-

milia como maestros. Entre las normas de trabajo de la institución, una decía: "En la pintura y la escultura no aparece suficiente la imitación: son necesarios los conocimientos razonados de las proporciones y estructuras del cuerpo humano", todo lo cual "debe enseñarse a los jóvenes". Simón Bolívar en persona (1822) aprobó el reglamento donde constaban esos objetivos. Pero el director murió y poco después la Escuela fue clausurada.

En 1849 se fundó un Liceo de Pintura en Quito, bajo la dirección de Ernest Charton, francés competente en grabados costumbristas. También desapareció pronto y sin dejar huella.(25)

Hubo en la capital una Escuela de Cultura hacia 1850, cuyos rastros no hemos encontrado.(26)

En 1852 —como ya consignamos— se fundó con grandes preparativos la Escuela Democrática Miguel de Santiago, cuyos mezclados objetivos eran "cultivar el arte del dibujo, el conocimiento de la Constitución de la República y los principales elementos del derecho público" bajo el tema "libertad, igualdad, fraternidad"— de origen reconocible. Este centro otorgó becas para que los graduados fuesen a "perfeccionarse" a Europa (como se siguió diciendo en los ámbitos artísticos por muchos años) y volvieran a incorporarse al cuerpo de maestros del establecimiento.(27)

En 1872 se crea otra Escuela de Bellas Artes, bajo la dirección de Luis Cadena y con buen cuerpo de artistas-maestros, entre quienes figuraba Rafael Salas. Duró hasta 1875, año de la muerte de su creador, García Moreno, y sólo veinte años más tarde fue reabierto.

Aparecieron otras Escuelas de Bellas Artes en Ibarra (1884) y Cuenca (1892).(28)

El presidente Vicente Rocafuerte abrió el primer museo que existió en el país; luego decayó hasta la ruina y se cerró al público.

Mas importantes como fueron las numerosas escuelas y academias de Bellas Artes para el desarrollo del neoclásico, donde realmente se formaron los grandes artistas del siglo fue en los talleres privados,(29) bajo la dirección artesanal de los buenos pintores.

Entre tanto, los gremios desaparecen, liquidada como estaba su base precapitalista y religiosa. Ese hecho contribuyó grandemente a la libertad y la independencia de la creación artística. Todos los regímenes fuertes bregan por dirigir una estética justificada con los más imaginativos razonamientos de su ideología; no otra cosa ocurrió en la colonia bajo la férula de la Iglesia y del imperio, y no otra cosa fue el academismo, bajo la casta de la clase terrateniente.

Pero "el academismo plantea como aguda contradicción dentro del neoclásico y particularmente dentro de la revolución liberal, que las nuevas ideologías impulsaban al hombre a pensar libremente, mientras que las academias lo encasillaban en una férrea estructura estética".(30) El Estado, por otra parte, al que la república confirió tanta majestad como la que tuvo el rey, esperaba que el artista sometiera sus actos a una función de servicio. Modelar la razón sólo podía favorecer "al orden" y el orden era el Estado... "Estas directrices, encontradas y heterogéneas, se resolvieron finalmente en contra de la finalidad política del academismo: los artistas no se circunscribieron a pensar con libertad sino que obraron en consecuencia, acabando por destinar sus ideas y su formación técnica primero, al servicio de un arte que exaltaba las gestas revolucionarias y finalmente, al servicio

de sus personales gustos y preferencias, encendidos por el romanticismo".(31)

III. LA PINTURA

1. Panorama general

La pintura ecuatoriana del siglo XIX traduce más un proceso ideológico que una sucesión de estilos. Las etapas serían el retrato, el paisaje y el costumbrismo, y tienen en común el laicismo, el romanticismo y conjuntamente el realismo. Es un arte sin modelos para copiar, tomado del natural y alentado por el descubrimiento del hombre y de la naturaleza locales; hubo también apreciable número de obras de arte popular exaltando las gestas de la lucha por la independencia. Toda esta producción refrenda la misma voluntad nacionalista que inspira el discurso político y literario de la pequeña burguesía intelectual.

La temática y la intención política de la pintura pueden dividirse en dos épocas: la de confirmación de la cultura republicana y la de su consolidación. Domina la primera como creador y especialmente como maestro Antonio Salas; la segunda es caudalosa, rica, y va desde los hijos mayores de Salas hasta Joaquín Pinto, con quien el siglo XIX parece concluir decorosamente.

La opinión de procedencia netamente conservadora ha tratado de presentar la pintura novecentista como un arte de medio pelo, un "descenso" respecto a la pintura colonial y una prueba de la crisis de la cultura en su totalidad. Fue preciso el desplazamiento de la vieja "aristocracia" por la nueva burguesía y la difusión de ideas más avanzadas y críticas sobre arte y sociedad, para que se rescatara en todo su tamaño la producción plástica de ese siglo. El neoclásico no denuncia una crisis de lo nuevo sino el desalojo del arte religioso, al que aceleradamente faltó base social y coherencia respecto al cambio que se operaba en la sociedad.

Esto no significa, desde luego, que el catolicismo haya dejado de ser la religión mayoritaria, ni que la oligarquía conservadora perdiera por completo la cima de la ola. Pero sí confirma la escalada irreversible de nuevas clases y de un espíritu independiente que revela las sordas luchas a nivel estructural. Como ya vimos, refleja también la operación de un nuevo mercado de la pintura que no excluye al gobierno; éste no pudo librarse durante aquella azarosa etapa de la vida del país de la contradicción entre los intereses de la clase que lo dominaba y la necesidad política de fomentar las manifestaciones nacionalistas de la cultura.

Todos los buenos pintores que hicieron obra importante a partir de 1860 nacieron entre 1830 y 1845, y casi todos fueron becados para "perfeccionarse" en Italia —especialmente— y para enseñar en el Ecuador a su regreso. Este nexo entre la creación y la docencia es inseparable de la política cultural republicana, y sólo desaparece al surgir un nuevo nexo: entre el pintor y la clientela privada.

No variaron mucho los criterios sociales, estéticos y morales de los pintores desde que tomaron el camino del arte laico. En la inauguración de la Escuela Democrática Miguel de Santiago (1852), Francisco Gómez de la Torre, terrateniente progresista de Imbabura, expresa el sentir de la pequeña burguesía —que tanto pesaba entonces en el poder— en un conceptuoso discurso, uno de cuyos párrafos merece reproducirse.

"Hasta ahora, la pintura ecuatoriana se ha contraído a presentar imágenes melancólicas y meditabundas. El pincel ha tenido como único elemento el aspecto de claustro, y jamás ha propendido a entregarse en brazos de la naturaleza... ni

menos a seguir el impulso de los fantásticos caprichos de la imaginación; pudiéndose decir de nuestra pintura lo que un viajero decía respecto a la española: que todas las paredes estaban adornadas con magníficas pinturas, pero que todas incitaban a la piedad religiosa y al silicio... La pintura ha sido hasta hoy imitativa; ahora se lanza a la originalidad para tomar carácter nacional."(32)

Para algunos investigadores del arte, como José Gabriel Navarro, el siglo XIX es "el siglo de oro de la pintura ecuatoriana". Como metáfora, valga; pero no en el plan científico, porque el supuesto carece de criterios cuantitativos y cualitativos. Con mucha mayor razón podría avalarse de igual modo la pintura en lo que va del siglo XX. Tales disquisiciones, sin embargo, son superfluas si nos atenemos al concepto de *proceso* que permite ubicar y evaluar históricamente la producción artística del país.

Una gran curiosidad alegre y desafiante parece impulsar a los pintores del XIX ecuatoriano para lanzarse a las más diversas modalidades de su oficio. Todos fueron retratistas y paisajistas e hicieron obras religiosas —lo que en sí testimonia la supervivencia de la Iglesia como clientela—; dos de ellos, además, practican por primera vez en el país un deliberado costumbrismo, sea descriptivo, sea crítico de la sociedad. Esta gama de dedicaciones no permite clasificar de una manera inequívoca a los artistas; si los colocamos entre los retratistas, los paisajistas o los costumbristas es por objetivos metodológicos, y por razón de excelencia y frecuentación mayores.

Insistimos en que la pintura ecuatoriana del XIX se da con bastante retardo respecto a sus homólogas europeas y por completo fuera de marco de las grandes innovaciones que introdujeron los impresionistas desde mediado el siglo. Apenas en uno que otro lienzo de Martínez y con mayor frecuencia en Vásquez aparecen ensayos impresionistas; este retardo, por supuesto, corresponde normalmente al de la consolidación de la sociedad burguesa y capitalista.

2. *El retrato*

a. Algunas precisiones

El retrato es la reproducción plástica de una persona en tanto que *individuo*, no de *símbolo* religioso o del poder temporal. Desde esa perspectiva puede encontrársele en el Ecuador antecedentes escultóricos precolombinos y plásticos en general durante la colonia. Los retratos de personajes religiosos y laicos del virreinato tienen su verdadero origen en un incipiente desarrollo del individualismo —en el sentido filosófico— y sobre todo en una motivación de jerarquía social y de riqueza, inductoras del afán de perpetuidad. La incorporación de personajes donadores —es decir paganos— a los cuadros forma parte de un comercio de la Iglesia; la vía de acceso de las personas hasta la proximidad de las divinidades se origina en una política de consagración de los santos de las Ordenes, las cuales, so pretexto de fundar símbolos, ubicaron a sus próceres incluso junto a Cristo y a la Virgen María.

Excepcionales en sus objetivos son en sentido moderno, el retrato de Pedro Bedón —fraile, pintor, maestro y "patriota" del siglo XVI— por Tomás de Castillo, y el de los señores negros de Esmeraldas, de Sánchez Gallque; en ambos se in- 25.
daga fundamentalmente al hombre, al individuo.

No hubo en el Ecuador el retrato renacentista; la oligarquía local no tuvo la fuerza suficiente para competir con los santos como objeto de plástica sino

cuando la Iglesia perdió su control omnímodo. El arte del retrato está inextricablemente ligado al proceso ascendente de la burguesía y del individualismo.

En rigor, hay muy pocos antecedentes del retrato en la pintura religiosa, por lo que sigue:

1. La pintura religiosa no reproduce ni trata de captar seres humanos, sino de establecer símbolos dentro de un riguroso ordenamiento teológico.

2. Gestos, escorzos, formas en general, no revelan características de una personalidad sino un sistema de exaltación de la divinidad y de comunicación con ella.

3. La pintura religiosa no es, en realidad, una obra de arte sino una obra de fe que se propone de necesidad obtener respuestas —contradicciones, pensamientos, éxtasis, acciones—. El Concilio de Trento auspició el "arte de cartel (como le llama Samaniego) *para* enseñar y convencer".(33)

4. El retrato busca la realización del hombre, su perpetuidad; es una refutación del tiempo. La pintura religiosa fija el tema, lo concreta y lo detiene en el tiempo.

5. El retrato aisla en el espacio, individualiza; la pintura religiosa planta su tema en el espacio, lo ensambla en el discurso teológico.

6. El retrato va de lo abstracto a lo concreto, del género a la especie; el tema religioso resulta de lo contrario, convierte los tipos en arquetipos y procura transponer la realidad a la irrealidad. Antes del culto mariano, su énfasis radica en el dolor, la angustia y la mortificación como vías de acceso al cielo.

b. Los retratistas

El retrato corrobora casi puntualmente la evolución de los grupos hegemónicos, desde las guerras de independencia hasta la consolidación de la república. Durante los primeros treinta años del siglo abunda el retrato de los héroes militares a gran tamaño, con lujo de detalles en cuanto a uniformes y el aire teatral de la iconografía napoleónica; siguen los próceres civiles, austeros, ejemplares; al consolidarse la república surge cierta tendencia a la idealización de los personajes, debido a la carga romántica en boga.

En contra de lo que dice Llerena,(34) requería valor cívico dedicarse a este género de pintura que exhibía un cambio democrático radical en la mentalidad de la clase media y una coincidencia ideológica con la élite liberal, donde figuraban tantos candidatos a la excomunión.

Los retratos de los héroes de la independencia fueron reiterados e innumerables. El presidente Flores encargó a Antonio Salas la ejecución de veintiún retratos de generales (2.20 x 0.85 m.) a manera de conmuta forcivoluntaria del exilio que el artista sufría en Loja por un delito de sangre.

Salas (1790-1860) fundó una larga dinastía de pintores —es el mismo caso
46. de los Sangurima, los Manosalvas y los Salgueros. Fueron sus maestros Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego; mas su personalidad es fuerte y distinta. Su "Bolívar" pasa por ser el mejor retrato del gran caudillo; coincide, incluso, con el fa-
45. moso retrato hablado que de él hizo el general Páez.

Su primogénito, Ramón, también fue paisajista y costumbrista. Pero el más significativo de los herederos de Salas fue Rafael, autor del lienzo del Corazón de Jesús, ordenado por el presidente García Moreno para conmemorar la dedicación del Ecuador a esa imagen; figura entre los primeros paisajistas de la época.

Luis Cadena es uno de los retratistas importantes del XIX. Alumno de Antonio Salas, vivió en Chile cuatro años. Suyo es el mejor retrato de Juan Montalvo; *47.* pero también puede considerarse como el último de los grandes pintores religiosos de tradición colonial.

Juan Manosalvas (1840-1906) también fue, típicamente, becado a Italia y profesor de Bellas Artes. Puede disputar su trabajo en cuanto a técnica y profundi- *48.* dad expresiva, el primer lugar entre los artistas ecuatorianos del siglo XIX.

Cabe mencionar a Rafael Troya (1845-1921), cuyos retratos, aunque de excelente factura, están opacados por su justa fama de paisajista.

El último de los retratistas del siglo XIX podría ser Joaquín Pinto; pero en este campo —y aun en el de la pintura religiosa— resalta menos que como costumbrista e inigualable registrador de personajes y escenas populares.

El autorretrato contiene las mejores capacidades de los pintores que lo acometieron; son a la vez obras de virtuoso y, como apunta De la Torre, inquietu- *49.* des de análisis interioristas y psicológicos.(35) Reproducimos los de Cadena, Mano- *50, 51.* salvas y Pinto.

En resumen, el retrato no constituye solamente "el gran triunfo" de la independencia;(36) también es recio atestado de la fundación de la cultura "republicana" de clase media, cimiento de la cultura dominante en el Ecuador de hoy.

En el último tercio del siglo —y aun entrado el siguiente— se hace en el Ecuador pintura romántica, correspondiente a esa tenaz literatura que sólo iba a superarse bajo los embates del realismo y de la "modernidad" a partir de la primera guerra mundial.

No todo fue malo en arte, especialmente cuando la pintura comenzó a absorber las lecciones del impresionismo. Excelente muestra es, por ejemplo, el desnudo con paisaje de José Gabriel Navarro, resaltando entre lo poco que se conoce de quien al mismo tiempo fue uno de los grandes precursores de los estudios sobre el arte ecuatoriano (*cf.* su bibliografía al final de esta obra).

Procedente del mejor género de retrato del siglo XIX es la obra de Salguero, *52.* de quien incluimos un cuadro.

3. El paisaje

a. Aspectos generales

Cuando Gómez de la Torre, en su discurso de inauguración de la Escuela Democrática Miguel de Santiago reprochó a los pintores "no entregarse en brazos de la naturaleza", interpretaba un inquieto ambiente ya propicio al culto del paisaje. Este ruralismo pertenecía a la línea romántica y además respondía a influyentes cambios sociales.

Las guerras de independencia habían lanzado a la juventud al campo; muchos salieron de sus lares con ese motivo por primera vez. Las diversas misiones científicas que confluyeron en el Ecuador desde el siglo XVIII, emplearon a buen número de pintores para ilustrar datos del medio ambiente, y difundieron comentarios muy elogiosos sobre el país entre sabios europeos. Los desplazamientos políticos y las presiones del consumo entre la población urbana —que aumentó visiblemente desde la independencia— indujeron a los antiguos terratenientes absentistas a trasladarse a sus fincas o por lo menos a atenderlas mucho más que antes; esta era una forma eficaz de mantener sus derechos y parte de sus privilegios, amenazados por la multiplicación de la propiedad privada de acuerdo a la política eco-

nómica y social del liberalismo. La iglesia perdía gradualmente sus inmensos latifundios y surgían de sus despojos nuevos hacendados procedentes de las jefaturas militares y civiles, del comercio o del sector profesional.

Todos estos factores explican la pintura de paisaje, sustentada además por la moda de la nueva clientela. Entre los pintores regía el tácito acuerdo de "no destruir la forma básica de la naturaleza"; de hecho este principio encerraba un rechazo al impresionismo, menos por conocimiento de lo que era cuanto por apego a los modelos holandeses, ingleses y sobre todo francesas de la familia de Corot.

El paisaje tenía muy pocos antecedentes en la colonia. Observadores entusiastas tratan de identificarlo en los rincones de algunos cuadros religiosos. Mas el primer artista que incorpora realmente la naturaleza a la problemática de un cuadro es Miguel de Santiago; en la famosa serie de "los milagros de la Virgen", la figura humana y sus episodios están equilibrados por el medio ambiente, y a veces superados por él. Manuel de Samaniego prosigue en la misma línea, aunque ya sin el sentido "popular" que inspiraba a su ilustre antecesor.

Miguel de Santiago sólo tuvo ojos para la región de Quito, en la cual se nutrió lo mejor de su obra. Mas desde mediado el siglo XIX muchos pintores se hacen viajeros y recorren la asombrosa geografía ecuatoriana. Casi todos los buenos paisajistas eran provincianos y pasaron años decisivos de su vida en contacto con el campo.

La costa sólo formó parte de la pintura a partir del auge del realismo social, poco antes de mediado el siglo XX; la sierra, en cambio, es una constante del paisajismo, señaladamente Quito, por la calidad de su ubicación y de la arquitectura que conserva de los días coloniales. La pintura con el tema de la capital es casi un género y podría ocupar toda una imponente exposición, por sobre tiempos temperamentos y estilos.

b. Los paisajistas

Los principales artistas del paisaje se pueden dividir por parejas, diferenciadas a través de sus obras durante la segunda mitad del siglo: Rafael Salas —mayorazgo de Antonio Salas— y Rafael Troya, Luis A. Martínez y Honorato Vásquez. No sería injusto catalogar al primero como el precursor del paisajismo moderno en el país, y como el más cercano maestro de los jóvenes de mayor talento. Su visión de Quito, solemne y manerista, prosigue dignísimamente la ilustre iconografía de
53. la ciudad comenzada por Miguel de Santiago.

Con Troya (1845-1920) llega el paisajismo a su plena realización. Por azares profesionales y desde luego escogidos por Reiss y Stubel, ejecutó diecisiete óleos y setentidós dibujos a pluma para dicha misión científica.(37) Esta etapa de su trabajo interesa como formación de experiencia y por el meticuloso tratamiento de la flora. Las obras, sin embargo, no perdían su carácter de ilustraciones científicas; con posterioridad, empero, y después de estudiar con Luis Cadena, Troya se desentiende de los detalles retratistas para abarcar en vastos lienzos y con notable instinto del espacio, el paisaje de las tres altitudes diferenciadas del Ecuador. Troya se libró siempre de los riesgos de pintorequismo que genera el violento colorido del paisaje local, en particular el costeño. Como meros datos decorativos, incorporó pequeñas figuras de indios a sus composiciones, verbigracia su excelente "Cascada de Agoyán"; en "Almuerzo campestre" —tan italiano—, introduce personajes y representa indumentarias usando sus naturales excelencias de observador

y de dibujante. Al captar la majestad de los Andes elimina detalles ingenuos en los primeros planos[38] y se coloca a su mejor altura. Rafael Troya nunca utilizó las técnicas impresionistas. Nació en Imbabura y allí murió, ciego. *54, 55.*

Si Troya nunca se interesó vitalmente en la vida política, Luis A. Martínez y Honorato Vásquez fueron casos típicos de intelectuales comprometidos y durante los tiempos cumbres del liberalismo desempeñaron altos cargos electivos y ministeriales. Versátiles, con seria información económica, jurídica y sobre todo cultural, dejaron largas huellas de su espíritu progresista y nacionalista en las instituciones del país, lo cual sorprende si recordamos que ambos fallecieron apenas a los cuarenta años de edad.

Martínez escribió *A la costa*, punto de partida de la novelística que con ideología de base popular, ya fuera del romanticismo poético y paternalista, vuelve los ojos a la realidad social. En pintura, sin embargo, Martínez estaba más cerca del rigor técnico y de la obra como reflejo de la naturaleza, que de la fantasía. Pese a su vasto desempeño en la vida pública, dejó una producción copiosa y muy ajena a las prisas e irresponsabilidades del "pintor dominical". Pintó casi exclusivamente los paisajes del altiplano, captando espacios, atmósferas impresionantes. Los motivos de exteriores son sus obras maestras; sus trabajos de taller resultan algo rígidos y no siempre bien integrados. Muy raramente incorporó a sus lienzos la figura humana. En el campo del conocimiento y de la plástica, sus creaciones principales son la Facultad de Ciencias de la Universidad y la Escuela de Bellas Artes, de Quito. *56, 57.*

Honorato Vásquez, de Cuenca —entre cuya producción figuran libros sobre artes y letras— fue rector de la Universidad del Azuay y creó una Escuela de Pintura bajo la dirección de Tomás Povedano, maestro español. Sus paisajes tienen mucho menos aliento que los de Troya y Martínez; pero su factura —con influencia italiana— es más cuidadosa, en telas de formato reducido. Y sobre todo es el más directo precursor del impresionismo, o sea la Escuela que rompe definitivamente con todos los restos académicos del siglo XIX y comienza el moderno paisajismo en el país. *58, 59.*

No podría cerrarse esta sección sin mencionar a Joaquín Pinto, artista de sobresaliente habilidad manual que dejó paisajes al acuarela —en la que era maestro— y al óleo; la nota dominante de estos últimos es la reproducción de tipos y costumbres populares, y por ello más bien pertenecen a la sección siguiente. *60.*

4. El costumbrismo

a. Algunas precisiones

El costumbrismo es, definitivamente, un género pictórico, sobre todo porque comprende composición, diseño, color y temática peculiares y porque está convalidado —o si se quiere vitalizado— por formas plásticas ulteriores, dentro de un mismo proceso.

Sus antecedentes son lejanos. Sus modelos indefectibles habrían procedido de la pintura holandesa (Bosch, los Bruegel), si los controles políticorreligiosos no hubiesen accionado para que durante la colonia se desarrollara en el Nuevo Murdo exclusivamente el arte religioso.

Los orígenes de la pintura costumbrista en el Ecuador son esporádicos, más o menos casuales y sin congruencia alguna con una modalidad dominante del factor social. El ejemplo ya clásico es el cuadro de Sánchez Gallque "Los negros *25.*

de Esmeraldas" —lo mencionamos atrás varias veces—, pintado en 1598; ya más relacionados con cambios que se iban a acelerar pronto, existen algunos cuadros de Vicente Albán en el Museo de América en Madrid, retratos de indios con sus atavíos y rodeados de frutos y animales de su *habitat*. Suyos son también los grabados con escenas populares en las obras de Antonio de Ulloa y de Jorge Juan.(39). En el siglo XIX llegó al Ecuador gran cantidad de libros de viajes por lugares exóticos y de revistas científicas con relatos, todo ilustrado con personajes, usos y costumbres. Los pintores locales usaron esas ilustraciones como modelos para sus cuadros, antes de sumergirse de lleno en la realidad propia.

36.

Informa Castro que la primera mención sobre la pintura costumbrista del Ecuador se encuentra en la obra de Miguel de Lisboa *Relaçao de un viagem a Venezuela, Nova Granada e Ecuador* (1866). En ella consta que Lisboa encargó al pintor Salas en 1853 una serie de cuadros con indios vistiendo sus trajes autóctonos. Posteriormente, un diplomático norteamericano acreditado en Quito en tiempos de García Moreno se refiere a pintura costumbrista: "Fue solamente a mi sugerencia que Rafael Salas, uno de los mejores pintores de Quito, abandonó el traficado camino y empezó a pintar la escena ecuatoriana, y las costumbres."(40)

El primer impulso de los pintores novecentistas interesados en el costumbrismo fue captar tipos, algunas veces a través de retratos o dibujos más o menos caricaturescos, y otras veces en conjuntos callejeros —fiestas o ceremonias religiosas—. A la evolución ideológica se debe la conversión de estas tendencias descriptivas en un friso de denuncias sobre la injusticia social en diversas formas.

La pintura costumbrista es un valioso registro de tipos humanos, usos y costumbres a través de los cuales se apoya el conocimiento de la evolución socioeconómica y política del siglo.

Observa Castro que los personajes predilectos son los mestizos, aunque también los indios aparecen con alguna preferencia; los blancos sólo cuando se distinguen por algo estrambótico entran en los cuadros.

El talento artístico, la técnica incluso la explicación escrita que figura en el cuadro, se aúnan para formar una fuente invaluable de datos para estudios etnográficos, folklóricos y sociohistóricos en general.

La pintura costumbrista no aparece por casualidad o como humorada de algunos pintores. Responde a la escalada de clases populares y de la pequeña burguesía, la valorización del "pueblo" como clientela económica y política, el desarrollo de nuevas empresas y poblaciones rurales, el crecimiento de las ciudades, la intensa movilidad social, la expansión de la ideología nacionalista, el despertar del igualitarismo democrático. Los extranjeros avivaban el interés de las clases media y alta por ese mundo hasta entonces desconocido y menospreciado; contribuían a la tendencia de considerarlo, tergiversarlo y presentarlo sólo como ingrediente social pintoresco y folklórico, y creaban un mercado de obras de ese género.

Una de las contradicciones de la pintura costumbrista es que sus obras terminan como secuestradas en poder de las casas ricas, y por falta de medios de difusión, no llegan hasta las clases representadas en ellas. Por esas razones —entre otras— no contribuyen a la creación de una conciencia de la multinacionalidad del país, y menos de una conciencia de clase.

b. Los costumbristas

El indiscutible iniciador del género fue Juan Agustín Guerrero (18..8-

1880), hombre tempestuoso, jacobino y claro sobre la misión del artista y de su obra en los momentos críticos de un proceso de cambios tan significativos como los del siglo XIX ecuatoriano.

Profesor, compositor e investigador de música, poeta, periodista, escultor, Guerrero resulta una verdadera conciencia moral y crítica para sus contemporáneos. Sus escritos revelan una insobornable preocupación por los problemas sociales y culturales. A través de la vicepresidencia de la Escuela Democrática Miguel de Santiago pudo llevar a la práctica sus teorías y objetivos; insistió, dicho sea de paso, en que se pintara sobre papel y con los materiales más baratos, a efectos de que las obras circularan más profusamente y fueran asequibles hasta para las capas sociales de modestos recursos. Ni antes ni después de su gestión en aquella Escuela dejó de colaborar en la formación de una ideología liberal y profundamente sensibilizada hacia lo popular. Le interesaba apasionadamente la democracia, no sólo como régimen de vida sino en tanto que garantía para la expresión literaria y plástica.

Con semejante trayectoria no es de extrañar que Guerrero haya actuado a la vanguardia de los movimientos innovadores de la pintura y que emprendiera el costumbrismo profesionalmente —por así decirlo— en su propia obra.

A la Escuela Miguel de Santiago llegaron de España grabados de Goya, causando la imaginable impresión; iban a inspirar y hasta a servir de modelo casi textual a los dibujos y caricaturas políticas de Guerrero.

Fue Guerrero un ilustrado de su época; captó el paisaje, las gentes, las costumbres, la ropa y adelantándose al "realismo social", cuando pintó a los indios mostró también sus dramas: la miseria, el agobio de los trabajos más brutales, la embriaguez. Trasciende así lo pintoresco del folklore y lo sentimental en que ha- 61.
bían caído los paisajistas.

No era un gran creador, ni en literatura ni en arte; pero su expresión fue siempre franca, directa, concreta, realista, y también eficaz como instrumento político. Solía calzar sus dibujos y caricaturas con textos alusivos y pugnaces, como Goya en sus grabados.

Guerrero fue compañero de estudios y trabajos de Ramón Salas y Nicolás Cabrera. Muy pocos se libran por completo de su docencia en el resto del siglo, entre otros Antonio Salguero. Su mejor alumno y su continuador más eminente, sin embargo, fue Pinto.

Joaquín Pinto (1842-1906) recibió influjo italiano de Goríbar y Cadena, 62.
aprendió la técnica de la acuarela con Manosalvas y el realismo costumbrista con él y con Guerrero; por ello es atinado conceptuarlo como el resultado sincrético de todas las escuelas pictóricas y de la ideología liberal progresista del siglo XIX. Con disciplina de autodidacta acumuló una amplia cultura superior; todas estas experiencias lo hicieron un artista significativo en el paisaje y los temas de costumbres.

Pinto introducía elementos creativos, imaginativos, en casi todos sus cuadros, incluso los de motivo religioso, que también abordó —luminosos, bastante a la italiana y en el fondo menores.

Es uno de los pintores novecentistas de extracción más modesta; quizá por 63.
ello los tipos populares que captó como en un desfile ceremonial de pobres, tienen una fuerza plástica impresionante.

Observador de costumbres y ritos —sobre todo de los indios y de poblacio-

nes del campo en general—, su obra constituye valiosa documentación para rescatar una etapa olvidada o ignorada de la historia del país,[41] muchas de cuyas prácticas sociales han desapareceido para siempre. El indigenismo del siglo XX ecuatoriano no tiene ancestro más directo y calificado.

Pinto expresó su crítica contra el poder y las clases que lo conformaban, no en dibujo, caricatura o grabado (como Guerrero) sino en cuadros al acuarela, donde con frecuencia había ambientes reveladores o paisajes. La más conocida obra de este género muestra al dictador García Moreno como Don Quijote, llevando en ancas a un cura con guitarra, frente a un segundo plano con ambiente de juerga.

64.

Si a la calidad pictórica se une la importancia social del conjunto de la obra, estamos de acuerdo con De la Torre, para quien Joaquín Pinto es el pintor más "importante" del siglo pasado.[42]

IV. LA ESCULTURA

1. Causas de su languidez, siglos XIX y XX

Después de la eminencia a que llegaron Legarda y Caspicara, disminuye de modo alarmante la producción de escultura religiosa, mientras aún no terminaba la demanda de templos, conventos y casas ricas a favor de la pintura. El centro vital de la escultura a principios del XIX se traslada a Cuenca —el reducto más fuerte que quedaba a la Iglesia y a los Conservadores—, en las condiciones y con los resultados descritos en otra parte de esta obra.

Pese a la agitación provocada por el movimiento independentista y por los esfuerzos de consolidación de la república en sus labores —modalidad de la lucha de clases ya perteneciente al pleno capitalismo—, algo se practica la escultura que retrata a los prohombres civiles y con mayor frecuencia a los militares;[43] pero de ningún modo puede compararse esta creación con la pintura del siglo XIX en su conjunto. Además y de acuerdo con la europeización en boga, todos los encargos de grandes obras conmemorativas se hacían a escultores extranjeros, principalmente italianos y franceses; el costo de estas obras las volvía muy poco apetecibles, cuando no prohibitivas.

La enorme diferencia cuantitativa y cualitativa entre las dos ramas de la plástica continúa y se agudiza en el siglo XX. ¿A qué se debe la decadencia y la virtual desaparición de la escultura desde hace más de siglo y medio, considerando que su tradición es rasgo distintivo de la cultura desde remotas épocas precolombinas? Nos hemos hecho esta espinosa pregunta muchas veces; resultado de nuestras reflexiones y de la opinión de escultores contemporáneos como Jaime Andrade, Alfredo Palacios, César Bravo Malo, Milton Barragán y Oswaldo Guayasamín es la serie de respuestas que se proponen a continuación.

La progresiva reducción del papel protagónico de la Iglesia a lo largo del siglo XIX sólo explica en parte aquella crisis; mas no por completo porque la pintura religiosa se siguió haciendo y adquiriendo hasta ya entrado el siglo XX. Casi todos los pintores importantes del siglo XIX, pese a sus ideas jacobinas o liberales, realizaron pintura religiosa —algunos en enormes lienzos, como Cadena.

Al perder la Iglesia y la oligarquía terrateniente el mecenazgo del arte y al bajar el nivel económico de la nueva clientela laica, la demanda de esculturas se comprime y los costos de las obras para los artistas suben en progresión continua

hasta hoy, especialmente los de metales, fundición y mano de obra. El mercado sale de sus condiciones tutelares, artesanales y supeditadas al acto religioso de contribuir a la mayor gloria de Dios —a expensas de los trabajadores—, y cae dentro de las leyes del comercio.

La ciudad también se comercializa y sus espacios se encarecen rápida e irreversiblemente debido a las presiones de la formación y acomodo de clases, el flujo de población rural y urbana, la plusvalía desencadenada y la desamortización y el fraccionamiento de los terrenos urbanos, la construcción de edificios públicos, el aumento del tránsito y las prioridades sociales dentro del presupuesto nacional y municipal. En esas condiciones, lo indispensable priva sobre lo suntuario.

Por otra parte, el poder civil es poco estable y se multiplican las contradicciones entre los grupos y las ideologías dominantes, con todo lo cual los símbolos —especialmente los expresados en los monumentos públicos— gozan de un respaldo cada vez más controvertido, menos unánime. Los héroes de la independencia son los motivos plásticos con una validez duradera; pero la aceleración del proceso social tiende a convertirlos prematuramente en pasado, en historia, y no en datos semiológicamente vivos.

Según ya vimos, las mayores fuentes de iconografía del siglo XIX son el retrato, el paisaje y figuras del sector popular —dentro de la corriente costumbrista—. Esta selección temática no emana de una evolución del gusto, tan sólo, sino en primer término de la ideología nacionalista y de necesidades concretas de clase. Dicha temática puede expresarse con mayor economía y efectividad en pintura, cuya ambientación lógica es el interior de hogares y oficinas.

Hacia 1930 se agiliza el crecimiento de la clase media —según lo ha estudiado Agustín Cueva.[47] Las consecuencias de tal hecho para el arte son determinantes; inclusive por la reducción de los locales destinados a vivienda o comercio, que va reduciendo los muros a espacio exclusivo del decorado. También esa moda otorga preferencia a la pintura sobre la escultura.

La tendencia continúa sin variaciones desde la segunda guerra mundial hasta mediados de la década 1960-1970. Cuando sobrevino el auge petrolero se multiplicaron los rascacielos y sobre todo los bancos y los grandes edificios públicos, y se abrió un nuevo mercado de escultura (frisos, murales, decoraciones). Al gusto y proyecto ideológico de la burguesía ya internacionalizada, el arte en boga para los grandes edificios entra en el campo de lo no figurativo; gente de la plutocracia se hace retratar en pintura, pero no se interesa por la escultura.

Guayaquil es, de lejos, la ciudad del país con mayor número de monumentos públicos. Esa práctica data de principios del siglo XX y se debe a causas concretas: casi en su totalidad, la urbe es nueva, espaciosa, y por poco o mal que se haya planificado, guarda cierta concordancia con el clima y la disponibilidad de terrenos planos. El influjo francés e italiano, el espíritu laico y moderno, prevalecieron en la ornamentación pública hasta el surgimiento de los rascacielos —donde se advierte más influjo norteamericano.

Muy poco de esto ocurre y se combina en las demás concentraciones urbanas del país. Abrumadas por su casco colonial, muchas ciudades de la sierra —Quito sobre todo— se han vuelto bicéfalas al escindirse en una parte antigua y una parte moderna. La sustentación económica local es seguramente menor que en Guayaquil, cuyos cimientos principales son las grandes finanzas, cierta expansión de las industrias y el gran comercio que conecta y origina interdependencia entre

el país y el extranjero.

Se diría que las demás ciudades de la costa disponen de iguales condiciones ecológicas que Guayaquil, y es cierto; pero en ninguna de ellas concurren las circunstancias que han generado en el puerto mayor del país necesidades de expansión, de integración urbana y de ornato monumental.

El manejo político de la riqueza petrolera concentra poco a poco en Quito los centros de decisión y control. Se expande la burocracia, se amplía de continuo la clase media y entran en el mercado de artículos de uso y consumo inclusive sectores obreros y campesinos.

Los asentamientos humanos aumentan y al incrementarse la demanda, se vitalizan también otras ciudades circundantes de la sierra. Todo ello genera y justifica económicamente el traslado de capital, productores e intermediarios de Guayaquil a Quito, y la fusión de la plutocracia de ambas regiones. El mercado se vuelve nacional y mucho más homogéneo de lo que nunca había sido. En la base hay tambień tendencias unitarias de tipo social y político, avivadas por la acción de los partidos, que buscan la proyección nacional para llegar al poder.

Estos cambios estructurales aparejan otros en el campo del arte y de la cultura en general. La clientela unifica sus gustos, los internacionalizan y al nivel de los bancos estimula diversas tendencias del arte abstracto. Por esta vía entra la cultura superior.

Ello no significa, ni remotamente, que el movimiento escultórico se nivele con el movimiento pictórico, cuya clientela llega hasta las clases medias.

Ya veremos cómo esta base socioeconómica y política, a través de sus diversas etapas, afecta a la cultura.

2. Los escultures, siglo XIX

A lo largo del siglo sigue haciéndose escultura por orden de los templos, las familias conservadoras ricas o los grupos católicos de ciudades provincianas.

Con excepción de Cuenca, donde Gapar Sangurima y sus hijos, Miguel Vélez y sus alumnos, estaban en cualquier sentido a la altura de los mejores artistas coloniales, esta producción tiene cierto decoro; mas por algunos de sus elementos sería más atinado calificarla como artesanía —sin ningún ánimo peyorativo.(45)

Vargas y Rubio(46) mencionan entre los maestros imagineros quiteños del XIX a Manuel Benalcázar, quien labró obras importantes como el grupo de San Francisco de Paula en San Francisco, y el San Juan de Dios en la capilla del hospital de ese nombre. Benalcázar fue maestro de Domingo Carrillo, autor de la virgen de la Concepción en el colegio de los Sagrados Corazones.

Aparte de imaginero, Juan Días esculpió la alegoría de la Constitución en el palacio de gobierno.

Vélez introdujo en el Ecuador el busto y en este género dejó los retratos de Bolívar, Sucre y Olmedo, entre otros prohombres de la época. Siguió estos pasos su discípulo Daniel Alvarado (*cf.* cap. IX).

Entre los escultores de mediados de siglo se cita a Alejandro y Severo Carrión, Fidel Cruz, Miguel Armas y David Franco. Presumiblemente estuvieron conectados con la Escuela Democrática Miguel de Santiago y participaron en actividades políticas como grupo artístico.

En 1863, varios escultores engrosaron la sociedad "Unión y Trabajo", fundada por carpinteros "y anexos". Esta organización, que todavía funciona, ofreció

exposiciones en las cuales lució la obra de los imagineros.

Otro centro de producción de arte religioso ha sido San Antonio de Ibarra, en donde se fundó en 1884 una Escuela de Bellas Artes sobre el esquema de las quiteñas. Los hermanos Reyes y señaladamente Daniel —cuyo nombre lleva ahora la Escuela—, fueron los más destacados maestros de escultura en ese centro.

Escuelas similares surgieron a fines de siglo en otras provincias, por ejemplo la de Chimborazo; entre sus artistas sobresalieron Miguel Neira, Pedro Cisneros y Gabriel Jiménez, que también era pintor.

El neoclásico dejó su sello en no pocos de los escultores del siglo XIX, así en la forma y la técnica como en la temática. Su trabajo tiene algo de heroico, tomando en cuenta las condiciones adversas en que se realizó, descalabrados ya la riqueza de la clientela tradicional y los designios ideológicos que habían alimentado el gran arte religioso durante más de tres siglos de dominio imperial.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

NOTAS

1. Esta sección del capítulo se basó en las obras de Rafael Quintero y Erika Silva, *Estudio, clase y nación en el Ecuador*, Quito, FLACSO, 1982 (documento interno) —*id.*, *La crisis nacional general en 1895*, Quito, FLACSO, 1982 (documento interno); —Ayala, Enrique, *La lucha política y el origen de los partidos en el Ecuador*, Quito, Universidad Católica del Ecuador, 1978.— Chiriboga, Manuel, *Jornaleros y gran propietarios en 135 años de exportación cacaotera —1970-1925*, Quito, CIESE, 1979.
2. Phelan, John Leddy, *The kingdom of Quito in the seventeenth century*, Wisconsin, EE. UU., 1967.— Stein, Bárbara, *L'Heritage colonial de l'Amerique Latine*, París, Maspero, 1974.
3. *Ibid.*
4. Carta de Bolívar a Santander, en Quintero y Silva, *Estado, clases y nación en el Ecuador*, *op. cit.*
5. Quintero y Silva, *Estado, clases y nación en el Ecuador*, *op. cit.*, p. 70.
6. La tagua es la pulpa huesosa de una semilla, con la cual se manufacturaba principalmente botones antes del invento de los plásticos.
7. Varias apelaciones elevarían los representantes de los terratenientes locales contra la "sustracción de la masa india en favor de los proyectos nacionales. El caso más importante es el de Benigno Malo, de Cuenca, que se querelló por el traslado de trabajadores de fundos a obras públicas o artesanías.
8. *Id.*, 1870, No. 423, 28/V, informa de negociaciones con capitalistas europeos, quienes recibían tierras a cambio de la construcción del ferrocarril.
9. Quintero, Rafael, "La cultura tradicional y la Iglesia en la sociedad ecuatoriana del siglo XIX", Revista *Cultura*, No. 4, Quito, 1979.
10. "La política de Roma en su último asilo de idolatría religiosa en América", Revista *Cultura*, No. 5, Quito, 1974. Informe del cónsul de Francia en el Ecuador a su gobierno, 1967.
11. Quintero, "La cultura tradicional y la iglesia en la sociedad ecuatoriana del siglo XIX", *op. cit.*
12. Inclusive en su tratado sobre pintura, Manuel de Samaniego trasciende ese espíritu; ya no digamos en su obra, que definitivamente entraña un rompimiento incluso respecto a sus maestros. En el aspecto teórico —no obstante el retoricismo de la época—, Espejo expone varias veces el tema con la claridad que le era peculiar.
13. Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, EMECE Editores, 1964, p. 87.
14. Sartorio, Giulio, crítico italiano en carta dirigida al ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador. Citado por Navarro, José Gabriel, *Contribuciones a la historia del arte ecuatoriano*, Quito, Sociedad Ecuatoriana de Historia, 1925.
15. *Arte ecuatoriano*, Quito, Salvat Editores Ecuatorianos, 3 vols., t. III, p. 1974.
16. Terru, Adrián, texto de 1831, citado en *Arte ecuatoriano*, *op. cit.*, p. 201.
17. Hallo, Wilson, *Juan Agustín Guerrero, 1808—1880*, Quito, "Fundación Hallo", 1981, p. 26.
18. Hallo, *op. cit.*, p. 202.
19. Hallo, *op. cit.*, *p. 6.*
20. Monteforte Toledo, Mario, *Las piedras vivas*, México, UNAM, 1978 (2a. ed.), p. 122.
21. Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1962, 2 vols.
22. Maldonado Paredes, Carlos, *La arquitectura en el Ecuador*, Quito, Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central del Ecuado, s. f., p. 91.
23. Ilustra ese deplorable proceso la frase del Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Bogotá a su colega de la Universidad Central del Ecuador: "Hace años que los arquitectos tratamos de componer la ciudad de Bogotá y no lo conseguimos, y que ustedes tratan de descomponer a Quito y tampoco lo consiguen".
24. Hauser, *op. cit.*
25. Castro, Juan, *Evolución histórico-etnográfica de una serie de pinturas costumbristas ecuatorianas*, Guayaquil, Banco Central del Ecuador (serie Monografías), s.f.
26. Donoso, Magdalena, *Escultura colonial, contemporánea y moderna del Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador (Monografía), s. f., p. 15.
27. *Arte ecuatoriano*, *op. cit.*, p. 218.
28. *Id.* p. 235.

29. Donoso, *op. cit.*, p. 15.
30. De la Torre, Carlos, *Crónicas de Parsifal*, Cuenca, Departamento de Extensión Cultural del Concejo, 1971, p. 1907.
31. Monteforte Toledo, *op. cit.*, p. 124 y s.
32. Gómez de la Torre, Francisco, citado por Vargas, José María, *El arte ecuatoriano*, Puebla, México, J.M. Cajica, 1959, p. 180.
33. Samaniego, Filoteo, *El retrato en Ecuador en el siglo XIX*, Quito, Corporación Editorial Nacional, 1980.
34. Llerena, José Alfredo, *Pintura ecuatoriana del siglo XX*, Quito, Banco Central del Ecuador (Monografía), 1942, p. 11.
35. De la torre, *op. cit.*, p. 106.
36. *Arte ecuatoriano, op. cit.*
37. De la Torre, *op. cit.*, p. 108.
38. Crespo Toral, Hernán, Quito, ms.
39. Castro, *op. cit.*, p. 40.
40. *Id.*
41. *Id.*
42. De la Torre, *op. cit.*, p. 108.
43. La táctica de la derecha siglo XIX incluye la presentación de la independencia como un hecho fundamentalmente militar respaldado por la "gente decente", y los inicios de la república como un gran movimiento de cambio, orden y base cristiana suplantado por la violencia, la anarquía y el dominio de los herejes.
44. Cueva, Agustín, "El método materialista histórico aplicado a la periodización de la historia de la literatura ecuatoriana", *Casa*, La Habana, VII-VIII/1981.
45. Sobreviene el problema de trazar línea divisoria entre el arte "culto" ("de creación" o como pueda llamársele) y el producto de la artesanía. Con el individualismo liberal se impone la identificación del artista, que había sido excepcional durante la colonia; no es el anonimato, pues, el factor del cual habría que partir para la diferencia porque casi todos los artesanos imagineros del XIX son conocidos; tampoco es la relación del trabajo en el taller, porque los grandes escultores coloniales no realizaban íntegramente sus obras por sí mismos sino merced a la ayuda de aprendices y operarios. Entre el padre Carlos o Caspicara, y Alfonso Rubio o Jorge Viteri, imagineros de hoy, no hay más diferencia que la *calidad* —elemento imponderable e indescriptible— y el precio de la obra en el mercado.
Ni siquiera puede afirmarse que la frontera depende de la elaboración de las imágenes como piezas únicas o en serie, porque algunos de los mayores artistas coloniales repitieron muchas veces un modelo determinado (recordemos, en efecto, la famosa "Virgen de Quito", de Legarda).
Por último, los procedimientos y la técnica del trabajo no han variado desde que se perfeccionaron en los talleres del siglo XVII; tampoco la forma o el estilo. En esencia, *el barroco sigue condicionando retablos, imágenes y ornamentación*, entre otros motivos porque las piezas están destinadas a mantener el estilo original de las viejas iglesias; a familias que en la conservación del arte colonial ven, nostálgicamente, la resurrección de sus días de gloria, o a los nuevos ricos que por inseguridad social y arribismo, procuran imitar a las clases hegemónicas anteriores.
Quedan, pues, dos bases cuantitativas para dar especificidad a la producción escultórica artesanal: su precio (ponderado con el costo de la vida y el de los demás satisfactores) y su muy escasa producción de piezas originales.
Con estas advertencias, parece coherente incluir aquí un panorama sintético de la producción de la imaginería artesanal que demuestra la vitalidad de una tradición artística con sus respectivos orígenes y alcances sociales.
46. Vargas, *op. cit.*, p. 195-215. Rubio, Alfonso, *II Exposición de arte de la escuela tradicional quiteña*, Quito, ediciones de la Sociedad de Carpinteros y Anexos "Unión y trabajo", 1980.

CAPITULO VIII

ASCENSO DE LA BURGUESIA, 1896 - 1925

I. MARCO SOCIAL*

1. Consecuencias de la revolución de 1895

La revolución liberal de 1895 surgió de las más profundas transformaciones sociales y económicas derivadas del ingreso del Ecuador en la división internacional del trabajo como productor de materias primas, en este caso el cacao.

Edificó el surgimiento de una dinámica burguesía exportadora en la costa, cuyos intereses chocaron con los de los terratenientes, en la medida que se disputaba la acumulación capitalista.

Surgió la rebelión alfarista igualmente de la erosión de las estructuras agrarias, como lo demostraría la participación de montuvios e indios en las montoneras liberales, cabal muestra de movilización popular.

Consumada la revuelta y exaltado Alfaro al gobierno, éste se encargó de llevar adelante un conjunto de reformas que tendían a laicizar el Estado y derribar todo impedimento a la circulación mercantil. En lo ideológico y en lo cultural se buscaba conscientemente crear una concepción nueva, más apegada a los requerimientos del nuevo Estado. Con ello se adelantaba la edificación de una base más *nacional*, menos fragmentaria del país.

Las reformas alfaristas incitaron a la oligarquía a fraguar una oposición en todos los campos, que iba a culminar con la muerte de Alfaro y sus montoneros radicales y el fin de las reformas.

A partir de 1912 los gobiernos liberales surgidos de la llamada "hoguera bárbara", funcionaron como representantes directos de los grupos dominantes; se desencadenaron el peculado, la corrupción y la represión en sustento de los "gobiernos plutocráticos". De esta época datan los primeros grandes movimientos populares urbanos, uno de cuyos momentos de mayor importancia —15 de noviembre de 1922— fue el primer baño de sangre del movimiento obrero en el Ecuador.

Julio de 1925 marcaría el fin de la dominación plutocrática, luego de la revolución de la oficialidad joven del ejército.

La crisis mundial no permitiría, sin embargo, la consolidación de un régimen estable que promoviera un desarrollo económicosocial más autónomo. Al contrario: a partir de 1925 se abre un largo período de depresión que no concluiría sino a mediados de la década 1940-1950, cuando se consolidó un segundo pacto oligárquico bajo el liderazgo de Velasco Ibarra.

---

* Esta sección I es obra de Manuel Chiriboga.

Los movimientos urbanos y sindicales, así como el impacto de las revoluciones de México y Rusia, empujarían a importantes grupos intelectuales a formar los primeros partidos de izquierda, que luego gravitaron decididamente en la vida política entre 1925 y 1944. Estos grupos no pudieron o no supieron establecer lazos orgánicos con el movimiento popular, sin duda por errores en su línea política; limitaron considerablemente sus proyecciones en el campo de la cultura y se expusieron cada día más a la cooptación por parte del Estado.

Esta sección enfoca el período que va desde el triunfo liberal hasta marzo de 1944, fecha que enmarca la consolidación del segundo pacto oligárquico bajo un tinte populista.

El carácter oligárquico y la confusión ideológica del velasquismo imposibilitaron que se llevase adelante reformas, aun de poca profundidad como las que entonces se dieron en Argentina y Chile y menos aún como las de enorme trascendencia que acometió México como resultado de su movimiento revolucionario.

El período que tratamos se divide en dos: el de dominación de los agroexportadores (1896-1925) y el de crisis integral y establecimiento del segundo pacto oligárquico (1926-1944).

2. El liberalismo y la dominación agroexportadora

La crisis general de 1895 precipitaría el fin de los gobiernos dominados por los terratenientes. Al deterioro visible del control político de las masas trabajadoras, que multiplicarían sus protestas cada vez más violentas e incluso los alzamientos, se agregaría pronto la pérdida de representación política, a todas luces corrupta e ineficaz. Hechos que llegaron a lo grotesco durante el gobierno de Cordero, revelaron la magnitud del colapso. Téngase en cuenta que los grupos terratenientes habían perdido su posición hegemónica y su monopolio sobre la acumulación de capital; la burguesía agroexportadora surgida del auge cacaotero había ocupado ese lugar y demandaba con toda su fuerza el control sobre los aparatos estatales.

La crisis general condujo al rápido desmoronamiento del régimen conservador y a invitar al general Alfaro, entonces exiliado en Panamá, para que formara "un gobierno que sea fiel intérprete del sentimiento general... de las ideas liberales que están más en armonía con la civilización y el progreso moderno", según reza el pronunciamiento de junio de 1895, firmado por casi dieciséis mil personas.

A su desembarco en Guayaquil, Alfaro fue recibido como jefe supremo, dirigiéndose de inmediato a Quito, donde entró después de derrotar a las fuerzas conservadoras en dos recias batallas.

Su programa de gobierno está bien expresado en un texto de su ministro José Peralta: "Ilustrar a las masas populares, propagar la ciencia moderna en las esferas superiores de la intelectualidad, desarrollar la riqueza pública y el comercio, dar vida a todas las industrias, atraer la inmigración y poblar nuestro territorio, cruzarlo de ferrocarriles, proteger el trabajo... En fin, levantar al Ecuador de la postración en que lo dejaron tantos años de opresión clerical y oscurantista".(1)

El espíritu de ese pronunciamiento, así como el contenido de los programas y realizaciones del alfarismo, son muy similares a los que sustentaron las revoluciones liberales latinoamericanas desde mediados del siglo XIX. Sus más importantes reformas fueron la abolición del concertaje de los campesinos, la expropiación de los bienes de la Iglesia, la secularización del Estado, la dotación del talón

oro a la moneda, la renegociación de la deuda pública y un ambicioso programa de construcción de infraestructuras, especialmente el transporte interprovinciano.

Durante la primera etapa de la revolución liberal se produjo el ascenso de la burguesía agroexportadora.(2) Fue el período de las más profundas reformas y el de la consolidación del régimen burgués moderno. La transformación integral, sin embargo, no se realizaría en su totalidad. Por una parte, la burguesía agroexportadora y especialmente su fracción agraria, influyeron para limitar el proyecto liberal radical, y por otro lado, los terratenientes de la sierra defendieron la estructura capitalista, acompañada por el rígido control de la masa india, deteniendo la penetración de las transformaciones liberales. Así fue como una vez asegurado el control de los aparatos estatales, los sectores menos avanzados de la burguesía costeña buscaron el concurso de los terratenientes serranos. El clima de subversión iba a culminar con el asesinato de Alfaro y sus dirigentes más radicales en 1912.

La burguesía emergente estaba formada por un reducido grupo de comerciantes, banqueros y agricultores capitalistas, que entre todos no llegaban a veinte familias con fuertes lazos de sangre entre sí. Algunas tenían más de veinte haciendas y conglomeraban una enorme red que iba desde lo bancario y mercantil hasta los transportes, acciones en las industrias y conexiones con grandes firmas extranjeras.(3)

Hasta 1910, el auge cacaotero alimentó una verdadera histeria consumista. Los grandes señores pasaban buena parte de su tiempo en Europa y el volumen y precio de sus importaciones suntuarias apenas puede creerse. Esta especie de vasallaje hacia el extranjero y un desprecio hacia los valores nacionales, no creaban las mejores condiciones para auspiciar un movimiento artístico sobre la base de una clientela; escultores extranjeros hacían a su gusto las estatuas en los lugares públicos y en las mansiones era impensable encontrar pintura de los artistas ecuatorianos que estaban surgiendo a principios de siglo.(4) Por otra parte, la reinversión de capital era relativamente muy escasa, lo cual redujo la marcha de la industrialización a un ritmo bastante débil: el negocio era producir cacao y exportarlo. Las condiciones de los trabajadores en las fincas seguían siendo tan miserables como antes y los salarios no respondían ni mucho menos a los precios de la mercancía, bajo el abatimiento de un verdadero ejército de reserva que procedía de la sierra y llegaba a venderse a la costa prácticamente por lo que le pagaran. Por ello el auge cacaotero no se aprovechó para la formación de un sólido mercado interno y para la verdadera aceleración del desarrollo capitalista. La nueva burguesía cooperó con Alfaro; pero le tenían gran desconfianza por su sentimiento popular, que era un obstáculo para la ilimitada apropiación de capital y la acumulación de la riqueza. Por eso llevó a la presidencia al general Leonidas Plaza, destacado en la guerra y hombre con ilimitada ambición de poder. Se inicia una serie de gobiernos llamados plutocráticos, y queda sepultado el espíritu radical de la revolución alfarista.(5)

Muerto Alfaro se consolidó de nuevo la alianza entre la burguesía agroexportadora y los terratenientes de la sierra, cuya base económica prácticamente no se había tocado. El mayor aislamiento del país durante la guerra mundial, la depresión causada por el derrumbe del cacao, el vuelco del poder hacia la derecha, el crecimiento de la conciencia de la clase trabajadora y la influencia de ideólogos anarcosindicalistas haciendo proselitismo entre los campesinos pero sobre todo entre los obreros urbanos, exacerbaban la lucha de clases.

3. Surgen los movimientos populares

Tras una sucesión de huelgas y manifestaciones cada vez más violentas, en 1922 se produjo el gran movimiento de masas que tenía como epicentro al puerto-ciudad de Guayaquil. Los trabajadores organizaron sus demandas en un manifiesto de una amplitud política y económica sin precedentes en el Ecuador. Poco después se rebelaron los campesinos de Tungurahua, originando una serie de graves conflictos que sólo se resolvieron hasta finalizando la década 1970-1979. Durante todo este proceso se politizó gran parte de la clase media y se radicalizó la mayoría de los intelectuales y artistas.

Merece destacarse la influencia que todo esto tuvo en el ejército; fundado en la época de Alfaro y partícipe de la gloria de la revolución, contaba con una oficialidad joven que de manera alguna estaba de acuerdo con el "thermidor" en marcha desde los tiempos de Plaza. Una plaga incontrolable acabó por destruir las plantaciones cacaoteras, ocasionando dramática desocupación y sembrando la desesperanza entre gran número de ecuatorianos. Ante el hecho objetivo de que los partidos políticos y aun los sindicatos carecían de fuerza y organización para subvertir el orden de la burguesía en el poder, con beneplácito mayoritario los jóvenes oficiales dieron el cuartelazo de 1925.

En 1926 se fundó el partido Socialista. Los bandos históricos quedaban perfectamente delimitados.

Nunca se habían conglomerado en el país condiciones tan favorables para un cambio raigal de sus estructuras económicas, políticas y sociales.

II. EL MARCO ESTETICO

Un análisis responsable de la cultura ecuatoriana en el siglo XX no puede soslayar, de entrada, la gravitación del liberalismo a partir del triunfo de la revolución jefaturada por el general Alfaro en 1895. Es entonces cuando ese movimiento llega al poder y se encuentra en capacidad de imprimir su sello a la política cultural.

Bajo el peso de la evolución económica, la movilidad social, el encuentro de intereses de sus diversos grupos y la incondicional adhesión de todos ellos al capitalismo y a la cultura burguesa, durante varias décadas la historia de los liberales es también la historia de la clase burguesa. De 1906 a 1920, funciona entre ellos un grupo plutocrático, que se funde inclusive por lazos familiares con los conservadores. Todos estos fenómenos forman parte de una evolución común a la mayoría de los países latinoamericanos, ocurrida entre el triunfo del liberalismo y el comienzo de la burguesía industrial, bancaria e intermedia poco después de la primera guerra mundial. Los liberales clásicos pierden la hegemonía cuando se vuelven ineficaces para contener el avance de la revolución socialista; pero no puede negárseles, como valor positivo de la historia contemporánea, el haber impulsado el desarrollo de la ciencia, las artes y los valores nacionalistas en el campo de la cultura.

Los intelectuales y hasta los pintores (Luis A. Martínez y Honorato Vásquez, según vimos) estaban representados en el gobierno y se les toleraba ciertas iniciativas progresistas. Los escritores, muy a la manera del siglo XIX, alcanzaban una categoría desproporcionada a su número y sobre todo a su papel dentro de la producción en general; buena parte de las grandes intuiciones sobre la verdadera naturaleza del país y de sus problemas fundamentales hay que buscarla en la

narrativa, y a escala menor, pero significante, en la pintura.

Así como los científicos, por sus estudios del medio ambiente, fueron grandes generadores del paisajismo desde mediado el siglo XIX, los escritores inspiraron a los artistas desde comienzos del siglo actual. Los poetas bequerianos y parnasianos no dejaban morir el romanticismo; los modernistas —con el retraso que se quiera— llegaron a señalar rumbo a la literatura hasta el vigoroso despertar de 1930-1945.

En 1897 se publicó en *La semana literaria* la novela *Carlota* de Manuel J. Calle, del género naturalista, y poco después comenzó la racha de relatos costumbristas, correspondientes a lo que Joaquín Pinto estaba haciendo en pintura —tipos populares de la ciudad y del campo. *Pacho Villamar*, la primera novela de tema político que se publicó en el Ecuador, sale en 1900.

Pero la obra que vuelve los ojos certeros al conjunto del país fue *A la costa*, de Luis A. Martínez, cuya pintura era por completo despolitizada. Tan temprano como en 1904, en cambio, esta novela inaugura la narrativa realista, las historias de clases populares y el género de denuncia y de protesta, cosas que nunca se habían combinado en la literatura ecuatoriana. Plantea un expresivo marco geográfico donde la relación hombre-tierra aparece tanto en la costa como en la sierra, con la coherencia que da una visión crítica sobre el concepto de totalidad nacional.

El romanticismo, el costumbrismo, el modernismo y el realismo con cierto sentido social se practicaban a iniciativa personal de los artistas; de ninguna manera representaban el gusto o la moda dominantes. El academismo decimonónico se prolongó hasta entrado el siglo XX como arte oficial. Era una versión si se quiere modernizada del neoclásico; pero de cualquier modo reductora del arte y ya adventicia por inadecuada a la realidad social.

No debe sorprender que los gobiernos liberales inspiraran su política cultural en el neocadamismo y no en el realismo-naturalismo; tampoco que se hayan aferrado a los modelos italianos, los más conservadores de Europa. Por una parte, los liberales perdieron rápidamente su espíritu radical y se volvieron reformistas y moderados; su temor a los cambios se tradujo en el campo del arte en control de la formación y la producción artísticas por medio de la docencia, los premios, los encargos de obras determinadas y las becas de estudio a los creadores. Por otra parte, tal sistema de controles defendía contra el cubismo, el constructivismo y más tarde contra el expresionismo, el dada y el surrealismo, pertenecientes a proyectos intelectuales en el fondo no socialistas ni revolucionarios, pero al menos antiburgueses y contrarios al *statu quo*.

En 1904 el presidente Leonidas Plaza, por iniciativa de su ministro de Educación, el pintor Luis A. Martínez, reorganizó la Escuela de Bellas Artes y puso a dirigirlo al chileno Pedro Trasversari, quien se esforzó en borrar del establecimiento buenas y malas huellas del autócrata conservador García Moreno, creador del centro. Había algunos maestros extranjeros, como León Camarero y Víctor Puig, español y amigo del caudillo Alfaro; otros —calidades aparte— pertenecían culturalmente al siglo XIX, como Rafael Salas y Juan Manosalvas; sólo Joaquín Pinto encarnaba sin equívocos el nuevo pensamiento social y plástico.

La Escuela de Bellas Artes ganó un prestigio sólido; casi no hay artistas de relieve a principios de siglo que no se haya formado ahí. Promovía exposiciones y conferencias, instalaba museos permanentes, facilitaba estudios y otorgaba becas.

Cuando menos treinta artistas de promesa o de fama fueron a Italia y regresaron como maestros, y algunos de ellos hasta como directores del plantel.(6) De este modo se fue creando una verdadera tradición.

Las preferencias de la Escuela eran el paisaje y el retrato, y una buena práctica académica. Poco a poco, sin embargo, estudiantes y egresados avivaban sus preocupaciones sociales, su curiosidad por el mundo en que vivían, y se inclinaban al franco realismo.

A favor de esta tendencia actuó Roura Oxandaberro, un notable dibujante y grabador que llegó al Ecuador en 1910 y tras vivir largamente en Guayaquil y realizar meritísimos paisajes impresionistas, murió en 1947. De sus enseñanzas surgió mucha pintura sobre temas de la ciudad.(7) Este nuevo horizonte coincidía con el crecimiento del medio urbano, la expansión de la clase media y la concentración de las mayores actividades económicas. Pero el carácter "fotogénico" de Quito, así como la riqueza plástica de las barriadas guayaquileñas y de la flora costeña, se descubrieron desde mucho antes. Hasta nuestros días, Quito ha sido tema permanente del paisajismo dentro de diversas escuelas; de hecho, ha originado un verdadero género.

En 1910 se reorganiza la Escuela de Bellas Artes y se refuerza con nuevo profesorado, en un imponente plantel neoclásico. Pero su transformación más profunda tiene lugar en 1915, al contratar como maestro a Paul Bar, un francés que vivifica y difunde la enseñanza del impresionismo y la pintura del natural; se supera para siempre en la Escuela la rutina pedagógica y los programas se abren a teorías, prácticas y modelos contemporáneos.(8) Los talleres al aire libre no generaron la misma espontaneidad y la rica gama de obras que salieron de la escuela de Barbizon en Francia; pero inculcaron en los artistas el asombro y el amor por las formas *vivas*. "El sol protagonista del color, inunda el ambiente... A la vista se ofrecen perspectivas infinitas. En cualquier marco del paisaje se presenta el indio, como elemento integrante de la naturaleza".(9)

Hacia la misma época se funda la Sociedad de Artistas de Quito, uno de cuyos promotores fue Pedro León, destinado a una valiosa docencia y a una obra apreciable; su orientación no difería de la nueva Escuela; pero su énfasis sobre la temática popular era mayor.

Por aquellos años se publicaba la *Revista jurídico literaria*, cuyo mero nombre la ubica como expresión de profesionales universitarios, y autores y críticos de literatura; en muchos países latinoamericanos circulaban publicaciones análogas, ante todo como expresión de los modernistas, cuya cabeza más distinguida en el Ecuador era Gonzalo Zaldumbide. El modernismo no respondía a las apetencias sociales y artísticas del momento en el Ecuador; quizá por ello no tuvo repercusión en la plástica, aunque sí como coadyuvante de los diversos empeños intelectuales para liquidar la herencia académica.

Los aires de fronda llegaron hasta los baluartes liberales y conservadores, incitando a los viejos ideólogos a volver los ojos hacia las inquietudes de un país donde comenzaban a flaquear muchas seguridades. En 1916 hubo un importante Congreso Catequístico donde se debatió la suerte del indio y se denunció el drama de su condición, aunque sin proponer otros remedios que los apostólicos. Principió también por aquel entonces el movimiento social católico, que contemplaba una vasta labor proselitista y organizativa, incluyendo a los sectores obreros urbanos. El partido Liberal, por su parte, planteó en su convención extraordinaria

de 1920 tesis bastante avanzadas en materia social.

En 1917 el filántropo Mariano Aguilera instituyó el certamen que lleva su nombre, financiado por una donación testamentaria. La municipalidad de Quito es desde entonces la encargada de otorgar el premio, que incluye la adquisición de las obras. El primer certamen lo ganó Víctor Mideros; consistía de 315 sucres y medalla de oro; el último (1981) correspondió a Chikki de la Torre y ya ha subido a 50,000 sucres.(10) Posteriormente casi se duplicó.

Hacia 1920 la plástica comienza a acelerar los cambios de técnica y tendencias socioestéticas, como consecuencia de la metamorfosis social de que ya hablamos. La actitud que predominaba entre los artistas era de rechazo total al academismo, no obstante que la mayoría de ellos se había formado en la Escuela de Bellas Artes.(11)

En 1924 se funda el Centro Nacional de Bellas Artes, que dura tres años. Los diversos planteles surgidos sucesivamente evidencian una inquietud y una necesidad de estudio, divulgación e investigación no satisfechas.

Tres corrientes definen los rumbos de la plástica: una, impresionista, tenida por gran progreso, a veces mezclada con escuelas anteriores y dividida en la rama de paisaje y la de pintura religiosa; otra realista, dividida en retrato y temas sociales y populares, y otra representada por Manuel Rendón Seminario, Camilo Egas y Alfredo Coloma Silva, quienes se trasladan a vivir en el extranjero y evolucionan dentro de marcos sociales y estéticos por completo ajenos al proceso en el Ecuador.(12) Las dos primeras tienen en común el antiacademismo y salvo la pintura religiosa, también el interés por el entorno urbano y por el realismo ya abocado a los problemas sociales.

Se afirman entonces las raíces de lo que poco después iban a ser en la plástica el indigenismo y el realismo social. En 1922 el inquieto escritor Pio Jaramillo Alvarado publica *El indio ecuatoriano— Contribución al estudio de la sociología nacional*, precursor de nuevas ciencias sociales, política cultural y de la estética que iba a encabezar la pintura cuando menos hasta 1945. Tal línea de pensamiento, fundamentalmente crítica, se completó con obras como *Leyendas de pícaros, frailes y caballeros* (1924), de Cristóbal Gangotena, que con el significativo subtítulo de "Al margen de la historia" se ocupa de lo vernáculo correspondiente al pasado; esta obra aportaba otra visión histórica del país, el cual permaneció sin narrativa alguna durante la colonia.(13)

A partir de aquel momento, la pintura en el Ecuador se pluraliza de una manera sorprendente, ofreciendo una gama de audacias y repeticiones, compromisos y esteticismos, contemporaneidades y rezagos, que en el fondo corresponden al desarrollo económico, social y político.

III. LA PINTURA

1. El paisaje

En esta época la evolución del paisaje es inseparable de la evolución del impresionismo, cuyos precursores —después de los meritorios ensayos de Honorato Vásquez— fueron Juan León Mera, Nicolás Delgado y Luis Moscoso, entre otros.

Especial mención en el arte del paisaje corresponde a Sergio Guarderas
65. (1910), chileno de origen, alumno de Nicolás Delgado, maestro en la Escuela de

Bellas Artes en tiempos de Bar y formador de algunos artistas que luego descollaron, como Oswaldo Viteri y Milton Barragán. Se especializaba en interiores y rincones de edificios del Quito Colonial, temática que nunca deja de tener seguidores en lo sucesivo, por sobre los cambios en escuela y estilos.

Gran figura en este mismo género fue José Enrique Guerrero (1909); estudió en París y Nueva York, adquiriendo destacada capacidad técnica —especialmente para colores y texturas—. Es también apasionado del viejo Quito y lo capta 66.
en multitud de cuadros.(14)

2. La pintura religiosa

Superada casi hasta lo más íntimo en arte, la plástica de naturaleza religiosa derivó hacia la repetición artesanal, la copia de los viejos creadores y formas modernizadas que resaltan como datos adventicios en los grandes templos de época. En las muy escasas iglesias modernas que se hacen en barrios nuevos, sobre todo en los de clases pudientes, hay esculturas que por mal nombre —y a falta de otro más adecuado— se llaman "estilizadas", por lo general carentes de verdadero espíritu religioso.

El primer caso y hasta hoy el de más alta calidad en la rama de la pintura religiosa del siglo XX ecuatoriano es Víctor Mideros. Estudió medicina; pero ya a punto de terminar la carrera se entregó de lleno a su genuina vocación. Aprendió paisaje con Rafael Troya; después ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Quito y gozando de una beca, hizo estudios en Roma y viajó por Europa. Allá abandonó el naturalismo de sus primeros trabajos y se afincó en el impresionismo, que muy a su manera y bajo la influencia de los postimpresionistas fin—de—siglo de Francia, empleó en lo sucesivo.

Esta figura personalísima, nacida en Ibarra en 1888 (falleció en 1969), domina la práctica del género no sólo antes de 1930 sino contemporáneamente con el realismo social. Es obvio que los antiguos sectores dominantes, en particular la Iglesia, lo estimularon y utilizaron para defenderse contra el laicismo liberal y el materialismo que cundió entre los intelectuales y los sectores populares casi hasta mediados de siglo.

Mideros hace una pintura donde se conjugan la poesía, la teología, los símbolos esotéricos y ocultistas, la cosmovisión de los rosacruces y la iconografía bíblica interpretada por grandes ilustradores novecentistas como Gustavo Doré.

Mideros estudió y viajó en los Estados Unidos, donde realizó exposiciones y dejó algunos cuadros en templos católicos. En Roma, el Vaticano posee un retrato sublimado del dictador Gabriel García Moreno, que le encargó.(15) Pero su obra más importante se concentra en La Merced, de Quito. Algunos de sus lienzos alcanzan cuando menos 20 mts. cuadrados; los más grandes, por cierto, no pueden verse en adecuada perspectiva porque están en rellanos del claustro. Suyos son 67.
también los murales de la tumba de Sucre en la catedral metropolitana.

Mideros carece de antecedentes y seguidores en el país tanto en tema cuanto en color, el cual a veces se acerca a un cromatismo restallante y otras a la profundidad de la pintura de Turner —a quien no hay indicios de que haya conocido. Su paleta y su temática se fueron estereotipando, "intelectualizando", en mengua evidente de su espontaneidad y su frescura características.

Ganó cuatro veces el premio Aguilera; hubo de dictarse un reglamento especial para vedarle ese monopolio.

3. La pintura social

Este apartado incluye retrato, arte figurativo y los primeros cuadros indigenistas, de denuncia y protesta social. No son estos los que más abundan entre 1920 y 1925, pese a que fue entonces cuando repercutieron dos acontecimientos de enorme significación política no sólo en el Ecuador sino en casi todos los países latinoamericanos: la revolución mexicana y la revolución soviética. Además, se desencadenaron movimientos de masas campesinas y obreras principalmente en la costa y se produjo la masacre de trabajadores en las calles de Guayaquil, la mayor de las matanzas obreras en la historia nacional.

El más caracterizado representante de los artistas comprometidos de la época fue José Abraham Moscoso; nació en Latacunga en 1896 y murió indigente en 1936, después de una intensa vida de movilizador político, pintor revolucionario y organizador de trabajadores intelectuales en el Centro Nacional de Bellas Artes y la Sociedad de Artistas (1935), antecedentes del Sindicato de Artistas y Escritores (1939). Fue encarcelado varias veces.

Moscoso fue "precursor de muchas rebeldías"(16) y se inspiró para sus actividades politicoculturales en el ejemplo de los grandes muralistas mexicanos. Estudió en Europa y visió la URSS. Durante su corta vida transita del figurativismo rígido al expresionismo y a las formas de la escuela mexicana de aquella etapa. Su pintura es combativa; usa temas indios, escenas campestres, retratos y composiciones de denuncia contra la burguesía, la hipocresía de la clase media y la Iglesia. Algunas de sus obras fueron objeto de escándalo, como el sensual desnudo femenino frente al que dos frailes babean de lujuria.(17)

Otra de las figuras típicas de aquel quinquenio, con influjo en el arte ecuatoriano hasta su muerte, fue Pedro León. Nació en Ambato en 1894 y murió en 1956, siendo director de la Escuela de Bellas Artes de Quito. Se le identifica como el más destacado alumno de Paul Bar y como el primer impresionista plenamente formado que hubo en el Ecuador. A sus estudios de postgrado en Bélgica, España y Francia se debe que no haya trazas de academismo en su obra; más bien se le nota cierta tendencia a la "estilización", que a fuer de elegante debilita los resultados mientras no cae bajo la decidida influencia del expresionismo y de la pintura "so-
68. cial" ya en la década 1930—1940.(18)

Pedro León expuso en algunas ciudades norteamericanas, obtuvo el premio Mariano Aguilera y otros galardones en el Ecuador. Sus temas usuales fueron el indio y la vida rural.

4. La escultura

Durante el siglo XIX, sólo muy excepcionalmente la escultura se da como un arte cívico y laico; su ámbito y su clientela —tan menguados como se quiera— siguen siendo las iglesias. Mas cuando empieza el siglo XX, sale casi definitivamente del medio religioso y aparece en los exteriores de las ciudades,(19) de acuerdo con las modas española y francesa, tan adecuadas al nuevo desarrollo urbano.

Los generales habían sido los motivos más frecuentes de la escultura desde la independencia; cada población reclamaba el suyo y lo colocaba en pedestal. Este género, a decir verdad, es de gran pobreza decorativa en el Ecuador. Ya en el siglo XX los favoritos de la escultura son políticos e intelectuales.

En el primer cuarto del siglo XX se dividen los escultores en dos grupos: (20) unos, que imitan las corrientes plásticas europeas y otros, partícipes del movi-

miento nacionalista, naturalista e indigenista de los más activos grupos intelectuales, incluyendo a pintores.

Hacia 1920 comienza a significarse Luis Mideros, nacido en 1898; sólo tiene en común con su hermano Víctor el espíritu fundamentalmente romántico y la apasionada entrega al arte.

Luis Mideros fue alumno de Luis Cassadio en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Hizo cabezas y bustos de muchos personajes de su época y de figuras históricas, monumentos y alegorías, y no menos de cien versiones de indios, a quienes nadie antes había considerado dignos de esculpirse. Suyo es un enorme friso del Palacio Legislativo, en Quito. *81.*

Luis Mideros también fue pintor, y como paisajista realiza lienzos sin sentimentalismo y con ciertas audacias innovadoras.

Como es lógico, el arte cívico floreció ahí donde la expansión urbana era mayor: Guayaquil. Por las razones socioeconómicas originales, esta producción, aunque disminuida como la escultura en todo el país— se da hasta la fecha.(21)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

NOTAS

1. Perelló, José, *Eloy Alfaro y sus victimarios*, Buenos Aires, Olimpo, 1931, p. 27.
2. Quintero, Rafael, *El mito del populismo en el Ecuador*, Quito, FLACSO, 1980, p. 115.
3. Chiriboga, Manuel, *Jornaleros y gran propietarios en 135 años de exportación cacaotera*, Quito, CIESE, 1980, p. 143-52.
4. La imitación de "lo extranjero" y en particular de "lo europeo" influyó en la ideología y la alta cultura. Verlaine, Baudelaire y Poe, entre otros, se tomaron como modelos insuperables de literatura. La llamada "generación decapitada" (escritores muy jóvenes, casi todos de clase alta que se suicidaron entre 1910 y poco después de la primera guerra mundial) es un fenómeno insólito de decadencia de una sociedad, imitativo e incongruente en un país que ni siquiera había llegado al pleno desarrollo capitalista ni acababa de formar su burguesía; pero explicable como reacción de una vieja oligarquía liquidada prácticamente por un liberalismo en auge y la "modernización". *Cf.* Cueva, Agustín, *Entre la ira y la esperanza*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana (Azuay), 1981 (textos y citas de M. Monteforte).
5. Andrade, Roberto, *Estudio introductorio a la historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1982, citado por M. Chiriboga, *op. cit.*
6. De la Torre Reyes, Carlos, *Crónicas de Parsifal*, Cuenca, Extensión Cultural del Concejo, 1971, p. 109.
7. *Arte ecuatoriano*, Quito-Barcelona Editores Ecuatorianos, 4 vols., 1974, t. III, p. 6.
8. *Id.*, p. 17.
9. Vargas, José María, *El arte ecuatoriano*, Puebla, México, J. M. Cajica, 1959.
10. El premio Mariano Aguilera —el más importante del Ecuador— se ha otorgado 36 veces —29 a pintores, 5 a escultores. Un solo año fue declarado desierto el certamen (en 1932).
11. Donoso, Magdalena, *Escultura colonial, contemporánea y moderna del Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador (serie Monografías), s.f., p. 18.
12. Esta es la razón de que los tratemos por separado (v. cap. XII, sección III).
13. A llenar ese vacío se dedicaron émulos de Walter Scott en el siglo XIX haciendo novelas históricas, y sobre todo picarescas y de capa y espada, cuyos héroes eran por lo general miembros de las clases altas. Los escritores más famosos de este género son José Milla y Vidaurre ("Salomé Gil"), de Guatemala y el peruano Ricardo Palma.
14. *Arte ecuatoriano*, *op. cit.*, t. III, p. 22.
15. De la Cuadra, José, "Siluetas", Guayaquil, s.e., s.f.
16. Rodríguez Castelo, Hernán.
17. Llerena, José Alfredo, *Pintura ecuatoriana del siglo XX*, Quito, Banco Central del Ecuador (serie Monografías), 1942, p. 18.
18. Bravo Malo, César, nota en catálogo de una exposición en la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", Quito.
19. Donoso, *op. cit.* p. 17.
20. *Id.*, p. 17.
21. *Cf.* cap. XI, sección II-2.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO IX

1926 - 1944
DEPRESION, AGITACION, REALISMO SOCIAL

I. EL MARCO SOCIAL*

Con el golpe de Estado que dieron las fuerzas armadas en 1925 se inicia una nueva etapa en la historia del país. Este proceso se puede dividir así:

a. Los primeros cinco años, en que se reestructura a fondo los aparatos del Estado y se condicionan para superar la crisis económica.

b. La depresión mundial y su impacto sobre la política del país hasta 1942.

c. La configuración del segundo pacto oligárquico, que perdura hasta principios de la década 1960-1970.

La llamada Revolución Juliana tenía como debilidad insuperable la incapacidad organizativa y la confusión ideológica de sus dirigentes. Víctima de un largo trabajo persuasivo de parte de las oligarquías, los militares entregan el poder a representantes de los industriales, los latifundistas y los importadores, y someten sus planes de gobierno a la aprobación de los Estados Unidos, la nueva potencia imperialista surgida de la primera guerra mundial.

La famosa misión Kemmerer, que actuó en otros países latinoamericanos hacia la misma época, organiza la reforma monetaria y bancaria y proporciona un modelo completo de desarrollo industrial. Se creó un amplio régimen poteccionista industrial, el sistema de Seguridad Social y la Ley del Trabajo; postergados de todos estos beneficios sociales quedaron los trabajadores del campo. Con esta coherente política de desarrollo económico y social se ganó el gobierno la simpatía de los sectores obreros y los distanció de los partidos de izquierda, cuyo programa de orientación ideológica y de proselitismo no estuvo a la altura de las circunstancias.

Como quiera que se vea, la administración del presidente Ayora dio uno de los pasos fundamentales en la historia del país.

El segundo momento del período que analizamos llega a prolongarse hasta en 1942. La depresión mundial —crisis del capitalismo—, que empieza en 1929, afectó a casi toda la población con gran dureza, especialmente a los sectores populares, y descargó un impacto demoledor sobre el Estado y el sistema político en general. Desde la renuncia de Ayora en 1931 se suceden diecisiete gobiernos en diez años; hay innumerables pronunciamientos y siete golpes militares fallidos.

En medio de la crisis general se va configurando el nuevo pacto oligárqui-

---

* El autor de esta sección I es Manuel Chiriboga.

co, que contó por cierto con sorprendente consenso de los sectores populares.

Las elecciones de 1932 dieron el triunfo al partido Conservador, que muchos creían desaparecido. Su candidato fue un latifundista de los grupos tradicionales; lo respaldó también la llamada Compactación Obrera, donde se articularon sectores populares urbanos: artesanado, subpropletarios y aun obreros.(1)

Al conocerse el triunfo Conservador, los Liberales se alzaron y estalló una guerra civil. Después de cuatro sangrientos días impusieron el orden los militares y se echó a andar el proyecto de la nueva alianza terrateniente y agroexportadora.

La depresión tardó años en superarse; la solapada actividad bélica que agitaba a Europa en los preludios de lo que iba a ser la segunda guerra mundial, imprimió un pequeño dinamismo a la economía ecuatoriana a base de exportaciones como el arroz. El liberalismo agroexportador se benefició de estas mejoras y logró sostenerse en el poder.

Mientras tanto, continuaba la agitación social. Los partidos de izquierda, como ya dijimos seguiendo una política equivocada, concentraban su labor ideológica y proselitista entre los intelectuales de la pequeña burguesía y los obreros de las ciudades y del campo; esto nunca les permitió llegar siquiera al 1% de los electores: ateniéndose más a la teoría marxista que a la política diseñada por Lenin, no trabajaron entre los campesinos, los comuneros y los artesanos, que constituían la mayoría abrumadora de la población; tampoco procuraron alianzas con la clase media, en aquellos tiempos sujeta a tanta explotación como los sectores populares.

Entre los intelectuales y los artistas toman fuerza dos tendencias: una de socialistas y comunistas y otra de la gente de derecha. Ambas centran su atención: en torno a lo popular la izquierda, para demostrar la explotación, y la derecha para quitarle su dramatismo y su valor subversivo a través de una versión romántica que procedía del siglo XIX. Los mismos rumbos ideológicos se manifestaron en el campo de las ciencias sociales. Tema común fue el *indigenismo*, que además fortalecía desde diversos puntos de vista el sentimiento nacional. Instigada en parte por compañías petroleras rivales, se produjo la guerra de 1941, en la cual el Perú arrebató al Ecuador casi la mitad de su territorio. La superioridad militar de los peruanos, el favoritismo de los Estados Unidos y la incapacidad del gobierno liberal —más interesado en sostenerse que en defender el territorio— fueron los responsables directos de los resultados, los cuales generalizaron entre los ecuatorianos el sentimiento de frustración y de inferioridad nacional.

El derrocamiento del gobierno que había perdido la guerra dio apenas una pequeña satisfacción al pueblo; descarnados quedaron dos hechos incontrovertibles: el vacío de poder y la absoluta ineptitud de ambos partidos tradicionales para restablecer al país a niveles de decoro.

Para entonces, los partidos marxistas y especialmente el partido comunista, cambiaron de línea política e iniciaron la colaboración de clase dentro del esquema mundial de la unidad democrática para luchar contra el naci-fascismo. La consecuencia inmediata de este sesgo fue el abandono de la lucha de clases, lo cual en el fondo y a la postre sólo dio frutos a los sectores de derecha.

Con su agudo instinto político y su conocimiento del pueblo ecuatoriano, José María Velasco Ibarra se convirtió en el caudillo nacional, con una formidable base popular que le iba a dar el triunfo cinco veces en elecciones presidenciales.

Al presentarse como individuo, como personalidad salvadora y encarna-

ción simbólica de la nación, Velasco pudo concretar los términos operativos del pacto oligárquico que aunaba los intereses de toda la derecha ecuatoriana.

Velasco llega al poder en 1933 y 1944 con el voto de los sectores rurales, principalmente y con la movilización de recursos de los latifundistas. Mas poco a poco capta también las reivindicaciones de los sectores populares urbanos e incluso de buena parte de los intelectuales izquierdistas. Semiológicamente, su discurso político es la exacta revelación de su ideológica: por medio de la retórica se presentaba como el paladín de los pobres, mientras que de hecho, fue el líder conservador más inteligente y eficaz que ha tenido la derecha en defensa de sus propios intereses.

Esta dualidad trajo como consecuencia la castración de todas las actividades revolucionarias de las masas, cuyos antecedentes habían marcado la vida del país desde poco después de la primera guerra mundial. En una perspectiva de conjunto, nadie puede llamarse ahora a error: Velasco Ibarra *no fue un gobernante populista* como Getulio Vargas en el Brasil o Juan Perón en la Argentina; durante sus diversas administraciones, no emprende reforma alguna de importancia estructural.(2)

Su forma de manejar el pacto interoligárquico y sobre todo su forma de gobernar —municipal, astuta, personalista y privada casi totalmente de una ideología definida—, son herencias que el país no ha superado completamente.

El velasquismo tuvo una influencia funesta para la vida y la actividad de la izquierda, y en general para una genuina práctica de la democracia burguesa en el Ecuador.(3) Sin embargo, antes de que asumiera posiciones dictatoriales en las postrimerías de su inenterrable hegemonía, por dinámica propia y por la calidad de sus protagonistas tiene lugar una actividad literaria y artística que sustenta valiosamente el proyecto nacional y en su conjunto se expresa con lealtad a los intereses populares.

II. EL MARCO ESTETICO

1. Radicalización

Los próximos veinte años son decisivos para la formación de la cultura ecuatoriana. Las clases ya están constituidas y actúan en su lucha histórica, desde el campo sindical hasta el de los partidos políticos, desde la literatura hasta el arte. El Estado nacional también se afirma, con inequívocos representantes de los grandes intereses, menos encontrados entre sí que los protagonistas de la lucha interclases.

Los sectores populares se articulan y la pequeña burguesía intelectual toma mayoritariamente su partido. El sector indio deja de ser adjetivo y se descubre su formidable papel económico, su herencia dentro de la sociedad plural y mestiza. La burguesía desaloja a los viejos oligarcas, que logran sobrevivir únicamente a través de alianzas efímeras o de la voz de escritores y artistas ya obsoletos como representantes del hacer social.

La noción misma de cultura se desbroza y resalta como cosa viva y en recia tendencia de expresión nacional. La prosa y aún parte de la poesía emanan de creadores comprometidos, e igual puede decirse de los artistas.

Las grandes revoluciones y la movilización popular de finales del período anterior dejan una entusiasta, teóricamente pobre mas intuitivamente correcta

politización de las juventudes. Lo que podría llamarse izquierdización se agudiza con la crisis mundial, la lucha antifascista que culmina en la segunda guerra, y la gloria y el aplastamiento de la República española. El antimperialismo pasa del plano discursivo a la evidencia de las intervenciones, la explotación económica y la supeditación política del hemisferio. La necesidad de intercambios entre los países latinoamericanos como consecuencia de la clausura de los mercados e irradiaciones culturales erupeos, origina un redescubrimiento de intereses comunes, profundos; por primera vez los libros alcanzan cierta circulación y se conoce la plástica de uno a otro país.

La vasta y raigal producción pictórica mexicana se ve como expresión colectiva y como modelo viable para el arte "social", señaladamente en los países de raíz india. No más búsquedas de ancestros griegos y latinos, de modelos religiosos coloniales, de tutorías italianas y francesas. La procura de recursos económicos propios, de soluciones locales a toda la problemática social y política, se encuentran en los cimientos de la búsqueda de formas culturales igualmente entrañables. Conforme se acelera la formación de las clases medias y de grupos escolarizados entre los sectores populares, se abre el mercado para un tipo de creación literaria y artística hasta entonces despreciada y proscrita por las ideologías dominantes.

La brutal represión contra los trabajadores desplazaba forzosamente la lucha de la pequeña burguesía intelectual a la literatura y el arte. Su sincero afán de renovación de la sociedad excedía a la noción de su impotencia para realizarla; algunos, sin embargo, eran militantes políticos a pesar de que casi todos los caminos de acción partidista estaban cerrados. En 1928, coincidiendo con el esquema del famoso congreso de Tours en Francia (1924), socialistas y comunistas se separaron. El partido Socialista, como élite intelectual y sin base popular, jugó un rol de cierta importancia hasta mediados de siglo. Mucho menor oportunidad tuvieron los comunistas, pese a sus destacados elementos en el sector literario y artístico. No obstante la intrascendencia partidista, el influjo del marxismo perduró entre las juventudes universitarias.

La ideología de los artistas evolucionó en apenas cuatro lustros; del indigenismo romántico y semipaternal, al indigenismo de contenido social; del realismo al naturalismo y al expresionismo, y de la obra de mera denuncia al atisbo de las verdaderas causas de la condición miserable no sólo de los indios sino de los negros, los mulatos y los mestizos de las barriadas quiteñas y guayaquileñas. Cabe decir —parafraseando a Agustín Cueva— que la derivación de la pintura indigenista a problemas del mestizaje y por último a problemas de clase, es síntoma indudable de la apertura al concepto más integrado de la sociedad y a la etapa urbana del desarrollo social.

Todas las formas de la radicalización ideológica se avivaron bajo el peso de la severa depresión mundial, agravada por la crisis del cacao —virtualmente el monocultivo exportable. Los artistas tenían que reflejar —y reflejaron— la situación de penuria en que vivían; su discurso plástico se hizo violento y casi por completo ajeno a la trayectoria del marco estético local. La falta de mercado estable y la lealtad a sus principios los convertían en parias, sin más aliciente que una retroalimentación dentro del reducido núcleo de sus congéneres. En rigor, la pintura no era mercancía: los artistas regalaban sus cuadros o los arrumbaban en sus desvanes, un poco a la manera de los impresionistas cuando comenzaban en París.

La "gran prensa" reconoció de inmediato la "peligrosidad" del arte com-

prometido, cuya antítesis era el grupo América —ya en irreversible ocaso. No obstante, la actividad intelectual y política era intensa. Algo hablaban del nuevo arte Manuel Agustín Aguirre, Angel F. Rojas, Manuel Espinosa y los demás escritores agrupados en la revista lojana *Hontanar*. Como responsable y atento crítico surgió Augusto Sacoto, que escribía en su *Revista del Mar Pacífico*. El único intelectual que gozaba de una situación desahogada y la empleaba en mecenazgo para los artistas era Benjamín Carrión; a su iniciativa y proyecto personales se debe la Casa de la Cultura, fundada en 1944, hito indiscutido de la cultura nacional y culminación del movimiento literario y artístico progresista que empieza a mediados del siglo XIX, se desarrolla penosamente con el empuje de los liberales y encuentra cauces populares a partir de la primera guerra mundial.(4)

Fue Carrión precisamente, quien exaltó y divulgó entre los artistas del Ecuador el movimiento políticocultural engendrado por la revolución mexicana.

2. La influencia mexicana

Las ideas estéticas y las realizaciones plásticas de México durante los veinte años siguientes al fin de la revolución armada están inextricablemente unidas a la política, y ésta a una compleja trabazón de contradicciones; en particular las de la clase dominante, que era la pequeña burguesía, dentro de una amplia gama ideológica desde el anarcosindicalismo y el marxismo, hasta el nacionalismo liberal y el capitalismo progresista.(5)

Los pintores y sobre todo los muralistas eran a la vez los teóricos del arte y los jefes de los grupos de presión que arrastraban a la mayoría de los intelectuales.(6) Este fenómeno carece de precedentes en el mundo y no se ha reproducido, porque en país alguno ha funcionado el complejo de causales que le dio origen. Como pintores o caricaturistas, el "Doctor Atl" y José Clemente Orozco habían luchado junto a los revolucionarios y sus ideas eran un tanto confusas, semejantes al anarquismo; Diego Rivera y señaladamente David Alfaro Siqueiros se habían formado en Europa y se identificaban con el marxismo. Estos cuatro hombres, tempestuosos y convincentes, encabezaron en 1922 la formación de un pintoresco y atronador sindicato de artistas revolucionarios —cuyo manifiesto inicial propugnaba el repudio a la pintura de caballete y al "individualismo"— que generó la glorificación del arte monumental y el postulado de que siempre se había realizado "colectivamente", la "socialización" del arte y el compromiso para sus autores de realizar la creación "proletaria" dentro de la lucha de clases. Quien se mantuvo más fiel a este programa hasta su muerte fue Siqueiros; suyo es el admonitorio documento llamado "No hay más ruta que la nuestra", publicado cuando la revolución mexicana virtualmente ya no existía y cuando desde los puntos de vista estético y político, la escuela mexicana era obsoleta.

En 1921 se fundó la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes,(7) bajo la dirección omnímoda de José Vasconcelos. Tres directrices la orientan: la reinvidación de lo creado por el indio americano, el antimperialismo y la producción humanista de primer orden, hasta la cual había que "elevar" al pueblo para su goce y entendimiento. Torrencial, imaginativo y desorbitado, Vasconcelos creó también el concepto nietzcheano de "raza cósmica", referido a toda la América Latina.(8) En su fase inicial el muralismo respondió a las ideas vasconcelistas de "crear con vigor primitivo, combinando sutileza e intensidad, sacrificando lo exquisito a lo grande, la perfección a la invención". Un eco de Rousseau vibraba en

estos ideales, que no por fidelidad a su molde sino por características personales y sociales, iba a dominar la pintura mexicana durante medio siglo.

Adoptadas por la intrépida energía de los muralistas, cuatro grandes fuentes iban a sustentar en lo sucesivo a la "escuela mexicana":

a. El indigenismo, prurito de "vuelta a los orígenes" del pueblo, en su aspecto prehispánico, y utilización del campesino como tema, en su aspecto contemporáneo.

b. El barroco de la época colonial, como obra mestiza, por su eficacia como discurso "centrífugo" de propaganda que hacía a la plástica útil al poder y al pueblo.

c. El arte popular, al que debía exaltarse, asimilarse y divulgarse como testimonio de que las clases postergadas ingresaban de lleno en la vida de la nación.

d. El arte como aparato ideológico.

Siqueiros y los comunistas nunca lograron que la pintura mexicana se identificara esencialmente con el marxismo, el cual no se compaginaba con las grandes tradiciones plásticas del país ni con la ideología dominante de la revolución; en particular a medida que ésta evolucionó hacia el reformismo y el pleno desarrollo capitalista y burgués, pese a la enorme participación que se institucionalizó a favor del Estado en el proceso.

El proyecto de política cultural vasconcelista y el programa del Sindicato de Escritores y Artistas Revolucionarios de 1922 antecedieron en más de diez años al planteamiento del realismo socialista hecho por Zdanov en la URSS, y con énfasis en todos o en algunos de sus elementos originales sigue teniendo nostálgicos y trasnochados adeptos casi hasta nuestros días.

En su estilo exaltado, el Doctor Atl justificó así aquellos postulados: "Las grandes conmociones sociales se originan en países dotados de temperamentos pasionales... y de gran intensidad y sentimientos artísticos... Todas las obras de arte de Italia... fueron creadas en medio de revoluciones, violencia, disención y amargura. El pueblo mexicano lo muestra, con sus hombres paradójicamente sentimentales, sanguinarios e idealistas, que dejaron a través de la vida una huella de pasión y de crimen, unida a un poderoso anhelo artístico".(9)

Plutarco Elías Calles fue el estructurador del capitalismo moderno en México, bajo un Estado fuerte y un régimen presidencialista casi omnímodo. Durante su presidencia se cancelan todas las hermosas extravagancias intelectuales y se persigue a los artistas de izquierda. Quedan en suspenso los murales, incluso el de Rivera en la capilla de Chapingo, de contenido puramente lírico —que sólo pudo reanudarse en 1929.

Bajo la presidencia del general Lázaro Cárdenas (1934—1940) se reorganizan las izquierdas, se aviva la lucha antifascista y llegan los refugiados españoles en número de cuarenta mil, cuyos brillantes intelectuales conmocionan la cultura mexicana. Por la prioridad de otras actividades políticas y económicas, la plástica baja algo en cantidad y mucho en calidad. Se reanudan los frescos y se construye esculturas colosales abominables. De 1937 es la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, disuelta al poco tiempo a causa del canibalismo entre las izquierdas.

Durante el gobierno de Cárdenas comienza la reacción contra la dictadura ideológica y estética ejercida por Rivera y Siqueiros desde hacía quince años. Los artistas no comprometidos realizaron sus obras contra viento y marea, ora como naturalistas y expresionistas despolitizados, ora como abstraccionistas y no obje-

tivistas. Durante la segunda guerra mundial se produce la gran eclosión de estas tendencias,(10) ya bajo el patrocinio de la clientela de la poderosa burguesía emergente —que por cierto también nutrió a los artistas oficializados en las dos décadas anteriores.

Los líderes de estos últimos movimientos fueron Orozco, Rufino Tamayo y Carlos Mérida. El documento crítico por excelencia sobre esa pugna es la *Autobiografía* de Orozco. Comentando el manifiesto del Sindicato de 1922, redactado por Siqueiros, dice: "La socialización del arte era una promesa a muy largo plazo... Se identificó al indio con el proletariado, sin tener en cuenta que no todos los indios son proletarios ni todos los proletarios son indios". El arte de combate para incitar a los oprimidos a la lucha por su liberación "es otro punto demasiado oscuro. ¿Cuándo una pintura o una escultura es capaz realmente de provocar en quien la contempla procesos mentales que se traduzcan en acciones revolucionares?" El arte "de contenido" ha dado pábulo a pinturas y esculturas "ilustrativas, fotográficas y anecdóticas." "La plástica revolucionaria fue hecha por individuos, irreductibles, pasionales, exhibicionistas... que con talento y audacia llegaron a imponer sus gustos e ideas; mal podían cumplir la finalidad de 'creación colectiva' tan desenfadadamente preconizada en el manifiesto... El arte se produce siempre en silencio, tal como el hombre concibe o nace". Hasta el propio nombre de "sindicato" era inadecuado para el grupo, que carecía de patrono y de relación permanente de trabajo.(11)

El pensamiento central de Rufino Tamayo se resume en estas declaraciones: "Recoger y aprovechar sin temor la experiencia de todas partes, y a la vez enriquecerla con el aporte local, es la única manera de lograr que nuestro mensaje tenga alcance universal...(12) "El nacionalismo ha empobrecido al arte mexicano... Sin la libertad, la pintura no habría alcanzado vida propia... El pintor que sea revolucionario debe serlo dentro de su oficio... Pero no creo que exista el arte por el arte. El arte es siempre una función social".(13) De tiempo en tiempo, tampoco ha reiterado estos conceptos.

En el período entre las dos guerras mundiales hubo oportunistas y acólitos; las máximas debilidades de la plástica mexicana fueron su "literatura" y su "teoría". Carlos Mérida, hombre de mucha pintura y pocas palabras, dijo a unos periodistas: "Detrás de mi trabajo está mi pueblo; cuando no lo entiendo lo invento. No sé doctrinas; pero lean esto: 'Solamente algunos intelectuales dignos de compasión creen que es suficiente hablar a los trabajadores de reglamentos y de la vida de las fábricas. Los proletarios no se encierran en un arte especial sino que ahí quiere encerrárseles... La cultura proletaria no se puede ofrecer hecha, no brota del cerebro de no sé qué especialista... Sería pura estupidez creerlo. La cultura proletaria debe aparecer como resultado natural de los conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo capitalista y el yugo feudal.' Son palabras de Lenin".(14)

En ese período, sin embargo, se fue conociendo y afirmando la identidad del pueblo y llevándose al arte. En la Europa burguesa e invadida por grandes innovaciones estilísticas, esto se consideró como una mera tendencia reaccionaria; sin embargo, era una fase lógica en la formación de la nación, como lo fue en su día entre los pueblos del viejo mundo. "En Europa hubo una revolución en el arte desde principios del siglo XX y en México hubo un arte para la revolución".(15)

El arte y la revolución mexicanas son fenómenos gemelos, con realizacio-

nes y frustraciones semejantes. La plástica llegó a su turbulenta madurez después de romper amarres con los estereotipos; pero si la participación de los artistas en la lucha hubiera sido menos ardiente e irreflexiva, nunca habría llegado el arte mexicano a su actual fuerza y cosmovisión. Casi todas las técnicas, así como la didáctica, fueron tomadas de Europa; pero al igual que el castellano ha servido para la inmensa y original literatura latinoamericana, el acervo teórico y la experiencia pictórica europeos fueron el vehículo para expresar profundamente una nacionalidad que dimana de la substancia popular antigua y contemporánea de México.

La depresión mundial radicalizó la política de los grandes países capitalistas y los obligó a un intenso reformismo para desviar y bloquear las revoluciones populares. La temática de la lucha social fue incorporada a la literatura y al arte. La escuela mexicana era la única preparada en todo sentido para expresar el descontento social de la época; si a esto se añade su historización del factor étnico en concepto de componente clasista, y de las tradiciones precoloniales y del arte popular en concepto de componentes de las nacionalidades, se explica la entusiasta acogida que tuvo en casi toda la América Latina como modelo plástico e ideológico.

3. El expresionismo

El expresionismo surgió tal vez como acto de protesta de los artistas contra la fealdad de un orden social que entre las dos fuerzas opuestas de la lucha de clases los sofoca y tiende a excluirlos. El barroco era una complicidad de los poderosos, y en definitiva un aparato a su servicio; el romanticismo los halagaba y sublimaba a la naturaleza para alimentar la versión optimista de la burguesía. El naturalismo marca un gran paso adelante como posición crítica frente a la sociedad; el expresionismo es su consecuencia, una manera más enfática y encolerizada de hacerlo. El naturalismo transcribe la realidad, el expresionismo la desentraña: siempre tiene algo de popular, de contraparte de la estética dominadora. El expresionismo no aspira a conservar la realidad social ni estética, sino a demolerla; es inseparable de la rebeldía, de las clases sociales en ascenso, de las revoluciones.

El traslado de las formas y de los significados existentes en la naturaleza a símbolos y signos en la obra de arte, data en el Ecuador de milenios anteriores a la colonia. Este es un proceso de búsqueda de significantes, desentrañamiento de la esencia plástica, cuya trayectoria no es lineal; la plástica expresionista puede darse más de una vez en una misma cultura. Conjuntamente con los modelos realistas, siempre han existido realizaciones abstractas; esta dualidad se observa hasta en las cuevas de Altamira. La otra dualidad consta en las catedrales góticas, donde el eleminto popular está tratado a la manera expresionista y el elemento culto, la ofrenda directa a las divinidades, se afina hasta la excelsitud. Entre estos extremos oscila la indagación y la creación humanas, aunque muchas veces se fundan en síntesis o se confundan en enconada oposición dialéctica.

Por todo lo dicho, "atribuir al expresionismo eso que se ha llamado deformación, es una buena manera de no comprender que la búsqueda de la deformación es constante en el arte".(16)

Todas las condiciones sociales y estéticas coincidían en el Ecuador a partir de 1926 —con sus inmediatos antecedentes— para que los artistas adoptaran la modalidad expresionista y la elevaran a norma estética. Pero no todo el expresionismo da obras "fuertes", así como no todo el romanticismo da obras "débiles".

La "fuerza" provenía de una congruencia entre la posición ideológica de los artistas y una forma de manifestarse que por lo demás estaba preanunciada en la literatura. El arte mexicano aportó soluciones integrales para alcanzar esos objetivos.

El expresionismo se entrelazó con el realismo social y prolongó su vigencia hasta mediados de siglo sin renovar de modo radical sus formas, pero sin agotar sus posibilidades; (17) luego se mezcló con diversas tendencias abstractas e incluso, más cerca de su expresión original, sobrevive en lo que llamaremos "cuevismo". Los pocos intentos de contrarrestar esta cosmovisión descarnada con altenativas amables, riguroso figurativismo y estética tradicional, fracasaron.(18) Algunos de sus corifeos y casi todos los pintores jóvenes lo abandonaron porque al obstinarse en reducir el arte al realismo social, su "mensaje" se quedó sin parroquia; la sociedad había cambiado considerablemente después de la segunda guerra mundial, y la burguesía, que se encaminaba rápidamente a su auge, impuso su ideología y sus gustos, proclives al arte "despolitizado" —para llamarlo de alguna manera.

El expresionismo adoptó como modalidad en su primera fase el indigenismo y en su madurez gestó las primeras obras universales del Ecuador en el siglo XX; quizá porque como decía Tamayo de una etapa similar en México, la pintura aprovechó sin temor la experiencia de todas partes y a la vez se nutrió en lo hondo de la identidad nacional.

Es incuestionable que a través del expresionismo se reveló la cara oscura de la sociedad, el ser humano escamoteado por una visión ficticia y estrechamente clasista; la verdad oculta, en suma. Su arraigo y eficacia se debieron a la cercana coherencia entre su *sentido*, su caligrafía y temática, y los cambios y conflictos de la sociedad entre las dos guerras mundiales; ninguna otra escuela de la plástica ecuatoriana se ha aproximado más que la de 1930-1945 a semejante coherencia.

4. El indigenismo

Abriéndose paso a través de una conciencia nacional aletargada, el indigenismo llega a ser en pocos años el *leit-motiv* del arte ecuatoriano.(19) Como es natural, explosiona en la sierra, donde los indios, en evidente mayoría, constituyen la fuerza fundamental de trabajo, valen más en la cultura nacional y al amparo de formas atrasadas de tenencia y explotación del agro y fuera del etnocentrismo aislante de las ciudades, han logrado defender e incluso continuar desarrollando sus propias culturas.

El indigenismo sólo puede aceptarse genéricamente en sociología y en arte admitiendo límites convencionales, porque es una línea ideológica y una modalidad literaria y plástica apenas practicada por reducido núcleo de la población ecuatoriana; en manera alguna forma parte de una cosmovisión *nacional*. Los indios no son indigenistas: son indios, entre otras cosas. Guayasamín, uno de los pintores más "indios", ha sido el menos indigenista de todos.

Entre el indigenismo a la mexicana y el indigenismo a la ecuatoriana hay rotundas diferencias. En México, donde el blanco ya no es figura *operativa* dentro de la sociedad, significa que el mestizo *asume* la parte del indio que tiene y en momentos críticos de luchas clasistas sitúa al componente indio como base de la sociedad y por encima del componente español. Tal apreciación adolece de voluntarismo, sin duda; pero también revela una conciencia colectiva apoyada en lengua, costumbres y en artes: exceptuando la época contemporánea y con pocas salveda-

des durante cuatro siglos, la plástica mexicana es *tequitqui*,(20) entrañablemente mestiza, y las artes populares son material folklórico sólo para el turismo extranjero, mas no para la inmensa mayoría de los nacionales, que lo tienen incorporado al uso cotidiano y al gusto común.

En el Ecuador, la noción intelectual, la conveniencia económica y el sentimiento respecto al indio parten del blanco; también del mestizo, pero en el entendido de que reconoce la historicidad —en el más amplio sentido— del indio *sin asumir que él también lo es en parte*. A ningún ecuatoriano no hiperbólico se le ocurriría colocar el componente indio por encima del componente español, porque además, desde la conquista abundan las constancias que desvirtuarían tal quimera. La fabulosa producción barroca de Quito es *casi totalmente europea;* hay algo ingenuo y conmovedor en el ahinco de algunos historiadores del arte cuando buscan elementos indios en los meandros de los templos. Ya vimos, por lo demás, que fuera de ornamentaciones adjetivas, hay cierto espíritu *no europeo* en algunas obras relevantes de la colonia; pero aún carecemos de método para verificarlo de manera comprobable. Motivos aparte, el paisaje, el retrato, la temática de costumbres y hasta las obras expresionistas e indigenistas que podrían clasificarse como arte moderno (a partir de mediados del siglo XIX, digamos), dimanan casi en su totalidad del arte europeo. Como dato curioso, valdría la pena recordar que los corifeos del indigenismo, así en letras como en pintura, pasarían por blancos según los cánones "raciales" de cualquier región del país: Jaramillo Alvarado, Benjamín Carrión, Jorge Icaza, Angel F. Rojas, Dávila Andrade, Diógenes Paredes, Kingman.(21)

La toma de conciencia sobre lo indio comienza a mediados del siglo XIX, como ya dijimos, contemporáneamente con el inicio de la explotación capitalista moderna del agro. En la segunda etapa (hasta 1920, proponemos) predominan el paternalismo, la sublimación romántica del indio y su utilización en la pintura como figura exótica. Después de la primera guerra mundial el indio interesa a casi todos los sectores de la sociedad y por distintos motivos: al naciente núcleo industrial como mercado en potencia, a los empresarios agrícolas como factor de productividad, a la antigua oligarquía como amenaza en pro de la reforma agraria, y a los elementos de izquierda como potencial revolucionario. Independientemente de su definición política, el gobierno en turno se da cuenta de la causa de desintegración social y debilidad económica que significa más de la mitad de la población postergada, y de los peligros de su descontento instigada por la miseria, el atraso y toda suerte de discriminaciones.

Los intelectuales —escritores y artistas— absorben por su sensiblidad social todas estas inquietudes y las vierten en sus obras. Luego ven con claridad que el indio no sólo es un grupo étnico sino también en gran parte campesino y el sector del trabajo más explotado en el país.(22) De los Estados Unidos les llegaban ecos de la política reivindicatoria de las culturas aborígenes, como un gran acto de contrición colectiva tras la depredación y la matanza infame de las que durante un siglo habían hecho objeto a los pieles rojas. Y de Europa se difundía un cambio radical en la inveterada centralización logocentrista y etnocentrista del viejo humanismo; por primera vez se admitía la pluralidad de culturas y se despertaba una inmensa curiosidad por conocer a los pueblos ajenos al mundo del Mediterráneo, ya no como objetos exóticos sino como seres humanos productores de impresionantes obras de arte. Esta actitud revolucionaria vitalizó la música, la literatura, la ar-

quitectura y la plástica europeas; es la hora en que Picasso se inspira en la cultura y la pintura africanas, la Sorbona y las grandes editoriales alemanas e inglesas publican estudios de primer orden sobre antiguas culturas del Nuevo Mundo, y se forman colecciones de arte popular de los pueblos ultramarinos en no pocos museos importantes del mundo.

A pesar de todos estos intereses, presiones y revaloraciones coincidentes, no se adoptó una política indigenista; la herencia liberal era demasiado fuerte para que el poder admitiera dramáticos niveles económicos, sociales y políticos cuya consecuencia lógica debiera ser una legislación proteccionista, previo reconocimiento de que el ideal de igualdad entre todos los ciudadanos era un postulado falso e incompatible con el régimen capitalista.

El más articulado y penetrante de los textos pioneros del indigenismo —ya lo vimos— es el de Jaramillo Alvarado (1922); Moisés Sáenz publica el suyo, *El indio ecuatoriano*, en 1933. El año siguiente se distingue por la aparición de tres obras capitales: *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra, novela sobre los montuvios; *Huasipungo* de Jorge Icaza y *Atahualpa*, de Benjamín Carrión. El indio se había crecido en la historia y en la literatura, y los pintores lo convirtieron en el tema cardinal de su trabajo.

En la plástica, indigenismo fue al principio folklore, pintoresquismo; mas pronto tema, forma y color se integraron y armonizaron dentro de la ideología, unas veces con énfasis poético, otras —las más— como expresiones colectivas formadas por seres anónimos y tristes. Esta busca de lo arquetípico en la expresión colectiva provenía de la novela y exhibía sus mismas grandezas y debilidades. Con todo, el indigenismo como marco estéticosocial, llegó a ser el más importante del hemisferio.

5. La madurez

En la década siguiente irrumpe la cultura superior con rumbo seguro; varias obras de literatura y pintura son, además, síntesis y decantación de lo que se meditaba, ensayaba y realizaba desde principios de siglo.

En el campo literario, los problemas dejan de tratarse como atingencia colectiva, y los personajes se humanizaban y actúan con la riqueza que dan las contradicciones individuales. Sin embargo, la preocupación de la literatura —y particularmente de la narrativa— sigue siendo social.

A partir de 1940 y bajo la presión de las necesidades colectivas, se divide el trabajo intelectual y la narrativa se circunscribe a su función propia, especializada. Es la hora de separar tiendas, incluso dentro de la literatura misma. *Cartas al Ecuador*, de Benjamín Carrión, es un ensayo social, un diagnóstico de la historia más o menos soterrada y falsificada del país. La narrativa deja de ser *también* economía, sociología, política y antropología, como tuvo que serlo la del período anterior por falta de especialistas en esas disciplinas. La novelística madura comienza con *El cojo Navarrete*, de Enrique Terán (1940), sobre la revolución alfarista; *Nuestro pan*, de Enrique Gil Gilbert, de ambiente obrero, sale en 1942; luego Pedro Jorge Vera publica *Los animales puros* y Alfredo Pareja Diezcanseco *Los hombres sin tiempo* y otras novelas. Pero las obras maestras de la década —y para muchos críticos las más altas de la narrativa ecuatoriana— son *El éxodo de Yangana*, de Angel F. Rojas, y *Juyungo*, de Adalberto Ortiz.

El arte siguió la misma trayectoria, casi simultáneamente. Se libró de pro-

pósitos descomunales y mesiánicos, de componentes discursivos que habían engendrado tantas versiones obvias, caricaturescas y maniqueas. Su temática y su lenguaje se hicieron plenamente comprensibles para otros pueblos, y su técnica se depuró. No quedó sector dominante directa o indirectamente interesado en oficializar el arte, en hacerlo de vía única; de buen o mal grado, la incipiente política cultural insistió en que la creación artística sólo era posible en libertad. A fuerza de repetirse, esa norma se hizo inamovible y ha tenido muy breves eclipses, bajo gobiernos dictatoriales. A esa condición se debe, en primer término, la pluralidad de escuelas y tendencia de la plástica contemporánea en el país.

El premio Mariano Aguilera otorgado a Eduardo Kingman en 1936 ante el clamor de casi todos los medios intelectuales, consolidó la línea neoindigenista y exhibió el desplome de todos los ensayos de estancamiento o retroceso en arte a nombre de cualquier ortodoxia;[23] el jurado que eligió el cuadro de Kingman no fue el mismo que dominado por los conservadores, lo había rechazado el año anterior. Otra constancia de pluralismo fue el Salón de Mayo, organizado por el Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador, que conglomeró a los rechazados de exposiciones oficiales; el segundo Salón de Mayo, al año siguiente, exhibió ciento-setentinueve cuadros, cifra *record*, y el tercer salón hubo de hacer una selección entre las obras que aún en mayor número se presentaron.[24]

En 1940, Kingman abre la primera galería de arte en Quito (salvo la efímera de Egas en 1927), Caspicara, que sólo ese año organizó trece exposiciones transformándose en una especie de club de artistas y escritores de izquierda.

Durante casi todo el período que estamos analizando, la pintura ecuatoriana pasa por alto las escuelas innovadoras de la plástica: cubismo, suprematismo, constructivismo, dada, surrealismo, neoplasticismo. Apenas comenzaba la huella de Picasso, por lo que en ciertos de sus períodos tuvo de expresionista. Esto ocasiona un gran retraso en la experimentación plástica, y brotes de "novedades" que en perspectiva histórica resultan anacronismos. Este rezago no puede explicarse a satisfacción como consecuencia del aislamiento del país, sino más bien por el subdesarrollo de sus clases dominantes, cuyas ideologías anquilosaban el gusto e imponían en el mercado un marco estético tradicionalista.

Muy pocos aportes del período indigenista fueron aprovechados por la producción subsiguiente: quizá el color de los cuadros sobre Quito, de Guerrero; la minuciosidad del motivo folklórico de Kingman y Tejada, la patética elocuencia de las figuras humanas de Paredes, los enérgicos detalles abstractos de Moscoso.[25]

Posiblemente, el hallazgo desde el punto de vista técnico, haya sido la decantación del expresionismo, su validez para el arte figurativo dando innumerables frutos hasta hoy. Pero lo que resulta irrefutable es que por la vía del indigenismo la pintura ecuatoriana cancela su deuda con la expresión nacional rígida, contribuye a descubrir la otra mitad del pueblo y deja muchas obras-modelo en el arte ecuatoriano del siglo XX.

6. El foco de artes y letras en la costa

En 1930 aparece *Los que se van*, un libro de cuentos de Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert. Esta obra continúa la temática de violencia y desbocadas pasiones que inició *La vorágine*, y la ambientación en la costa y en sus pueblos, tratada con eficaz realismo por Rómulo Gallegos —el

verdadero iniciador de la novela moderna de la América Latina. Pero a diferencia de sus naturales ancestros, *Los que se van* es una muestra de literatura politizada, comprometida, que desnudaba la problemática de "sexo, muerte, fatalidad y oscuras reivindicaciones"; con estilo incisivo y lírico, en habla local, muestra de forma "tremendista" las costumbres y los dramas de los montuvios —como se llama en Ecuador a los habitantes interioranos de la costa.(26) Pero esta literatura ya no era el realismo amable ni el costumbrismo pintoresco, sino una visión naturalista de lacras e injusticias.

A aquellos tres pioneros se unen José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco, hasta integrar el que se conoce como "grupo de Guayaquil", cuyo lazo de unión era una visión crítica sobre la literatura y la situación real de la parte más rica y bárbara del país. Los menos prolíficos fueron Gallegos y Gil, y los únicos marxistas; los otros tres autores enriquecieron las letras nacionales a lo largo de los años con cuentos, novelas, ensayos, teatro e incluso investigaciones históricas y sociológicas. Pareja y De la Cuadra, además, eran los críticos de arte del grupo y figuran entre los iniciadores de la literatura urbana.

El impacto de este grupo sobre la plástica es decisivo desde el punto de vista ideológico. Entre 1930 y 1945 Guayaquil se convirtió en centro de una rica producción de paisajistas, pintores de gente de las barriadas y de campesinos y obreros. Los escritores de la costa habían enseñado un enfoque y una técnica, que muy pronto hizo adeptos en la sierra sin previo acuerdo, como secuela de un mismo proceso cuyas causas eran comunes.

Pero las estructuras socioeconómicas de la costa y de la sierra no eran iguales, y la temática de la literatura y de la pintura no tenían por qué serlo. La producción del "grupo de Guayaquil" no era indigenista: sus personajes fueron negros, mulatos, montuvios, cholos.(27) Sólo andando los años desaparecen las diferencias *fundamentales* entre las dos regiones, al fundirse sus intereses dominantes; hasta entonces se desarrollan en plenitud la literatura y el arte urbanos, y pierden virulencia las peculiaridades locales y los distingos regionales.

7. La Casa de la Cultura Ecuatoriana

La fundación y el funcionamiento de este organismo a lo largo de casi cuarenta años son hechos trascendentales para la cultura del Ecuador.

Benjamín Carrión la concibió y planificó con certero juicio sobre el momento histórico del país. La invasión peruana, el cercenamiento del territorio y la absoluta incapacidad de las clases dominantes para impedirlo, dejaron un generalizado sentimiento de inferioridad y derrotismo. Cualquier repunte de este ánimo sólo podía provenir de la fe en algún valor nacionalista de dimensiones colectivas y sobre todo viables.

Había una producción artística ya importante y la clase burguesa era aún débil y vasalla de gustos extranjeros. El arte local estaba para ella demasiado ligado a movimientos políticos y sociales desafectos al capitalismo, y no mediaba razón ideológica alguna para que lo patrocinara y adquiriera. El problema consistía en dar a esa actitud un sentido opuesto: tratándose de quien se trataba de convencer, la escala de valores tenía que ir de lo práctico a lo ideal.

El aislamiento provocado por la segunda guerra mundial había servido de estímulo a la industria en toda la América Latina; estas condiciones iban a cambiar radicalmente al instaurarse la paz, tan pronto los grandes países industrializa-

dos y particularmente los Estados Unidos bregaran por recuperar sus viejos clientes para la exportación. La incidencia de este futuro inmediato afectaba por igual a patronos y obreros.

El Ecuador carecía de oportunidades y de medios para viabilizar un destino por medio de la riqueza, la fuerza militar o el comercio internacional en calidad de intermediario. Ya lo había pronosticado Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, al prever el ascenso del país sólo por la vía de la ciencia y la cultura; así comenzó a configurarse la "teoría y el plan de las pequeñas naciones".

Los valores espirituales, éticos, figuran entre las grandes tradiciones latinoamericanas; todos los caudillos de estos pueblos —excepto los irredentos cavernarios—, por sinceridad o conveniencia apoyaban su política y proyectaban su imagen con esos ideales, surgidos por lo demás en pleno siglo XIX, cuando ideológicamente se les manejaba como consigna de unidad nacional.

Los "cuatro grandes" de la recién pasada guerra se habían comprometido a crear un mundo integralmente libre. Pronto, ante el tamaño descomunal e irrealizable de la utopía, la abandonaron. Pero esa utopía fue *creída* por los dos tercios de la humanidad, formada por los miserables, los "atrasados" y las víctimas sempiternas de las dictaduras y de los imperios. Para legitimar su posición tras la vergonzante renuncia, los Estados Unidos se vieron obligados a tolerar las revoluciones nacionalistas que trataban de dar cauce democrático a más de la mitad del hemisferio sin plantearse precisamente el socialismo. Esto significaba para el Ecuador un aval de permanencia de sus legítimos representantes en el poder, cuya encarnación por antonomasia fue durante casi medio siglo el cinco veces presidente de la república José María Velasco Ibarra.

Por su lado, es notorio y confesado que Velasco Ibarra carecía de programas para gobernar. Hombre cultivado y sensible, mal podía encontrar proyecto más idóneo que el de la Casa de la Cultura para ganar méritos sin malquistarse con nadie; el fomento al arte y a la ciencia podía ser meta de cualquier régimen civilizado. De paso, Velasco Ibarra pudo tener también en mente la imposición de una política cultural para cooptar a los escritores y artistas, capaces de ofrecer una oposición si no peligrosa al menos molesta para un régimen civilista y representativo; no debe olvidarse el grado de politización que alcanzaba la pequeña burguesía intelectual bajo el acicate de su mala situación económica.

Si tales eran los designios del viejo caudillo, se vieron contrarrestados por las bases y las normas operativas de la nueva institución, y por la personalidad del ponente —quien lo convenció, incluso de otorgar a la Casa un estatuto autónomo— y de la propia dinámica impuesta por sus miembros.

La ventaja de ese estatuto también podía ser compartida por un gobierno ilustrado. Significaba que todos los problemas del difícil gremio de los intelectuales se tratarían en el seno de su propia Casa, bastante desglosados de los actos ordinarios del gobierno, ya que aquella no constituía un ministerio sino una suerte de empresa cultural por sobre la ideología y los intereses de los grupos dominantes en el país.

Carrión planteó la materia de la Casa como el todo de una cultura que había dado muestras superiores desde la antigüedad y la colonia hasta la República y la época contemporánea. En este proceso debía cifrar el país su orgullo y su identidad. Y así fue, por su carácter *nacional*, como la Casa de la Cultura Ecuatoriana encontró tierra abonada y despertó una adhesión compartida por todas las clases

sociales desde el ángulo de sus respectivos intereses.

Carrión siempre vivió atento al desarrollo cultural latinoamericano y fue un devoto admirador del José Vasconcelos en su etapa creadora, cuando inició desde México una importante revolución cultural. Aprovechó el esquema político de Vasconcelos; pero especialmente la experiencia de sus límites y riesgos. Al institucionalizar el proyecto despersonalizó la dirección, con el fin de que el aparato pudiese marchar por su propio impulso de acuerdo con un efectivo pluralismo. Los peligros para la libertad de la cultura de una política manejada directamente por el Estado de forma vertical lo llevaron a concebir un órgano descentralizado, que sin embargo contara de manera permanente con un presupuesto adecuado a sus programas de trabajo.

En resumen, la ley de creación de la Casa de la Cultura sentaba las siguientes bases:

La cultura nacional necesita adecuado apoyo del poder público para su desenvolvimiento y expresión. Si se quiere robustecer "el alma nacional" y esclarecer la vocación y el destino de la patria, es indispensable la difusión amplia de los valores sustantivos del pensamiento en la literatura, las ciencias y las artes, así del pasado como del presente". Hay que llevar extrafronteras esas manifestaciones para que el Ecuador, "con la plenitud de los derechos que le concede su historia intelectual, ocupe el legítimo lugar que le corresponde en el concierto cultural del continente". Hay que aprovechar la cultura extranjera, dando facilidades a la venida de científicos y artistas para dictar conferencias, hacer exposiciones y otras obras de divulgación. Este es un "instituto director y orientador de las actividades científicas y artísticas nacionales, con la misión de prestar apoyo efectivo, espiritual y material a la obra de la cultura. En el campo del arte, la Casa hará exposiciones dentro y fuera del país, y otorgará premios y becas. "Por medio de la cultura, *volver a tener patria*".(28)

La Casa no está diseñada para naciones grandes, obligadas a procurar culturas y controles de masas. Sólo podía funcionar en lugares como el Ecuador,(29) que hasta la explotación petrolera siempre tuvo un Estado relativamente pobre y gobiernos relativamente débiles comparados con la gran actividad del sector privado —tan celoso de su independencia. Por ello la política cultural nunca había funcionado en el campo de la literatura y del arte, cuyas actividades estaban a cargo de gremios díscolos, ultraindividualistas y necesitados de plena libertad para la creación; señaladamente a partir del gran movimiento sociocultural del período 1930-1944. Malas o buenas, las posiciones ideológicas de la pequeña burguesía debían salvaguardarse, como cuestión previa para obtener la colaboración de los interesados y aun para que aceptaran sin sentirse enajenados la responsabilidad e incluso la ayuda material ofrecida.

Carrión era socialista desde su juventud y fue radicalizándose; a la vez era patricio y había sido funcionario público —principalmente en el servicio exterior—; pero siempre había ejercido la profesión de escritor y compartido la mala suerte política de los intelectuales de izquierda, y respetaba por su valor intrínseco la producción de los intelectuales de derecha. Estos atributos lo dotaban de elementos comunes con los escritores y artistas de las diversas clases sociales, por lo cual consiguió invariablemente formar un consejo directivo de la Casa con representantes de todos ellos. Pero nunca cedió en la cuestión de principio: salvaguardar y ejercitar la función nacionalista y democrática del organismo.

La Casa de la Cultura no pudo cumplir sus objetivos de docencia e investigación científicas; pero estuvo y está íntimamente relacionada con el proceso de la creación y la divulgación de las artes desde 1945. Su trayectoria es respetada por la intelectualidad del mundo entero.

III. LA PINTURA

La pintura indigenista y el realismo social son obra de grupo; no en el sentido de organización formal sino de simultaneidad o coincidencias de vocaciones, gustos e ideologías. El lazo común a las dos tendencias inseparables —en sus últimas etapas— es el expresionismo y su diferencia, la temática; la primera es rural y con tipos indios, la segunda urbana y con tipos obreros o del mundo abisal de las ciudades.

Por la intensidad y la frecuencia de la temática, quizá cabría dividir el indigenismo en un período descriptivo, bajo la influencia del costumbrismo cuya máxima expresión a principios de siglo es Joaquín Pinto, y el período de características plenamente diferenciadas, que representan a cabalidad Diógenes Paredes y Eduardo Kingman.

Galo Galecio (Los Ríos, 1906) figura entre quienes inician la revuelta en la plástica; pero no fue propiamente indigenista. Entre sus primeras obras hay cuadros de la naturaleza tropical y algunos tipos costeños. Muy joven se traslada a vivir a Guayaquil, donde entra en cercano contacto con el famoso grupo de narradores y hace carátulas a sus libros.(30) En la revista *Cocoricó* se lanza a la denuncia y crítica sociales en caricaturas. Entre 1944 y 1947 estudia grabado y muralismo en México y poco después de su regreso pinta varios murales. Se reputa a Galecio como uno de los mejores grabadores del país; desde hace largo tiempo trabaja a color. Sus acuarelas y sus témperas tienen algo de inocencia y de recatada simpleza (pájaros, peces, árboles, mar y sol); pero nada de ingenuidad. "Vive en el tiempo de su tiempo y le duele laceradamente el dolor de los otros, que son los más".(31)

69.

70, 71.

Leonardo Tejada (Latacunga, 1908) empezó haciendo pintura costumbrista sobre el tema de los montuvios de la costa, con una vitalidad cromática que no ha perdido a lo largo de su obra. En los últimos tiempos, su pintura revela una sensibilidad herida por la persecución y la tortura a la cual someten al ser humano las dictaduras contemporáneas. Es buen acuarelista y grabador, y ha llegado a interesarle casi sólo la problemática de la ciudad.

José Enrique Guerrero (Quito, 1909) incursiona en su juventud en el indigenismo; pintaba entonces con volúmenes enormes y desdibujo deliberado esfuerzos agobiantes de los trabajadores manuales.(32) Mas luego deja la temática social y se especializa en la ciudad de Quito, cuidando las texturas y dando un carácter muy personal al paisaje. Estudió en la Academia Julien de París y en la National Academy for Design de Nueva York.

Luis Moscoso (Quito, 1913) participó en los movimientos del decenio 1930-1940 y después de probar algunos años la temática y el figurativismo imperantes, deriva hacia el abstraccionismo y aprovecha en sus búsquedas la rica experiencia amasada como colorista capaz de rigurosas e imaginativas composiciones. De todos los protagonistas de aquel famoso decenio, quizá es Moscoso quien más se haya apartado de los antiguos modelos.

73.

Bolívar Mena (Ibarra, 1913) fue uno de los más fervorosos y políticamen-

te más combativos del grupo indigenista. Nunca abandonó esa línea plástica; aunque su obra de madurez sea menos enfática que la de su juventud, sigue empleando colores fuertes en los retratos que ocupan casi todo su trabajo.

Diógenes Paredes y Eduardo Kingman son "los dos grandes" de la escuela indigenista; el uno murió haciéndola y el otro aún la cultiva —pero evolucionada. Paredes (1910-1968) resulta una mezcla de ternura, rebeldía y fuerza; sus figuras
74. son robustas, rotundas como las de los inicios de la escuela mexicana. Hay una gran homogeneidad en su escasa obra, "llena de instinto primario, donde un li-
75, 76. rismo íntimo impide que se desorbite el drama del que se ocupa; recuerda los pintores místicos de la Europa medieval".(33) Para unos críticos, la apasionada ideología marxista que profesaba debilita a veces sus obras con cierta preocupación discursiva; para otros —y esta es nuestra opinión— esa ideología es parte consubstancial de todos los elementos de su pintura. Un viaje a París en 1946 como becario del gobierno de Francia no lo desvió en absoluto de su línea plástica. Más fuerte que el de ningún otro indigenista es el ascendiente que ejerció sobre sus compañeros de estudios y como maestro de la Escuela de Bellas Artes de Quito, de cuyo sueldo vivió en condiciones muy precarias.

Eduardo Kingman(34) vivió en Guayaquil entre 1931 y 1935; aparte de su temperamento apasionado, eso explica su temprana radicalización política, cerca del "grupo de los cinco" y junto a otros artistas —como Espinel y el escultor Palacios— por ellos ideológicamente tan influidos. Cuando se traslada a Quito se acoge a grupos similares, señaladamente la Escuela de Bellas Artes, cuya base teóricoestética le sirvió para captar, asimilar y procesar críticamente el indigenismo.(35) A partir de entonces elegiría una ruta más profunda que ancha, de la cual sólo se aparta —y muy brevemente— con arrepentimiento. A lo largo de esos años su caligrafía se hace inconfundible y se va volviendo una especie de signografía de otros tiempos, de indispensable anacronismo.

El paso decisivo inicial en la carrera de Kingman es el que va de "El carbo-
78. nero" a "Los guandos" (1935-1936). El primero entraña un naturalismo específico, relativo a una figura humana; el segundo es una denuncia relativa a una etnia/clase, a todos los hombres agobiados bajo el peso bestial de un sistema. Aludimos a rasgos puramente pictóricos, no a contenidos o interpretaciones literarios. Porque la pintura de Kingman nunca ha sido intelectual; está formada de hechos destinados a conmover por la misma simplicidad de su dialéctica.

El paso siguiente —más largo y difícil— fue desentrañar la fuerza esencial que parte de lo nativo, y comprender que el indio es mucho más que una cara triste y una vestimenta exótica.(36) La denuncia entonces se vuelve culto, una especie de acto de fe ante la simbiosis del valor pictórico y del valor humano de esa gente tan extraña y en el fondo tan lógica en el espacio y en el tiempo. Fue en México donde un crítico (Crespo de la Cerna, 1936) se percató de que las figuras de Kingman son una conjugación de rasgos precolombinos y de rasgos del indio de hoy; figuras que de algún modo misterioso hubieran sido pintura o escultura en su origen, gente como terminada, como en plena madurez emocional, abajo de su silencio. Figuras que sugieren "una geometría de la desesperación", como apuntó *Crítica*, de Buenos Aires.

Por eso no se puede decir que Kingman sea en rigor un expresionista, pese a su visible deuda con El Greco y con Orozco. Ni en sus orígenes ni más tarde absorbe a los expresionistas franceses o alemanes —sino por la vía de los maestros

mexicanos. Es demasiado elemental endilgar a esa escuela cuanto escorzo violento y cuanta mueca de angustia aparecen en un cuadro.

Esta solución no se capta si se olvidan las pugnas que traduce la pintura de Kingman —a las que ya aludimos—: "el humor sombrío y nebuloso" y "la ternura secreta y soterrada" (Raúl Andrade), los trazos casi caligráficos para encarnar lo 77.
imprescindible del cuerpo o del ambiente, y el verismo minucioso, cruel, concentrado en el gesto clave del rostro y en las manos; el tema —que no puede ser más triste—, y los colores encendidos de la ropa y del cielo. En unos cuantos lienzos, por cierto los que aglomeran mayor número de figuras (como "La muerte del brujo" o "La muerte del payaso"), el conflicto es más obvio, puesto que está representado por las máscaras; en los demás los rostros se disimulan, se esconden inclusive tras las manos. Poco a poco también se ha ido pronunciando la contradicción entre la forma y el color; así es en la naturaleza del país, y en otras partes como Guatemala y México, donde hasta los pordioseros y las flacas mujeres que cargan bultos sobre la cabeza aparecen vestidos como jardines. No era así la pintura de Kingman hasta hace poco; resulta difícil adivinar a qué se debe el cambio. Tal vez la clave esté en la religiosidad, que en él se ha ido afinando. Antes, casi invariablemente, sus figuras eran masculinas; ahora casi sólo pinta mujeres. "Tal vez sea algo 79.
relacionado con la Virgen, como le pasó a Samaniego. El hombre no puede vivir sin fe", admite casi complacido.(37)

Para interiorizar a sus personajes, Kingman interpreta desde hace casi medio siglo las manos; a veces son tan enormes que minimizan la figura humana entera, introduciendo esta vez una contradicción en el dibujo, en la proporción anatómica. Y hay que hacer referencia a esto porque Kingman se identifica como un artista figurativo. "Es una forma de explicarse uno mismo", aclara. No estoy seguro de entenderlo; pero evidentemente, su intención aparece manifiesta, persistente, invariable en su trabajo. La pintura abstracta que hizo durante hace unos veinte años en los Estados Unidos (1960-1963) es prescindible, "insincera" —la califica él mismo.

Kingman ha pintado unos tres mil quinientos cuadros; la mayoría de ellos pertenece a coleccionistas del extranjero, pero no pocos figuran en casas de la burguesía ecuatoriana, la misma clase que hace medio siglo abominaba de ese arte por rebelde, irreverente, denunciatorio y un poco monstruoso. Se trata de una evolución de los gustos y las modas, bien entendido; pero también de un proceso que convirtió a los testimonios de protesta, exótica y peligrosa, en mercancía cara y arte que afirma los valores de la nacionalidad.

Por sobre las valoraciones de este género, sin embargo, ni antes ni ahora ni después se podrá restar su justa dimensión a la rebeldía social y plástica que entraña la obra de Kingman y de sus colegas de 1930-45, como ha dicho Oswaldo Moreno.

Hacia 1945, el indigenismo en su forma chauvinista, pintoresca y cartelista se había agotado, conforme lo pronosticó Kingman poco antes. La figura de Oswaldo Guayasamín marcaba el nuevo sendero ideológico y estético a la plástica ecuatoriana. Examinando las obras exhibidas en el Primer Salón Nacional de Bellas Artes, patrocinado por la flamante Casa de la Cultura, dijo Benjamín Carrión: "El pintor ecuatoriano apegado a la realidad de su tierra, produce una pintura ascética, áspera, terriblemente seria, poseída de un dramatismo esencial".

En efecto: había comenzado la hora del expresionismo.

IV. LA ESCULTURA

Cuando sobrevino el movimiento ideológico-cultural de 1930-1945, la escultura ya estaba notoriamente atrasada respecto a la pintura. El arte público aún dependía del gusto de "notables" locales, conservadores y europeizantes, que tenían de los artistas ecuatorianos muy pobre opinión; por otra parte, no había clientela privada para la escultura: a la naciente burguesía le interesaba si acaso la exaltación de sus prohombres, no una especie de vuelta a los orígenes indios, con los cuales se sentía —y estaba— completamente desvinculada.

En tales condiciones, mal podían florecer tendencias renovadoras de realismo social, a las cuales el Estado dio impulso en México a través de una política de grandes construcciones, donde prevalecía la integración plástica entre arquitectura, pintura y escultura, y promoviendo monumentos públicos que interpretaban las nuevas ideologías dominantes. En el Ecuador el indigenismo era un sentimiento izquierdista muy minoritario y no una parte de la política del Estado. A eso se debe que entonces y después, las estatuas con temas indios sean en el país absolutamente excepcionales.

Ideológicamente, los escultores eran apéndices de los pintores y por su intermedio recibían las ideas de los grupos de los escritores rebeldes, especialmente en Quito y Guayaquil. Los más signficados escultores de la época ejecutaron piezas indigenistas y siguen trabajando; pero fue algunos años después de 1945 cuando encontraron su camino, de acuerdo con sus propios talentos e inclinaciones.

El hecho de que los escultores se hayan desarrollado con mucho menor número de estímulos que los pintores, hace sus primeras obras doblemente encomiables. Algunos pintores, como Leonardo Tejada, acometieron esculturas indigenistas, aunque años más tarde hayan incursionado en el constructivismo con tierra y madera.(38) César Bravo Malo, artista figurativo competente y poco prolífico, se ha especializado desde entonces en bustos y monumentos de personajes, como la vigorosa cabeza de Benjamín Carrión a la entrada del museo de arte moderno en la
80. Casa de la Cultura, Quito. En la misma época comenzó a destacarse Jaime Andrade, indudablemente el escultor mejor *realizado* del país, quien también ha sido maestro y protagonista de la política cultural a través de los centros de docencia de Bellas Artes. Lo tratamos más adelante (cap. XI).

V. EL ARTE PUBLICO EN QUITO

El arte público no es precisamente lo mejor que tiene Quito. La densidad de la construcción, la ideología religiosa y la política cultural del régimen de la colonia excluyeron las obras cívicas de un plan urbanístico como el que modeló a la antigua capital (tan antirrenacentista). Más tarde, al implantarse la república, la pequeña burguesía intelectual y la burguesía "emergente" mal se identificaban con el destino de una ciudad por completo apropiada por las clases hegemónicas (la Iglesia y los terratenientes).

Al plantearse la nueva urbanización bajo las necesidades perentorias del acelerado asentamiento humano, no se modificaron de modo substancial las condiciones adversas al arte público. El Quito nuevo resiente como imperativo de su trazo la estrechez de su valle; pero de cualquier forma responde a una nueva organización social, donde la presencia de la clase media, la presión de los negocios y

el manejo de las plusvalías del suelo tienden a distribuir las actividades con fuerza centrífuga contraria a la de las antiguas ciudades.

Ninguna verdadera planificación ha gobernado el diseño de esa ciudad bicéfala. De hecho, más que por ordenamientos legales, se han conservado los amplios parques arbolados.

No obstante los espacios disponibles, el arte público no ha preocupado a las autoridades edilicias. En el Quito colonial se levantaron ya en el siglo XX el consabido monumento a la independencia, al centro de la plaza mayor; un monumento al conquistador Sebastián de Benalcázar, obra de F. Blásquez, y una mag- *81.*
nífica estatua de cuerpo entero, en bronce, de Federico González Suárez, el historiador más relevante del país; es obra de Luis Cassadio. Frente a la Ciudad Uni- *82.*
versitaria se ubica la Fuente de las Américas, con más de veinte cabezas dispuestas en redondel, dedicadas al personaje indio más renombrado de cada país latinoamericano; el resultado es poco feliz (los quiteños la llaman "la plaza de los decapitados"). Un juicio más positivo merecen, en cambio, una armoniosa fuente muy italiana a la salida de Quito hacia el valle oriental, el fino y colosal monumento destinado a Simón Bolívar —de artistas franceses— la estatua de "Los luchadores", y *83.*
una escultura geométrica en acero polícromo, de Estuardo Maldonado, en cabal sindéresis con el esbelto rascacielos donde se aloja uno de los magnos centros sociales del empresariado.

Hacia el Norte de la ciudad se encuentra el "monumento al labrador", con los bueyes más grandes de la cristiandad —ojos blancos, para no dejar duda de su existencia. Esta obra se hizo cuando el gobierno militar en turno quizá pretendía exaltar con un símbolo campesino la Ley de Reforma Agraria que acababa de emitir. Pero todo acerca de ella es inconsulto; el entorno es absolutamente urbano (frente al aeropuerto internacional y casi al comenzar una concentrada zona de fábricas). Con peor coherencia no se pueden inculcar sentimientos eglógicos.

Hacia el Sur, sobre el Panecillo —cerro suavente contorneado en cuyo derredor estuvo la última ciudad de las culturas originarias y la primera capital del país— se yergue una Virgen, versión "estilizada" de la famosa imagen de Bernardo de Legarda. Fundida en España, de aluminio y apuntalada con amarres —porque el viento, con cierta inteligencia, procura derrumbarla—, tiene una larga historia y forma parte solapada de la lucha de clases. Es un regalo del gobierno de Franco —autor intelectual del monstruoso Cristo del "Valle de los caídos"— y un triunfo pírrico de los sectores más reaccionarios del Ecuador. Fue autorizada también por el gobierno militar en turno cuando por falta de base social procuraba aunque fuese la alianza con la extrema derecha.

Pero no es sólo en la esfera de lo político donde cabe analizar estos dos adefesios, sino por su *significante* estético y social. En el Ecuador hay una vieja tradición antigigantista, y sobre todo en el viejo Quito, "Patrimonio de la humanidad" por reconocimiento de la UNESCO. Transferir las proporciones de la Inmaculada de Legarda —50 ó 60 *centímetros*— a 30 ó 40 metros de altura, es como convertir el dibujo mineado de un incunable a las proporciones del Juicio Final de Miguel Angel, o una figurina de Valdivia a la talla del Coloso de Rodas.

Por desdicha, los monumentos públicos alimentan su propia perpetuidad; ningún régimen se atreve a demolerlos, "para no crearse problemas políticos". A su tiempo caen, indefectiblemente, mas no por razones estéticas y sociales, que son las que procuramos enfatizar en este contexto.

NOTAS

1. Quintero, Rafael, *El mito del populismo en el Ecuador*, Quito, FLACSO, 1980, p. 256.
2. *Id.*, p. 115.
3. *Ibid.*
4. Nicolás Kingman en entrevista con M. Monteforte.
5. Estas contradicciones se han —si se quiere— intelectualizado; pero subsisten. A ellas se deben las encontradas y diversas versiones sobre el proceso histórico del país, y con el complemento de los intereses de clase y grupo, incluso las versiones contradictorias sobre la actualidad de México.
6. Monteforte Toledo, Mario, *Las piedras vivas· Escultura y sociedad en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 2a. ed., p. 193 y s.
7. En México no hay ministerios sino Secretarías de Estado.
8. Vasconcelos es, y a justo título, una de las figuras más controvertidas del mundo intelectual latinoamericano. Al perder las elecciones como candidato presidencial en 1928, parece haberse amargado y desmoralizado hasta el extremo de hacerse abogado de las causas más indefendibles de nuestro tiempo. Su influencia intelectual, sin embargo, duró mucho, y algunos proyectos de su política cultural se siguieron aplicando aún después de su muerte.
9. "Dr. Atl", "Renacimiento artístico", *El Universal*, México, 13/VII/1923.
10. En la práctica ya trabajaban artistas como Tamayo, Mérida y el escultor Cueto; pero entonces la rebelión fue jefaturada por jóvenes como Gironella, Felguérez y Cuevas.
11. Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Occidente, 1945.
12. Instituto Nacional de Bellas Artes, catálogo de la exposición retrospectiva de Tamayo, 1948.
13. Alba, Víctor, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, Costa Amic, 1956.
14. Lenin, V.I., *Qué hacer*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Cartago, 1957, p. 57.
15. Monteforte Toledo, *op. cit.* p. 199.
16. André Malraux, cit. por Pareja Diezcanseco, Alfredo, *Ensayo de ensayos*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 1979, 2 vols., t. I, p. 225.
17. Rodríguez Castelo, Hernán, entrevista con M. Monteforte.
18. Sartorio, Giulio, conferencias sobre "vuelta a la tradición".
19. Crespo Toral, Hernán, documentos de trabajo, ms. El término connota una fuerte carga racista, parte de la ideología de quienes lo usan o lo hemos usado.
20. El poeta e historiador del arte José Moreno Villa (exiliado republicano muerto en México) es autor de este término, que en la lengua náhuatl, o sea la de los antiguos mexicas, significa precisamente "mezclado hasta la integración y distinto a sus propios componentes".
21. Al manejar un término tan ambiguo como "indigenismo", y sobre todo dentro del contexto sociocultural en que se desarrolla este texto, siempre se corre el riesgo de crear nuevas ambigüedades. Valga, ante nuestro esfuerzo por aclarar un tema tan importante para las sociedades multinacionales con raíz india.
22. Los textos clásicos sobre esta dilucidación pertenecen a José Carlos Mariátegui, especialmente *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1972 (20a. ed.).
23. El marco de este incidente fue el de una forma específica de la lucha ideológica, en particular entre los sectores liberales y marxistas, por una parte, y toda la derecha en torno a la Iglesia. La respuesta de la derecha al "izquierdismo cultural" fue masiva. En 1943 se realizó la coronación de la Virgen del Quinche y con motivo de ella, una exposición de más de 800 cuadros —muchos de pintores conocidos— sobre 50 milagros de la venerada imagen. En 1949 tuvo lugar el II Congreso Eucarístico, con exposiciones de arte religioso en cuanto amplio espacio había en los conventos e iglesias de Quito.
24. Llerena, José Alfredo, *Pintura ecuatoriana del siglo XX*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1942.
25. Rodríguez Castelo, *op. cit.*
26. *Ibid.*
27. Esta composición étnica de la región costeña, que se extiende hasta las estribaciones de la sierra, es resultado también de las nuevas y antiguas migraciones procedentes de los Andes y aun de la región oriental del país.
28. Memorias de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
29. La experiencia fue un éxito en El Salvador. Hace unos seis años se inició en México como sucedánea del Instituto Nacional de Bellas Artes, poco a poco transformado en "elitista".

30. Algunos del grupo también eran ilustradadores de libros, como Demetrio Aguilera Malta; Adalberto Ortiz, autor de la gran novela *Juyungo* —quien pocos años después enriqueció el movimiento literario de Guayaquil— también es pintor. En el mismo sentido colaboró Alba Calderón, una de las integrantes del movimiento social-realista; reproducimos un cuadro suyo.
31. Pareja Diezcanseco, *op. cit.*
32. Kingman Riofrío, Eduardo, *Arte de una generación*, Loja, Universidad de Loja, 1972, p. 19 y s.
33. *Ibid.*
34. En 1913 nace en Loja, hijo de un ingeniero norteamericano y de madre local; 1926 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Quito; 1931-1935 vive en Guayaquil; 1933, primera exposición; 1935, murales en casa de campo de Benjamín Carrión; 1935-1943, dedicación completa al "arte social"; 1936, premio Mariano Aguilera e ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Quito como maestro; 1938, gana con Camilo Egas el certamen para pintar un mural en la feria de Nueva York, EE.UU., y primera exposición internacional, Bogotá; 1940, abre la galería Caspicara con su hermano Nicolás en Quito (la primera galería durable que hubo en la ciudad); 1944, murales en el Instituto de Altos Estudios Nacionales, Quito; 1944-1948, período "poco creativo" (según él); 1948, director del Patrimonio Artístico Nacional; 1949-1957, vuelta a lo esencial del indigenismo, ya sin influencia mexicana, y búsqueda de "universalidad" en su pintura; 1950-1970, director del Museo de Arte Colonial, Casa de la Cultura Ecuatoriana; 1958-1962, pintura abstracta (de la cual reniega ahora); 1965, mural en la capilla del Filosofado San Gregorio, Quito; 1965, exposición en la Unión Panamericana, Wáshington, EE.UU.; 1965-1970, dibuja intensamente; su colorido se aviva, hasta hoy; 1977, mural en el Club Campestre El Prado, Quito; 1981, retrospectiva de su obra en el Ministerio de Relaciones Exteriores. Ha presentado once exposiciones individuales, algunas en el extranjero, y ha recibido siete premios por su obra.
35. Reiteradamente, Kingman ha evaluado el movimiento. Un ejemplo: "Nuestra pintura se dejó arrastrar por la anécdota y las fórmulas preestablecidas, recluyéndonos en un excesivo localismo... Pero ya se van aclarando las ideas en los nuevos pintores". "En arte, el indio debe ser utilizado a base de pintura o de escultura, no de sociología". "Hay que desterrar el nacionalismo nocivo, sin descuidar al ser humano esencial que se esconde bajo el poncho". El movimiento socialrrealista y nacionalista de 1930-1944 ha sido estudiado agudamente —entre otros autores— por Jorge Enrique Adoum; no era exclusivamente ecuatoriano; el de otros países latinoamericanos también fue revisado en sus propios ámbitos. Precisiones de Kingman en *op. cit.*
36. Conversaciones con M. Monteforte.
37. *Ibid.*
38. Donoso, Magdalena, *Escultura colonial, contemporánea y moderna del Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador (serie Monografías), s.f.

CAPITULO X

LA CUESTION DE LAS REGIONES
LA REGION DEL AZUAY

La existencia de las regiones vitales y diferenciadas ha sido rasgo peculiar del Ecuador a lo largo de su historia. Esta diversidad, difícil de entender a primera vista considerando la escasa superficie del país pero explicable por la encrespada formación territorial que tiende a aislar a sus fracciones entre sí, ha sido causa de desarrollos culturales autónomos y con ribetes separatistas que funcionaron hasta ya entrado el siglo XX.

Nos parece procedente ilustrar tales elementos desintegrativos con el estudio de las dos regiones de mayor identidad y peso en la vida artística nacional.

I. EL MARCO SOCIOHISTORICO*

1. Panorama general

Es más un proceso histórico y cultural peculiar que una acotación geográfica concreta lo que caracteriza las determinaciones espaciales en la sierra ecuatoriana. Desde Tulcán en los límites con Colombia hasta Loja en la marca del Sur, el paisaje andino y sus pisos climáticos permanecen, en rigor, casi idénticos. Por lo demás, este fenómeno es constante a todo lo largo de los Andes en América. Las diferencias radican fundamentalmente, en la manera como se cumplió la ocupación de la tierra y como se imbricaron las relaciones de producción entre sus ocupantes.

Así desde los orígenes asistimos en la zona Centro-Sur a una distinción modal: la etnia cañari se caracteriza, más allá de formas culturales —motivos cerámicos y orfebres por ejemplo—, por cierta resistencia a la asimilación, sobre todo al Norte. La dominación incásica, hostilmente rechazada en un principio, tiende a rasar los caracteres de todas sus comunidades tributarias. En el tiempo de la crisis del imperio los cañaris pretenderán su autonomía aliándose directamente al Cuzco y no al Quito más cercano. Para vengarse de la opresión incásica siguieron a las huestes españolas de Sebastián de Benalcázar.

El proceso de regionalización se acentúa a raíz de la ocupación colonial y sólo tenderá a diluirse, hasta cierto punto, con la uniformación capitalista.

La dominación incásica sobre el pueblo cañari se edifica sobre las bases económicas, culturales y tecnológicas preexistentes. Sobre estas mismas bases se amplían los centros urbanos, cuya dimensión atestigua la importancia de la comarca.(1)

* Los autores de esta sección I son Claudio Cordero, Lucas Achig y Adrián Carrasco.

Mas es el anquilosamiento de gran parte de los ayllus cañaris, o hasta su remontamiento a los refugios cordilleranos, cuando no su éxodo forzoso y masivo en calidad de mitimaes(2), lo que va a constituir la clave de la peculiar forma de ocupación posterior. Cuando los españoles completan la depredación, en la base del coloniaje subsiguiente tienen que vérselas con una espacio más bien vacío. La limitación de la fuerza de trabajo india disponible, más la preexistencia de un sistema intensivo de cultivo, los coacciona, no obstante la introducción del arado, a procurar el arraigo indio con el cebo de la pequeña propiedad parcelaria.

Este es, sobre todo en la actual provincia del Azuay, el origen de la presencia constante del minifundio, agravada más tarde por la fragmentación de la población comunitaria. Esto no supone, desde luego, la inexistencia del latifundio, que emergerá con fuerza a lo largo de la colonia y aún de la República decimonónica mediante el despojo de las tierras de comunidad, la ocupación de tierras baldías y en el caso de las haciendas eclesiásticas, las más extensas, por el arbitrio de los censos y capellanías.

2. Una tipología de la región

a. La fase minera

La agricultura emerge en la primera fase de la colonización sólo para proveer alimentos a una población ocupada en la búsqueda de metales preciosos.

Pero este ciclo termina relativamente pronto en la colonia por la escasez de la fuerza de trabajo. Las mitas de minas, a pesar de su terrible aparato coercitivo, no logran congregar a una masa indígena decrecida, ni siquiera con gente traída de lejos.

La explotación minera se repite cíclicamente más tarde, hasta ahora, especialmente en momentos de crisis económica interna o de elevación del valor de los metales en el mercado internacional. De hecho, se siguieron explotando minas por algún tiempo; pero la mayoría fueron abandonadas desde el siglo XVII.

b. La fase agrícola

A partir de entonces la agricultura suplantó a la minería, se estabilizó y circuyó al antiguo corregimiento de Cuenca. La conquista agrícola se extendió a las montañas cercanas, y luego a valles y montañas más lejanos. En esta etapa se amplía el latifundio, sobre todo el ganadero.

La artesanía crece y se diversifica en los centros urbanos coetáneamente. Los caminos se tornan más seguros y hay cierto comercio, principalmente con Guayaquil. Pese a sus modestos límites, este proceso incrementó la población durante los siglos XVII y XVIII y produjo el primer apogeo nacional.

c. La fase textil

Al decaer la explotación de la plata en el alto Perú a mediados del siglo XVII, entró en crisis simultáneamente la producción textil quiteña y poco después comenzó a desarrollarse en la región cuencana. Por primera vez ésta ingresa al comercio a larga distancia e inicia una suerte de relativa acumulación de capital. El Corregimiento se transformará en Gobernación (1771) y se erigirá en Obispado (1779). La Gobernación era la más poblada de la Real Audiencia (83,708 habitante) y la ciudad de Cuenca la segunda en población (18,919 habitantes), después de Quito.

Población creciente urbana y rural y minifundio son las claves de esta etapa textil. La agricultura se combina en nuevas formas con la manufactura. El latifundio, por un "incompleto proceso de monopolización de la tierra",(3) no puede instalar grandes obrajes y la mita ha sido gradualmente substituida por el concertaje.

Se combinan en este modo diferentes formas productivas, que van desde la producción mercantil simple en el caso de la artesanía urbana y aún rural —excepcionalmente—, hasta el régimen del trabajo a domicilio en las economías campesinas parcelarias libres. La mayor parte excedente va a parar al comercio; algo toca también a los artesanos que elaboran la abundante y bien cotizada iconografía religiosa. En general, prolifera la artesanía. Comienza la explotación de la cascarilla, base de la quinina.

El apogeo textil se liga con la sobrexplotación de la fuerza de trabajo y determina la primera acumulación originaria regional. Las relaciones entre el Sur ecuatoriano y el Norte del Perú se estrechan.

3. La primera crisis

Paulatinamente, desde inicios del siglo XIX el tráfico regional de textiles comienza a cambiar sus polos de atracción; Guayaquil se convierte primero en un mercado paralelo al de Lima y finalmente, en la segunda década del siglo, lo substituye, pero a escala mucho menor (tenía entonces apenas 10,000 habitantes). La demanda baja debido a la creciente importación legal e ilegal de los tejidos de algodón ingleses de mejor calidad y presentación que los cuencanos.

Simultáneamente se suma, como otra causa de la crisis, el proceso marcial de la independencia. La Gobernación de Cuenca, por el espíritu consevador y tradicionalista de sus medios y hasta pequeños propietarios, deviene un reducto realista a partir de los años 1801 y 1811. Sus pobladores se enrolan en las huestes españolas y sus clérigos y seminaristas forman las "centurias de la muerte" bajo el generalato del obispo Ponce de León para defender la ciudad contra los patriotas de Quito.(4)

La guerra tiene consecuencias originales en la región. Cuenca declara al fin su independencia de España en 1820; pero mientras tanto se cierran las fuentes de provisión algodonera para sus manufacturas. Durante quince años, tanto realistas como insurgentes asuelan la región, que debe proveer de recursos humanos y materiales. En 1822 Bolívar escribe a su paso por Cuenca a Santander. "El país parece miserable porque carece de todo; menos de granos, que los hay en mucha abundancia pero sin medios de transporte. Aquí el clero es todo y los indios nada, porque son pobres y pocos; de suerte que se asegura que no hay donde hacer más reclutas después de que dió la provincia lo que pudo a nuestro ejército..."(5)

Entre 1822 y 1830 disminuye la población del Departamento de Cuenca y de su capital.(6)

La aristocracia "de origen colonial trató de sobrevivir convirtiéndose en abanderada de movimientos federalistas y pregonando una convicción conservadora moderna. Mas a medida que se debilitaba su base agraria frente a las demás actividades económicas, y pese a que algunos de sus miembros se transformaron en empresarios exportadores, perdió la hegemonía. Las nuevas clases burguesas, provenientes del comercio y de la explotación de cascarilla y sombreros, le opusieron la ideología liberal y a veces hasta la violencia de las armas. A la vez, la fracción

comercial importadora de estas nuevas clases resultó supeditada a Guayaquil, cuando se convirtió en el centro decisivo del comercio en el país.

La sociedad y la economía se cierran sobre sí mismas. El autoabastecimiento de la hacienda campesina recobra su lugar original y se refuerzan y crecen las relaciones del concertaje agrícola. La producción manufacturera abastece apenas en menguadas proporciones las necesidades de la región y el estancamiento perdura hasta los inicios de la segunda mitad del siglo XIX. Abandonada o destruida se hallaba gran parte de sus antiguas iglesias coloniales; una de ellas, la de San Agustín, se había convertido en establo.(7) Las cárceles estaban llenas de indios que no podían pagar la contribución al Estado. Y como en todas las crisis de la región, renació la fiebre de la minería.

4. El segundo apogeo

La crisis económica se prolongó hasta el ingreso de la economía regional al circuito comercial del mercado capitalista externo a través de la exportación de cascarilla y de sombreros de paja "toquilla". El ciclo de la primera declina a principios del siglo XIX, cuando los ingleses trasladan clandestinamente semillas del árbol de la quina a sus colonias del Extremo Oriente, y renace por corto tiempo durante la segunda guerra mundial, cuando esas colonias caen en manos de los japoneses.

Mucho más sólida fue la incorporación de la economía regional al mercado extranjero con la exportación de sombreros, que cobra importancia a partir de 1860, y ya en el siglo XX se vuelve uno de los principales rubros del comercio exterior ecuatoriano.

En lo que se refiere a otras actividades productivas, la economía mercantil simple continuó predominando como relación social, tanto en la agricultura minifundista rural que generaba un mínimo excedente para su comercialización en las ferias locales, como en la artesanía urbana.

En la segunda mitad del siglo XIX, el régimen hacendario se vió favorecido en el Azuay con la política de García Moreno, que estimuló la concentración de la tierra en manos de conventos y monasterios; estos latifundios duran hasta la promulgación de la Ley de Manos Muertas, que traspasó al Estado la propiedad territorial de la iglesia.

Recuperación económica, resurgimiento de poder político regional con expresiones de alcance nacional, y diferenciación social en el interior de las clases dominantes, son los hechos históricos que se producen durante esta segunda fase de bonanza económica cuencana. Pero no sólo esto: conjuntamente se opera un significativo viraje cultural.

"La educación en el Azuay, hasta entonces (1860) en manos del Colegio Seminario, había tenido una sola dirección: gramática, filosofía, teología, derecho... Las necesidades reales son otras ahora: en vez de formar únicamente eclesiásticos y abogados, los institutos de educación debían preparar... personas que con sus conocimientos contribuyan para que la región alcance mejores niveles de desarrollo material". El Colegio Nacional (1863) y la Universidad (1867) resultantes no cumplieron en un comienzo a cabalidad los fines propuestos; pero fueron el germen de un posterior desarrollo técnico.(8)

Se inicia un nuevo florecimiento en la literatura y la plástica, y un movimiento de urbanización cuyo modelo era la arquitectura europea y norteamerica-

na. Este nuevo desarrollo tuvo que acomodarse a la pesada carga de una ciudad conventual y justamente famosa por las formas populares e imaginativas de sus casas de habitación. Hacia 1867 comienzan las construcciones propiamente modernas de la ciudad; el Colegio Seminario es de los arquitectos Mera (quiteño) y Frevilliers (francés).(9) La renovación de la arquitectura religiosa de Cuenca en el siglo XIX se debe al arquitecto alemán Juan Stiehle, cuya obra más importante es la gigantesca catedral nueva.(10)

Una enorme cantidad de materiales de construcción, maquinaria para las industrias y rico y pesado mobiliario, todo importado de Europa, llegó desde Guayaquil "a lomo de indio"; estas dramáticas cargas han sido motivo de notables cuadros de denuncia.

5. La segunda crisis

El ciclo de la producción y exportación de sombreros de toquilla se prolongó hasta mediados del siglo XX. En 1946, con más de 6.000,000 de dólares de valor, representaba el 17.2o/o de la exportación del Ecuador.

En la década de los años cincuenta, mientras la economía ecuatoriana comienza a recuperarse de la caída del cacao gracias a la exportación de banano, la actividad productiva de la región Centro-Sur entra en una segunda crisis de magnitud, consecuencia de un brusco estancamiento de la agricultura y la manufactura: la primera por no haberse modificado la anacrónica estructura productiva y la segunda por el súbito descenso en la exportación de sombreros; el número de tejedores de toquilla, que llegó a 50,000, bajó a 5,000 en 1961.(11) La industria no tuvo capacidad para absorber a los desocupados. Se produce entonces una fuerte migración de trabajadores a la costa y a la ciudad de Cuenca.

6. Comienza la industrialización

La burguesía local surgida en el proceso de exportación de sombreros, tardó más de setenta años en transformarse en genuina burguesía industrial. Muchos trasladaron su dinero a la actividad comercial; en la década 1960-1970 el desarrollo del capitalismo comercial en la ciudad de Cuenca fue notable, generando un aparato de servicios ampliamente diferenciado y nuevas oportunidades de empleo.

Por otro lado, la ideología desarrollista que inspira la acción del Estado ecuatoriano entre 1960 y 1980 determina una modernización de la gestión pública. Esto llevó a una significativa ampliación del aparato administrativo, que en Cuenca se traduce en la creación de algunas oficinas para servicios públicos regionales. El personal burocrático asentado en la ciudad crece de esta manera en proporciones significativas, pero también se crea oportunidades adicionales de empleo en la construcción, la salud, la educación y los sectores de electrificación, comunicaciones, etc.

A finales de los años cincuenta hay evidentes signos de recuperación regional y cobra importancia relativa el desarrollo industrial.

Para la superación de la segunda crisis azuaya, la burguesía comarcana empezó a presionar a los gobiernos nacional y seccionales hacia la diversificación productiva de la región, haciendo serios esfuerzos para acabar con el aislamiento respecto al resto del país y del mundo. Se logró la primera ley de protección industrial (1954) y la construcción de importantes infraestructuras. Instituciones docentes convirtieron a buena cantidad de artesanos en obreros calificados.

Este proceso capitalista que están viviendo Cuenca y su zona de influencia ha generado una nueva composición de clases y nuevas formas de lucha social. un sector dominante integrado por industriales, comerciantes, banqueros, y otro dominado, conformado por proletarios, trabajadores a domicilio, artesanos y capas medias vinculadas a actividades burocráticas y administrativas, muy abundantes en la ciudad.

En la industria, el comercio y la banca se van conformando los nuevos grupos de poder locales, con la particularidad de ofrecer conflictos intraclasistas derivados de la ausencia de intereses económicos, proyectos políticos y una ideología relativamente específica de cada grupo. Aún funcionan empresas familiares, que invierten capitales indistintamente en los diferentes sectores económicos. Hay buen número de negocios asociados al capital internacional, cada día con mayor presencia en la zona.

Los empleados públicos y privados constituyen el grupo más representativo de la clase media, siendo su composición bastante heterogénea por la presencia de mandos directivos, técnicos, administrativos y de personal de apoyo. Cuantitativamente el grupo crece por la proliferación de oficinas públicas y privadas.

El impacto económico y social de los empleados públicos y privados es muy significativo en la medida que genera ambiente cultural, capacidad de compra y la consiguiente necesidad de ampliar el mercado local, presentando incentivos para la expansión cultural. Por otro lado, estas actividades crean una determinada capacidad de ahorro e inversión que estimulan la expansión financiera.

La organización y participación social de estas capas medias es bastante reducida y desarticulada. Actúan a través de asociaciones de empleados, con limitados y controlados mecanismos de expresión social, cuya expresión en el mejor de los casos, es formular reivindicaciones economicistas y de estabilidad en el trabajo, sin llegar a planteamientos de carácter político.

El proletariado azuayo se encuentra todavía en formación. Aún no ha logrado romper definitivamente con la actividad agropecuaria y artesanal de tipo familiar; muchos mantienen su residencia en la periferie y en los pueblos cercanos a la ciudad.

Los trabajadores a domicilio y a destajo constituyen uno de los grupos de mayor significación e importancia; se ocupan principalmente en confecciones, tejidos, orfebrería, calzado y ebanistería.

La artesanía todavía concentra la mayor cantidad de trabajadores. Pero tiende a disminuir por la vía de sus problemas económicos y de la proletarización.

La agricultura acusa una aguda crisis económica debido al creciente deterioro de la producción, a causa de una estructura minifundista, anacrónicos sistemas de producción y comercialización y de una erosión creciente de la tierra. La mayoría de los agricultores comarcanos realiza su trabajo en unidades parcelarias inferiores a las cinco hectáreas, sin asistencia técnica alguna. La emigración en este sector es considerable.

Hasta aquí los avatares del desarrollo del capitalismo tardío y dependiente, lastrado por formas patriarcales, reminiscencias precapitalistas y por el peso ideológico de pequeños propietarios. Conforme se avanza en el proceso, las particularidades atrasadas de la región tienden a desaparecer, por la fuerza de la integración económica al país y de su subordinación al mercado mundial. Las clases tienden a una mayor polarización y la cultura se "universaliza" bajo la uniforme

concepción de la sociedad de consumo y de la plenitud de los valores burgueses.

7. Estructura y conflictos sociales

La estructura social de la región Centro-Sur en la época de los pueblos originarios y aún durante el incanato, es muy semejante a la de medios ecológicos equivalentes en el resto de lo que después fue el Ecuador. Es posible que algunos importantes rasgos de identidad haya tenido la cultura de los cañaris; pero cuando aquella estructura comienza a diferenciarse de una manera neta a escala regional es durante la colonización española.

La presencia de varios grupos sociales usufructuarios del tributo y en general del excedente de trabajo de los indios, explica la existencia de algunos grupos dominantes en el Azuay.

En el denominado bloque colonial, las fracciones hegemónicas se fueron conformando históricamente en base a las propias limitaciones en el control administrativo del absolutismo español, forzado a entregar cuotas de poder y decisión a personas e instituciones provinciales; esto facilitó la formación y consolidación de poderes locales autónomos que pronto entraron en contradicción con el poder central y aun con la corona.

En tales circunstancias, los grupos dominantes de la región forjaron su propio modelo político-administrativo, sustentado en un proceso creciente de acaparamiento de tierras y una sobreexplotación de la mano de obra india.

Como ya dijimos, desde el principio hubo pugnas al interior del sector dominante. Las principales diferencias emanan del control y las formas de exacción tributaria y de la captación del excedente de trabajo campesino. En esta perspectiva se fueron creando determinadas instituciones jurídicas y económicas.

Por su parte, la Iglesia y los sectores terratenientes habían logrado concentrar la mayor cantidad de tierra en la región.

El principal escenario de esta lucha política en Cuenca era el cabildo, conformado por diferentes bloques o fracciones de intereses. Los campesinos externaban su protesta en reclamos jurídicos e incluso en rebeliones abiertas; sus logros eran muy exiguos. El bandolerismo era otra manifestación de rebeldía, que por cierto hacía inseguros los caminos. La mayoría de las rebeliones ocurría en zonas de minifundios, nunca en haciendas. Otro hecho importante de anotar es que las revueltas se circunscribían a una sola comunidad o pueblo; muy contadas protestas rebasaban sus límites, quizá por la falta de comunicación entre las diferentes zonas.(12)

La independencia no modifica el cuadro social. Los generales de la independencia sustituyen a los terratenientes españoles por el mecanismo de la confiscación, pues en el trasfondo subsisten los grandes y medianos propietarios: la "nobleza" y la "pequeña nobleza" gamonalicia.

Sólo desde el segundo apogeo económico comienza a variar esta estructura al iniciarse la fase industrial.

Los movimientos sociales mantienen una constante hasta la segunda década del siglo XX: son fundamentalmente rebeliones campesinas y sobre todo indias. Hubo en el siglo XIX levantamientos que coincidieron con las fases de depresión económica o con calamidades naturales o pugnas entre terratenientes locales y el Estado; estos actos violentos y masivos culminaron en 1920 y 1925.

En 1920 las autoridades ametrallan a cinco mil indios de Guingeo. Pero la

expresión combativa más importante y generalizada en el Azuay se da en 1925, a causa del problema de la sal. Los motines indios se extendieron en varias parroquias, invadieron algunas haciendas y castigaron a verdugos de los campesinos; finalmente marcharon sobre Cuenca, donde les esperaba la fuerza pública con órdenes de matar.(13)

Desde 1930 las subversiones campesinas decaen y surgen las manifestaciones urbanas, que hacia 1950, a raíz de la crisis de la manufactura de sombreros, agrupan a tejedores harapientos cuyas demandas son vagas e ineficaces.

El avance del movimiento obrero y campesino, ligado ahora a la lucha por la reforma agraria, redujo a un segundo plano los conflictos internos del bloque dominante regional; a la vez debilita sus proyectos relativamente aislacionistas y lo obliga a unirse para su propia defensa.

Desde los años sesenta se reactiva la lucha sindical y popular, tomando características más radicales que se concretan en movilizaciones permanentes de apoyo a la huelga nacional (octubre, de 1961), con formación de un frente popular y creación de un programa de lucha.

Las acciones populares durante la dictadura militar fueron esporádicas y débiles; sin embargo, la clase obrera participó activamente en la huelga nacional contra la política económica del dictador Velasco Ibarra (1971).

Descartada la ilusión reformista que creó la dictadura de Rodríguez Lara, las organizaciones populares retomaron el camino de la lucha como forma para obtener mejores condiciones de vida y dicidieron conformar, nacionalmente, el Frente Unitario de Trabajadores (FUT), con una plataforma de nueve puntos, donde se observa una tendencia política por encima de las reivindicaciones economicistas como: la exigencia de la nacionalización del petróleo, del comercio exterior, la banca, las empresas productoras de alimentos básicos y la industria eléctrica, la reforma agraria y urbana, y sanción a los responsables de la masacre en la central azucarera de AZTRA, situada en la provincia del Cañar.

El FUT se circunscribe al Azuay en 1976 y a partir de 1980 se robustece con la participación de partidos y movimientos políticos de la izquierda marxista.

Resumiendo, el proceso capitalista suscita, como en el resto del país, una sociedad ya claramente de clases en lucha.

II. IDEOLOGIA Y CULTURA

Una región semiaislada de la costa y francamente remota respecto a la capital del país, donde gravitan por lo menos desde mediados del siglo XVI los pequeños y medianos propietarios timoneados por una reducidísima "aristocracia" terrateniente y bajo la férula de la Iglesia, tenía de necesidad que forjar un espíritu tradicionalista y conservador, sólo superado por el pleno desarrollo del capitalismo en la fase de la industrialización.

Desde fines del siglo XVIII la presencia de los templos en la ciudad de Cuenca es densa. La primera ciudad ya tenía la iglesia mayor, dos conventos y dos parroquias, una de ellas (San Blas) construida con las piedras de la fortaleza incásica de Pumapungo. Hacia 1770 había, además de la catedral, ocho iglesias, varias de ellas con enormes monasterios. Las de San Blas y San Sebastián, en los suburbios, producían a sus párrocos 16,000 pesos anuales, pues era allí donde se "atendía" a la masa india. La construcción de la catedral moderna tomó casi un siglo; el

plano es del arquitecto alemán Juan Stiehle y la puerta principal, del escultor lojano Daniel Elías Palacio; los revestimientos de los muros proceden de las canteras de mármol de la región azuaya. El peso de los sacerdotes en la vida política, social y sobre todo cultural de Cuenca ha sido decisivo, aun durante el régimen liberal que comienza con el siglo XX.(14)

Esta configuración se manifiesta en la ideología y la cultura regionales, cuyas formas dominantes se arraigaron desde principios de la colonia.(15)

Así se explica en la sociedad regional la práctica de los valores religiosos —el culto mariano, la educación confesional y cierta persistente inclinación romántica, cuyas raíces son rurales. Si en la región Centro-Norte la ideología religiosa jugaba su función aplacadora de las masas indias sujetas al latifundio, en la región cuencana sancionaba la conciencia de pequeños y medianos propietarios que exaltaban y practicaban, como valores ejemplares para toda la sociedad, el individualismo, la xenofobia, el espíritu de lucro y la honradez.

Las ideologías dominantes de Cuenca, ciudad bastante aislada y autosuficiente de la sierra, en sus diversos aspectos reaccionarios y sus pretensiones de autosublimación aparecieron en los textos de fray Vicente Solano, el ideólogo por excelencia del Azuay a principios del siglo XIX: hacia 1828 propuso a Bolívar constituir el Imperio Constitucional de Los Andes y poco después planteó la condenación de los hijos ilegítimos al infierno...

Desde la segunda mitad del siglo XIX comienza a configurarse en el Centro-Sur un bloque agroexportador que paulatinamente acaba por captar la hegemonía del poder económico y político. Sin embargo y por lo menos hasta comienzos del siglo XX, el predominio ideológico y cultural es detectado por los latifundistas de origen colonial, que trataban de perennizar la estructura de la vieja sociedad sin cambios (incluso los de origen capitalista). Ello originó la acerba pugna entre ese grupo y la burguesía y los intelectuales que se comenzaron a formar en Guayaquil y luego en Cuenca desde los albores de la república.(16)

La clase tradicional hegemónica siempre ha procurado captar a los intelectuales, pues una de sus autoimágenes es la de mecenas y consumidora de la alta cultura. Sofocados por las dificultades económicas del medio para un sector tan poco útil en las actividades productivas, los intelectuales —con pocas excepciones— tuvieron que asumir el papel de ideólogos de aquella clase, por lo menos hasta la aparición del mecenazgo capitalista y del Estado moderno; las Universidades también han jugado papel relevante en esta emancipación. En general, la vida literaria y artística siempre ha formado parte de la ideología de dominación, incluso cuando ésta pasa al sector del comercio y de la banca.

Pese al conservatismo y a la religiosidad aneja, los conservadores cuencanos ofrecieron dura resistencia a la política integracionista y centralista de García Moreno —arquetipo de los gobernantes con aquellas ideas.

Desde cuando en los albores del país se planteó el dilema entre centralismo y federalismo, éste formó parte del núcleo de la ideología dominante en Cuenca; su más destacado defensor fue Benigno Malo. Tal orientación para el Estado no equivale a separatismo, por el sentido práctico de no segregar a la región del mercado nacional y sobre todo de los puertos; en este sentido también la Iglesia estaba interesada en el Estado nacional, porque era uno de sus pilares. Sin embargo, inevitablemente la perspectiva del federalismo alimentaba la regionalización, sobre todo durante los períodos de auge económico, cuando el Azuay pasaba a

depender en su mayor parte de los mercados internacionales.

Cuenca pesó en las formaciones ideológicas del país hasta que el desarrollo capitalista fundió substancialmente los intereses de las oligarquías e impuso su complejo ideológico. Si por una parte ha sido uno de los centros más influyentes del conservatismo y la religiosidad, por otra también ha generado proyectos progresistas. El primer rector de la Universidad de Cuenca, Benigno Malo, advocó la reorientación de la política educativa nacional en estos términos: "Hasta hoy la instrucción pública parece que sólo ha tenido por objeto formar unos cuantos abogados y eclesiásticos; sería bien que en adelante se tratase de instruir a los artesanos que componen casi toda la masa del Ecuador".(17) Este enfoque sociológico no era exacto; pero denota una tendencia al cambio de la vieja política educativa.

En plena lucha entre las fuerzas tradicionales y las fuerzas de cambio, Cuenca produjo líderes de ambos lados. El ideólogo indiscutido del liberalismo ecuatoriano, José Peralta, nació en la región; a él principalmente se debe la radicalización del Estado. También ideólogo de la soberanía a escala continental, denunció el carácter y los peligros de la expansión de los Estados Unidos y contribuyó con sus obras a la formación de la ideología antimperialista.

El incontrastable vínculo con el capitalismo externo, a través de la actividad exportadora iría minando la cultura y las ideologías dominantes en la región, injertando nuevos elementos en su visión del mundo y sus costumbres: los "nuevos ricos" —antiguos propietarios de la tierra o antiguos arrieros que habían prosperado— comenzaron a viajar por sus negocios, a tomar contacto con las casas matrices en Londres o a visitar París. De allá importan objetos, modas y algunas ideas.

En la etapa de crisis de la exportación de sombreros y en los inicios del desarrollo industrial surgen en Cuenca la concepción ideológica de la "modernización", renovadora en lo económico pero reaccionaria en lo político y cultural.

No obstante la resistencia de los grupos tradicionalistas, el desarrollo capitalista de los últimos años ha minado las bases de la "identidad cultural" de la región. La burguesía nueva tiene imbricaciones profundas con las "metrópolis" de Quito y Guayaquil, incluso con el empresariado extranjero; sus intelectuales orgánicos colaboran en la búsqueda y formación de la cultura nacional —que forma parte de la ideología hegemónica—; sus políticos colaboran principalmente con los partidos Democristiano y Conservador a escala nacional y no pocos de ellos participan destacadamente en los centros de decisión sobre la política cultural del Estado. Una industriosa familia de comerciantes de Cuenca ha formado una de las más extensas colecciones de pintura contemporánea nacional; esta orientación estética contrasta con la sempiterna preferencia colonialista de las clases dirigentes cuencanas —que tan difícil ha hecho el trabajo de los artistas jóvenes— y confirma la acelerada transformación de la cultura regional.

III. EL ARTE(18)

1. La escultura colonial

Como ya dijimos, el centro del gran arte escultórico se traslada de Quito a Cuenca a principios del siglo XIX. Ciudad recoleta y último reducto de los grupos conservadores adinerados y cultos, Cuenca ofrecía condiciones ideales para el

desarrollo del arte religioso; inclusive por su aislamiento, que mantenía la región relativamente libre de la anárquica violencia que caracterizó casi al resto del país antes, durante y después de las guerras de independencia.

El primero de los grandes imagineros cuencanos fue Gaspar Sangurima, cuyo apodo era "Lluqui" (Zurdo). De padres indios, analfabeta, formado en centros artesanales y bajo la poderosa y lejana sombra de Caspicara —otro indio—, Sangurima excedió altas medidas no sólo en escultura sino también en joyería, carpintería, ebanistería, arquitectura y herrería. Tal parece que al decir de los viejos chinos, conocía "el proceso", o sea la manera de hacer cosas excelsas, pues en cualquiera de sus formas, la belleza es la misma obra de la inteligencia y de las manos.

Cuando en 1822 Bolívar entró en Cuenca, Sangurima le obsequió un retrato, el cual le mereció del Libertador una decorosa pensión vitalicia. Es más: de acuerdo con el gobernador de la región, le encargó la dirección de la primera Escuela de Artes y Oficios creada en Cuenca.[19] A partir de ese momento recibió muchos otros pedidos de bustos de mármol fino. Apenas organizada la Escuela llegó a tener más de treinta alumnos.

Las mejores obras de Gaspar Sangurima fueron imágenes religiosas. Se menciona como su obra más ambiciosa un conjunto de los doce "pasos" de la Pasión. Templos de varias partes del país conservan sus Cristos como joyas; los más notables son el de la Sala Capitular del Carmen, el del museo de la Concepción y el del museo Remigio Crespo Toral, en el Municipio, todos en Cuenca. En Guayaquil destacan el grupo del Calvario en la parroquia de San Alejo, y en Quito el del Sagrario catedralicio.

Los Cristos de Sangurima tienen características muy especiales. El cuerpo
84. es alargado y con esa carne musculosa y a la vez magra, propia de los indios; barba y cabellos son ondulados, rasgo que procede de Caspicara y continúa en Vélez. El rostro amoratado concentra la mayor fuerza expresiva y la síntesis del sufrimiento de todo el cuerpo; estos acentos rompían los cánones de severidad y discreción que imperaron en el arte religioso del Ecuador hasta el siglo XVIII. Tostado de ocres y sienas da a la piel de esas imágenes una tonalidad oscura, aunque sin llegar a la de los Cristos negros de Guatemala. Con verdadero naturalismo constan las huellas de las ataduras, la sangre coagulada de las heridas e incluso el corazón descubierto por el tajo brutal del costado, que también usó el quiteño "Pampite".

Por el conjunto de estos detalles técnicos pueden los expertos destacar y diferenciar las obras de los grandes imagineros ecuatorianos de fines de la colonia.

No consta la fecha de la muerte de Sangurima; pero seguramente ocurrió en su misma ciudad natal, donde aprendió e hizo todo lo que sabía. Fue tronco de varios artistas y artesanos; entre sus hijos destacaron, especialmente como orfebres, Cayetano y José María.

No menor en calidad y en humildad de origen que Gaspar Sangurima fue José Miguel Vélez, quien nació y murió en un suburbio pobre de Cuenca (1829-1892). Estas carencias fueron comunes también a Caspicara, lo cual da que pensar; tal vez únicamente los desposeídos eran artesanos, o sea trabajadores manuales, y la técnica del oficio era indispensable para formar escultores.

Recibió instrucción elemental en la parroquia de San Blas y a los doce años de edad se dedicó a la pintura. Más tarde, bajo la protección del gobernador de Cuenca, abrió su taller y desde muy temprano fue especializándose en la talla de Cristos.

Esta no era preferencia gratuita, sino resultado de un proceso ideológico que emanaba de la relativa decadencia de las órdenes religiosas. El abandono de sus respectivos santos y la vuelta a la imagen de "Dios en la tierra" en la esfera del arte, eran signos de recuperación de la hegemonía papal y del poder central eclesiástico que la representaba.

La fama de Vélez creció después de 1860, año en que llegó de visita a Cuenca el presidente García Moreno; el artista le regaló uno de sus extraordinarios crucifijos y posiblemente el beneplácito del dictador se tradujo en elogios que circularon por el país. Apenas dos años después, Vélez recibía más encargos de los que podía cumplir.

En la rama de la escultura profana, Vélez realizó una multitud de obras, lo cual demuestra que su clientela se repartía entre el sector católico y el sector liberal. Hizo un busto de Olmedo para el centenario que solemnizó con una exposición nacional el municipio de Guayaquil; talló también retratos de Bolívar, Sucre, el padre Solano, Benigno Malo, José María Rodríguez, Miguel Córdoba y otras personalidades de la época.

Sin embargo, su nombre llegó al pináculo con sus imágenes del Niño Dios y de los crucifijos, solos o en el conjunto de la Pasión. Estas obras fueron justi- 86.
preciadas en Europa y comparadas con lo mejor de la imaginería religiosa española.

Vélez llegó a lo que podríamos denominar versión definitiva de sus Cristos como término medio entre un extremo de naturalismo y un extremo de simplicidad. Las características sobresalientes de sus Cristos son: cabeza inclinada hacia el 85.
hombro derecho, al mismo lado se anuda el *perizonium;* pies clavados individualmente por sendos clavos; piel policromada, bruñida y de color mate; uso de cristales sobre el paladar para dar brillo a la salivación agónica, finura en el detalle de cabello y barba, nariz aguileña de la que abunda entre los judíos; venas, músculos y arrugas para dar mayor elocuencia a la piel; pedazos de cánulas de plumas para dar naturalidad a las uñas, cuerpo alargado, muy discreta huella de golpes y heridas. La sobriedad de las formas escultóricas privaba también en lo tocante al color de las túnicas de las "santas mujeres" y de San Juan. En resumen, si Sangurima se asemejaba por su trabajo a los talladores sevillanos, Vélez se asemejaba por el suyo a los de Castilla.

Trabajaba sus Cristos y sus crucifijos a diferentes tamaños, mas guardando de manera sorprendente las mismas proporciones.

José Miguel Vélez tuvo varios discípulos, entre ellos uno de sus hijos, y debió disponer de buen número de aprendices y dibujantes, pues de otra manera no se entiende cómo pudo salir de su taller semejante cantidad de obras como las que de él se han identificado.

Los alumnos más distinguidos de Vélez fueron Daniel Salvador Alvarado y Manuel de Jesús Ayabaca. Aquel dejó una obra abundante. Su familia conserva una colección de bustos de personajes notables del Ecuador. Los Cristos en agonía se parecen bastante a los de su maestro, con dos diferencias: el encarnado y el color de la sangre son más claros. Ayabaca (1885-1969) fue el último continuador de la tradición cristera dentro de la escuela cuencana y talló también otras obras, difundidas en el país y en el exterior.

Dentro de las mismas líneas cabe mencionar a otros imagineros: Velasco, Guaman, Castro y Quizhpe, algunos de ellos con apellidos indios.

Notable como es la escultura cuencana en su conjunto a partir del siglo

XVIII, debe subrayarse su "cristofilia" predominante no sólo entre los maestros escultores sino también en trabajos de cerrajería, artesanía comercial y pintura. Casi todas las imágenes son de madera; pero hay muchas confeccionadas con las hojas que cubren la mazorca de maíz, en una pasta llamada "pucón", que se presta dócilmente a todos los acabados. El uso de este material vendría a asociar a la divinidad cristiana con el mito de la creación del hombre según algunas cosmogonías americanas.(20)

Ya señalábamos la importancia de la arquitectura religiosa cuencana en el siglo XVIII. Por aquel entonces se construyó gran parte de la catedral vieja, la iglesia de San Francisco (de la que sólo quedan el altar mayor y el púlpito), algunas grandes mansiones y dos monasterios: el Carmen de la Asunción y el Carmen de las Conceptas. El primero cuenta con un refectorio con extraordinarias decoraciones murales, y un nacimiento, digna muestra del arte popular regional.(21)

El monasterio del Carmen de la Asunción fue fundado en 1682; pero la mayoría de sus construcciones —que cubren casi una hectárea— datan del siglo XVIII. Desde el principio debió ser objeto de protección de ricas familias de Cuenca, a juzgar por los tesoros pictóricos y escultóricos, mueblería y objetos del culto que conserva. Hoy lo habitan veinte monjas enclaustradas, entre cuyos trabajos a mano destaca el vestuario talar en seda y bordados de gran valor.

En el segundo piso del claustro está el famoso nacimiento de risco, que cubre 4.90 metros de largo por 2.20 de profundidad y 2.70 de altura. Está compuesto por infinidad de pequeñas esculturas, pastores, campesinos, escenas de la vida cotidiana de las clases populares y por adornos prolijos que incluyeron espejos —entonces de frecuente uso en la ornamentación religiosa del Azuay.

En la sala donde se encuentra el nacimiento y en otros espacios del monasterio —incluso la sacristía y la propia iglesia— hay buenos cuadros anónimos de santos, otros de maestros conocidos de la colonia y dos extraordinarios crucifijos: uno de Gaspar Sangurima y otro de Miguel Vélez.

Pero el sitio más eminente del monasterio del Carmen de la Asunción es el
87. refectorio. Ocupa dos amplias salas comunicadas, con pinturas murales que cubren
88, 89. completamente paredes y cielorraso. Están ejecutadas al temple y al óleo sobre fondo blanco de yeso y cal. En los muros hay una variadísima sucesión de escenas populares, ceremonias de gente de postín, cacerías. La plástica del cielorraso está dispuesta entre un sol y una luna enormes, ligadas a ambos lados por sendas filas de ángeles cantores y músicos, cuyas inocentes denudeces han sido disimuladas púdicamente. A un lado y en la pared del fondo hay, respectivamente, una cena a la que asisten doce monjas, y otra con Cristo y sus doce apóstoles; las dos mesas cubiertas de frutos y animales ecuatorianos, aderezados a la manera criolla. El paisaje, los tipos humanos, el vestuario y la utilería de esta especie de Capilla Sixtina de la pintura popular americana, se unen para ofrecer un corte de través de la sociedad cuencana en las postrimerías de la colonia, todo realizado con amplia libertad e inequívoca devoción hacia lo propio. Tales rasgos coinciden con muchas otras afirmaciones culturales que en aquella época anunciaron el surgimiento de la nacionalidad ecuatoriana.

Isabel, hija de Miguel de Santiago, fue carmelita descalza en el prodigioso monasterio. Esto hace pensar en la posible injerencia de alguno de los grandes pin-

tores del siglo XVIII en la dirección —por lo menos— de los murales y ornamentos que hemos descrito.

2. El arte contemporáneo

a. La pintura

Según acabamos de ver, la escultura dominó en Cuenca el panorama de la plástica a finales de la colonia y llegó a gravitar a escala nacional por su muy alta calidad y aun desde el punto de vista mercantil. La emergencia de la pintura, en cambio, es un hecho reciente —si se exceptúa el arte popular del muralismo en el monasterio del Carmen de la Asunción; corresponde a la creación del mercado en Quito más que al de los grandes coleccionistas locales, quienes sólo excepcionalmente adquieren obras de los artistas cuencanos modernos.

Lo que sigue es un estudio de unos cuantos pintores "representativos", a manera de muestreo y no de espectro exhaustivo de la pintura azuaya.

Ricardo León frisa en los setenta años. Dibuja desde niño y a los diecisiete hacía competentes caricaturas. En 1932 fue a Chile, donde residió por algún tiempo y presentó exposiciones; por ejemplo una en el Salón de Verano de Santiago. Pasó luego al Brasil. En parte alguna ha asistido a escuelas de arte.

León es un pintor costumbrista; pero su factura es moderna, intrincada; su composición siempre sugiere un proyecto de mural y sus colores son frescos, con- 90.
gruentes con su temática alegre de fiestas campesinas y escenas populares.

Ha exhibido su obra dentro y fuera del país —a principios de 1982 presentó exposiciones en Francia y Alemania. En 1963 obtuvo el premio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Azuay; pero desde joven recibió galardones, como el primer premio de la Asociación de Artistas de Chile, certamen de Valparaíso en 1944.

A Oswaldo Moreno, cuencano radicado en Quito, puede asociársele en el Ecuador simultáneamente con la primera fila del arte y sus artesanías, el quehacer teórico y la docencia desde hace cuando menos quince años. Pintor, diseñador, grabador, escultor, fotógrafo, estudió en escuelas de arte y en talleres de producción en Quito, Roma y Florencia;[21] desde hace cuatro lustros enseña en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Central del Ecuador.

En 1962 abrió en Cuenca la primera galería de arte; se llamaba "Galería 88" y desapareció al poco tiempo.[22] La causa principal del fracaso fue que exhibía lo novísimo que se estaba pintando en el país, lo cual no se abría paso entre clientela o siquiera entre el público, en un medio entonces por completo dominado por el gusto de lo colonial y el arte académico.

A pesar de los diversos ámbitos donde se mueve, la proyección de Moreno en el campo de la plástica es mayor en su propio taller; a la manera artesanal que tuvo su tiempo de oro en el Renacimiento, es allí donde produce su obra y convive con sus alumnos predilectos, a quienes virtualmente a tiempo completo enseña a estudiar, a leer, a trabajar con las manos y a buscar en el mundo y en su interior los secretos de la creación artística y de la cosmovisión crítica indispensables para la existencia de lo que él entiende como patrimonio inseparable en un pintor con-

temporáneo. De ahí que los libros, las ilustraciones, las revistas especializadas, la música, los abigarrados instrumentos de trabajo y el constante intercambio de ideas constituyen la práctica normal de esa casa, hasta el último rincón utilizada como taller.

Resulta inútil buscarle ubicación por escuela o tendencia. Entre lo figurativo que hace en su juventud, el *collage pop* con fragmentos de retratos, el constructivismo geométrico donde trata de captar el sentido de la música popular ultramoderna, y lo abstracto ejecutado con retazos de papel de china que reunió en su última exposición, no hay otra solución de continuidad que la búsqueda. Tal inquietud sin tregua tiene algo de lúdico, donde no asoma la angustia de dejar la brega por encontrar, característica de otros pintores también difícilmente clasificables por su inconformidad de permanecer en el terreno seguro de lo conocido.

91, 92. 93.

Desde hace varios años este artista es un apasionado del *jazz*, el tango y la música concreta. Tal melomanía se corresponde innegablemente con su pintura actual. Ninguno de sus cuadros excede del tamaño mediano, lo cual indica el afán de mantenerse dentro de una proporción lírica, propia a expresarse en profundidad y no en extensión.

Todo lo que Moreno hace antoja fácil y claro, y de cierta forma lo es, porque está pensado claramente. De ahí también esa suerte de alegría que emana de sus cuadros, tal vez gestada y "justificada" mientras vivía en Italia.

No es que procure ser "distinto" sino precisamente lo contrario: reflexivo, lúcido, apoyado en un excelente "oficio",(23) es un artista acostumbrado a integrarse con la mayor naturalidad a un mundo que nunca había cambiado tan veloz y significativamente. El campo de intersección y fecundación de todas las maneras de la ciencia, la política, las artes y la literatura es el acto de creación por excelencia. El universo de hoy es coherente, dentro de su dinámica secreta.

A tal concepto del "proceso" artístico sólo se accede mediante la más estrecha e indivisible simbiosis de la sensibilidad social y la libertad individual.

Nunca se sabe a dónde irá Oswaldo Moreno. Pero de algo se puede estar seguro: cualquier cosa que emprenda será importante para la universalización del arte ecuatoriano.

Edgar Carrasco tiene treintisiete años y procede de familia de artesanos.(25) Su padre le enseñó a trabajar el metal y con un hojalatero que hacía máscaras para las iglesias aprendió a repujar el cobre.

Su infancia fue dura. Desde su viejo barrio cuencano iba de oyente a la Escuela de Bellas Artes, donde no todo le parecía bello ni aprovechable. Lo que más le interesó desde el principio no es la materia en sí sino el color, con sus infinitas posibilidades de traducir las impresiones sugeridas por la naturaleza; "tal vez por eso trabajo el metal, porque el fuego y el ácido son portentosos vehículos para la creación; ellos mismos dan tonos inesperados", dice. Su problema luego fue investigar y experimentar, única forma de que la obra de arte sea del creador y no de los elementos que usa.

94, 95.

Con becas y producto de la venta de sus cuadros estuvo tres meses en los Estados Unidos, un año en Francia y otro en España. Ha visitado también países latinoamericanos, mirando o acompañando a sus exposiciones —que han sido varias. "Lo que hago es algo raro; a lo mejor por eso he tenido suerte", sugiere. En

efecto: ha ganado unos diez premios en diversos concursos del Ecuador, y sus obras cuelgan en muchas colecciones. En España presentó una especie de retrospectiva.

Nunca le entusiasmó el expresionismo. Sus grandes maestros han sido el "buen" Picasso y los abstraccionistas que parten de realidades poéticas. No le interesa nada figurativo; lo figurativo, piensa "traduce la vida del pintor y la mía ha sido fea".

Le apasiona el cinetismo, resultado inevitable de los reflejos que emanan de su trabajo sobre metal; admira mucho al venezolano Soto: para ver su museo hizo una peregrinación a Ciudad Bolívar.

En el trabajo sobre metal cuesta mucho la sobriedad; el fuego y las calidades espontáneas pueden hacer cursilerías. Por ello es preciso dominar la técnica —muy complicada—, que tiene que ver con la dosificación de los ácidos, el agua, la intensidad del soplete —usado a manera de pincel— y la más rigurosa noción del tiempo.

No todo lo que Carrasco ha hecho es sobrio; pero ya ha logrado muchas obras de verdadera calidad, donde la riqueza del material contrasta con una composición tan económica como la de una antigua plancha japonesa. Ultimamente está experimentando con mercurio y ha obtenido blancos inverosímiles.

Carrasco está convencido de que apenas comienza a expresarse con los medios que usa; no pasan muchos días sin que haga algún descubrimiento sobre cómo crear un color y cómo situarlo dentro de la composición y el proyecto armónico. La plancha de cobre proporciona su maravillosa tonalidad propia, y luego queda sepultada bajo el producto de la elaborada artesanía.

Ricardo Montesinos, otro cuencano, ha vivido y trabajado a contrapelo de su destino burgués en lucha solitaria contra todos los poderes de una sociedad donde no se acomoda. Procede de hacendados ricos y de una familia donde hay varios miembros hábiles de manos, especialmente su padre —que calaba primorosamente la madera. Su madre —pianista— es de Chile, donde él vivió once años y ganó un premio en concurso infantil. Estuvo varios meses en la India y en las lamaserías del Tibet, estudiando religiones y esoteria oriental.

Es un raro caso de trabajador furioso y de un hombre que no transa con nada, especialmente en la ciudad donde radica. No le preocupa vender; tiene unos dos mil cuadros enmarcados por él mismo en su casa, entre ellos cuatrocientos de 2.20 por 1.45 metros. Experimenta de continuo y se considera expresionista. Con sebo, resinas y pigmentos elabora sus pinturas, de cuya durabilidad se muestra orgulloso; hasta hace poco pulía sus cuadros con vejiga de borrego, como los artistas coloniales.

Hasta hace casi dos años, el trabajo de Montesinos era violento, desordenado y a las veces estridente; de pronto comenzaron a aparecer cuadros de positivo 96.
interés cromático y equilibrada estructura. Primero hizo una pintura esotérica —que con razón considera mala—; luego siguió un período erótico, donde motivos sexuales se mezclaban con Cristos vigilantes y acusadores; siguieron cuadros de manos que trataban de resumir tempestades interiores, y después ojos que miran y son vistos, y se extravían y pueden reventar, como los ojos de los borrachos; figuras desintegradas por la miseria y el alcohol parecían mostrar a la ciudad recoleta

y decorativa su lado de angustia, su otra verdad. Finalmente el artista se encuentra en cuadros —generalmente grandes— de un expresionismo feroz, como para probar la traición a Cristo, la sordidez de los prejuicios religiosos y los trasgos del poder que pretende destripar al hombre en una sociedad conservadora. Es con estos cuadros como Montesinos se dio a conocer a escala nacional para asombro o satisfacción de unos, y para indignación y ataque de otros. En cuadros de la misma factura se añadió el terror ante una posible catástrofe nuclear. "Tengo cinco hijos y no me siento seguro, por ellos, ni confío en su porvenir", dice.

De pronto y muy rápidamente —como ocurre en quienes han acumulado larga experiencia de meditación y trabajo—, Montesinos deriva hacia una nueva visión pictórica más simbólica y esencial, hasta una multitud de cuadros de primerísima calidad, que exhibe en Quito y Guayaquil en 1984. Comienza este proceso con ambientes y personajes con cruces, no por espíritu religioso sino principalmente porque para él las cruces significan distancias en los caminos, lugares donde se descansa, lugares donde se reúnen los mendigos y los desgraciados, y lugares donde quedan los muertos.

Dos series organizan ahora su trabajo: una de seres esquemáticos —flotantes como las figuras de algunos sueños—, más cifras plásticas que personajes, y otra inspirada por el teatro, en donde leves escorzos y posturas convencionales sugieren un escenario de la vida. En todo esto hay sobriedad, poesía y un gran rigor de composición. El color resulta verdaderamente extraordinario, con pintura hecha por el autor y después calentada; como mejor podría describirse el resultado es re-
97. cordando la cerámica con sus tonalidades profundas, sutiles e indescriptibles.

Montesinos tiene treintiséis años. Ha presentado unas veinte exposiciones en Cuenca, Guayaquil y Quito, y ha destrozado muchos de sus cuadros/ensayos. En su ruta, por completo profesional, camina a trancos, sin hesitación alguna, como quien sabe a dónde va y hasta dónde vale o no vale todo lo que hace.

Julio Montesinos —sin parentesco cercano con el artista anterior— ha tenido un desarrollo aislado; sin embargo, en el último quinquenio figuró en nueve exposiciones colectivas y dos individuales, obteniendo varias distinciones.

Su trayectoria es la de un realista que llega al retratismo del mundo provinciano donde la nostalgia de las cosas viejas y humildes forma parte de la seguridad de vivir y del lenguaje de un género artístico. Dentro del panorama de la reciente plástica en el Ecuador, Julio Montesinos se ve acompañado de otros cuatro o cinco jóvenes, tal vez hastiados del abstraccionismo. En sus últimos cuadros, empero, se nota una búsqueda de soluciones surreales, ya no para el paisaje sino para la figura humana. Trabajador casi artesanal, él mismo prepara sus colores.

Jorge Chalco se ha formado en Cuenca y en Quito, absorbiendo lecciones de varios pintores de su predilección. De humilde origen, comienza haciendo cuadros de temática popular; luego ensaya el paisaje y una rica serie de espantapájaros, ambas con elementos casi surrealistas, globos y figuras ingrávidas, formas que recuerdan las ferias, todo pintura meditada y no copista de la naturaleza, merced al ejercicio de una fantasía alegre y en libertad.

Desde hace un quinquenio, Chalco empieza a recibir reconocimiento califi-

cado para su obra. Después de algunos premios secundarios, recibe uno significativo en Quito, que le permite viajar por Europa. Esto además de figurar en algunas exposiciones individuales y en una docena de colectivas. Finalmente, en 1984 Jorge Chalco recibe el primer premio en el certamen Mariano Aguilera, el más importante del país. Parece tan a gusto en el mundo mágico de la pintura que hoy hace, como para no vaticinar un cambio inmediato en su trabajo.

Cecilia Tamariz puede completar la visión actual de la nueva pintura de Cuenca, cuyas tendencias más significativas son la paleta violenta y vasta de Ricardo Montesinos, la finísima obra en metal de Edgar Carrasco, el realismo poético de Julio Montesinos y el realismo mágico de Jorge Chalco.

La labor de esta artista se ha repartido entre un sobrio costumbrismo, los paisajes de casas inspirados por la arquitectura popular cuencana y en menor número, grandes acercamientos de tipos humanos; en sus tres formas, este trabajo es figurativo y neoimpresionista, ya se realice a pincel o a espátula.

Su obra mejor lograda son esas casas que crean un espacio profundamente provinciano, siempre herméticas; sugieren la remota ausencia de sus moradores y también una vida intramuros, casi fantasmagórica. Algunos retratos, como el del niño dormido, muestran una sobresaliente calidad de tonos ricos, pero desvanecidos hasta la opalescencia. También esos rostros hacen pensar en una vida interna, entre serena y triste. *98.* *99.*

Cecilia Tamariz estudió en la Academia de Artes "Remigio Crespo Toral" de la Universidad Pontificia de Cuenca. Ha presentado siete exposiciones colectivas y cinco individuales, incluso una en Madrid en 1977.

b. La escultura

La tradición imaginera de Cuenca se perdió con la supremacía de la Iglesia; pero hay artistas que por derecho propio lucen dentro del movimiento de la escultura moderna.

Eduardo Vega nació en Cuenca en 1938.[26] A los veinte años fue a estudiar a San Fernando, Madrid, y después de seguir cursos especializados de diseño en Londres volvió a Cuenca, donde se dedicó a la decoración interior. Figuró en algunas exposiciones colectivas de pintura, y ya entusiasmado por la cerámica fue a Francia un año (1968-1969) a aprenderla, con una beca otorgada por el gobierno de ese país.

A su regreso ya había madurado el proyecto cuya ejecución le ha dado justa fama. Aprovechando la extraordinaria habilidad de los artesanos indios de Chordeleg —población cercana a Cuenca—, les encargó miles de piezas sueltas de barro e hizo con ellas sus primeros murales. Más tarde, ya en su propio taller, también fabricó objetos de cerámica, tanto decorativos como funcionales.

Los murales de Vega están hechos con formas de su invención y con las que emplean los artesanos de Chordeleg para confeccionar sus renombrados colgajos propiciatorios y ornamentales. Los tonos del barro de la zona van del ocre muy pálido al ocre oscuro, con tenues acentos rojos y grises. La terracota vive por sus propios colores —muy discretos—, con ese prestigio que tiene la milenaria tierra quemada; sólo excepcionalmente usa Vega esmaltes o engobes naturales para acentuar matices.

Ensambladas, formando diseños que evocan fuertemente los antiguos frisos indios y las visiones aerogramétricas de ciudades del desierto; con sus laberintos de pequeños pero bien discernibles relieves altos y bajos, estas composiciones (algunas de más de 30 metros de superficie) armonizan admirablemente invención y técnica, artesanía y arte absolutamente moderno; todo hecho a mano. De alguna manera, estas obras son concretas y abstractas, y expresan inequívocamente el tema ideado por el artista.

Los murales más logrados de Vega se encuentran en el hotel Eldorado (el
100. primero que ejecutó), el Banco Holandés Unido y la Gobernación del Azuay, en
101. Cuenca; el del Municipio y el National City Bank, de Quito; el Hotel Continental y el Oro Verde, de Guayaquil. En la sala de exposiciones del propio taller donde vende todavía su cerámica al detalle, está colocada la obra El Búho.

Las posibilidades de este trabajo artístico/artesanal son ilimitadas, así como los cauces que abre a la fantasía.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

NOTAS

1. Uhle, Max, *Las ruinas de Tomebamba*, Quito, Ed. Julio Sáenz, 1928.
2. Pedro Cieza de León, en su *Crónica del Perú*, señala que "más de quince mil hombres con sus mujeres" fueron trasladados al Perú.
3. Palomeque, Silvia, *Historia económica de Cuenca y sus relaciones regionales*, Cuenca, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad de Cuenca, 1980, ms.
4. Anónimo, *Viaje imaginario por las provincias limítrofes de Quito*, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1981.- Restrepo, José Manuel, *Historia de la revolución de la República de Colombia en la América Meridional*, Bensanzón, Francia, Ed. J. Jacquin, 1958, t. I.
5. Archivo de Santander, vol. IX, p. 41, cit. por Carpio Vintimilla, *Evolución urbana de Cuenca*, Cuenca, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad de Cuenca, 1982 (en prensas).
6. Hamerly, Michael, "La demografía histórica del distrito de Cuenca 1778-1838", *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Quito, 1970.
7. Carpio Vintimilla, *op. cit.*
8. Estrella, Pablo, "La fundación de la Universidad de Cuenca y su vinculación con la realidad socioeconómica de la época", *Revista del Instituto de Investigaciones Regionales*, No. 1, Cuenca, 1975, p. 11.
9. Citado por Carpio Vintimilla, *op. cit.*
10. Remigio Crespo Toral, citado por Carpio Vintimilla, *op. cit.*
11. Salgado, Germánico, *Crisis y actuación en una economía regional. La experiencia de Cuenca y zona de influencia*, Cuenca, Ed. CREA, 1979.
12. Vázquez, Paciente, y González, Iván, *Movilizaciones campesinas en Azuay y Cañar durante el siglo XIX*, Cuenca, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad de Cuenca, 1980.
13. Albornoz, Oswaldo, *Las luchas indígenas en el Ecuador*, Guayaquil, Claridad, 1976.
14. Puntualización de Carmen Ugalde con base en varios datos recopilados en su investigación sobre el arte en Cuenca.
15. La temprana inmigración de sefarditas a Cuenca es un hecho histórico de gran importancia para la estructura social y la cultura de la ciudad; no he visto mencionado este hecho en ninguna obra científica o literaria. Tal silencio de parte de los investigadores y cronistas cuencanos acaso se deba al peso del catolicismo dentro de las ideologías dominantes en la región. Formulo como hipótesis que la peculiar enunciación y la fonética del castellano que se habla especialmente en Cuenca (únicas en el país) no proceden de los idiomas indios sino de la influencia sefarda. (*Nota personal de M. Monteforte*).
16. Carrasco, Martha Aguilar de, *Cien años de la Biblioteca Juan Bautista Vásquez*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1982 (introducción).
17. Citado por Estrella, *op. cit.*
18. La investigación para esta parte del libro se debe a Carmen Ugalde, excepto los datos que se señalan.
19. La Escuela de Artes y Oficios fundada en tiempos de Bolívar, inicia ese tipo de docencia en Cuenca. A fines de siglo ya se llamaba Escuela de Bellas Artes; en 1892 se nombró como su director a un artista español; en 1902 y cuando el paisajista Honorato Vásquez era rector del plantel, nombró para dirigirlo al sobresaliente pintor quiteño Joaquín Pinto. Pocos años después la Escuela se dividió en secciones dedicadas a varias ramas de las artes plásticas.
20. Cordero, Juan, *Cristos Azuayos*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, catálogo de la exposición de IX/1981.
21. *Arte ecuatoriano*, Quito-Barcelona, Salvat Editores Ecuatoriano, 1974, cuatro vols., t. 4, p. 143.
22. La segunda fue la Galería Sangurima, inaugurada en 1974. La última es la Galería la Manzana Verde. Digno de mención es el Museo de Arte Moderno, recién inaugurado en un magnífico edificio colonial.
23. Rodríguez Castelo, Hernán, en *El Tiempo*, Quito, 1/V/1977.
24. Entrevista con M. Monteforte.
25. Entrevista con M. Monteforte.
26. Datos recopilados por Carmen Ugalde.

CAPITULO XI

LA CUESTION DE LAS REGIONES
LA REGION DEL GUAYAS

I. EL MARCO SOCIOHISTORICO*

1. Geografía y población

Históricamente, Guayaquil es sinónimo de toda una región del Ecuador que ha jugado gran papel en la economía, la política y la cultura del país.

Guayaquil ha sido conocida a lo largo de los siglos como la provincia que comprendía la región litoral o costa del Ecuador, con la sola excepción de la actual provincia de Esmeraldas.

La costa del Ecuador ocupa unos 75,000 Kms^2 y comprende las actuales provincias de Guayas, Manabí, Esmeraldas, El Oro, Los Ríos, así como las zonas bajas o litorales de las provincias de Pichincha, Cotopaxi y Cañar.

Dentro de esta zona se encuentra la cuenca del río Guayas, que abarca unos 35,000 Kms^2.

La población de la región tiene más de la mitad de los habitantes del Ecuador (casi cuatro millones y medio) —más de 60 por Km^2—, cantidad que aumenta cada año tanto en cifras absolutas como relativas.

La sola cuenca del Guayas tiene un tercio de la población nacional y la ciudad de Guayaquil, con más de un millón de habitantes, es la mayor concentración urbana del país.

La población del litoral está compuesta por blancos, mestizos, mulatos y negros. Los indios puros son un número insignificante. La mayor concentración de negros está en Esmeraldas. La gran masa de pobladores es mestiza y mulata.

La zona posee tierras de las más feraces del mundo. Ha sido productora de cacao, café, tabaco, banano, frutas y maderas.

En Guayaquil, el 51.4 de las familias recibe el 19.1o/o de los ingresos. En el resto de las ciudades de la costa el 66.6o/o recibe el 36.5o/o, mientras que el 1.46 de ingresos elevados recibe el 7.5o/o.

Guayaquil es sin duda el puerto mayor y más rico de la costa latinoamericana sobre el Pacífico.

2. Antecedentes: las culturas originales

En la costa del Ecuador, el hombre ha existido desde hace unos 15,000

---

* El autor de esta sección I es Elías Muñoz Vicuña.

años poblándola de forma bastante densa en toda su extensión.

Ultimamente se han encontrado allí muestras de la cultura "precerámica" o "lítica", que aseguran la existencia muy temprana del hombre costeño. Estos grupos primitivos (Exacto, Manantial, etc.) se dedicaban a cazar, pescar y también a la recolección de frutas.

El segundo período estudiado por los arqueólogos se caracteriza por la recolección marítima y la agricultura. Se dan entonces culturas que producen cerámica (Manabí, Puná, Daule, etc.), entre otras la denominada Valdivia (3550-1500 AC), una de las más antiguas de América.

Culturas que se caracterizan por vestigios de residencia temporal en zonas de cultivo tenemos en Machalilla (2000-1300 AC), Chorrera (1200-100 AC), Manabí y otros lugares, todos semejantes por sus artes y su modo de producción.

El tercer período (500 AC - 500 DC) se caracteriza por asentamientos que constituyen verdaderas ciudades, con diferencias sociales y numerosos artesanos. Corresponden a este período las culturs de La Tolita, Jama-Coaque, Bahía, Guangala, Daule (con pesca en agua dulce y agricultura intensa) y otros lugares.

En el último período (500-1500 DC) hay arquitectura, grandes templos sin ventanas, paredes pintadas y esculturas, así como comercio marítimo y expansión territorial. A este nivel encontramos las culturas Milagro-Quevedo, Manteña, Milina y Atacames.

Desde los años 500 de nuestra era se desarrollan los pueblos de la Confederación Huancavilca y Mantense del Sur, que sobrevivió hasta la llegada de los conquistadores españoles. Los huancavilcas son de origen caribe; vivían esparcidos en cabañas y no en poblados, y migraban sobre todo a lo largo de las cuencas de los ríos, tierra adentro. Eran excelentes orfebres, como se aprecia en las colecciones de diversos museos ecuatorianos.

Tales eran los moradores que encontraron los españoles en el litoral de lo que hoy es el Ecuador.

Los incas del Tahuantinsuyo en su proceso de conquista del Ecuador, llegaron a las tierras de la cuenca del Guayas, donde habitaba la Confederación Huancavilca. Varias de las tribus de la Confederación eran mercaderes o muy navegantes, lo cual mereció atención especial a los incas. Los huancavilcas resistieron la conquista peruana como lo hicieron otras nacionalidades, los mantas y los punaes. Sin embargo, hay vestigios de la permanencia por algunos años de los incas en la costa ecuatoriana; por ejemplo, un camino a lo largo del litoral.

3. La Colonia

La conquista de la región costeña fue particularmente cruel y depredadora. Pueblos enteros fueron aniquilados; de los numerosos y bravos huancavilcas no quedaron ni trescientos después de la sublevación de 1535, el primer gran alzamiento indio que se produjo en el Ecuador contra los españoles ya asentados. Para explotar las inmensas riquezas de la costa se instauró la esclavitud con negros traídos de Africa y con el resto de los indios.

Por Guayaquil salía toda la riqueza maderera y minera. La ciudad se desarrolló rápidamente y con una arquitectura peculiar en madera y paja. Destacados en todo el continente fueron sus astilleros. Pulularon los artesanos y el grupo dominante amasó riquezas. No es extraño que este naciente emporio haya sido tantas veces atacado por piratas y corsarios, y que su independencia y su pujanza eco-

nómica de base local, tan ligada a los mercados extranjeros, haya alimentado desde sus orígenes un sentimiento localista y regionalista tan acendrado.

4. El siglo XIX

Guayaquil no concurrió a apoyar el movimiento independentista de 1809; pero sí a las Cortes de Cádiz, por medio de diputados como José Joaquín Olmedo y Vicente Rocafuerte, que en aquel histórico encuentro jugaron papel eminente.

El imperio español, que luchaba con gallardía contra la invasión francesa a nombre de su independencia y de sus libertades y tradiciones culturales, no atendió, en cambio, al clamor de los grandes americanos que en Cádiz expresaban anhelos multitudinarios. La respuesta inevitable de todo el litoral ecuatoriano fue la violencia y el alzamiento independentista en 1820.

La provincia sólo tenía entonces 60,000 habitantes y Guayaquil 13,000. Mas por el puerto se exportaba anualmente mercaderías por medio millón de pesos oro, lo que significaba una cifra elevada; el 80o/o de este ingreso provenía del cacao.

Semejante base económica más el espíritu libertario de los pobladores, suministraron al movimiento de independencia en el país un respaldo sustancial. En mayo de 1822, una división de guayaquileños, colombianos y peruanos libertó definitivamente a Quito; los costeños contribuyeron también a la liberación del Perú.

En 1822 Guayaquil se incorporó a la Gran Colombia. En esos tiempos ya había avanzado en el camino democrático: se dio una Constitución, funcionó la primera imprenta y quedó organizada la Sociedad Mutualista de Trabajadores, antecedente del movimiento sindical en el país. En el terreno de la política dentro de la Gran Colombia, Guayaquil respaldó siempre las posiciones de Bolívar, a pesar de la tendencia autonomista que obedecía a intereses económicos y sociales profundos.

En mayo de 1830 Guayaquil se separó de Colombia, como lo hicieron los demás pueblos del Ecuador; aunque sentando principios de autonomía respecto a las provincias de la sierra. El Departamento de Guayaquil comprendía todo el litoral ecuatoriano, con excepción de Esmeraldas; su gobierno estaba invariablemente en manos de la alta burguesía y de intelectuales a su servicio.

La esclavitud se mantuvo y aún aumentó en los primeros años de la república; a meras declaraciones retóricas se redujeron las leyes que decían eliminarla.

Elementos destacados de las clases dominantes constituyeron en 1840 la Empresa de Navegación del Guayas; entre sus más reconocibles socios estaba José Joaquín Olmedo. Esta integración revela hasta qué punto se vinculaban los ideólogos, los propietarios y los elementos intelectuales progresistas en el movimiento de independencia, la instauración de la república y la consolidación de las bases capitalistas a principios del siglo XIX.

En 1841 el astillero de Guayaquil botó al agua el vapor Guayas, causando tal impresión entre los optimistas burgueses que Olmedo lo hizo figurar casi al centro del escudo nacional (diseñado por él en 1845). Huelga una interpretación semiológica de este símbolo.

Todos estos progresos económicos y sociales fueron diferenciando y separando cada vez más la región costeña del altiplano, donde por el contrario se enraizaba profundamente la economía semifeudal y el predominio de una oligarquía casi precapitalista.

A la vez los burgueses guayaquileños —que despilfarraban buena parte de su dinero en París— no podían competir con el capital extranjero y cayeron en un papel de intermediarios. El resultado fue un desarrollo apendicular y dependiente de la economía, y por supuesto de la cultura local.

Las alianzas entre caudillos militares extranjeros y la oligarquía serrana significaban un grave peligro para los intereses de la burguesía costeña, la cual auspició una revuelta armada, hasta derrocar al presidente venezolano general Juan José Flores. Este movimiento fue un paso importante para consolidar a la nación ecuatoriana y promover el régimen demoliberal que aceleraba el desarrollo capitalista.

La llamada "revolución de marzo" tuvo en la costa hondas repercusiones económicas y políticas. En lo cultural aprovechó las reformas educativas. Hacia 1852 se implantó la libertad de estudios universitarios y se envió al exterior a jóvenes destacados para que se "perfeccionaran" en ciencias, técnicas y artes. Entre ellos estaban Gabriel García Moreno, guayaquileño y Juan Montalvo, ambateño, quienes luego simbolizarían como principales ideólogos la pugna entre el conservatismo y el liberalismo, en su sentido más intenso y extenso.

Los enemigos internos del régimen de Marzo se aliaron con los externos para conjurar los peligros consiguientes a los grandes intereses. Hasta la existencia misma del Ecuador se vio amenazada. Flores hizo varios intentos para regresar al poder; los Estados Unidos quisieron apoderarse de las islas Galápagos; Francia amenazó con una invasión por cierto incidente ocurrido en Guayaquil; los ingleses se hicieron conceder cientos de miles de hectáreas en casi toda la costa y en el oriente amazónico; el Perú bloqueó los puertos y ocupó pueblos en las márgenes del río Guayas. Al fin, una serie de circunstancias positivas y de reacciones con buena base popular superaron esas dificultades,y con la victoria de García Moreno y de las fuerzas ecuatorianas en Guayaquil en 1860, el territorio nacional quedó libre.

El gobierno de García Moreno fue una contradictoria mezcla de oscurantismo clerical, avance económico y despotismo ilustrado. A su muerte, el nuevo régimen abandonó las virtudes del anterior y se volvió una dictadura intolerable. La costa entera fue un hervidero de descontento.

Sin embargo, continuaba la prosperidad de la burguesía guayaquileña, cuyo principal sustento económico era el cacao. Se profundizó la influencia francesa en la cultura, bajo la inspiración de intelectuales como Juan Montalvo y Clemente Ballén. En Guayaquil menudearon las actividades intelectuales.

Pero el descontento de la base social cundió y cristalizó en la gesta revolucionaria al mando del general Eloy Alfaro, cuyo triunfo se produjo en 1895. Las reformas introducidas por el régimen liberal de Alfaro dieron nuevo impulso a la modernización del país, al desarrollo capitalista y al libre pensamiento. La construcción de la vía férrea entre Guayaquil y Quito impulsó de manera efectiva la integración nacional, y a la vez facilitó aún más el monopolio comercial entre sierra y costa a la oligarquía porteña.

El crecimiento de la burguesía y de sus actividades generó al proletariado, especialmente en Guayaquil. En 1889 estalló la primera huelga, la de los jornaleros, tras masivo desfile se creó en el puerto la Confederación Obrera del Ecuador y días más tarde, el Partido Liberal Obrero.

El asesinato de Alfaro sólo produjo como violencia inmediata en zonas

costeñas un alzamiento campesino (Esmeraldas). Pero el efecto más profundo fue el agudizamiento de la lucha de clases.

El proceso de esta etapa liberal del desarrollo capitalista puede sintetizarsea así:

"Los ricos, especialmente los enhacendados por el alza de los productos y los banqueros por los juegos de bolsa, se han enriquecido más, y los pobres por las mismas razones han aumentado su pobreza".

5. El siglo XX

Con motivo de la primera guerra mundial, los banqueros de Guayaquil consiguieron la inconvertibilidad del billete, lo cual les permitió multiplicar las emisiones sin respaldo, desencadenando así una larga crisis monetaria.

Por otra parte, la guerra aisló al país de sus tradicionales proveedores extranjeros y los empresarios porteños se aprovecharon de ello para establecer una serie de industrias en la ciudad y en el campo, aunque con maquinaria deficiente que compraban sobre todo en los Estados Unidos.

La revolución mexicana inquietó a los sectores populares y a los intelectuales, y la revolución soviética esparció las ideas socialistas y las esperanzas de liberación de proletariado.

La crisis del capitalismo, que comenzó a incubarse entonces, trajo como secuela el derrumbe de los precios del cacao, producto que aportaba al país el 80o/o de sus divisas; en 1921 la exportación del cacao dió poco más de 26 millones de dólares, o sea casi la mitad del año precedente.

El Estado ingenió una serie de medidas para compensar al sector de capital; por ejemplo, la entrega del monopolio del aguardiente a una compañía privada y la devaluación del sucre. En otras palabras, se trató de descargar el peso de la crisis económica sobre los sectores populares. Por su parte los empresarios bajaron los salarios y subieron los precios. Todo ello provocó la unificación y la reacción espontáneas de los campesinos, tanto en la costa como en la sierra.

En octubre de 1922 se constituyó en Guayaquil la Federación Regional de Trabajadores del Ecuador, en cuyo seno operaban algunos obreros de mentalidad socialista que un quinquenio después habrían de concurrir a la formación del Partido Socialista. La Federación encabezó los movimientos huelguísticos de ese mismo año; el 15 de noviembre el ejército masacró a un centenar de obreros e hirió a otro centenar, al reprimir una manifestación callejera. Sin embargo, la huelga continuó y el gobierno tuvo que atender las peticiones de los trabajadores.

Las nuevas ideas prendieron entre los militares jóvenes, quienes establecieron nexos con los intelectuales de ideas socialistas. Fue nuevamente en Guayaquil donde en julio de 1925 se inició el cambio de gobierno que iba a dar lugar a una importante transformación reformista. Los problemas sociales pasan a primer plano y acaban permeando toda la vida intelectual del país.

El movimiento campesino del litoral entra en lucha contra el latifundio y a partir de la penetración de la United Fruit en 1933, adopta una posición antimperialista. El movimiento obrero de Guayaquil, en lucha contra empresas norteamericanas como la White, llega al paro general el 1º de mayo de 1934. Hubo también largas huelgas obreras en las minas de oro de Portobelo (1933 y 1938).

La crisis mundial de 1929-1933 arrastró íntegramente a la economía nacional. La vieja sociedad ecuatoriana se disgregó para siempre y hubo fuerte movili-

dad social a causa de la reducción de las distancias entre los ricos y los pobres.

Con gran sensibilidad, que captaba no sólo ideas avanzadas procedentes del exterior sino los aspectos más dramáticos de la deformidad social y la situación de los sectores más explotados y discriminados, surgió el llamado "Grupo de Guayaquil". Estos escritores pertenecían a la clase media o a la pequeña burguesía intelectual; mas por un proceso de radicalización llegaron al realismo y a identificarse con las causas populares, e inspiraron poderosamente a las artes plásticas y hasta a las ideologías políticas. Años después, cuando el país ya había superado en casi todos los órdenes los efectos de la crisis mundial y la lucha de clases se había encauzado dentro del marco de la democracia burguesa, la narrativa del Grupo Guayaquil aún influía sobre la literatura y el arte nacionales.

Guayaquil y la costa ecuatoriana salieron penosamente de la depresión con nuevos productos exportables (banano, paja toquilla, etc.) y manteniendo los niveles de salarios tan bajos como podían. Mientras tanto, aprovechando la penuria general y respaldos externos, el capital norteamericano se quedó con muchas empresas fundadas por ecuatorianos y abrió agencias de las que ahora se llaman multinacionales.

La segunda guerra mundial detuvo el desarrollo de la economía ecuatoriana y a nombre del esfuerzo común de guerra, postergó la lucha de clases y la lucha contra los viejos estamentos de la sociedad. También a nombre del esfuerzo de guerra se aceptó que bajara en el mercado de Occidente el precio de las mercaderías exportadas y que subiera el de las importaciones.

En 1941-1942, el Ecuador fue víctima de un conflicto internacional de muy graves consecuencias. Durante largos meses las tropas peruanas ocuparon la provincia de El Oro, ocasionando pérdidas materiales y la fuga de miles de personas hacia otras partes del país.

En mayo de 1944, el pueblo y el ejército se alzaron en armas en Guayaquil hasta derrocar al presidente Carlos Arroyo del Río. Este acto encuadró en la oleada democrática extendida por el mundo con la descolonización como consecuencia de la victoria aliada contra el nacifascismo y de las promesas de libertad que sin medir las consecuencias habían hecho las cuatro grandes potencias. Movimientos de base popular liquidaron a casi todas las dictaduras militares en la América Latina y vitalizaron un notable renacimiento cultural.

Fueron años de rápido avance de las reivindicaciones obreras y campesinas en el Ecuador en materia de reformas sociales, legales y agrarias, y de politización de los sectores intelectuales responsables de la creación artística.

El banano se transformó en el producto fundamental de exportación mediante la nueva forma de explotación importada por la United Fruit Company tras retirarse en buena parte de Centroamérica a causa de la radicalización de los nuevos gobiernos democráticos y antimperialistas. Esta fórmula consistía en no desarrollar plantaciones propias, sino financiar y ayudar técnicamente a miembros emprendedores de la burguesía nacional para que produjeran el banano hasta entregarlo en puerto. El cultivo del banano transfirió las mejores ganancias a la compañía norteamericana y lo demás al sector agrícola, afectando a los monopolios exportadores guayaquileños. El Ecuador llegó a ser el mayor productor de banano en el mundo, con una exportación valuada en casi 4,000 millones de sucres.

El auge de la nueva burguesía originada por ese negocio y por sectores de la clase media que también se beneficiaba por la vía de los empleos bien remunera-

dos y del comercio, vitalizó el arte. Es la época en que por primera vez la pintura entra normalmente al mercado, superando las condiciones de penuria en que hasta entonces había malvivido.

La incidencia del banano afectó considerablemente a la economía nacional. La burguesía cobró cierto espíritu antimperialista, concretado en el rechazo a las empresas transnacionales. La presión resultante obligó a la UFCO a retirar sus operaciones del país, donde por otra parte, se había activado mucho el movimiento sindical.

Las contradicciones de clase se hicieron más fuertes, especialmente en la región de la costa. El movimiento sindical involucró a casi todo el proletariado. En 1949 una huelga nacional obtuvo que se derogara la conscripción militar en el campo y que los obreros estuviesen representados en la directiva de la empresa ferroviaria; hubo muchas otras huelgas triunfantes en empresas rurales y urbanas. En varias poblaciones se instauró gobiernos locales.

Por otra parte, sobrevino una escalada de estudios críticos que revalorizan la historia nacional y analizan científicamente el proceso de la sociedad, la naturaleza de las artes y de otras superestructuras. La revolución cubana afectó el pensamiento de casi toda la intelectualidad.

Mientras tanto, el capitalismo se desarrollaba intensa y extensamente. En Guayaquil el ingreso personal subió a 1,200 dólares al año y la población, que era de 120,000 habitantes a principios de siglo, pasó a más de un millón. Los servicios, la educación y todos los indicadores socioeconómicos mostraban la escalada, considerablemente superior a la del resto del país —exceptuada la capital.

La burguesía conservó la posición hegemónica que monopolizaba desde la colonia. Una de sus más eficaces representaciones ideológicas para lograrlo era el regionalismo, para cuya vigencia ha invocado razones étnicas, históricas, socioeconómicas y hasta "espirituales". De todas las situaciones y coyunturas ha sacado ventaja para conservar y ampliar su posición, cuyo eje es el control del comercio internacional y su red nacional. Esto le ha sido fácil en las épocas en que los productos de exportación —cacao, banano, madera— se gestan en la propia costa; mas por vías sofisticadas ha obtenido el mismo resultado aun en el caso del petróleo, que se produce al lado oriental de los Andes: los petrodólares son el sustento de las importaciones y éstas son patrimonio de la burguesía comercial guayaquileña.

Al avivarse el movimiento de industrialización, la plutocracia porteña también estimuló en la zona fuertes empresas de ensamblaje y de productos semielaborados. Estas actividades, unidas a las habituales del comercio, han gestado el funcionamiento eficiente de un verdadero emporio financiero, con capacidad para resolver sus conflictos internos y unificar su política a escala nacional.

Igual que lo viene haciendo desde los inicios de la república, el sector dominante de Guayaquil interviene directamente en el gobierno central a través de funcionarios, abogados y grandes agentes de negocios. Durante los períodos electorales y mientras le responden desde el poder, ha apoyado a políticos como Velasco Ibarra, Guevara Moreno, Arosemena, Roldós, Febres Cordero y aun populistas como Asaad Bucaram, a quien un artículo constitucional con dedicatoria vedó la presidencia. El esquema es sencillo: refrendar a todo equipo de gobierno que sostenga el régimen capitalista, mantenga en lo fundamental el sistema de poder económico y por la vía de la democracia burguesa impida los cambios revolucionarios. Con el mismo objeto, la plutocracia guayaquileña apoya a los diversos par-

tidos y grupos políticos de base local o costeña, que en el fondo profesan las mismas ideologías, cualquiera que sea el discurso político con el cual se presentan.

El regionalismo, sin embargo, ya se encuentra en proceso de extinción debido a varios fenómenos:

a. La homogenización del desarrollo capitalista en todo el país, con la interrelación y la unificación consiguientes de los mercados;

b. La superación de las bases precapitalistas que como el latifundismo y las formas primitivas de explotación del trabajo en la sierra, constituían la diferencia esencial respecto a la economía y la sociedad de la costa.

c. La fusión fundamental de los intereses de los grupos dominantes de la sierra y la costa.

d. La evolución de la conciencia social y política, que dialécticamente tiende a gestar organizaciones y proyectos de acción y de cambio a escala nacional.

La profundización de la vía democrática que hasta ahora mantiene a los partidos burgueses en el poder, y que por otra parte enmarcan a las fuerzas armadas dentro de los límites de su función profesional, permiten suponer que el proceso de cancelación del regionalismo como arma de los grupos dominantes, pronto tocará a su fin, pese a las manipulaciones que se hacen para activarlo durante los períodos electorales.

II. EL MERCADO DEL ARTE

1. El fenómeno local

La burguesía tiene usos y costumbres de la sociedad de alto consumo. Las nuevas mansiones y los grandes edificios de bancos y negocios exigen nuevos decorados. Por otra parte, la pintura se convierte fácilmente en mercancía y es una inversión con plusvalías automáticas y a salvo de los imprevistos e inevitables altibajos de la moneda; de ahí que la derivación de la clase burguesa hacia el mecenazgo de la alta cultura sea un hecho histórico.

Guayaquil es un importante mercado de arte y sin duda el mejor para los pintores locales; hay grandes coleccionistas que poseen sesenta o setenta obras de Rendón o de Tábara, dos de los más cotizados artistas del país. Miembros de los altos círculos se hacen retratar por los pintores de moda.

La integración plástica también forma parte de los grandes edificios, cuyo prototipo es el del Banco Central del Ecuador. Reúne esa sede ocho enormes murales pictóricos y escultóricos, y un friso exterior de Rendón, en mosaico veneciano, que es uno de los más grandes del mundo.

El embellecimiento de los espacios públicos no ha seguido, en absoluto, el mismo ritmo; con muy pocas excepciones, los monumentos datan de años anteriores al auge actual, en gran parte debido al notorio desnivel entre el poder económico y privado y el del gobierno local —siempre bajo la presión de obras y servicios públicos impostergables.

El movimiento artístico no es un fenómeno de todas las ciudades de la costa, sino exclusivamente de Guayaquil, donde tiende a activarse con la reciente expansión de la burguesía y del mercado de arte, al cual empiezan a ingresar sectores de la clase media.

2. La pintura

Son muy raros los artistas nacidos en la costa que van a vivir a la sierra, y más raros aún los de la sierra que se radican en la costa. Para esta intransferencia median razones económicas, sociales, ecológicas y culturales, de mucho mayor peso antes que ahora, bajo el condicionamiento de la integración nacional.

César Andrade Faini resulta excepcional hasta en eso; nacido en Quito en 1913, radica en Guayaquil desde 1943 —pese a que se graduó en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal—; allí hizo los inolvidables amigos de la juventud y allí se politizó por lecturas y contacto con el inquieto medio intelectual de la época. A pesar de su posición ideológica, categóricamente manifestada en su tesis de grado *(Miseria social)* y en las obras que realizó por lo menos hasta 1948, nunca participó en la política activa.

En 1954 substituyó a Hans Michaelsen —que había muerto— en la cátedra de pintura de la Escuela Municipal de Bellas Artes (Guayaquil), y allí duró hasta 1978. Se le considera, y con toda justicia, un maestro;[1] bajo su guía se formaron Miranda, Constante, Aráuz, Villafuerte, Carreño y otros conocidos artistas guayaquileños.

Después de denunciar en su pintura la situación de los miserables y las deformidades sociales, entre 1936 y 1937 realiza cuadros de un sombrío expresionismo sobre el leprocomio y el manicomio de Quito; no son muchos porque los centenares de dibujos que tomó del natural para documentar una serie llamada a ser dantesca, se perdieron.

Abrió su primera exposición en Guayaquil, 1937; su destino desde entonces ha sido *desconcertar*, pues su pintura siempre ha tenido algo que no hay otro medio que calificar de "extraño".

Hacia 1948 comienza a eliminar de su trabajo las rigideces y rutinas del realismo social y a trabajar sus cuadros con soltura e imaginación. El lienzo "Oasis", de 1955, cimenta con firmeza un derrotero hacia lo onírico y las formas, colores y calidades que iban a otorgarle un sitio único dentro de la pintura ecuatoriana.

Entre 1942 y 1943, Andrade Faini estuvo en Panamá, donde pintó varios cuadros murales para una empresa privada de la Zona del Canal, con motivos vernáculos. A su regreso tuvo una farmacia durante once años, cuyo buen negocio le permitió pintar con la parsimonia y cuidados de su preferencia.

Andrade Faini ha tratado de captar y "humanizar" el paisaje haciéndolo antropomorfo y superrealista, para conseguir "un impacto emocional". En lo esencial, la composición siempre es la misma, bajo el gobierno de unas cuantas líneas curvas, amplias y muy sueltas, que ordenan la tierra y el cielo. Dentro de este marco se distribuyen todos los demás elementos del cuadro, incluso eventuales figuras humanas casi esbozadas, como las de la pintura *naive*. Todo ello introduce
102. en las obras manifiesta contradicción entre la riqueza de los colores atenuados y la violencia del dibujo.

103. En "Oasis" y algunos otros cuadros, el artista emplea (único caso en el Ecuador) la "falsa perspectiva" que se usaba en el medievo, y consiste en hacer paralelas las líneas que debieron fugarse y converger hacia el interior; los objetos y las figuras humanas —con quietud de maniquís— son casi del mismo tamaño y se alinean en los espacios.[2]

La tercera parte de las seiscientas obras que ha pintado Andrade Faíni son figuras humanas. Aquí la evolución del estilo es más notoria: va desde el naturalismo obvio y "feísta", y el expresionismo discursivo donde lo gestual es hegemónico, hasta la severidad ascética del "Gallero" (1956), que resulta como modelo de otros cuadros de superior calidad. Los trazos son angulosos, hechos con el propio color, y las curvas los acentúan; el color es producto de un tratamiento con mano maestra. Otros lienzos, donde la figura humana es múltiple, participan de la estructura de los paisajes y tienen el carácter ingenuo, caricaturesco, del arte popular. Cualquiera que sea el tema de los cuadros, se adivina que están hechos en meses, años tal vez; incluso paisajes como "Chanduy", aparentemente tan fáciles, cuyas virtudes se homologan con las acuarelas chinas o japonesas. En su conjunto, hay en la pintura de este artista reminiscencias románticas y surrealistas.

Casi todas sus exposiciones se han presentado en el Ecuador. Ha obtenido los premios principales, incluso el Mariano Aguilera en 1957.

Andrade Faíni no se traza metas ni "maneras"; no puede anticipar cuál sea el resultado de sus búsquedas. "De lo que estoy seguro es de no producir 'novedades' o derroteros para los que vendrán. La moda no me interesa, ni el tiempo; no soy un pintor 'mayorista'. Acaso nunca alcanzaré a ser contemporáneo".

Esta es la clave de su obra: el cándido anacronismo de su estilo y de su infinita paciencia de solitario.

Segundo Espinel, autodidacta, comenzó a intervenir en la plástica hacia 1950 con afiches de excelente dibujo. Sus primeros cuadros son una ampliación de esos afiches.

Desde el principio de su trabajo posterior se marca una dualidad entre el realismo o la rigidez plástica de sus murales, y la libertad de ejecución de sus cuadros de caballete, en los cuales hay influencias de Guayasamín, Klée y hasta de Tamayo en sus trágicas figuras humanas de tez prieta. Luego abandona la figura humana y trabaja en la flora de la costa.

Hacia 1960 comienza a pintar rostros de cholos transformados en bloques monolíticos, como las antiguas esculturas indias. En 1965 expone en la Alianza Francesa de Quito y muestra un notable cambio en sus cuadros: se nota la influencia de la "línea fuerza" de Nolde y Kirchner, así como la de los expresionistas franceses.

Su movilidad inquieta le resta identidad establecida; entre el expresionismo naturalista y el expresionismo abastracto, en treinta años pasa por todas las es- *104*
cuelas conocidas de su tiempo, y a veces hasta incurre en regresiones a fases bas- *105.*
tante anteriores de su propio trabajo. La última pintura de caballete de Espinel, sin embargo, comienza a expresar más asentadamente su personalidad.(3)

El Banco Central del Ecuador, sede Guayaquil, le encargó uno de los murales para su nuevo edificio. Es un friso de más de tres metros de alto que cubre las cuatro paredes de una inmensa sala; está realizado en colores terrosos que le dan pesada monocromía, y el dibujo es poco interesante.

La obra de Enrique Tábara es de las más ricas y complejas de la pintura nacional. Lo único simple en él es su biografía. Nació en 1930 en Guayaquil; pero

muy pronto su familia se trasladó al interior. A los veintiún años conoció la sierra y a los diecinueve el mar, que nunca le ha interesado como elemento plástico. Fundamentalmente su arte es urbano, aunque se haya criado en una zona rural donde se da una intrincada mezcla de indio, negro y mestizo, con las anexas complejidades culturales, que por cierto lleva en lo hondo de su ser este artista.

Procuró olvidar lo aprendido en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil y se puso a estudiar devotamente con Michaelsen. Lleva más de veinte años inventando formas y su destino es encabezar vanguardias de cuanta modalidad plástica lo absorbe. Eso es todo; lo demás que puede contarse de él es la ebullición de sus opiniones y la reflexión permanente que nutre el meollo teórico de su obra.

Es gran lector de poesía contemporánea y ama la música. Sus preferencias varían; desde hace algún tiempo van del lado de Stockhausen, "porque sabe usar el espacio". Envidia a los compositores de música culta "porque nadie les reclama que hagan obras patrióticas". Le apasiona como cosa propia el arte latinoamericano, especialmente por sus orígenes; también le interesa el arte africano, "por su riqueza geométrica y su magia".(4)

A través de su sensibilidad social percibe la tragedia del hombre contemporáneo y sigue con avidez los conflictos de su época; pero cree que la política no debe intervenir necesariamente en el arte. "Muchos pintores están influidos por literatos, pero yo me resisto a ser ilustrador de la literatura; el artista se justifica de otra manera: buscando y a veces encontrando. Yo percibo las cosas sólo por las retinas. Pero la creatividad resulta de experiencias colectivas y de síntomas de la época; dentro de ella se refleja la sensibilidad de un conglomerado social y su aporte a lo universal".(5)

Opina que muchos pintores ecuatorianos están haciendo arte menor —y repitiéndose—, con la sola intención de venderlo. "Les da pereza emprender algo nuevo, o tal vez no sienten la necesidad de hacerlo, lo cual es peor. Resulta igualmente vulgar copiar a otro que copiarse a sí mismo. Por fortuna hay excepciones: entre artistas guayaquileños, por ejemplo, siempre abiertos al presente, al futuro y a lo universal. Por lo menos en pintura no somos comerciantes".

Tábara es fanático del Zen, el yoga, el esoterismo, la magia. Cree en los platillos voladores y piensa que están relacionados con las incisiones y los dibujos de los antiguos indios en planicies de la costa peruana.

La secuencia de fases o épocas de su pintura obedece a una evolución subjetiva —porque es uno de los más decisivos introductores del subjetivismo en la pintura ecuatoriana— y al mismo tiempo a una necesidad de orden técnico.

a. Entre 1950 y 1953 fue expresionista, bajo la influencia de lo que se enseñaba en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil y de una tendencia que se elaboraba desde las postrimerías del indigenismo. Fue ésta su etapa "social", pero ya libre de la normativa del indigenismo. "La política indigenista", dice, "es políticamente inútil; se hizo hace medio siglo y el indio sigue igual". Sus modelos eran indios, negros, prostitutas derrengadas, gente del mundo abisal del puerto. "Era un enamorado de la angustia", señala Moré.(6) La oscuridad y la dureza de los nuevos surcos faciales provenían de Paredes, Kingman y Guayasamín.

b. En los dos años siguientes atraviesa por indecisiones estilísticas y va del fauvismo a lo Rousseau al Kandinsky de los homúnculos flotantes, y al Lam de las intrincadas y casi africanas imágenes de las selvas tropicales. Sigue haciendo figuras humanas; pero gradualmente se centra en los robustos árboles antropomorfos

de los bosques costeños, que hasta en su estado natural evocan un mundo erótico y de extravagante fantasía. El tema cautivó a muchos otros pintores y fotógrafos. Tábara ejecuta también estructuras geométricas, acaso ya influido por Mondrian. Sólo por puntillosidad histórica cabría determinar si la prelación en este género corresponde en el Ecuador a él o a Araceli Gilbert.

c. En 1954 esboza la línea que llama de "las formas", cuya temática son las piernas, con un dibujo casi automático derivado del surrealismo. Insiste en ella hasta 1958, pese a su traslado a España en 1955. Esta época es hasta hoy como el centro vital de su arte; es entonces cuando integra la noción de primacía del espacio/color resultante de la correlación entre las formas o los trozos maestros de la geometría.

d. Entre 1956 y 1958 se entrega al informalismo —materia sin forma—, "entonces la única tendencia que parecía tener fe en el hombre"; reflejaba en la pintura la preocupación existencialista de la filosofía y la literatura y era lo más vigoroso que había en la plástica europea. Tábara se incorpora totalmente al famoso grupo de pintores de Barcelona.

e. Pero en 1958 se aparta del informalismo y con absoluta claridad conceptual y técnica inicia lo "precolombino", que constituyó un verdadero acontecimiento en Europa y pronto unificó el trabajo de otros pintores ecuatorianos, desde Maldonado y Villacís —que estaban en Italia y España, respectivamente— hasta Almeida y otros que trabajaban en el Ecuador. Lo "precolombino" no es propiamente un estilo sino el resultado de una laboriosa investigación que armonizaba varios elementos: lo telúrico/geométrico, vuelta a la pictografía india preexistente en los "sellos" de Manta, los muros incásicos y los platos y las telas de Paracas (Perú); la tendencia geométrica, que comparte los mismos orígenes y estaban en boga desde la terminación de la guerra mundial; el abstraccionismo como vía de profundizar el arte, y la conversión de las formas en signos, en la cual Tábara siempre ha visto una de las esencias de la pintura moderna. No era lo precolombino una "materia sin forma"; pero aprovechaba ciertas técnicas del informalismo —por ejemplo el tratamiento de las texturas—. Algunos críticos ven reminiscencias de mandalas indostanas en el arte "precolombino"; pero Tábara y otros pintores que lo cursaron niegan que sea deliberado.

f. Desde 1958 la mayor parte de la pintura de Tábara conserva como matriz lo que hizo en España. Variante más remota fue la serie de cuadros que le inspiraron las máquinas durante su permanencia en Suiza (1961-1962). Le impresionaron en esta fase inclusive los colores del acero, en el cual predomina el azul.

g. Entre 1962 y 1969 vuelve a Barcelona, donde abre una exposición con "objetos rituales". Hubo esculturas en este conjunto de obras, donde Tábara se deja llevar por la plástica asociada a la magia y tal vez un poco a la ciencia. Como todo lo que ha hecho, estos "objetos" no corresponden a la naturaleza o a la antropología, sino a lo que su imaginación y su oficio hacen de ellos.

h. Con obras nuevas y anteriores —a manera de una pequeña pero muy incompleta retrospectiva— presenta una exposición en la Unión Panamericana de Wáshington, EE. UU. (1964). Había cierta influencia *pop* entre sus primicias, y una tendencia a la monocromía de tonos grises y sutiles. Ya desde 1960 se acentuaban las tendencias abstraccionistas.

i. Vuelve al Ecuador y hasta 1968 hace variantes de lo "precolombino", con algunos ensayos en otras direcciones.

j. De pronto se percata de que esta fuente se ha agotado dentro de él, y empalmando con sus experiencias inconclusas de 1954, reanuda la serie de las piernas y al poco tiempo le incorpora también pies. ¿Cuál es el significante de estas formas que en principio asemejan *scherzos* a lo Klée? Para Tábara son signos de la energía, como los similares de la pintura china en el caso de las piernas, y signos indios de viaje —tiempo en el espacio— en el caso de los pies. En los códices prehispánicos cada forma es y hace una estructura; "aquella gente tenía verdadero sentido de lo plástico; muy poca pintura de otros pueblos de su época puede comparársele". Desde el punto de vista conceptual, piernas y pies resultan mero pretexto para una aproximación plástica de conjunto, que a-la manera de los cuadros de la madurez de Mondrian encuentran el nexo orgánico entre el color y el espacio creado. Los pies, además, son signo frecuente de la pictografía mesoamericana y aun de cerámica ecuatoriana como la de la cultura Tuncahuán, cuya obra maestra son los platos. "Esos pies están de viaje; y quizá vayan muy lejos. Estoy convencido del traslado de seres humanos a otros planetas".

k. Después de 1970, Tábara cobra seguridad absoluta en lo que está haciendo, que es un juego de infinitas probabilidades, como las de la programación de una computadora sofisticada. Entonces bautiza a la serie como "pata-pata" —que responde a los aspectos *pop* del tema— , e íntimamente sabe que no anda en un neorrealismo ni en rescate alguno de la figura humana, sino en un universo donde los problemas de expresión radican fundamentalmente en la unidad espacio color.

l. Hacia 1974 deriva a una factura constructivista, ajustando las "patas" a
106. cierta trama geométrica.

m. En 1977 hace una amplia exposición en el Banco Central del Ecuador. Quito, y en 1982 abre otra en Cuenca. Su mayor cambio reciente es el color, "que
107, 108. se ha vuelto más rico y luminoso, en contraste con las tonalidades sombrías de su período español".(7)

n. Cambia el tema de patas a pies y zapatos, retorno al *pop*, donde parece estancarse.

Si la sucesión de fases de Tábara discurre como un torrente, parecido curso siguen los cambios en su técnica.(8) Ya vimos cómo erraba hasta 1958; es entonces cuando consolida su caligrafía propia. Su mayor virtuosismo se encuentra en el color: usa ocres relacionados con lo material y azules con lo espiritual; limón y celestes pálidos, usados en la pintura de muy pocos tiempos. "Es una manera de apartarse de la naturaleza, donde hay tantas estridencias", explica. Evitando lo que parece un vicio de la plástica contemporánea, rehuye crear un centro y lleva la pintura hasta el confín de la tela.(9) Desde hace un par de años le interesa que sus cuadros puedan verse a cualquier distancia —no sé para qué—: con ese fin se esmera en dar gran nitidez a los planos y a los contrastes (el valor de los trazos rotundos lo aprendió en Kleine). Proyecta ahora trabajar con negro, que según los indios americanos no es tonalidad funeraria, pero sí religiosa.

Esta capacidad de renovarse sin perder la unidad de significación —como dice Marta Traba(10)—, es una de las grandes tradiciones de las culturas prehispánicas. En el fondo de manifestaciones artísticas como las de Tábara, subyace una fuerza primitiva que continúa su lucha por exteriorizarse.(11) Acaso la fantasía suple el desencuentro;(12) entretanto, se tiene la impresión de que el artista anhela inmovilizar algo en la pantalla, "fijar la esencia final... del misterio que yace en lo

más profundo de sus entrañas".(13) Por el contrario, tal vez lo que quiera pintar este hombre sea el misterio.

Poco ayudan para resolver el enigma las propias palabras de Tábara: "Mi lucha comienza en la tela; no es intelectual".

Entre los pintores del Ecuador, Moré es de los pocos que en libros publicados se ocupa de estudiar la obra de sus contemporáneos y de problemas teóricos del oficio, y el único que ha trasladado al plano del arte exclusivamente, la batalla campal en la que están embargados muchos artistas por cuestiones personales o por motivos ideológicos.

Moré ha vivido en lucha personal y solitaria contra casi todo lo que en Guayaquil representa poder cultural. Paradójicamente, es también de los pocos artistas que no engruesan profesionalmente —podríamos decir— las filas de "los enemigos de Guayasamín", pese a que ambos son personalidades combativas y violentas en sus pasiones. Sus escritos justiprecian siempre el arte y la influencia de Guayasamín en la plástica ecuatoriana.

Nacido en Esmeraldas (1929) en el seno de una familia de militares alfaristas, Moré es autodidacta. A los veinticinco años comenzó a pintar, mientras para vivir hacía planos de casas y copiaba a los clásicos. Siempre ha sido buen lector, y por lo menos en el plano libresco estaba familiarizado con el proceso del arte aun antes de verlo en los países extranjeros.

En 1956 abrió su primera exposición y en 1960 trabajó —con Oswaldo Viteri— en murales de Guayasamín, experiencia donde aprendió o desechó muchas nociones vitales para su obra posterior.

Su producción tiene un origen exclusivamente intelectual y se ajusta al siguiente calendario:

a. Principios. Fase de trabajo mimético, frustraciones y desorientación.

b. Fase expresionista, de la cual no se ha librado prácticamente ningún pintor ecuatoriano, insertados como están todos en un proceso ideológicocultural que se inicia en la década 1930-1940. Búsqueda del sentido de la "línea fuerza". Dice no haber recibido influjos de la narrativa guayaquileña en boga durante su juventud, ni de las teorizaciones y normas del realismo social. Sin embargo, fue filomarxista, aunque con escasa formación teórica y ninguna experiencia práctica. Los pobres con quienes hablaba, dice, "eran conformistas y querían conservar lo que había, no destruirlo y menos construir una nueva sociedad". Así transcurrió para él el trienio 1957-1960.

c. Entre 1961 y 1963 reconstruye sus ideas y prácticas sobre el expresionismo y se orienta hacia normas determinadas de la geometrización. Nada tenía que ver lo que hacía, sin embargo, con el cubismo. La lectura de Mondrian le impresionó profundamente. Influencia de Feininger.

d. Hace arte abstracto y gana el premio nacional en el Salón de Julio, Guayaquil.

e. En 1962 monta en el puerto una galería de arte y al año fracasa y la cierra. "Para vender se necesita ser simpático", dice.

f. En 1964 hace cuadros con parafina y cuerdas; también pintura dimensional en madera.

g. Publica *El chasqui dormido*, poemas.

h. En 1968 publica *Evaluación de los ismos*, un libro de reflexiones sobre la pintura francesa desde el preimpresionismo.

i. Continúa trabajando con maderas superpuestas y ejecuta esculturas en cemento, de grandes dimensiones y diseños con poca unidad y poesía, en parques públicos de Guayaquil (1968).

j. Primera edición de *Actualidad pictórica ecuatoriana* (1970), estudio sobre Wulf y diecinueve pintores ecuatorianos.

k. 1973-1977. Hace arte neofigurativo y ensaya símbolos con líneas
109. curvas y rectas. Adopta la flecha como signo para obras de arte concreto. Ejecuta murales: uno en el Banco Central del Ecuador, uno para la Mutualista Previsión y Seguridad (los dos en Guayaquil) y otro más en el Hotel Rizzo, de Machala.

l. Comienza la pintura neofigurativa. Sigue utilizando la recta y la curva como signos, integrados con las figuras "naturales". También busca formas geométricas puras con franjas, flechas y círculos (influencia de Kleine).

El mural del Banco Central es su obra más ambiciosa. Se trata de la histo-
110. ria de la moneda en símbolos, todos relacionados con el movimiento y los metales. Se inicia con hachas, que en las antiguas culturas indias tenían ciertas funciones de circulante. De los lados hacia el centro las figuras convergen en un sucre bañado de oro —la moneda actual—; las planchas metálicas, las flechas y otros signos también orientan su movimiento hacia el centro, donde un motor hace girar el sucre. Los espacios mayores están ocupados por metales de diversos colores y texturas. A manera de acento dinámico hay de trecho en trecho alambrones retorcidos, que a mi modo de ver son totalmente adjetivos y debilitan, en vez de fortalecer, esta obra plástica sin duda de las interesantes del país.

Moré tuvo ideas aproximadamente sobre todo lo que existe y sobre algo de lo que debiera existir. Su inquietud lo lanzó a toda suerte de aventuras intelectuales, que casi nunca dejó sólo en proyecto. Ya enfermo escribió una novela, trabajó en una serie de cuadros sobre la metamorfosis de la Gioconda y en otra de propuestas cinéticas para la televisión. Y pintó en los cuartos de hotel que le servían de hogar y de estudio a lo largo de sus peregrinaciones por el mundo. Sin embargo, su intensa relación de amor/odio con Guayaquil lo hizo volver siempre, para reanudar con invariable ferocidad la creación, la lucha y los nuevos planes de viaje.

En contra de las teorías políticas establecidas, pensaba que la burguesía no siempre determina la producción del arte a la medida de sus intereses o de su rumbos ideológicos. En este sentido creía en coyunturas y circunstancias fortuitas. La fabulosa y carísima colección de murales con los que se ha decorado el nuevo edificio del Banco Central en Guayaquil, por ejemplo, se debe en su opinión al peso personal del gerente, un imaginativo economista de treintiséis años educado en los Estados Unidos. El poder supremo del Banco protestó por la contratación de esas obras; pero las aceptó de buen grado al verlas terminadas.

Moré no temió desarraigarse, descastarse o confundirse por vivir tanto tiempo fuera del Ecuador. Aparte de que muchos pintores de Guayaquil se hacen fuera de allí, le parecía que el arte contemporáneo, como las ideologías y la civilización y el marco maestro de la cultura universal, se hacen en todas partes; lo mismo que los artistas.

MM. —Entonces, ¿te parece que las raíces del pintor van con él, son aeróbicas y sirven para volar, y no como las de los árboles?

Moré. —Sí. Las raíces de los árboles inmovilizan y están cada vez más lejos de las flores y de las semillas.

La obra de Félix Aráuz evidencia casi a simple vista lo poco que un pintor aprende en las escuelas de arte, lo mucho que debe inventar y buscar por sí solo, y la angustiosa tarea de encontrar su identidad en un país donde un grupo de artistas de primer rango está produciendo casi lo mejor de su carrera. Es verdad que impregnados en su obra quedan el colorido y la estructura en amplias líneas curvas que le enseñó Andrade Faíni en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Guayaquil, en la cual Aráuz se graduó hacia 1964; pero las condiciones desfavorables que mencionamos, acentuaron su natural timidez y obstaculizaron su incorporación a los círculos de los artistas del puerto.

Aráuz comienza haciendo una pintura mística, con el dibujo a gruesa línea que había tomado de Rouault. En su primera exposición, a los veinticinco años de edad (1961), eso es lo que en su mayoría presenta, despertando interés no tanto por lo que se parece a sus contemporáneos cuanto por lo que se diferencia de ellos. A lo largo del año siguiente se va por el lado de lo abstracto y pronto regresa a lo figurativo, con temas de flores y niños, en cuya repetición y variaciones adquiere verdadera destreza a través de otras fases de su trabajo.

Una invitación lo lleva a Estados Unidos por un mes, en uno de esos viajes de promoción ideológica mucho más que cultural, organizados por el gobierno de Wáshington y que para los pintores terminan en una exposición en la Unión Panamericana, con palabras amables y cautelosas del inveterado director del Museo, José Gómez Sicre, en el catálogo.

Entre tanto ha pasado al estudio psicológico de los sujetos, el cual le permite mostrarlos con mayor profundidad y entenderlos con ternura. Hace grandes cabezas, con cuerpos minimizados y volúmenes rotundos, como los de las caricaturas alemanas de la república de Weimar. Bajo la influencia de Tábara, ensaya con éxito el "precolombino" y la técnica del empaste.

Para contento de quienes lo seguían desde sus inicios como artista promisorio, expone en 1968, entre otras cosas el retrato de mujer, que es una de sus mejores obras. Entonces ya ha delimitado mejor las líneas de su pintura: figuras solas, *111.*
agobiadas por un mágico exceso de pájaros, flores y formas dibujadas directamente con el color —suerte de flores y soles de Van Gogh—,o grupos de figuras deformadas y apretadas entre sí, como expresando el hacinamiento de nuestra socie- *112.*
dad".(14)

La trayectoria de la pintura de Aráuz no es lineal; muchas veces vuelve atrás, enriquecido por nuevas técnicas. En 1970 retoma los antiguos modelos populares; usa entonces una especie de *collage.* Este período tiene algo de Chagall, por la imaginativa distribución de las figuras, y de Permeke, por las grandes formas.

El mundo de Aráuz sigue centrándose en el rostro, especialmente en los ojos:(15) mundo habitado por niños y madres con expresión melancólica.(16) Para Gómez Sicre es un buen representativo del arte Brut, con un seguro estilo expresionista-informalista. No se sabe si la fantasía de los cuadros pertenece a los seres tristes que retrata, o a él mismo, cuya vida interior debe ser complicada y recatada. Hay cierta contradicción entre la exuberancia cromática y la prolijidad

de los objetos, y la tristeza de sus figuras humanas.

Aráuz ha presentado dieciocho exposiciones en el Ecuador y cuatro en el extranjero, y ha ganado varios premios.

Theo Constante nació en Guayaquil (1934) y tras graduarse en la Escuela de Bellas Artes del puerto hacia 1960 hizo estudios superiores en la Academia de San Fernando, Madrid.

Siguiendo lo que parece una rutina entre los artistas guayaquileños que nacen entre 1930 y 1935, comenzó pintando paisajes con mucho de impresionismo y tuvo su época de ocuparse de los ceibos antropomorfos de las selvas costeñas. En materia de paisaje tampoco se libró de la influencia de Andrade Faíni, aunque su solución fue cubista para representar las copas y las hojas de los árboles.

En España experimenta un proceso de simplificación: los campos de color se definen mejor y las líneas se vuelven rectas; aplicó en varias de sus obras de entonces las técnicas informalistas. Desde 1968 recibe la poderosa influencia de Manuel Viola, que se hizo sentir sobre todo en Quito y tuvo dos resultados inmediatos: inducir a varios pintores jóvenes al abstraccionismo y abrir para los que ya
113. lo practicaban —y este es el caso de Constante— nuevos cauces teóricos y las últimas ténicas en composición y color.(17)

Usa mucho la espátula y la gama de sus colores luce rica y predominantemente clara. Por lo demás, ésta es también característica frecuente entre los pintores contemporáneos de la costa.

A Theo Constante se le han encargado en Guayaquil varios murales de grandes dimensiones. El de mayor importancia hasta ahora es el del Banco Cen-
114. tral del Ecuador, que reúne una equilibrada composición y variedad tonal acentuada por empastes y texturas.

Constante ha hecho exposiciones dentro y fuera del país, y ha recibido varios premios por su trabajo.

León Ricaurte es una de las personalidades más recias de la pintura ecuatoriana. Su desarrollo difiere del usual entre los guayaquileños que empezaron a trabajar hacia 1960, porque no se formó en escuelas sino en los cursillos trimestrales que imparte el Centro Ecuatoriano Norteamericano. Desde muy joven ingresó al grupo de artistas "La Manga". Su trayectoria es mucho menos errática que la de la mayoría de sus contemporáneos; primero incursiona en el abstraccionismo como lo estaba haciendo Constante, y luego hace grandes y minuciosos dibujos estereográficos. Hacia 1968 ya ha integrado las diferentes técnicas de textura en boga, más algunos elementos de *collage*, e inicia sus grandes ensamblajes con dos temáticas bien diferenciadas: una, donde entre anchas y enérgicas franjas típicas del abstraccionismo de Kleine o de Viola, aparecen rostros distorsionados y patéticos, casi chinescos, y otra, donde predomina un objetivismo neorrealista que sugiere entrañas de máquinas o representa casi figurativos mecanismos metálicos. Hay en sus últimas obras cierto horror ante las amenazas del mundo contemporáneo; definitivamente, no se trata de una pintura totalmente sin compromisos, como lo
115, 116. es la de casi todos los artistas guayaquileños del último cuarto de siglo.

Carreño fue un poco el niño prodigio entre últimos artistas guayaquileños. Alumno de Andrade Faíni y de Theo Constante, al principio hace paisajes naturalistas y a los dieciséis años de edad abre su primera exposición. Después aprende la técnica de los empastes de acrílico de látex y entra en la corriente de lo precolombino. En su última época deriva hacia el abstraccionismo; en algunas de sus obras recuerda la temática de la "mecanización" neorrealista que identifica a Ricaurte, y en otras resulta mucho más personal y emplea sugestiones mágicas y elementos —objetos, insectos, pequeños monstruos— que provienen del surrealismo. Hay algo dramático y desolado en la pintura de Carreño, quien actualmente reside en Europa; no se conoce en el Ecuador lo que esté pintando. *117.*

Antonio del Campo trabajó con Moré y estudió unos años Arquitectura. Comenzó a pintar hacia 1960 paisajes y escenas del suburbio guayaquileño. Tiene cuando menos ocho años de vivír en España y en Francia y hace un informalismo con mucho de personal. *118.*

Mariela de Manrique comenzó a pintar hace unos ocho años y ya se ha significado por la calidad de su obra y por varios premios a ella otorgados. Fue alumna de Tábara y de él aprendió el uso de elaboradas texturas y la pesquisa de la profundidad en el color. Su trabajo de conjunto podría clasificarse como neofigurativo; sus últimos trabajos —muestras de madurez— son abstractos.

Estos dos últimos artistas, entre otros de su edad y aún más jóvenes, confirman que la pintura guayaquileña no se ha agotado en artistas ni en la búsqueda de nuevos derroteros. El carácter universal sigue siendo su principal rasgo.

3. La escultura

Incendios e incursiones de piratas destruyeron la arquitectura y el arte coloniales de la ciudad-puerto. Apenas a partir del siglo XIX se conserva alguna escultura. Por ejemplo los Cristos, entre los que se destacan uno de mediados del siglo XIX en la Merced, el de San José (obra del artista cuencano Ayavaca); el de San Alejo (1895), notable porque entre los verdugos crucificadores uno tiene la cabeza del general Eloy Alfaro y otro la del general Pedro Montero, su lugarteniente. En la catedral hay un crucifijo de Alvarado (otro artista cuencano) y en la iglesia del cerro de Santa Ana, una imagen que data de 1940. La mayoría de estos Cristos son regalos de familias pudientes.

Imponente es el conjunto de esculturas funerarias del cementerio de Guayaquil —uno de los más espectaculares de la América Latina—; la mayoría es de gusto romántico, muchas al estilo francés o italiano y algunas, imaginativas y de cierto sabor popular. *119.*

Desde finales del XIX se popularizó en Europa el emplazamiento de esculturas —generalmente en bronce— de animales en paseos o parques. No muchos años después llega esta costumbre ornamental a la América Latina, donde encuentra favor en una época cuando abunda el consenso sobre la glorificación de las figuras históricas; agotada la omnipotencia de los monumentos religiosos y la aquiescencia en torno a los héroes independistas y a algunos ideólogos forjadores de la república, el pasado inmediato también nutría el canibalismo entre liberales y conservadores. Las estatuas de animales tenían en Europa la reminiscencia de la

caza, pasión común a los antiguos señores, a los burgueses y a las clases modestas de las provincias. Sólo en pequeña medida operaba esa motivación en el Ecuador, porque además los temas predilectos eran leones, jabalíes y ciervos, animales no americanos; en cambio esa fauna era decorativa y obviaba la peliaguda decisión sobre personajes ideológicamente no bien establecidos.

El monumento a la independencia fue concebido en 1820 y Olmedo acordó su construcción; pero se terminó hasta 1918, por una serie de problemas ideológicos y económicos (la adquisición de los céntricos terrenos para la plaza y las intrigas de los especuladores para hacerse de ellos). Patricios e intelectuales de prominencia se turnaban en la comisión encargada de realizar el monumento. El primer concurso se limitó a artistas italianos, y fue declarado desierto; el segundo se amplió a alemanes y franceses; se excluía a los españoles porque "no podían sentir a cabalidad el motivo".

En un nuevo certamen participó el escultor catalán Queirol, presentándose con un documento donde decía: "Exaltar la independencia de un pueblo hijo de España y de las Indias, es glorificar al progenitor capaz de fecundar y entregar al mundo retoños semejantes.... La libertad no tiene fronteras, ni las tiene el arte". Queirol ganó la licitación y murió en 1909 antes de terminar el monumento; lo reemplazó Folgueras —quien también murió en la labor— y finalmente Monserrat, a quien se deben los últimos toques.(18) En torno a la gran plaza hay notables es-
120. culturas miguelangelescas, en bronce.

Del primer cuarto de siglo datan igualmente el monumento dedicado al en-
121. cuentro de Bolívar y San Martín —que tuvo lugar en Guayaquil— y las expresivas
122. estatuas de Bolívar (del Italiano Giovanni Tenderini) y de Olmedo, las tres en bronce y la última, obra del escultor francés Alexandre Falgière.

Alfredo Palacios nació en Loja; pero todo su trabajo de artista y de maestro lo ha realizado en Guayaquil. Por muchos conceptos, es uno de los intelectuales típicos de la izquierda ecuatoriana durante el período que estamos revisando. De familia pequeñoburguesa —donde hubo varios artistas—, emigra muy niño de su ciudad natal a Guayaquil en busca de horizontes para su trabajo; éste se compone indisolublemente de una apasionada vocación, una habilidad innata, ideas y prácticas políticas revolucionarias, integración a los sucesivos grupos que participaban de sus lealtades, y comprensión y realización de un arte profundamente permeado por el compromiso social. Esta formación ha tenido un desarrollo coherente y sin saltos hasta ahora. Como artista y como ciudadano, Palacios participa en la política activa desde 1927; pero aún antes engrosó las filas del estudiantado guayaquileño y tradujo en dibujos y carteles su solidaridad con los movimientos obreros de aquel tiempo azaroso.

Palacios vivió en Guayaquil entre 1922 y 1927, y entre 1928 y 1932. Sus compañeros de estudios en la Escuela de Bellas Artes de Quito fueron Paredes y Kingman, y sus maestros, Pedro León en pintura, Jorge Mideros y Luis Cassadio en escultura. Uno de los catalizadores del estudiantado de la Escuela era la lucha contra el director, Víctor Mideros, objeto de todas sus antipatías —incluso las de índole política.

Hacia 1932 Palacios se trasladó con una beca a la Academia de San Fernando, Madrid, donde luego ganó varios premios. En su opinión, era un centro

"mediocre y despolitizado, donde el primer deber de los alumnos —aparte de aprovechar a los escasos buenos maestros— era salvar su conciencia y unirse a favor del gran movimiento republicano, que había empezado en 1931".(19) Particularmente activa era la Federación de Estudiantes de la América Latina —similar a la que con enorme membrecía funcionaba en la Sorbona—; bullían entonces entre los jóvenes diversas tendencias marxistas y el aprismo de sus tiempos antimperialistas.

A su regreso al Ecuador, Palacios se radica para siempre en Guayaquil e intima con el famoso grupo de los narradores, algunas de cuyas obras ilustraron él, Alba Calderón y Galo Galecio. Entre los artistas "independientes" figuraban también Alba Calderón y Araceli Gilbert. *123.*

En aquellos tiempos de pobreza y exaltación cultural y política, Palacios se ganaba la vida dando clases e ilustrando textos en *El Telégrado*, donde Abel Romeo Castillo y sus hermanos tenían establecido un prudente mecenazgo a favor de los intelectuales de izquierda.

No era mucha la trascendencia que los escritores concedían a la labor de los artistas, especialmente la de los escultores. Mas Palacios continuaba su oficio, colocando de tarde en tarde alguna pequeña obra.

Alfredo Palacios es un escultor figurativo, cuyas obras aparecen simplificadas en trazos recios y significantes. Toda su producción pública se encuentra en Guayaquil. Sus piezas principales son una cabeza de Montalvo en bronce (1.90 mts. de altura) y un gran relieve en el Palacio Legislativo. Lo último que ha hecho es un escultomural en pasta de cemento cubierto de metal, con símbolos del desarrollo económico del país, en el Banco Central de Guayaquil; esta obra, que cubre un muro alto como varios pisos del edificio, está casi cubierta por las escaleras y resulta prescindible. *124.* *125.*

La obra maestra de Palacios es el monumento al general Eloy Alfaro en una gran plaza de Guayaquil. Tiene 16 metros de largo y 12 de alto; la base y la composición de la multitud que sigue el caudillo son de concreto armado, y la figura de Alfaro en bronce. El arquitecto del monumento fué Rafael Rivas. *126.*

Esta obra (inspirada por el monumento a Bolívar, de Quito) permaneció en proyecto varios años, porque entró a formar parte de la lucha ideológica; usualmente sensible a las presiones de los grandes intereses locales, el municipio resolvió el problema salomónicamente, levantando otro monumento a Gabriel García Moreno, el arquetipo de la derecha ecuatoriana. Sólo así, en 1959 pudo erigirse por fin el monumento al general Alfaro.

Desde la década 1960—1970 comenzó a esculpir Yela Lofredo de Klein. Alumna de Palacios, tuvo una época en que sus figuras de cemento o terracota recuerdan los modelos populares del realismo, aunque más someras en sus volúmenes; sus últimos trabajos son en bronce, figurativos y estilizados —a veces perforados a la Moore— de seres humanos y animales, algunos en ágil movimiento. *127, 128.*

Trabajan en Guayaquil dos de los escultores menos conocidos del Ecuador, Cauja (ver cap. XIII) y Velasteguí, hermanos y con obras completamente distintas. Ambos han expuesto dentro y afuera del país y trabajan en diversos materiale. Manuel Velasteguí hace talla directa en maderas preciosas de la costa, sugirien-

do vagamente formas densas, casi primitivas, dentro de una modalidad abstracta.
129. Mucho menos formales aún son sus piezas en hierro.

4. Nota sobre arquitectura

Parece necesario consignar una pequeña nota sobre la arquitectura de principios de siglo. En la urbanización y en las construcciones participaron varios profesionales europeos, solicitados por la plutocracia extranjerizante del cacao. Entre 1920 y 1930 se levantan en Guayaquil, Cuenca, Ambato, Riobamba y otras ciudades del interior edificios neoclásicos. La catedral de Guayaquil se hace en gótico francés y la de Cuenca en una mezcla de estilos que estuvo de moda en la propia Italia como expresión de unidad nacional tras el "resurgimiento" garibaldino.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

NOTAS

1. Castro, Juan, *43 años de pintura*, Catálogo de la retrospectiva de Andrade Faíni presentada por el Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 1980.
2. *Ibid.*
3. Moré, Humberto, *Actualidad pictórica ecuatoriana*, Guayaquil, Ed. Forma, s.f., 3a. ed.
4. Entrevista con M. Lara y V. M. Celis, *Vistazo* No. 339, Guayaquil, 8/V/1981.
5. Entrevista con M. Monteforte.
6. Moré, *op. cit.*, p. 35.
7. Barnitz, Jacqueline, *Abstract currents in ecuatorian art* (Araceli, Maldonado, Molinari, Rendón, Tábara, Villacís), Wáshington, D.C., EE. UU., The Center for Inter-American Relations, 1977, p. 25.
8. Tábara ha exhibido 27 muestras individuales en el extranjero y 30 en el país y 19 colectivas. Entre sus numerosos premios figura el Mariano Aguilera.
9. "Expansión radiante" la denomina Mercedes Molleda en su artículo sobre Tábara en *Artes* No. 43, Guayaquil, 1963.
10. Traba, Marta, Catálogo de la exposición en el museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 1965.
11. Aristide Meneghetti (ms).
12. Teixedor, Juan, Catálogo de la exposición de Tábara en Munich, 1972.
13. Areán, Carlos, *La escuela pictórica barcelonesa*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.
14. Rodríguez Castelo, Hernán, "La expresión plástica ecuatoriana del siglo XX como forma de reflexión filosófica", *Problemas actuales de la filosofía en el ámbito latinoamericano*, Quito, III Encuentro de Filosofía, Universidad Católica (Ponencia), ms., p. 427.
15. Rodríguez Castelo, *op. cit.*, p. 149.
16. Aillón, Eliodoro, *El Comercio*, Quito.
17. Moré, *op. cit.*, p. 149.
18. Esta obra sirvió de inspiración y modelo a muchas otras en la república.
19. Entrevista con M. Monteforte.

FUNDADA EN 1620 QUITO

BIBLIOGRAFIA DEL MARCO SOCIOHISTORICO

Alsedo y Herrera, Dionisio de, *Compendio histórico de la provincia de Guayaquil - 1741*, Guayaquil, Imprenta Gutenberg, 1938.

Baleato, Andrés, *Monografía de Guayaquil - 1820*, Guayaquil, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Guayaquil, 1977.

Banco Central del Ecuador, *Crónica comercial e industrial de Guayaquil en el primer siglo de la independencia*, Guayaquil, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Guayaquil, 1977.

Campos, José Antonio, "Monografía de Guayaquil", *Almanaque ilustrado de Guayaquil*, Guayaquil, Imprenta El Comercio, 1907.

Chávez Franco, Modesto, *Crónicas del Guayaquil antiguo*, Guayaquil, Talleres Municipales, 1944, 2 vols.

"D'Amecourt", *Historia de la revolución de octubre y campaña libertadora de 1820-1822*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana de Borrás, Mestres y Cía., 1920.

Espinoza Tamayo, Alfredo, *Psicología y sociología del pueblo ecuatoriano*, Guayaquil, Imprenta Municipal, 1916.

Pino Roca, Gabriel, *Leyendas, tradiciones y páginas de historia de Guayaquil*, Guayaquil, Editorial Jouvín, s.f.

Salgado, Germánico, *La economía del Ecuador en los últimos setenta años*, Guayaquil, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Guayaquil, 1977.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

FACULTAD DE ARTES ESCUELA DE
BIBLIOTECA
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO XII

EL PERIODO BANANERO Y LA "REVOLUCION CULTURAL" 1945 - 1970

BASES DE LA MODERNIDAD, 1945 - 1960

I. EL MARCO SOCIAL*

1. La economía

Hacia 1946 aumenta la exportación bananera, que pronto iba a llevar al país al auge económico. Al retirarse de Centroamérica debido a la presión de los movimientos nacionalistas surgidos después de la segunda guerra mundial, la United Fruit traslada al Ecuador sus operaciones principales, bajo la forma de contratos con sectores jóvenes y emprendedores de la burguesía.

En 1951 el valor del banano ya constituía el 62o/o de la exportación y dos años después representaba el 60o/o de la producción mundial, con ingresos para el Ecuador de casi 100.000,000 de dólares.(1)

Con este impulso y dentro de las condiciones democráticas creadas durantel gobierno de Galo Plaza —liberal, rico ganadero de la sierra y hombre de las confianzas de los Estados Unidos—, se produjo una modernización apreciable en todos los sectores económicos. Atraídos por la oferta de trabajo en las plantaciones bananeras de la costa, gran número de campesinos de la sierra emigró, creando un verdadero ejército industrial de reserva en las ciudades. Este factor y el proteccionismo decidido del gobierno sirvieron de incentivo a la industria, que se aprovechó además de un nuevo mercado de clase media.

Arreciaron conjuntamente las demandas obreras y campesinas, afectando sobre todo a los latifundistas de la sierra, cuyo poder iba de mengua.

De pronto se hicieron patentes las coincidencias entre los intereses de todos los grupos dominantes, quienes advirtieron la ventaja de permanecer unidos no sólo por motivos económicos sino también para oponerse a las izquierdas urbanas y a los trabajadores del campo en general.

La dependencia del país aumentó mucho bajo el gobierno de Galo Plaza y aún después como resultado de su política. Pero es indudable que la modernización estimuló las acciones laborales en pro de mejores prestaciones y salarios (en 1950 se firmó el primer contrato de trabajo), la distribución de la población a escala nacional y la movilidad que permitía crear medianas y pequeñas empresas productoras, comerciales y de servicios.

---

* El autor de esta sección I es Hernán Rodríguez Castelo.

2. *La política*

El socialismo había llegado a ser una fuerza de consideración dentro de la intelectualidad y de la clase media, que ya era la cuarta parte de la población: en ascenso iba también el movimiento obrero. La izquierda había acariciado la idea de llegar al poder como consecuencia de la "revolución de 1944"; de hecho obtuvo curules en el parlamento y fuertes posiciones burocráticas. Pronto, sin embargo, se descubrió que en Velasco Ibarra no había ni siquiera duplicidad de tipo populista, sino lisa y llanamente la misma orientación ideológica de todos los sectores reaccionarios del país. En 1946, entre el descontento de gran cantidad de gente que se sentía frustrada por su vuelco político, Velasco Ibarra se proclama dictador y emprende una sangrienta represión contra obreros, estudiantes y la izquierda en general; clausura el diario socialista *La Tierra*, veja a periodistas y locutores de radio y manda al exilio a trece líderes políticos.(2)

Dándose cuenta de que la dictadura era mal negocio, la burguesía se asegura apoyando a Galo Plaza en las elecciones de 1948; con motivo de esta candidatura se fracciona el electorado, abandonan a Velasco las masas urbanas y Plaza puede echar adelante su proyecto modernizador.

Pero Velasco seguía siendo "el caudillo de la nación", la cual siempre disculpaba y olvidaba sus deficiencias, sus traiciones y se negaba a advertir su ineptitud para responder a la dinámica capitalista. En 1952 recupera la presidencia con el voto del subproletariado urbano de Guayaquil, que se convertía así en la principal fuerza electoral del país.

Entre 1956 y 1960 gobierna Camilo Ponce, terrateniente de los círculos tradicionales, comprometido a poner coto a un proceso democrático que visiblemente tendía a la radicalización. Este régimen agrede nuevamente a las izquierdas y abre para la Casa de la Cultura Ecuatoriana una de las épocas más aciagas de su historia.

Pese a sus altibajos y conflictos, el período 1945-1960 se caracteriza por una reafirmación de las instituciones democráticas, al amparo de la bonanza económica. Cuatro veces se cumplen procesos electorales limpios y el número de votantes pasa de 50,000 en 1931 a 764,000 en 1960. Otro indicio de la estabilidad política de la época fue que se cumplieran tres períodos presidenciales completos, cosa inusitada en la historia nacional.

La principal consecuencia política de ese proceso de afirmación institucional fue la crisis de los partidos tradicionales, sintomática de su obsolescencia. "El partido liberal es incapaz de responder a las necesidades del sistema capitalista en evolución y a los intereses de las nuevas burguesías urbanas, empeñadas en la industrialización y la modernización del país —procesos que requerían de la indispensable colaboración financiera e institucional del Estado— y por lo tanto, de convertirse en su representante político".(3) Se inicia así una crisis de coherencia entre las estructuras y las superestructuras: por una parte, la absoluta necesidad de que el Estado cobre fuerza y contribuya con ella a la transformación económica y a la creación y redistribución del ingreso, y por otra la incapacidad de los partidos para ejercer su función dinamizadora dentro de los límites de ese marco.

Si el liberalismo, cuyo signo había sido progresista a lo largo del siglo XIX, no era capaz de responder a las espectativas desarrollistas, peor podía serlo el conservatismo, que perdería sitio más rápidamente, y con el ascenso de Camilo Ponce

—tradicional gran terrateniente de la sierra— se fraccionaría, perdiendo a su ala más "moderna".

La izquierda se muestra incapaz de captar a la naciente masa obrera, la clase media y la población rural inmersa en sus diferentes relaciones de producción y de trabajo. La derecha, entonces, suple su penetración entre la masa atrayendo y aprovechando el voto del subproletariado, especialmente de las ciudades costeñas.

Atraer ese voto y el de los pequeños propietarios serranos fue la habilidad que permitió a Velasco prolongar su caudillaje y arrebatar a la izquierda, con una demagogia espléndida, la adhesión de las masas, en su inmensa mayoría movidas por impulsos personalistas y sentimentales, que además nunca le hicieron cuentas por lo que les falló.

II. TRES MAESTROS

La segunda guerra mundial produjo una inmensa apertura hacia la universalidad, que en arte se traducía formas nuevas, emocionantes y comprensibles para gran cantidad de pueblos. La realidad no era ni con mucho lo que se había esperado en los términos de la utopía de la paz, la libertad y la seguridad absolutas —bandera de los aliados en la guerra. Por otra parte, comenzó a conocerse el extraordinario arte de los pueblos de Oceanía y del Africa, tan lleno de imaginación geométrica, abstracta y surrealista; entre sus primeros trabajos, la recién fundada UNESCO exaltó y divulgó estas formas culturales.

Todo ello confluyó a través del llamado mundo Occidental, y particularmente en Latinoamérica —que como de costumbre andaba retrasada— para liquidar los modelos realistas e inculcar un saludable espíritu de cambio hacia la desacralización de los temas y el rompimiento de la rígida manera de tratarlos.

La llegada de Hans Michaelsen, Lloyd Wulf y Jan Schreuder al Ecuador, en muchos sentidos desencadenó el movimiento de liberación e introdujo la modernidad, remozó las técnicas de trabajo y abrió para el aprendizaje una opción distinta a la de las academias y escuelas de arte. Como antecedentes habría que citar al grabador Kurt Müller, al pintor y notable dibujante Roura Oxandaberro
130. —también iniciadores de movimientos en sus respectivas especialidades—, y a Olga
131. Fisch, estudiosa del folklore y autora de un buen paisajismo impresionista. Avido, generoso, el Ecuador ofreció a estos eminentes extranjeros todas las facilidades no sólo para crear lo suyo sino también para enseñar.

Michaelsen se arraigó en Guayaquil a principios del decenio 1940-1950.
132. Con él estudiaron entre otros, Araceli Gilbert y Enrique Tábara, dos artistas que iban en sentidos opuestos. Muy poco hicieron que se pareciera a la obra del maestro; esto prueba la calidad teórica y el excelente método de enseñanza de Michaelsen.

Cuando el norteamericano Wulf llega al Ecuador en 1941 tenía veintisiete años. Se formó en escuelas de artes de su país y durante el decenio posterior, el estudio apasionado de los paisajes y de los indios, transformó por completo su naturalismo académico en neocubismo y expresionismo; como culminación realiza a la manera futurista grupos de danzantes populares, volviendo al tema que lo había apasionado en su juventud. En 1951 Wulf expone en el Museo de Arte Moderno
133. de Quito, bajo los auspicios de la Casa de la Cultura, un conjunto de cuadros que causaron sensación. Ya no era un artista extranjero sino un elemento de la pintura

local, aunque con visiones nuevas sobre la temática y el colorido.

El alumno más destacado de Wulf fue Oswaldo Viteri, en quien probablemente inculca el uso de escuelas y tendencias sucesivas para ir realizándose como pintor.

Schreuder es un caso muy distinto. Holandés de origen (1904), estudió en la Escuela de Bellas Artes de La Haya, trabajó en Venezuela como dibujante de la Schell, pintó un año en Trinidad y se trasladó a Guatemala en 1939. En este tiempo era expresionista, igual cuando trataba el paisaje que cuando pintaba negros o indios. Fue en Guatemala donde se compenetró profundamente con el mundo andino y adquirió el afecto por los indios que iba a acompañarlo hasta su muerte. Cuando llega al Ecuador a mediados del decenio 1940-1950, Schreuder es, por así decirlo, un artista latinoamericano que pasa del expresionismo figurativo al geometrismo y al abstracto. Al igual que Wulf y Michaelsen, enseña en su propio *134.*
centro, que va transformando en una especie de casa de las artes, hasta que tuvo *135.*
que cerrarlo por motivos económicos.

La influencia de Schreuder en el Ecuador fue de seguro más extensa que la de ningún otro maestro extranjero. Pinta a los indios con rostros majestuosos, capta la "inflexible inercia de la tristeza" de la montaña fría y "la abundancia dionisiaca" de la selva; "en ese paisaje el hombre forma parte entrañable de sus terribles orígenes". Recibiendo ahora en vez de dar —como durante toda su vida—, capta y adapta el precolombinismo de Tábara y otros pintores ecuatorianos, y luego el informalismo español, con toda la resequedad que tenía como "virtud de padecer". Aun en el abstraccionismo que realizó a finales de su vida, Schreuder asió vigorosamente lo indio, que tanto amaba, y como colorista nunca abandonó la lucidez, la equilibrada audacia aprendida de su compatriota Van Gogh.(4)

III. TRES AUSENTES

Los pintores que vamos a tratar se desarrollaron la mayor parte de su vida en el extranjero, aunque uno ya en su madurez y el otro durante su juventud, gravitaron decididamente sobre el arte en el Ecuador.

Alberto Coloma Silva (1898-1976) se formó en España y trabajó principalmente en París. En la Academia de San Fernando, Madrid, fue compañero de Cossío y Dalí. En un juicio temprano, el crítico español Gil Tovar señaló la capacidad técnica y la sensibilidad que podían franquearle todas las tendencias en boga para pintar con parecida competencia.

A Coloma siempre lo obsesionó el paisaje urbano, al cual transcribía con una sobriedad casi ascética y el diáfano colorido que se le quedó impregnado de España y procede de la pintura impresionista peninsular de fines del siglo XIX. En casi todas sus exposiciones figuraban exteriores de las ciudades del Mediterráneo *136.*
—cuyo ambiente amaba— e incluso de Quito, a donde regresaba de vez en cuando. *137.*
Su otra línea era la feria y el circo, que pintaba con un expresionismo mesurado, a la francesa, y con cierta ironía. Sus paisajes, en cambio, son postcubistas, con algo de esquematismo.

En 1954, Coloma obtuvo el primer premio en la exposición de Lucca, Italia, compitiendo con artistas de veintiún países. Otra de las honras importantes

que recibió fue la adquisición de una de sus obras para el Museo de Arte Moderno de París, cuando sólo Figari, Tamayo y Portinari representaban en ese centro a la pintura latinoamericana.(5)

Camilo Egas (1899-1962) se formó en el período de prosperidad que duró hasta poco después de la primera guerra mundial. Estudió pintura en Roma y a su vuelta al Ecuador fue discípulo de Paul Bar y de Luigi Cassadio en la Escuela de
138. Bellas Artes de Quito. Egas no se desinteresó por los motivos vernáculos a los cuales lo inducían sus maestros; pero abandonó pronto las diversas líneas del simplismo realista y comenzó sus exploraciones cromáticas. Su mayor y casi precoz descubrimiento fue que todo lo que pasaba en el mundo de su época era tan contradictorio e ideologizado que sólo podía captarse y transmitirse en símbolos. Esta precisión no lo abandonó más.

Al regresar de Roma tuvo la intención de radicarse en el Ecuador. Fue pre-
139. cursor del indigenismo. Abrió una galería de arte —que fue un fracaso— y participó de las inquietudes de los grupos intelectuales avanzados; pero el ambiente aún era demasiado "manso y recoleto" —como dice Pareja— y emigró a los Estados Unidos, de donde no volvió sino muy esporádicamente y de visita. Por cierto en el Ecuador no se le ignoró; artistas y teóricos tan penetrantes como el escultor Jaime Andrade, se refirieron a él en los términos más elogiosos en la revista *Hélice* —por ejemplo—, que se publicaba en Quito hacia 1925. Los escasos coleccionistas de arte de entonces adquirieron algunos de sus cuadros; catorce de ellos pertenecen a la biblioteca de Jijón y Caamaño. Egas se fue de su país como antes se iban del suyo tantos artistas latinoamericanos: comprendiendo que el medio era estrecho todavía para su crecimiento hasta alcanzar dimensiones de primer orden, y que sus ideas sobre la literatura o el arte no correspondían a las necesidades sociales de una etapa donde eran mucho más importantes los aspectos políticos y económicos que los culturales.

Tampoco en México se sintió identificado con el arte "revolucionario", tan ajeno a su formación europea. Sin embargo, su amigo Orozco influyó en lo
140. que pronto iba a pintar en Nueva York, donde entre 1935 y 1962 ocupó el cargo de director de la Escuela de Pintura de la New School for Social Research. Sus estudios de arquitectura también le fueron útiles en esa etapa de su trabajo.(6)

El desplome del 29 y la inmediata y catastrófica depresión que le siguió, sacudieron a Egas medularmente. Su indignación y su solidaridad con los de abajo quedaron reflejadas en grandes lienzos sobre la vida en las fábricas, tan orozquianos, donde contrasta con vigorosa maestría la debilidad de los hombres y el laberinto de las máquinas. Su obra maestra del período es "La calle 14", plenamente expresionista, en donde se respira el ambiente desolado de los barrios pobres de la
141. urbe. Es entonces, dice Jaime Andrade, cuando Egas se afirma "como grande e individual pintor".(7)

Hacia 1940 deriva al surrealismo, e inclusive abre en Nueva York una exposición donde predominaba esa tendencia. Muy poco después se actualizó con la inmigración de Tanguy, Tchelichev, Seligman, Dalí y hasta de André Breton, el papa de la escuela, que venían huyendo de la guerra en Europa. Nueva York se transformó entonces en *el centro* de la vida artística; lo más brillante de la intelectulidad del mundo occidental, en el clima de una convivencia ideológica que nun-

ca se ha repetido, trabajaba con el sustento de una sociedad rica, que paradójicamente sirvió de oasis a la más alta cultura en plena guerra.

Egas es una de las máximas figuras de la plástica ecuatoriana. Fue el más decisivo precursor del indigenismo; pero nunca lo convirtió en un simple naturalismo: su gran lección —imposible de aprovechar, bajo la presión de la lucha de clases y de la tendencia a radicalizar los "mensajes"— se concentró a preconizar que la verdad del arte no radica en las apariencias y que la base de una cultura hay que buscarla en las raíces de la sociedad. "La moderna corriente artística", dijo, "impone y enseña... a crear una naturaleza, no a copiarla",(8) Con igual competencia profesional e igual capacidad creadora hace obras impresionistas, expresionistas, cubistas, surrealistas; en las postrimerías de su vida explora varias ramas del arte abstracto, en las cuales se adivina la compleja madurez de su pensamiento estético. El sello común a toda esta gama de trabajos es la vitalidad, la irreprochable y calculada coherencia entre el color, el dibujo y la temática.

Gran parte de su obra fue realizada y adquirida en los Estados Unidos; el Banco Central del Ecuador logró rescatar una centena de los cuadros que el maestro dejó al morir, y dio su nombre a uno de los museos en el sector colonial de la ciudad de Quito.

Excepto en cuanto a su obra con temas indios, ejecutada en Quito alrededor de 1925, la demás apenas comienza a apreciarse en toda su categoría en el Ecuador, donde como es natural, nunca tuvo repercusiones internas. Egas fue, típicamente, un desarraigado, uno de los grandes pintores "ausentes"; un poderoso creador en quien como es lógico, se refleja el pulso de la vida internacional a través de la mayor urbe cultural de la época; pero no el proceso de la sociedad ecuatoriana del último medio siglo.

En Manuel Rendón Seminario, el Ecuador tiene un artista totalmente incorporado a la gran pintura contemporánea europea a lo largo del siglo XX. Hijo de diplomáticos, nacido en París en 1894, gozó de una posición y se encontró en el núcleo de un proceso que le hicieron posible adquirir extraordinario profesionalismo y rango apreciable en París, donde residió más de la mitad de su vida.(9)

Estudió escultura en el taller Lamourdedieux y arquitectura después de su bachillerato; pero luego se dedicó de lleno a la pintura: estudió en la academia libre de Grand—Chaumière, y cerca de allí tuvo su propio taller, donde con frecuencia solo, trabajó encarnizadamente mucho tiempo.

Comenzó pintando naturalezas muertas, paisajes y desnudos, influido por los restos del postimpresionismo y del cubismo que empezaron cuando él tenía trece años. Luego vio nacer y morir —participando activamente en cada movimiento— el fauvismo, el orfismo, el expresionismo, el dada, el surrealismo. Hizo algunas obras geometristas hacia 1940 y espóradicamente, otras "tachistas" o "manchistas" por completo no figurativas, entre 1950 y 1970, con notable delicadeza de color. 142.

Las primeras tres décadas del siglo XX fueron los años de oro del arte contemporáneo en París —para unos, auge de la más brillante libertad de creación y de inventiva; para otros síntoma de la decadencia del sistema capitalista. Casi todo lo que allá se hacía se dio en llamar "la escuela de París", aunque fuese obra de rusos, españoles, italianos, holandeses, suizos o latinoamericanos. La vida de los "sa-

lones", la actividad febril de las galerías, la efervescencia intelectual del Barrio Latino y de Montmartre y el contacto diario con quienes mantenían ese clima, no podía dejar impugne a ningún espíritu sensitivo. Rendón llegó a incorporarse a la podían dejar impune a ningún espíritu sensitivo. Rendón llegó a incorporarse a la vida artística de París.

Su primera exposición fue la colectiva que llenó el Salón de los Independientes. En 1917 expone solo en la galería Vildrac y luego en la salita de arte del famoso café La Rotonde, con Matisse y Bracque. Hacia 1925 lo descubrió Leopold Zborowsky, dueño de la galería más renombrada de París: su muerte hizo que Rendón pasara a formar parte del elenco de Léonce Rosenberg, el legendario *marchand* que llegó a reunir a casi todas las más grandes figuras del arte contemporáneo: Miró, Gris, Bracque y sobre todo Picasso, de quien amorosamente guardó en su desván lo más selecto de su trabajo de veinte años.(10)

Es posible que Rendón haya conocido a algunas de las luminarias de la escuela de París. De cierto mantuvo buenas relaciones con algunos de los pintores latinoamericanos incorporados al medio; por ejemplo Diego Rivera. El expresionismo que primero Picasso y luego Rivera emplearon para expresar movimiento a base de exagerar el volumen de las figuras humanas —resolviendo también problemas de perspectiva—, cautivó también a Rendón, que entonces y aún después lo mezcló con otros estilos.

Después de la guerra mundial de 1914—1918 se produce la segunda eclosión del arte contemporáneo, esta vez no sólo y principalmente en París sino en Suiza, varias ciudades de Alemania y de la Europa Central. La gran pintura constructivista y abstraccionista rusa que había maravillado a los núcleos intelectuales parisinos entre 1910 y 1916, se conoció entonces extensamente: creadores geniales como Malevitch y Kandinsky se transformaron en polos de la vanguardia mundial. Es la hora del Bauhaus, del expresionismo alemán, de Klée, de Duchamp, el surrealismo, el dada. Rendón hace entonces pintura surrealista, línea que abandona en 1930. A partir de entonces hará nuevos experimentos con el expresionismo y trabajará en dos direcciones: la de las líneas que se entrecruzan y dejan espacios donde se integra el color, y la de un naturalismo muy personal que iba a profundizarse durante su más larga estadía en el Ecuador y a desaparecer de sus preferencias al terminar la segunda guerra mundial.

Rendón expuso en Guayaquil en 1937, incluyendo cierto número de obras naturalistas, y en 1940 en Quito, con varias modalidades abstractas. Estas dos muestras conmocionaron a los artistas ecuatorianos con la visión de las posibilidades y la diversidad del arte contemporáneo. El contacto personal con el gran ausente sirvió también a muchos de ellos para enterarse de primera mano sobre los maestros que tan nebulosamente conocían.

Permaneció en el Ecuador entre 1940 y 1945. Recorrió minuciosamente las Galápagos, vivió en la isla Floreana(11) y se instaló por último en la reclusión de una pequeña granja cerca de la ciudad de Cuenca. Apenas teminó la guerra volvió a París e hizo una exposición en 1947, donde se advierte de manera inequívoca la huella de su estadía en el Ecuador, así como cierta influencia de la pintura naturalista y expresionista que entonces hacían los artistas locales. El óleo "Madre india", uno de los más representativos de esa muestra, es deliberadamente figurativo y prácticamente ajeno a la trayectoria pictórica del artista.

Tras exponer de nuevo en París y en otras capitales europeas, presenta sus

últimos cuadros en el Ecuador en 1953, y algunos años más tarde se radica en una cabaña a la orilla del mar —costa en el clásico barrio de Las Peñas, de Guayaquil, y del Guayas—, siempre acompañado de su esposa, y muere a los setentiséis años.

A pesar de sus mutuciones y sus tránsitos, hay dos constantes en la producción larga de Rendón: lo que podríamos llamar anacronismo y el empleo de tramas de líneas y campos de color resultantes. Siempre parece desenmarcarse de los "ismos",(12) tan numeros durante su vida de pintor, acaso premeditadamente *143.* por una suerte de rebeldía o de soberbia, o porque sin dejar de ser absolutamente "moderno", vuelve atrás como para rescatar algo que no fuese visto o agotado por el quehacer de sus colegas.

Después de 1920 emprende la proposición de las líneas entrecruzadas como en una madeja, unas veces rectas —verticales y horizontales, como en la composición de Carlos Mérida—, otras con decidida preocupación por relacionar campos de color con espacio, según las profundas teorías de Mondrian. Pero en este sentido, en la recta final de su vida Mondrian llega casi a una filosofía Zen, a una poesía pura e itelectualizada, en tanto que los cuadros de Rendón invariablemente son sensuales, suculentos, osaríamos decir. Nunca puede uno dejar la idea de que son juegos gráficos, particularmente cuando las curvas se sueltan y el color adquiere las más variadas texturas, tratado incluso a la manera puntillista. *144.*

Al principio la trama del dibujo parece organizarse en torno a figuras descriptivas; luego todos los elementos del cuadro se hacen menos definidos, con sugestiones que como en las obras impresionistas, tienen diversas posibilidades de expresar y deben componerse en el ojo y a la postre en la mente del observador. La composición está completamente fundida con línea, color y textura acordes con cada espacio—forma; el color puro crea volúmenes, como si todo resultara sin plan preconcebido. "El papel del pintor es organizar las posibilidades que se le ofrecen", decía Rendón.(13)

En esta obsesión por el color—espacio dinamizado por los ritmos de la línea, Rendón bucea en todas las épocas, rescata soluciones como las de los iconos de la iglesia ortodoxa y las de los vitrales del medievo, que también sirvieron a Rouault para manifestarse con un expresionismo contundente. También los cuadros que hizo Rendón en ese estilo trataron temas bíblicos a la manera bizantina. No es imposible que haya estudiado inclusive las telas peruanas de Paracas. Los diversos caminos del abstraccionismo no estuvieron ausentes de su interés; especialmente desde 1950.

En la última fase de su trabajo, la línea está sugerida y resulta de espacios entre los campos de color, como si al acaso éste lo generara. La composición se vuelve monocroma, con una densidad más uniforme; pero nunca menos sensual, casi erótica. A todos sus últimos cuadros los tituló "composiciones"; emanan del postimpresionismo y del cubismo sintético, y también del expresionismo abstracto de 1950-1960

Todas las virtudes de Manuel Rendón parecen sintetizarse en la mayor de sus obras: el mural de mosaico veneciano (hecho en México) que a manera de friso y dividido en tres paneles, cubre más de trescientos metros cuadrados de la fachada del Banco Central de Guayaquil. Con exacta noción de la totalidad, la obra ca- *145.* rece de principio y de fin y está concebida para captarse por partes sin perder su sentido, y para armarse como un imenso rompecabezas. El colorido es alegre, porteño pero no estridente, y los trazos se adecúan a la vastedad de la superficie. En

ningún momento esta obra hace pensar en un cuadro de caballete ampliado a proporciones heroicas, ni en un mural acondicionado al espacio que misericordiosamente deja la arquitectura ya construida. Es ésta una irreprochable muestra de tegración plástica, y sin duda la más digna expresión de la última voluntad de un gran artista.

IV. LA PLASTICA Y LA MODERNIZACION

1. La pintura

a. El neoexpresionismo. El caso Guayasamín

Oswaldo Guayasamín (14) marcó su destino desde su primera exposición, en 1942. No mostraban aquellos cuadros la menor huella de academismo, ni más antecedentes subrayables que los que deben todos los pintores a algunos vivos y muertos de su predilección. Había figuras de indios, sí; pero ya no pertenecían a lo que constituyó propiamente el universo indigenista. Paradójicamente, uno de los pintores ecuatorianos más indios, es el menos indigenista de sus contemporáneos —como ya lo observamos en otro capítulo.

El estilo inconfudible del joven pintor era el expresionismo —seco, agresivo, por completo ajeno a los gustos y a las condescendencias en boga. Desde entonces nunca lo ha abandonado; dentro de él caben su violencia y su ternura, su dicurso y sus silencios. La crítica encontró los influjos: la escuela mexicana —especialmente Orozco—, Goya, Picasso. No se equivocaba. Más pesó en él Orozco después de enseñarle a hacer murales. Con Goya sigue aprendiendo a humanizar la cólera, a no dejar que se escapen los culpables ni se esquematicen las víctimas. A través de Picasso captó muchas maneras de trabajar, y supo hasta qué extremo la obra debe ser el hombre, exhonerada de lo contingente y lo pasajero.(15) Sin embargo, en ningún momento de la producción de Guayasamín hay algo lúdico o juglar. Se le grabó también otra experiencia de Picasso: "El desequilibrio de la imagen conduce a un equilibrio de tiempo por yuxtaposición de elementos contradictorios en los cuales se confunden la intención y el azar".

Pero la crítica también advirtió temprano que el arte de Guayasamín va de lo específico a lo general, y que pertenece a un sistema propio, a una caligrafía personal que se iba a hacer inconfundible. Porque hay dos tipos de artistas: los que se van realizando a través de períodos, estilos, modalidades, y los que encuentran unos cuantos símbolos y sin salirse de ellos los van ahondando obsesivamente.

Estos atributos no se ejercen con impunidad; por lo general condenan a un hombre a la soledad, a la soberbia y a batirse sin tregua contra los enemigos en la sombra, y contra quienes resienten que una especie de personaje a contrapunto, antisocial, les pise cotos prohibidos, triunfe hasta la insolencia en el terreno de lo cotizable y exhiba hasta lo más oculto a los responsables de los crímenes contra la humanidad. Para los amos locales también puede ser un agravio que apenas aparezcan como personajes muy secundarios en el gran friso de la infamia universal.

Guayasamín es un artista comprometido, desde que la pobreza azotaba su hogar de muchos hermanos. Pero su pintura es ante todo pintura, aun en tiempos del realismo social, cuando era moda estética y deber político retratar lo obvio y añadir literatura a sus flaquezas. Y sin embargo, esa pintura ocupa lugar definido a lo largo de la lucha que se libra en el mundo durante el último medio siglo. Este vasto compromiso se traduce forzosamente en cierta monumentalidad, en un

aliento épico que va organizando el trabajo en series, cuyo origen se remonta al medievo —la pasión de Cristo, los milagros de la Virgen, las hagiografías, el discurso de los templos bizantinos.

Guayasamín empieza a pintar en los momentos en que casi todos los intelectuales de izquierda tratan de encontrarle sentido al mundo latinoamericano. Son las vísperas de la descolonización a escala mundial, y de la utopía de la salvación de los pueblos pequeños por la cultura. Neruda compartía con Guayasamín esta visión de conjunto; su *Canto general* y el "Huaycañán" salen en 1952. Al llegar a esta etapa de las grandes realizaciones, "la imaginación de Guayasamín se convierte en una geografía de la tragedia humana".(16) El mismo explica su unilateralidad: "No quiero expresar mi alegría por los triunfos: Cuba, Vietnam, Nicaragua; tampoco quiero regocijarme por lo que ha de venir. Esta es y será tarea de otros artistas. A mí me toca pintar para indignar, para que la gente vea las monstruosidades y se decida a ponerles remedio; y seguiré haciéndolo, mientras duren las causas de la ira".(17) ¿Cuál otro, pienso, es el espíritu y la misión de "Los desastres de la guerra" o de "Los caprichos"?

El diseño y el color se van transformando en función de la temática. Los trazos se vuelven escultóricos, anchos, con las junturas minuciosamente trabajadas, muchas en rojo. Va desapareciendo lo que sobra. Los rostros pierden casi todo el cráneo, las bocas concentran en su rictus el núcleo de la expresión, y las manos son el núcleo de la dinámica. Los colores son objeto de un taller paciente, a lo largo de una gama bastante estrecha y tan sombría como lo requiere el tema. Los cuerpos están expresados de afuera hacia adentro, hasta los huesos. El diseño y la composición se vuelven simbólicos en los paisajes de Quito, donde los colores pue- *146.*
den ser muy vivos, porque corresponden a estados subjetivos, a lo que la maravi-
llosa ciudad es para un artista que vive frente a ella desde hace muchos años. En *147.*
las flores, en cambio, la búsqueda se orienta a lo que plásticamente es cada modelo, a su sentido y a su dignidad; aquí el colorido es inagotable, como el de los desiertos y las penumbras, con una poesía triste. Los retratos son personajes concretos, vislumbres de la interioridad y de la identidad de los personajes; obras de "secretariado", que requieren del artista muy discreta intervención y una especie de taquigrafía expresada en dibujo y colores precisos, y a lo sumo alguna maliciosa indiscreción para sugerir lo que el modelo oculta. Los rostros de la pintura, en cambio, corresponden a seres abstractos, a símbolos.

El Huaycañán ("Camino del llanto") es "una novela del naturalismo ecuatoriano" cuyos capítulos son los negros, los indios y los mestizos. La serie se compone de cien cuadros y tres retratos. Concentra toda la sabiduría y el instinto plástico un poco bárbaro de Guayasamín; sin embargo, en la perspectiva del inmenso trabajo que hasta ahora lleva realizado, resulta una especie de vela de armas, preámbulo o ensayo general para "La edad de la ira", la serie que empezó con puntualizaciones del inconsciente y no tendrá fin, porque está soldado a un proceso histórico.

Guayasamín madura el proyecto de "La edad de la ira" en España, recorriéndola como peregrino; era el año de 1956 y la guerra aún no se había reducido a cenizas. Este viaje, que duró varios años, lo llevó a muchos países de la América Latina, Europa y Asia, hasta la URSS y la China. Cuando menos cinco mil apuntes se fueron organizando en una trama que culminaría en ideas básicas, planteamiento dialéctico y síntesis del gigantesco mural cuyas piezas son doscientos

cincuenta cuadros. Desde el punto de vista técnico, quizá la mayor cosecha de ese viaje fue el descubrimiento de que la serie sólo podía realizarse *fundiendo el espacio con el tiempo.*

En "La edad de la ira", como en la serie anterior, abunda el negro; pero hay innovaciones técnicas como las manchas móviles, la extracción del color de adentro hasta la superficie del cuadro, las mallas de líneas grabadas encima de las zonas oscuras —a la manera informalista— y gran originalidad en las relaciones entre los temas; todo ello significa un notorio avance respecto al expresionismo iniciado por el grupo de "El Puente" en Europa.(18)

Los lienzos de esta serie están organizados en grupos pintados con diferentes técnicas, que sin embargo no rompen la unidad de la concepción global. Los personajes más detallados son los valetudinarios que componen la "Reunión en el Pentágono", cuyas manos simbolizan el poder a través de la usura y la crueldad. "La espera" es una referencia a los campos de concentración en donde las víctimas ya están anticipadamente derrotadas por la muerte. "Lágrimas de sangre" es un homenaje a las víctimas de la dictadura chilena. "Los doce culpables", a la Kokoshka, aluden a los dictadores militares latinoamericanos. De pronto, entre esta horrenda visión de un mundo demasiado contemporáneo, aparecen los rostros de cinco niñas, representando a los continentes, como preguntándose qué es lo que pasa.

148.

La síntesis de este incendiado testimonio pictórico de nuestro tiempo es el conjunto de las "Mujeres llorando"; podrían ser griegas de las más ásperas islas, pero en realidad son mujeres de cualquier parte que lloran todas las formas del llanto por todos los muertos, hasta los muertos vivos e insepultos; no hay dolor que ellas no hayan visto. "Sus gestos están captados como para no cambiar nunca. Al igual que en el resto de 'la edad de la ira', aquí, en esta tragedia esquiliana, nada se mueve".(19) "La suya es una raza vencida de principio a fin. Por eso declama la desesperación... Aunque demasiada intensidad desemboque en el silencio... Aquí lo imaginario está ausente... Esta sequedad quizá no sea moderna..., pero es trastornante, poderosamente convencional, fantásticamente cándida. Sin edad ni fecha".(20)

El primer mural de Guayasamín está en el edificio central de la Casa de la Cultura, la cual fue su gran plataforma cuando la dirigía Benjamín Carrión. Aunque el esquema geométrico es bastante menos rígido que el renacentista importado a México por Siqueiros y especialmente por Diego Rivera, la influencia de los dos maestros —y por cierto no la de Orozco, que se agudiza posteriormente— es visible en esa obra. La originalidad está en la soltura del dibujo y sobre todo en el colorido, cuya frescura es ecuatorial y sin parentesco alguno con la gama de los desolados paisajes andinos. Es ésta la única obra "alegre" de Guayasamín, un mero homenaje a la esplendorosa naturaleza de las zonas tórridas del país, pausa en esta "tierra de cráteres", como la llama el poeta Michaux.

"El descubrimiento del Amazonas", en el Palacio de Gobierno de Quito, es un fresco de 130 metros cuadrados, organizado en torno a un río que recuerda a las antiguas cartas geográficas de los navegantes y los códices de los indios mesoamericanos. Las figuras armadas de los españoles y las prietas de los indios se ponderan, enuncian una vez más el choque y equidistan entre la selva absolutamente pictórica, cuyos elementos son más bien símbolos de la flora. Es éste sin duda el

149.

mural más importante y maduro que haya hecho Guayasamín en el Ecuador, no obstante que otros contengan mayores audacias técnicas.

Por ejemplo el de la Prefectura Provincial del Pichincha, en Quito, que cubre 42 metros cuadrados. Sobre un fondo de tierra y sangre y aparece una enorme figura humana cortada por la conquista, la imposición religiosa y la independencia frustrada. "Esta obra es una acusación, un concentrado friso de las fuerzas que han condenado a la patria a la agonía".(21) Se ha señalado "con intención de disminuir la distancia entre el autor y el público, que las imágenes, los símbolos y el contenido de esta obra son demasiado directos, arquetípicos".(22) La obra está realizada en paneles, a modo de piezas que deben integrarse a la visión y al proyecto de conjunto, lo cual —nos parece— debilita y desnaturaliza antes que fortalecer, el concepto irremplazable del muralismo.

Terminado en 1960, "El espíritu de la cultura" es una composición en mosaico que ocupa 170 metros cuadrados en el muro exterior de la Facultad de Jurisprudencia, Universidad Central del Ecuador. Tal vez ésta sea la única obra "intelectual" de Guayasamín y a ello se deba su dureza, su escasa expresividad. Ciertamente no responde este trabajo a lo que ha dicho el propio artista: "Cuando uno pinta hombres o cosas de su tiempo vivido, es a través de él, de sus huesos, su dolor o su canto, su experiencia, su memoria, sus sueños, como los espacios, los colores, las formas de las obras del pintor se convierten en vida permanente, innegable, verdadera".

Guayasamín también ha hecho murales en el extranjero: uno en el centro Bolívar de Caracas, y otro para el aeropuerto internacional de Madrid, inaugurado en 1982. Esta obra se compone de vastos paneles, el uno dedicado a España y el otro a la América Latina. Sus símbolos son paralelos: la música y la danza, el toro y el jaguar, los retratos de cuatro muy grandes hombres de cada lado; textos de escritores enfatizan el sentido de esta historia dual y sin embargo indisolublemente unida por el amor y el odio, la creación y las sangres. Mural alentado por la pasión y la poesía. 150.

Guayasamín es "el más americano de los pintores cosmopolitas", dice Debray. Su arte es una liberación porque rompe inhibiciones históricas de los pueblos pobres y apariencias amables e inofensivas que el poder trata de dar a la realidad del mundo. Resultaría hipócrita y falso juzgarlo sólo desde el punto de vista estético, porque "la libertad de los pueblos es inseparable de la creación espiritual". Quizá ya no surja otro artista de mano tan fuerte que se imponga semejante tarea. Con él termina la gran pintura de denuncia. "Su esperanza está en la intensidad del testimonio y en el valor sagrado de la indignación y de la ira".(23)

2. La escultura

a. Una cenicienta

—El llamado arte ecuatoriano colonial es trasplante del español y no expresión nacional, porque en aquel entonces aún no se constituía la nacionalidad. Mediocres e insensibles asaltaron el poder eliminando a los brillantes líderes de la independencia y a los que venían saliendo del pueblo, y dejaron morir los "talleres" donde tanta gente valiosa aprendía y trabajaba durante la colonia. Es malo destruir indiscriminadamente lo que hay; pero es peor no reemplazarlo por algo mejor. Resultado: ningún ecuatoriano hace escultura importante en el siglo XIX, o sea justamente mientras se estaba constituyendo la nación. Al final, cuando se

sintió la necesidad de un arte público, el gobierno trajo extranjeros para que hicieran algo decente; y lo hicieron, pero sin raíces aquí.

—Alfaro creó la Escuela de Bellas Artes con preocupaciones nacionalistas. Entonces se creía que los artistas sólo se formaban en el extranjero, y mandaron becarios. Cuando asesinaron a Alfaro, bastante cambió el país y por supuesto la orientación de la Escuela; pero el gobierno siguió enviando becarios. Prueba de que el sistema no era tan bueno es lo poco que produjo.

—Durante los primeros treinta años del siglo XX nos quedamos sin modelos; de vez en cuando, pero a costos muy altos, se levantaba algún monumento italiano o francés. No sé cómo vino a caer a la Escuela de Bellas Artes de Quito un maestro tan extraordinario como Cassadio; él nos enseñó escultura a varios; pero muy pocos persistimos, y algunos pasamos la antorcha a muchachos de talento, que tampoco persistieron.

—El muralismo mexicano también inspiró culturas; pero la mayor parte de sus frutos fueron imitaciones serviles y vulgares. En buena hora hubo insurgencias contra esa escuela; lástima que una de ellas fuera el misticismo de Víctor Mideros.

—De esas rebeliones, sin embargo, salieron artistas valiosos, que significaron algo para la historia del país porque fueron capaces de representar su época con espíritu creativo, maestría técnica, honestidad y toda la humildad que son capaces de sentir los de estos oficios —que raramente es mucha.

—Antes de 1930 nadie se había preocupado de ir al pueblo para ver lo que hacía en su arte y en su vida. El resultado fue una primera y valerosa versión, que procedía sobre todo de un rompimiento de prejuicios y rutinas y temores de no ser aceptados y cotizados. Sólo se consigue ser original despojándose de esos lastres. La verdadera originalidad tal vez sea algo que sólo reconoce el propio autor; para lo demás, cualquier cosa atronadora se toma fácilmente por única. Es afán inútil crear lo único, lo nuevo. En estos oficios, varios tenemos hijos; pero casi todos tenemos muchos padres. Eso es vital y saludable. La escultura requiere una paciencia infinita.

—Paralela al desarrollo de la pintura desde 1930 no hubo escultura que le diera el tamaño; tampoco en México tuvo rival la pintura revolucionaria. Sin embargo, la Escuela de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central han formado escultores estimables; pero nadie los ayuda y han tenido que dedicarse a otras actividades.

—No somos muchos en este oficio; pero los hay competentes, como Bravo Malo, cuya obra por desdicha es muy limitada. América Salazar también trabajó poco. Germania de Breihl, en cambio, es una buena creadora. He tenido alumnos de auténtica promesa como Ocaña y Contreras, que desaparecieron.

—La crisis de la escultura no se debe a falta de talento sino a una patética falta de estímulo. La pintura sesga en un instante, se adapta y se pone a la moda; cabe en todas partes. La escultura exige autores y consumidores que creen en lo permanente. Una escultura se tiene en pie cuando la respalda algo aceptado, algo como suavemente reaccionario, o cuando rompe los moldes y se lanza al espacio y es cara y nadie se atreve a demolerla para no aparecer como inculto.

—Huyo de la repetición; quisiera amanecer todos los días trabajando en un nuevo planeta. No sé si eso sea bueno o malo, o anodino, y si yo debiera seguir líneas sabidas, determinadas, por épocas; pero en estas ideas, al menos ya no puedo cambiar.

Hasta aquí palabras de Jaime Andrade, tal como las recuerdo después de largas pláticas y tal vez con algo mío. También ha dicho:

"El mundo de hoy es confuso y hermoso. Me atemoriza el futuro; pero lo presiento fabuloso. Las máquinas tienen una belleza especial; dentro de un siglo serán el folklore de nuestra época. La primera bicicleta parece ya un insecto bellísimo. El arte no ha terminado; no sé cómo pueda admitirse lo contrario.

"Ciencia y arte no pueden producir simbiosis. En el Bauhaus se diseñaba con preconceptos; los preconceptos son en el fondo reaccionarios. Hoy la ciencia crea sus propias formas, sin las muletas de los artistas. Claro que a veces... El aparato que primero se posó en la luna no era una preciosa bala sino una especie de araña".

Hay poco que añadir. La escultura tiende a lo conmemorativo y a lo simbólico, y es producto de sentimientos colectivos o de necesidades concretas del poder. Cierto es que tales condiciones no existían en el siglo XIX, por falta de una sólida estratificación social y de una clase burguesa fuerte y evolucionada. Apenas hubo bustos; pero no grandes monumentos cívicos, debido a la ausencia de valores respaldados por una consenso suficientemente amplio —como ya dijimos. Tal inestabilidad ideológica se prolongó hasta bien entrado el siglo XX, y apenas empieza a superarse.

Las condiciones económicas no favorecen el cambio, porque el Estado ecuatoriano atraviesa por una severa crisis. Mas ya comenzó a abrirse cierto mercado para la escultura moderna y no decorativa, de preferencia cuando tiende a lo abstracto, gusto que patrocina la burguesía internacional desde hace varios años. La clientela más importante son los bancos y las grandes financieras, necesitados de prestigio, ambiente cosmopolita y ornamentación cultural, sobre todo cuando el arte se adosa a los muros y no quita espacio.

El Estado ya no puede formar una conciencia colectiva en materia artística; no lo hizo ni cuando disponía de la renta petrolera. Este campo ya lo invadieron las clases dominantes, beneficiarias del proceso de urbanización, productoras de la ideología cultural y audaces gestoras del progreso capitalista. Es natural que esta clientela seleccione a sus artitas; hoy ya no son autodidactas sino en buen número, universitarios: varios pintores y escultores son arquitectos de nota, o figuras establecidas en los altos ambientes sociales. Pero tal exclusividad no puede durar, como no duró la discriminación de la pintura cuyos personajes eran los pobres —pintura hoy altamente cotizada por "ecuatoriana". La transformación en estas superestructuras sociales está en relación directa con el control de la crisis económica que restringe el consumo suntuario.

b. Jaime Andrade, Maestro escultor

"Nací en 1913, después de tiempos aciagos en los que se ensombrecieron esperanzas de mejores días para la patria y se asestó duros golpes a quienes intentaban hacerlas realidad... inclusive a mi padre y a mis viejos tios, rebeldes legendarios... En casa faltaba pan a menudo; pero había muchos libros" y una comunicación constante que daba medidas de dignidad.

No le gustaba la escuela; pero suplía sus deficiencias estudiando en la Biblioteca Municipal. Desde temprano optó por el arte y hacía sus propios juguetes con los materiales más humildes. El punto de partida de su carrera fue el ingreso a la Escuela de Bellas Artes, donde tuvo como maestros a "magníficos seres huma-

nos" como el escultor Luigi Cassadio y el pintor Pedro León, y compañeros de talento y gran pureza ideológica como Diógenes Paredes.

Siguió cursos organizados de arte en la New School for Social Research, de Nueva York, donde contó con la ayuda generosa e inteligente de Camilo Egas. Conjuntamente también le interesó el dibujo y el grabado, así como los métodos de enseñanza, "las pocas técnicas que hay, porque en realidad el arte no se enseña", dice.

Andrade se había graduado de escultor tras siete años de estudios. Un año después, en 1933, murió Cassadio y por concurso, él lo reemplazó en la cátedra; tenía veinte años. Entre sus alumnos estaban César Bravo Malo y Oswaldo Guayasamín. "La Escuela de Bellas Artes se transformó en mi mejor refugio durante años".

Hacia 1951 dictó cátedras en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central, donde conoció a Patiño, Viteri y Barragán, que entonces hacían la carrera. Hacia 1960 se inicia el proceso que poco después iba a culminar con la conversión de la Escuela en Facultad de Bellas Artes, de la cual fue dos años decano.

Tras la caída de la dictadura —que había cerrado la universidad—, profesorado y estudiantado se radicalizan mucho. Uno de esos movimientos obliga a Andrade a salir de la Facultad en 1967. No vuelve más a la docencia; pero recuerda con nostalgia lo mucho que aprendió de los estudiantes.

Es entonces cuando dedica por entero el tiempo a la realización de su obra más importante. En la década de los treintas comenzó trabajando figuras pequeñas, y relieves en muros de adobe, que duraban poco y de los cuales se conserva fotografías. Su estrecha amistad con Gil Gilbert, Aguilera Malta, Pareja Diezcanseco —los del "grupo de Guayaquil"— y con marxistas de Quito como Paredes, contribuyó a entusiasmarlo con las tendencias sociales del arte, alimentadas también por la escuela mexicana.

Tras algunas tallas a lo Rodin —cuya preocupación central era el movimiento— y retratos de familiares y amigos, inicia con "La parva" (1942) su trabajo naturalista, que lo convirtió por excelencia en el escultor del indigenismo. La mayoría de esas obras son tallas en piedra; pero también hay algunas en madera.
151. De nogal es la cabeza de "Laura" (1948), labrada cuando el artista ya abandonaba la línea del indigenismo y emprendía su gran obra mural. Si hay marcado paralelismo entre la pintura ecuatoriana y la pintura mexicana de aquellos tiempos, también lo hay entre la escultura de Andrade y la de cuando menos dos artistas fundamentales del período en México: Carlos Bracho y Francisco Zúñiga.

El primer mural en piedra de Andrade (más de 150 metros cuadrados) está en la Universidad Central del Ecuador; de severidad clásica, muestra sin embargo un espíritu "moderno" por la economía "estilizada" y la movilidad de las formas. Desde entonces, los pocos murales figurativos que ha hecho tienen algo de medieval, e incorporan también la experiencia de su época indigenista.

Pero donde la producción de Andrade consigue su más alta y original calidad, es con los murales en mosaico de piedra, técnica que practicaba su esposa después de trabajar en Israel", y en cuya aplicación ha intervenido a veces toda la familia. Es una técnica a la vez ultramoderna y muy antigua, que inevitablemente va impulsando la mano del creador hacia las formas abstractas, las tonalidades tenues y sugerentes, y una textura que no puede dar ningún otro material. Invita también

a las grandes dimensiones, de las que va surgiendo un mundo plástico excepcionalmente rico, susceptible de descubrirse, redescubrirse e inventarse de continuo. El mosaico, irregular, gobernado apenas por unos cuantos trazos maestros, sugiere superficies planetarias, ciudades, intrincados laberintos; todo, de alguna manera inexplicable, como poblado, como lleno de vida minúscula y latente. Otros murales de Andrade son en madera, también de motivos abstractos; pero cuya riqueza plástica emana de altos y bajos relieves, conseguidos por medio de incisiones y huellas que parecen ocasionadas por gubias gigantescas. En estos murales hay una especie de paz, limpieza y elegancia que nunca cae en lo decorativo.

El trabajo de Jaime Andrade como muralista está en el diario *El Comercio*, el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social, el aeropuerto Mariscal Sucre, el Banco de Préstamos, el Banco Central del Ecuador, Banco Popular, el Hotel Colón, en algunas casas particulares, en la Casa "Municipal" —todo en Quito. También tiene algunos mosaicos —con algo de bizantino— en pechinas de la catedral de Latacunga y una composición de más de diez metros de superficie en el hotel Humbolt, hecha de hierro, con una trama irregular de líneas curvas y verticales, de un sobresaliente dinamismo. En Ambato se encuentra el mural que hizo sobre un diseño de Oswaldo Viteri.[24] *152, 153.* *154*

Esta misma técnica la ha empleado el artista en piezas escultóricas individuales, que también ha venido realizando a lo largo de los últimos años, unas abstractas y antropomorfas, otras muy libres y objetivistas.

En algunas de sus exposiciones han figurado también imaginativos dibujos que muy raramente se parecen a los que hacen los escultores como bocetos para sus obras. Son aguadas, ensayos de texturas, y a las veces abrazos alegremente eróticos.

Los últimos trabajos de Andrade están realizados en madera y pintados de colores vivos; conglomeran en pequeña dimensión formas geométricas precisas y parecen armadas con la inocencia de las construcciones de los niños. Dan, en efecto, la impresión de juegos. Parte representativa de este trabajo se vio en la exposición con la cual fue inaugurado el Museo de Arte Moderno en Cuenca (1984).

Pero con Jaime Andrade nunca se sabe lo que puede suceder; a lo mejor está hurgando embriones para otra gran serie de sus obras.

c. La escultura de un pintor

Raramente un artista tiene igual significación en pintura y escultura; ciertamente, Guayasamín no es una excepción. Sin embargo, no puede dejar de mencionársele como escultor, pues lleva realizado un trabajo apreciable desde hace unos quince años, aparte del acometido en yeso o madera cuando hacía la carrera en la Escuela de Bellas Artes de Quito y aun en pocos años siguientes a su graduación.

Su obra más importante, en su conjunto monumental, es la que realizó en el Centro Cívico de Guayaquil y está dedicada al movimiento de independencia nacional; se trata de una gran estructura en concreto blanco, y de una composición abstracta a ella integrada. *155, 156.*

En bronce ha fundido varias cabezas de gran tamaño, que recuerdan el arte micénico por el esquematismo de los rasgos; funcionan separadamente o en grupo, unificadas por el mismo gesto hierático. Estas piezas se encuentran en el jardín del Museo Guayasamín, Quito. *157.*

En el mismo sitio hay una forma metálica coloreada, con ciertas alusiones antropomorfas y una estructura esbelta, y dos obras geométricas con móviles, que nada tienen que ver con los fitoformes de Calder.

En otras dependencias de la Fundación Guayasamín se encuentra también especies de mascarones de bronce, como decoración de muros de piedra.

Guayasamín acaba de terminar la parte metálica de lo que será el monumento escultórico más alto del Ecuador. Es una estatua simbólica de Rumiñahui, el último general que luchó contra los españoles en territorio ecuatoriano. La figura, brazos en alto, tiene unos quince metros de talla y estará flanqueada por dos especies de lanzas que levantarán cerca de veinte metros. Montada sobre una pequeña plataforma, este monumento será emplazado en un parque especial en Sangolquí, población cercana a Quito, de la que es oriunda la familia Guayasamín.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

NOTAS

1. Gibson, Charles R., *Foreign trade in the economic development of small nations. The case of Ecuador*, New York, EE.UU., Praeger Publisher, 1971, p. 172.- Sandoval-Moreano, *Commodities, international trade and dependent economic growth: bananas and oil in Ecuador*, Universidad de Sussex, 1981, tabla 8, cit. por Pareja, Francisco, *Socioeconomic evolution and systems of political domination in Ecuador, 1830-1960*, tesis en la Universidad de Sussex, 1981, ms.
2. Reyes, Oscar Efrén, *Breve historia general del Ecuador*, Quito, ed. Fray Jodoko Ricke, 1960, 6a. ed., p. 790.
3. Hurtado, Oswaldo, *El poder político en el Ecuador*, Quito, Universidad Católica, 1977, p. 286.
4. Pareja Díezcanseco, Alfredo, *Ensayo de ensayos*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1981, 2 vols., t. I. p. 100 y ss.
5. *Arte ecuatoriano*, Quito - Barcelona, Salvat Editores Ecuatoriano, 4 vols., 1974.
6. Crespo Toral, Hernán, *Trama*, Quito, XI/1978, p. 71.
7. Entrevista con M. Monteforte.
8. Pareja, *op. cit.*
9. Los datos sobre la vida y la obra de Rendón están tomados de *Arte ecuatoriano*, y Pareja Diezcanseco, obras citadas, y de Barnitz, Jacqueline, *Abstract currents in ecuatorian art*, Wáshington, D.C., EE.UU., The Center for Interamerican Relations, 1977.
10. Enterado de lo que significaba esta galería, Goering —coleccionista de pintura contemporánea europea— dio la orden de incautarla. Las reservas de cuadros ya se habían puesto a buen recaudo —incluyendo algunos lienzos de Rendón—; pero la policía alemana se llevó la hemeroteca de Rosenberg, única en el mundo, que contiene la historia, las críticas y los catálogos de todas las exposiciones importantes de Europa durante medio siglo. Apenas terminó la guerra, gestiones del gobierno francés a través de órganos que luego formarían parte de las Naciones Unidas hicieron posible rescatar ese tesoro del arte contemporáneo.
11. Tuvo lugar allí la famosa historia de la baronesa alemana involucrada en asesinatos y espionaje, que ha dado lugar a varios libros, unos documentales y otros casi de ficción. La esposa de Rendón, Paulette, escribió un libro que incluye la misteriosa tragedia.
12. Vrinat, cit. por Barnitz, *op. cit.*
13. Barnitz, *op. cit.*, p. 14.
14. Nació en Quito en 1919. Se graduó de pintor y escultor en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad en 1941; su primera exposición individual se realiza al año siguiente. Viaja por la América Latina dos años y expone en Wáshington a invitación de Nelson Rockefeller. Pasa a México y estudia con Orozco tres meses. En 1952 concluye y expone su serie Huaycañán, patrocinado por la Casa de la Cultura. En 1956 inicia un largo viaje por Europa y Asia. En 1970 comienza a exponer "La edad de la ira". Ha presentado varias exposiciones en el Ecuador y muchas en el extranjero. Crea la Fundación Guayasamín y dona al Ecuador el "Huaycañán", "La edad de la ira", una nutrida retrospectiva de su trabajo y sus colecciones de arte prehispánico, colonial y latinoamericano. Muy activo a favor de los movimientos de liberación de la América Latina y en la Asociación Latinoamericana de Derechos Humanos. Sus obras figuran en buena parte de los museos de arte moderno y en colecciones privadas del país, Estados Unidos y Europa. Ha recibido numerosos premios, incluyendo el Mariano Aguilera, del Ecuador.
15. Dice Guayasamín: "Las formas surgen de tus propios huesos: de la alegría, el dolor, la ternura, la cólera que están allí. Para que las formas sean auténticas el pintor tiene que transformarse en montaña, en flor, hombre, mujer, niño; en odio, dolor, sonido, luz. De lo contrario hace formas estilizadas y endebles". *(Conversaciones con M. Monteforte).*
16. Moré, Humberto, *Actualidad pictórica ecuatoriana*, Guayaquil, Forma, 1972, 2a. ed., p.8.
17. Conversaciones con M. Monteforte.
18. Moré, *op. cit.*
19. Camón Aznar, José, *Oswaldo Guayasamín*, Madrid, ed. Polígrafa, s.f.
20. Debray, Regis, "Exposition au Musée d'Art Moderne, *Le Nouvel Observateur*, París, 1973.
21. Silva, José Félix, *El mural Ecuador*, Quito, ed. Araujo, 1980.
22. Revista *Trama*, Quito, VIII-1980.
23. Camón Aznar, *op. cit.*
24. Ver cap. XII (sección Viteri).

CAPITULO XIII

EL PERIODO BANANERO, 1945 - 1970
DEL EXPRESIONISMO AL ABSTRACCIONISMO

I. EL MARCO SOCIAL*

En 1955 comienza la caída del cacao y pronto se traduce en una depresión económica general, cuyo momento crítico fue 1959. El malestar social estalla en la revuelta del proletariado guayaquileño, que el gobierno socialcristiano de Ponce reprime con el ejército, al costo de alto número de muertos.

En ese clima se realizan las elecciones presidenciales de 1960. En 1961 la disminución de las exportaciones del banano y el café lleva a la economía al borde del colapso: se devalúa la moneda y se desencadena un incontenible proceso inflacionario; entre 1960 y 1968 los artículos de primera necesidad suben en 30o/o y los ingresos reales permanecen virtualmente estacionarios.

Entre tanto, 1959 es el año del triunfo de la revolución cubana, de enorme trascendencia política en el hemisferio; se derrumba por fin el "monolitismo ideológico consagrado en el Tratado de Asistencia Recíproca, del que se valían los Estados Unidos para legitimar sus intervenciones en los países latinoamericanos y aplastar procesos de cambios sociales bajo el pretexto de combatir el comunismo internacional' y 'guardar el sistema democrático' ".(1) Capitalizando el sentimiento popular antimperialista —lo que no podían hacer por razones ideológicas los partidos históricos, ni la izquierda por temor a enfrentar a los militares—, Velasco Ibarra se presentó nuevamente como el "salvador de la patria" y como símbolo del antimperialismo. La votación a su favor casi igualó la de sus tres opositores unidos, incluyendo a Galo Plaza, símbolo de la política proimperialista; el viejo caudillo recibió, incluso, la visita "informal" de Fidel Castro.

Perdido el apoyo popular y malquistado con los sectores patronales por no poder resolver la crisis económica, Velasco fue derrocado en 1961 por los militares, cuyo control sobre la vida política se hacía cada vez más completo. Le sucedió el guayaquileño Carlos Julio Arosemena, quien pese a sus ideas progresistas, tuvo que plegarse a la presión de los Estados Unidos alineándose a la política anticubana, e incluso rompió relaciones con Cuba en 1962, en medio de un clima "anticomunista" rayano en la histeria, fomentado por la Iglesia y los grandes medios de comunicación colectiva.

---

* El autor de esta sección I es Hernán Rodríguez Castelo.

El sector más receptivo a la revolución cubana fue el estudiantil, que se concentró en la "Unión revolucionaria de la juventud ecuatoriana", primero controlada por el partido Comunista para acciones cívicas, y luego radicalizada hasta producir, en 1962, un foco guerrillero rural.

Pero a los Estados Unidos no les inspiraba confianza Arosemena y lo botaron en 1963; lo sucedió una junta militar que hizo gobierno hasta 1966.

La Junta introdujo rápidamente el programa de reformas económicas y sociales de tipo desarrollista, por el cual abogaban los norteamericanos con el fin de superar la base estructural que alimentaba el descontento popular.(2) En 1964 se expidió la Ley de Reforma Agraria, se creó el Instituto de Seguridad Social y el impuesto sobre la renta. Leyes de fomento y desarrollo dinamizaron la economía, estimularon la industria y modernizaron la administración, bajo la guía de tecnócratas. A este programa y para seguridad de los Estados Unidos y estímulo a la inversión, la dictadura militar añadió un sistema represivo, persiguió a la izquierda, desmanteló las organizaciones estudiantiles y sindicales e intervino las Universidades laicas y la Casa de la Cultura.

Mas al igual que los demás planes concebidos dentro del esquema de la "Alianza para el progreso", el destinado al Ecuador fracasó por sus más graves contradicciones internas: eliminar de los centros de decisión a los propios sectores a quienes los planes aspiraban a beneficiar, y buscar resultados genuinos a favor de intereses imperialistas y no de los pueblos locales. Los campesinos arreciaron su presión para que la reforma agraria tuviese aplicación efectiva y profunda; los choques intraclasistas de la oligarquía se multiplicaban por disputas relativas a los beneficios y orientaciones del programa, y en 1965 se produce el choque decisivo entre comerciantes e industriales a propósito del arancel de aduanas; los terratenientes tradicionales reaccionan contra la reforma agraria y las prioridades a favor de los industriales. Por otra parte, los estudiantes y los cuadros intelectuales se reorganizan y multiplican sus acciones. Todo esto deteriora a la Junta, hasta hacerla caer en 1977.

El trienio de aquella dictadura no modificó substancialmente las estructuras, dejó a los campesinos al margen de la Seguridad Social y del crédito, conculcó derechos humanos y atrasó el proceso de democratización que traía el país; pero objetivamente, llevó a cabo una transformación y una modernización sin otro precedente que el del gobierno de Ayora más de treinticinco años atrás. Muchas de sus reformas son irreversibles.

La dinámica desarrollada en ese lapso arrastró al régimen con el cual la oligarquía pretendió reemplazarlo. El vacío de poder continuaba y los militares volvieron a llenarlo en 1970. Un interés más grande que nunca movía a los Estados Unidos a sostener ese régimen: la aparición del petróleo.

En lo que respecta al movimiento laboral, la crisis económica movilizó a los obreros para organizar la Confederación de Trabajadores del Ecuador, que tras la huelga general de 1961 —cuyo objetivo aparente era protestar por la devaluación de la moneda—, precipitó la caída de Velasco Ibarra.

Buena parte de la acción de la CIA para alinear al país con el anticastrismo se dirigió sobre el movimiento obrero.(3) En mayo de 1962 auspició la formación de la "Confederación ecuatoriana de sindicatos libres".

Los estudiantes universitarios jugaron papel importante en la caída de la dictadura militar (1966); pero el factor decisivo fue la huelga general declarada

por la CTE, que luego consiguió unificar temporalmente a casi toda la clase obrera. Es de señalar que muchos sindicatos apoyaron las medidas progresistas de la dictadura.

También los campesinos, como ya se dijo, actuaron como catalizadores del proceso político. Las tomas de tierras hacían efectivos de hecho los postulados de la reforma agraria y golpearon más eficazmente que las decisiones judiciales y administrativas a los rezagos semifeudales del sistema. En torno a esas acciones hubo varios intentos de organizar a los comuneros y minifundistas.

II. EL MARCO ESTETICO

1. El Ecuador y el mundo, 1950-1960

Entre 1950 y 1960 se acelera el rompimiento de la mediterraneidad cultural del país, sobre todo en la sierra. La aviación y los sistemas modernos de comunicación vincularon entre sí a las ciudades principales, que habían conservado sin cambios mayores sus culturas vernáculas. El crecimiento de la vida social y económica en las ciudades va configurando la hegemonía de una cultura urbana, con el cimiento de la nueva clase media.

La recién fundada Escuela de Arquitectura en la Universidad Central del Ecuador coincide con el progreso del urbanismo y la renovación de la arquitectura.(4) Se introduce hasta formas del Art-Deco, movimiento que de Europa había pasado a los Estados Unidos poco antes de la conflagración mundial y se reprodujo principalmente en Quito y Guayaquil. Ante el crecimiento comercial urbano, las clases altas se desplazan a la periferia de las ciudades y redecoran a la moderna sus casas; el paisaje y nuevos materiales se incorporan a la nueva versión del espacio arquitectónico. Decididamente, los modelos sociales se desarrollaban de espaldas al agro y a lo que en los últimos años había significado para la literatura y el arte.

El viraje del arte no puede separarse de ciertos factores internos y externos. Por ejemplo la escalada de la nueva burguesía bananera, casi toda procedente de sectores urbanos medios y altos, e incluso de grupos profesionales.

Por otra parte, había surgido una noción más integrada del mundo y un sentimiento de autovaloración de las culturas propias como consecuencia de descubrir y apreciar las ajenas; todo ello, componente de la proyección del movimiento descolonizador en la América Latina, donde en varios países se instauraron gobiernos democráticos de tendencias nacionalistas.

En los Estados Unidos hubo cierta descapitalización intelectual al regresar a Europa los artistas exiliados durante la guerra; el país sólo se recuperó hasta casi cuatro lustros después de la conflagración mundial, cuando profundas emociones internas gestaron nuevas y poderosas formas de la plástica, luego imitadas en otras partes.

En París no había nada muy nuevo; pero una sabiduría de siglos actuó para incorporar a todos los artistas de Europa y la América que tenían algo que decir.

Habían surgido, entre tanto, dos nuevos polos de atracción, Italia y España, ambos como resucitados tras los peores años de control cultural fascista. Transcurrieron algunos años antes de que los escritores reaprendieran a usar la libertad en España; los pintores y los escultores, en cambio, se transformaron en el

grupo más creativo de Europa, bajo el patrocinio de la gran burguesía industrial y bancaria que emergió con la modernización económica. Tanto ellos como los dirigentes económicos de nuevo cuño coincidían en crear valores "nacionales", pero de dimensión europea. Los artistas reflejaron en una pintura densa, no objetiva, oscuramente goyesca, los estragos de su guerra civil y la desolación de una juventud que se había tenido que tragar las palabras de rebeldía.

Semejante panorama internacional proveyó incitaciones intelectuales y estímulos concretos para los artistas latinoamericanos; mexicanos, venezolanos, colombianos, fueron celebrados y cotizados en Nueva York y en Europa.

El lazo de unión entre la gran mayoría de los artistas ecuatorianos de diversas tendencias fue primero, la oposición al realismo social, tildado de muerto como praxis vital, y luego el sionismo objetivista, que se había vuelto monótono; hacia 1965 los objetivos de la oposición fueron el grupo plástico identificado con la Casa de la Cultura —tildada de elitista— y la línea socioestética y la personalidad influyente de Guayasamín.

Al avivamiento de las diversas posiciones críticas contribuyó la pugna entre los intelectuales marxistas y los de otras ideologías, apenas terminó su alianza en el frente antifascista después de la victoria aliada. Un bando culpó al otro del atraso en el arte. Muchos jóvenes acusaron a la izquierda de frenar la evolución cultural e imponer normas y presiones contra la creación libre.

Las miradas convergieron con gran interés en el abstraccionismo; pero el pleno desarrollo de sus modalidades mejor definidas iba a tomar aún varios años, dada la falta de antecedentes y de una experiencia colectiva. Simultáneamente, se trataba de un problema de evolución de los artistas y de su clientela.

El surrealismo nunca hizo adeptos en el Ecuador; primero porque en sus momentos de auge predominaban en el país junto a gran carencia de información, otras líneas socioestéticas, y luego porque cuando después de 1950 se abrió el horizonte a todas las tendencias de la plástica, aquella escuela ya había pasado de moda. El surrealismo sólo fue objeto del trabajo de Egas —que vivía fuera— durante un período; entre unos cuantos pintores aparece de vez en cuando como elemento adjetivo y transitorio.

Hacia 1955 hubo dos exposiciones que marcaron hito en la pintura local del último medio siglo: la de Rendón, que de cierta forma sintetizaba buena parte de lo que había ocurrido desde el cubismo —inclusive—, y la de Araceli Gilbert, que planteaba claramente la línea de la geometrización abstracta.

Avidos, abiertos al asombro y a la audacia, algunos jóvenes consiguieron trasladarse a Europa. En España estuvieron Tábara nueve años y Villacís dos. Ambos partieron del informalismo, cuyo primer brote —sobre todo en el aspecto teórico— fue la "Escuela de Altamira", fundada hacia 1947 por Matías Goeritz. El informalismo fue llevado a su esplendor por el "grupo de Barcelona" pocos años después, y a él estuvo plenamente incorporado Tábara.(5)

El mismo crea el "precolombino" a fines de la década 1950-1960. El indigenismo era obsoleto; pero no como actitud intelectual de vuelta a los orígenes de la nación y de la cultura americana. Quizá por hallarse lejos y con una perspectiva histórica más integral, Tábara, Villacís y Maldonado realizaron la pintura "precolombina" con mayor profundidad telúrica, resolviendo sus problemas técnicos que abarcaban materiales, color, textura y conceptualización del espacio. Los trazos de las líneas, sus intrincaciones (sobre todo en Maldonado) y los signos prehispáni-

cos evocados o reinventados, constituyeron la caligrafía de esa modalidad plástica, la cual permitía todas las preferencias y peculiaridades personales. El "precolombino" es una auténtica aportación ecuatoriana a la pintura contemporánea y despertó vivo interés en parte de Europa.

Pero casi todos sus pioneros tuvieron el buen juicio de abandonarlo apenas presintieron el riesgo de estereotiparse y de caer en lo decorativo. Los que dieron el salto mayor fueron Tábara, al rescatar los signos mágicos y otros recursos del arte abstracto, y Maldonado, quien desde Italia emprendió la deslumbradora experiencia de pintar y esculpir en acero a colores.

Los pintores que comienzan a trabajar poco después de 1950 forman el mejor cuadro profesional que ha enriquecido la pintura ecuatoriana —cuyo rasgo ha sido el brillo de personalidades aisladas y diferentes—; casi todos siguen produciendo y le deben poco o mucho a las enseñanzas de Wulf, Michaelsen o Schreuder; incluso Olga Fish fue una de las primeras en practicar e inducir a la ejecución de una pintura realista con temas populares, tanto en la sierra como en la costa.

2. Los memorables "sesentas"

Cuba se apodera de su destino y emprende una revolución socialista. Kennedy sube a la presidencia de los Estados Unidos e ideologiza a la juventud para actuar en la conquista de "nuevas fronteras". Gagarin, el primer hombre espacial, multiplica los horizontes de la aventura. Así comienza, en 1960, una significativa década de esperanzas que salvo en cuanto a Cuba, luego resultaron desmesuradas y frustráneas.(6)

Sorprendentes casos siguieron ocurriendo. En 1962, la crisis de los cohetes en Cuba pone a la humanidad al borde de la tercera guerra mundial. El Concilio Vaticano traza la política de "*agiornamento*" de la Iglesia y se abre a algunas reformas.

En 1963 cae asesinado el presidente Kennedy; muere también Juan XXIII. En 1964 Estados Unidos se quita la careta e interviene sin remilgos en Vietnam. Kruschov, aperturista a la coexistencia pacífica exigida por los países no alineados, cae del poder. China estalla su primera bomba atómica.

En 1967 muere el Che Guevara, adalid de la pureza revolucionaria y del quijotismo político y humano. Son los tiempos de los veranos calientes, de la rebelión de los conscriptos que rompen sus cartillas de identificación para no pelear en Vietnam. Cunde la rebelión en las Universidades norteamericanas y se propagan los movimientos guerrilleros y la salvaje represión.

En 1968 la URSS invade Checoeslovaquia. Resplandece y se extingue, con sus oropeles intelectuales y su imaginación baldía político-literaria, el brote de mayo en la Sorbona. Se extiende la crisis del capitalismo y con ella la inquietud estudiantil a México en vísperas de la olimpiada; el gobierno responde con la masacre de Tlatelolco. Hay brotes semejantes en otros países del hemisferio.

En 1969 los norteamericanos llegan a la luna; Nixon es electo presidente y adopta la diplomacia imperial de Kissinger sobre el esquema (menos grosero) de Dean Acheson. Un año después muere el general De Gaulle, acaso el último estadista de dimensión universal que produzca la burguesía. Las protestas contra la guerra del Vietnam estremecen a las instituciones norteamericanas. En Chile la Unidad Popular gana las elecciones.

La historia cultural de "los sesentas" puede comenzar en 1961 con la obra maestra cinematográfica en que Fellini, premonitoriamente, capta el tedio, la morosa sensualidad, la decadencia de la "gran sociedad" burguesa. De un ámbito latinoamericano, es decir mucho más bárbaro y por lo tanto más vital (México), surge el famoso manifiesto de Matías Goeritz declarándose *harto* de todos los "ismos" figurativos o abstractos: "harto de toda la pornografía caótica del individualismo... de la gloria del momento, de la vanidad y la ambición, del *bluff* y de la broma artística, del conciente y subconciente egocentrismo de los conceptos inflados... del griterío de un arte de la deformación, de las manchas, de los trapos viejos y pedazos de basura; harto del preciosismo de una estética invertida que festeja la exteriorización de la belleza de lo destruido y podrido, harto de todas las texturas 'interesantes' y de los juegos vacíos de una educación puramente visual o táctil... de la abundante ausencia de sensibilidad que con dogmas oportunistas sigue presumiendo de ser capaz de sacar jugo a la copia o a la estilización de una realidad heroicamente vulgar". Goeritz propone que "una silla sea una silla", sin la enfermiza mistificación inventada en torno suyo"; que se rectifiquen a fondo todos los valores establecidos, y concluye: "Hay que hacer o por lo menos intentar que la obra del hombre se convierta en una oración plástica". El grupo más creador de artistas jóvenes se adhiere a este manifiesto, del que surge en buena medida el gran arte público de México. Ese documento fue una de las ponencias centrales del Congreso Mundial de Escultores, reunido en México en 1968. En 1969 Goeritz presenta una vasta exposición donde plasma la idea del trabajo colectivo, el cual ha hecho posible entre otras cosas, la distribución escultórica de "La ruta de la amistad" (para la olimpíada mundial de 1968), el "Espacio escultórico" de la UNAM y otros grandes conjuntos plásticos urbanos para ciudades de México e incluso para algunas de Europa. En todo este arte hay no poco de *"minimal"*.

Igualmente en 1961, los Beatles desencadenan el nuevo movimiento de la música popular. Esa música alimentaba a la juventud con su lenguaje elemental, y sin embargo suficiente para expresar grandes emociones colectivas y cadencias acentuadas por la guitarra eléctrica, las furiosas baterías que diluían en el ritmo la postergación de la inteligencia y el sentido de una larga, triste, aliviadora cópula. Todo tenía un soplo melancólico y brutal, una especie de tono desenfrenado de Consagración de la Primavera; pero de una barbarie urbana, contemporánea. Y todo procedía de gente desolada, inerme, fea, y de muchos adolescentes con algo de prodigiosos niños que ocultaban su placentario temor a ingresar en el mundo real, y ajeno pese a que era el mundo que los había cosificado y deformado. Esa música iba unida a textos de una poesía triste y levemente sardónica, en un idioma empobrecido que degeneró hasta una especie de jerigonza metafórica y lumpenproletaria.

El movimiento musical empezado por los Beatles va unido a una exoteria orientalista —prácticas yogas, baladas de cítar, cábalas como la famosa "era de Acuario"— y al desbocado uso de la mariguana y otras drogas. Alimentaba todo esto una fantasmagoría de colores y formas, escatológica y con rezagos de abalarios surrealistas, que se nombró sicodelia —especie de estética irracional y con frecuencia mortalmente seria.

Hacia 1968 las vertientes se habían bifurcado: una hacia la evasión y la autodestrucción, otra hacia la rebelión intelectual generosa, pero sin verdadera práctica revolucionaria. La primera desembocó en el festival de Woodstock (1969), la

mayor concentración humana habida hasta hoy por motivos no religiosos, deportivos o políticos; ese fue el sínodo y el testamento multitudinario de un paraíso efímero, lleno de serpientes, imposible de recordar sin profunda nostalgia. La segunda se canalizó en las Universidades que en los Estados Unidos tenían como principal ideólogo a Herbert Marcuse.

Las enseñanzas de Marcuse contribuyeron a desvalorizar el terrorismo intelectual paralingüístico que acompañaba al estructuralismo, y a desenmascarar el optimismo idealista de la burguesía y la red ideológica de su sistema; pero nunca despertó otra militancia que la agitación universitaria. En el fondo conducía a la pasividad y a la destotalización de la realidad social y económica; su consecuencia final era el rechazo anarquizante de todos los sistemas contemporáneos de organización social. Por lo menos así lo entendieron los estudiantes y muchos intelectuales pequeñoburgueses, entre quienes aquellas ideas sirvieron para nutrir teóricamente a la "nueva izquierda", cuyo signo nada tiene de revolucionario. La burguesía vio la rebelión cultural sin sobresalto, como cosas de muchachos cuya actividad intelectual no representaba peligro alguno para el sistema de poder.

En 1965 muere T.S. Eliot, el poeta que había vislumbrado el páramo bajo la civilización contemporánea, y al año siguiente, André Breton, guru del inenterrable surrealismo y una de las influencias artísticas mayores del período intergueerras mundiales. Se inunda Venecia, avivando de pronto en los países occidentales la conciencia de compartir el origen mediterráneo y de sentir amenazado uno de sus patrimonios.

En 1967 gana el Premio Nobel Miguel Angel Asturias; con ello los europeos reconocían la posibilidad universal de la cultura latinoamericana, así como habían reconocido su realidad política cuando triunfó la revolución cubana. En 1969 se otorga el premio a Samuel Becket, el más solitario, amargo creador de literatura del absurdo; su elección era congruente con el saldo de una época durante la cual la juventud se *historizó* más que nunca; pero no supo qué responsabilidad asumir. En última instancia, para la América Latina todas las consignas de aquella época fueron vía de domesticidad y sometimiento a la subcultura de la pequeña burguesía intelectual norteamericana. Acaso su verdadera trascendencia haya sido promover la libertad sexual, embestir contra la familia como productora de ideología, derrumbar barreras raciales, impulsar la liberación de la mujer e introducir la boga de un informalismo que iba a repercutir no poco en las artes plásticas. Que la clase hegemónica se haya aprovechado de esta creación colectiva, es coherente con su papel y su destino.

Los intelectuales de la primera guerra mundial reelaboraron la "vanguardia" y el cubismo, y produjeron el dada, el surrealismo y la obra sociocultural de talleres como el Bauhaus. Esta fue una obra de vencedores y vencidos, de sajones y alemanes y latinos, de cristianos, judíos y ateos; los intelectuales de los "sesentas" cubrieron un espectro humano muchísimo más angosto y no fueron verdaderamente creadores. Casi todos sus movimientos artísticos y literarios estuvieron conducidos por *snobs* y no por revolucionarios en sentido alguno —tampoco en el campo del arte. La "onda" fue una canalización de prácticas imitativas, inocentes credulidades y endogamias sociales para la defensa de capillas mediocres y autovalorizadas. En su conjunto, sin embargo, las frustraciones y sobre todo las exaltaciones obnubiladas y el potencial "contestatario" de los protagonistas intelectuales rompió viejas y también nuevas tradiciones, afectando en bastante profundidad

las ideologías dominantes.

Pero ningún artista de entonces postuló ni creyó que el arte podía cambiar la sociedad o siquiera contribuir a la solución de las necesidades humanas. La pintura/acción y la escultura de chatarra, así como la arquitectura que procuraba espiritualizar la vida humana, tenían algo de violento y saludablemente salvaje. Pero ya no existía el espíritu mesiánico que caracterizó al arte "comprometido". La tendencia era acomodarse a un sistema donde la burguesía se transformó en la gran clientela del arte que llamaba "puro" y también "intelectual" y "libre". Bajo el peso de estas condiciones de moda y negocio, resultaba heroica la lucha de algunos creadores para refugiar y comunicar su mundo íntimo, su angustioso desagrado ante la sociedad donde tenían que vivir.

Entre 1960 y 1977 la perturbada alta cultura de los Estados Unidos anega el continente. La práctica de un imperio y la decadencia de un sistema no pueden darse —es cierto— en campo neutro y aislado. Ya no bastaba ser moderno; tampoco bastaban el castellano y la cultura capaz de prosperar en su ámbito: hay que ser "contemporáneos", lo cual en este contexto significa internacionalizarse —a imagen de la clase dominante—, adaptarse a una homogeneidad fatigosa y deplorablemente manida a través de las grandes urbes. Ninguna escuela "novísima" queda sin practicantes: el abstraccionismo *avant-la-lettre*, el onirismo surrealista, el conceptualismo, el interiorismo, la cinética, el minimalismo, el opismo, el popismo... Hasta las escuelas anteriores a nuestro siglo tratan de revivir con parafernalias o afeites actuales: el renacentismo velazquiano, el manerismo, el romanticismo, el primitivismo, el expresionismo goyesco. Olvidada quedó la admonición de los maestros del Bauhaus contra el peligro de la vacuidad, la deshumanización y el espíritu fundamentalmente rutinario de las novedades fáciles en el arte contemporáneo —más susceptibles de imitarse que las de ningún otro momento de la historia. Corifeos oportunistas y órganos culturales pazguatos alimentaban este carnaval de excesos, improvisaciones y descocados pininos.

Hubo también conmovedores esfuerzos de autoexpresión, renovación y búsqueda de lo que podría llamarse coherencia histórica. Tal vez lo más auténtico y congruente con la época fue la sicodelia, producto de la alucinación de las drogas, el éxtasis cuasi místico y el ansia inconsciente de traducir a la plástica lo que tan emocionada y libremente se vaciaba y sentía en la música popular o en la música concreta, epítome del gusto sin sentimientos. En el "op" y en el "pop" hay que ver también un gran cansancio de lo vacuo y una especie de resignada complicidad con el imperio de la mercancía en la sociedad de alto consumo. Con inocultable malevolencia, hacia 1966 la galería Maeght de París presentó una exposición bajo el nombre de "Los jóvenes". Figuraban en ella obras viejas de Picasso, Bracque, Kandinsky, Miró, Gris, Giacometti, Brancussi... Ninguno de los vivos contaba a la sazón menos de ochenta años de edad.

3. La "revolución cultural"

a. Toma de la Casa de la Cultura

La presidencia de la Casa de la Cultura en manos de Benjamín Carrión (1944) y la puesta en práctica de sus ideas y sus programas de trabajo, fueron valiosas conquistas para la izquierda.

La idea central de Carrión era que la grandeza de los pequeños países estriba fundamentalmente en la producción y la distribución de la alta cultura. La pro-

ducción implicaba ayuda material para los creadores, plena libertad de trabajar, pluricentrismo ideológico y altos niveles en cuanto a calidad; la distribución comprendía una editorial, museos, exposiciones. El directorio de la Casa estaría formado por los más "distinguidos" representantes de todas las tendencias; la clientela buscada sería la clase media, pero se procuraría interesar a los sectores populares en las letras y las artes. La institución tendría agencias bastante descentralizadas en cada región importante del país.

Salvo en los tiempos de las dictaduras o de los gobiernos de extrema derecha —como el de Camilo Ponce, que trató de deprimirla por la vía económica—, la Casa ha tenido una trayectoria congruente con las bases de su fundación y en general, se ha ido radicalizando desde que salieron de su directorio dos o tres notables intelectuales de la derecha que siempre procuraron frenar sus audacias.

La Casa de la Cultura nunca dispuso de planes ni de recursos para promover investigación o docencia científicas. La falta de coordinación entre su política y la del Estado le ha impedido ampliar su trabajo hasta abarcar a los sectores populares; esto le ha valido de tarde en tarde el cargo de elitista. Sin embargo, a escala nacional ha asumido la tarea crítica de despertar una sensibilidad nueva.

No hay corriente literaria o artística de importancia en el país desde hace casi cuatro décadas, que no haya contado de una u otra forma con la gestión y algún sustento material de la Casa.

Esta ha publicado poesía y prosa importantes, desde la literatura social y realista hasta las últimas tendencias en boga. La selección ha obedecido a una verdadera política cultural que sobre todo y ante todo, destaca la identidad y la continuidad de las letras y las artes del país, y estimula sus expresiones hacia la universalidad.

Como no podía ser de otra forma, el proceso socioeconómico y político gravita constantemente sobre la Casa de la Cultura. Las dos fuentes principales de esta influencia son la composición del gobierno y la evolución de las clases dominantes. La correlación entre crecimiento de la burguesía y labores de la Casa resulta inversa: la ideología y el mercado nuevos trasladan la dependencia de los intelectuales del Estado a la fuerte clase emergente. En materia de búsqueda del control de la cultura superior, la izquierda y la derecha tienen el mismo objetivo, aunque con fines diversos: la primera como medio para ideologizar a las masas y la segunda como medio de cooptar y controlar a los artistas y escritores. Ninguno de esos objetivos es enteramente factible: el primero porque las artes y las letras alcanzan en los países subdesarrollados a fragmentos muy reducidos de la población, y el segundo porque la inmensa mayoría de los intelectuales no comulga con las ideas de la derecha; sólo por oportunismo simula adoptarlas, mas en el proceso de la lucha de clases y especialmente en las coyunturas críticas, la lealtad de los sectores cooptados no resulta muy confiable.

A medida que el gobierno derivó hacia la derecha y cuando las circunstancias que hemos analizado auspiciaron el establecimiento de la dictadura militar, los intelectuales progresistas —laicos y católicos— incrementaron su oposición, a pesar de la política represiva.

Aprovechando la pequeña apertura que apareció al subir al poder el régimen transitorio de Clemente Yerovi en 1966, muchos intelectuales iniciaron una vigorosa campaña como para recuperar el tiempo y el espacio perdidos durante la dictadura; comenzando por la recuperación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana,

sujeta a intervención. Un buen día, escritores y pintores marxistas y cristianos ocuparon la Casa y de inmediato fueron cercados por la policía; después del escándalo consiguiente y cuando ya se movilizaban sectores obreros a favor de los "insurrectos", el gobierno accedió a que se emitiera una ley y un estatuto nuevos para la institución. Paralelamente se celebró el memorable primer Congreso de Trabajadores de la Cultura, donde se plantearon tesis que identifican las bases comunes a la ideología y a las contradicciones de la pequeña burguesía intelectual en aquel momento.

El primer manifiesto de los ocupantes de la Casa reclamó la autonomía y como símbolo de ella y de la dignidad de la institución, en una gran asamblea eligió para dirigirla de nuevo a Benjamín Carrión.

El segundo postulado fue abrir a las masas de la ciudad y del campo la Casa, que había llegado a convertirse en una especie de academia de notables y para una élite; a esa reforma se le nombró "democratización de la cultura" y su primer paso fue conferir la calidad de "miembro titular" a todos los intelectuales "cuya obra de creación en el campo de las letras, las artes o las ciencias constituya un aporte valioso a la cultura nacional". Muchos fueron los nombrados y pocos los participantes efectivos en el movimiento de renovación, cuyos anhelos "democráticos" no podían ser más ambiguos e impracticables. De hecho, a muy corto plazo la Casa recuperaría el carácter de cenáculo que tanto se le reprochaba.

Cuando Carrión salió al servicio diplomático (por segunda vez embajador en México), los intelectuales se dividieron; un grupo se hizo fuerte en la Casa y entregó la presidencia al pintor Oswaldo Guayasamín. Se inició entonces la difusión artística en el más grande de los parques de Quito, y la Casa se convirtió en un campo de batalla. Al poco tiempo también Guayasamín fue destronado.

Al fracasar en su designio de procurarse la colaboración de algún grupo disidente, la dictadura intervino la institución, nombró un coronel para dirigirla y redujo sus actividades a mera actividad burocrática. Estas condiciones mejoraron cuando la segunda dictadura trató de hacerse reformista; pero de hecho, la Casa sólo recobró su plena autonomía al iniciarse el gobierno constitucional de Jaime Roldós.

b. Los grupos rebeldes

Entre 1960 y 1968 concurrió en el ámbito ecuatoriano una serie de factores que estimulaban la lucha entre los intelectuales contra algunas bases del régimen imperante.

Los de naturaleza política eran:

1. El triunfo de la revolución cubana y la expansión del marxismo y de la ideología progresista de los Concilios Vaticanos entre la juventud de clase media.
2. El fracaso de las tentativas violentas para reproducir el modelo cubano.
3. El cierre de todas las opciones políticas para combatir a la dictadura e instaurar un sistema democrático.
4. La radicalización extrema de las universidades laicas.
5. El surgimiento de un sector burgués nacionalista que defendía sus intereses frente a la incursión monopólica del imperialismo.

Los de naturaleza que podríamos llamar cultural eran:

1. El endurecimiento de los sistemas represivos de la dictadura militar en el campo intelectual, donde siempre había prevalecido cierta libertad.

2. La pérdida del mecenazgo del Estado en letras y artes, a favor de la burguesía bananera, especialmente en el campo de la pintura.

3. La hegemonía de Guayasamín en el mercado de la pintura y su peso en el círculo de intelectuales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

4. La rigidez de ciertas tendencias hacia el arte "nacionalista" y "comprometido".

5. La polarización de izquierdas y derechas entre los intelectuales, por confusas o superficiales que hayan sido sus respectivas posiciones.

Las causas del primer grupo motivaron la formación de los "tzánzicos"(7) entre escritores jóvenes, estudiantes y recién egresados de la Universidad. A la cultura de o para la burguesía opusieron "la cultura de la pobreza", destinada al consumo popular, y a la idea de un "continuo" literario ecuatoriano, el parricidio cultural y la aceptación de la historia con criterios "selectivos". El sentimiento de "protesta" guiaba sus publicaciones, especialmente las periódicas, y los textos que producían para analizar la realidad latinoamericana. Suplían sus deficiencias teóricas con una gran curiosidad intelectual y una entrega combativa a la labor socioliteraria del grupo.

La falta de resultados prácticos y de verdadera coincidencia de intereses con los sectores a quienes aspiraban a servir, redujo a un ámbito muy angosto el trabajo de los "tzánzicos" y determinó su pronta desaparición. Los intelectuales que sin constituir grupo, pero articulados en torno a una labor de agitación intelectual contra la dictadura a través del "Café 77", no se orientaban tanto a la literatura cuanto al análisis crítico de la sociedad ecuatoriana, incluso en sus aspectos culturales; ellos fueron los precursores de los estudios materialistas sobre esa temática.

Los artistas se movilizaron por algunas de las razones políticas que ideologizaban a los escritores, sobre todo por las que hemos llamado "culturales". Sus actividades y objetivos contaban con simpatizantes entre los artistas de Guayaquil y aun entre la burguesía moderna de Quito. Su grupo principal fue el VAN y estaba formado por los pintores Enrique Tábara, Aníbal Villacís, León Ricaurte, Oswaldo Moreno, Luis Molinari, Guillermo Muriel y Hugo Cifuentes. Los dos últimos eran sus ideólogos "izquierdistas"; Tábara y Molinari - quien acababa de regresar tras larga ausencia en Argentina y París— aportaban las ideas sobre la internacionalización del arte.

El manifiesto inicial del VAN contiene los siguientes puntos-

1. Necesidad de un lenguaje nuevo en plástica y voluntad de hacer nuevas formas.

2. Incorporación de manifestaciones colectivas, como aporte a las posibilidades del arte.

3. Búsqueda de variantes nacionales para ubicar al artista y proyectarlo universalmente.

4. Contacto más directo entre el artista y su obra, y el hombre común.

5. Rompimiento de los mitos y tabús que estancan la pintura.

6. Canalización lúcida de la cultura propia.

7. Integración de un grupo antidogmático. "Tal es el concepto de Vanguardia".

Secundados por una buena prensa, los pintores del VAN arremetieron contra la Casa de la Cultura Ecuatoriana, presidida entonces por Oswaldo Guayasa-

mín. A la bienal latinoamericana de pintura organizada por la Casa respondieron con una "antibienal", enriquecida por las obras de artistas "fraternos".

El VAN no pasó de ahí. Su manifiesto contenía contradicciones teóricas. Hablaba de hacer arte "colectivo", olvidando que la realidad había desmentido ese postulado desde los tiempos de oro de la pintura mexicana ("el arte es producto del individuo y se hace en la soledad, como se ama y como se muere", escribió Orozco). La vida y la obra de todos los componentes del VAN —entonces y señaladamente ahora— demuestran que el arte contemporáneo no se produce para el "hombre común" ni le está destinado; es un componente de la cultura superior destinado a una clientela rica de galerías exclusivas y recintos donde ella se desempeña socialmente; o a lo sumo a los museos de arte moderno, donde el 99o/o de la población ni siquiera ha entrado. El arte no es antidogmático; dogmáticos son algunos artistas capaces de suscribir la sentencia de Siqueiros: "No hay más ruta que la nuestra". El arte responde ahora, igual que desde el Renacimiento —que se lo quitó a Dios como destinatario— al gusto y a la ideología dominantes. Esto nada tiene de condenable; se trata simplemente de un hecho histórico.

Las bases "nacionalistas" y "populares" que regurgitaron entre los grupos "rebeldes" del decenio 1960-1970 son las mismas que regían la literatura y el arte entre 1930 y 1944; pero la estructura y la superestructura sociales, y el marco global de la cultura, evidencian distingos profundos. Por eso los rebeldes *con causa* de hace quince o veinte años tuvieron atronador nacer y pronta muerte.

Globalmente y guardando las proporciones, el movimiento de los escritores y en particular el de los artistas jóvenes que comienza a traducirse en obras concretas a raíz de la segunda guerra mundial y llega a la madurez diez años más tarde, pueden conceptuarse como una pequeña revolución cultural. En efecto: planteó una revisión crítica de lo que se hacía en esos campos y en lo referente a las artes, rompió con todos los modelos reductores de la creación e introdujo cambios profundos en la pintura. De significado valor para las ciencias sociales en el país es la iniciación de las primeras reflexiones materialista/históricas sobre la sociedad ecuatoriana.

Pero al igual que otros movimientos similares, el límite de esas inquietudes demuestra que una revolución cultural sin una revolución socioeconómica y política carece de viabilidad y de respaldo de las clases populares. Sus arremetidas trataron de liquidar el pasado, y de hecho consiguieron desenmascarar y demoler a no pocos de sus santones; pero como es lógico, nada pudieron contra los verdaderos valores, que nunca son vulnerables por el solo hecho de ser anteriores y mayores en edad que sus atacantes. Incluso algunos de los que ocuparon la Casa de la Cultura Ecuatoriana y de los "tzánzicos" participan en el actual esfuerzo colectivo que trata de *historizar* la cultura nacional al margen de las anécdotas y de las pasiones. Ello significa el abandono de las *nuevas* ortodoxias y el aprovechamiento auténticamente crítico de un proceso intelectual, indispensable para avizorar y proponer cambios profundos en el país.

Hoy, son los subversivos de los "sesentas" quienes reciben las pedradas de los jóvenes, y está bien que así sea. A ninguna invención significativa se llega sin descontento y sin cólera; en el dominio de la pintura, la soberbia, la audacia y el desorden con contribuciones esenciales para precipitar el caos en un mundo ya

monstruoso, donde la inteligencia sólo puede justificar su sentido demoliendo y construyendo.

A la etapa de la lucha ideológica que se abrió con la democracia burguesa en el país, quizá no se hubiera llegado con tanta fluidez sin la pequeña revolución cultural que termina con la década de los "sesentas". No como acto de invidualidades sino como obra de conjunto, ha sido mayor esfuerzo para ampliar libertad y universalidad en las artes ecuatorianas.

III. LA PINTURA

Aníbal Villacís nació en 1927 en Ambato —tierra de pintores—, de padre retratista. Pintó desde niño; a los catorce años ya daba clases en el oficio, para el cual se formó como autodidacta y sin otras lecciones que las recibidas de Francisco Cossío, durante su residencia —decisiva— en España.

Comenzó como indigenista y paisajista; mas poco sujeto a las normas que en aquella época imponía el realismo social. De entonces datan igualmente sus prácticas de impresionismo, cuya presencia ha sido inseparable del colorido de su obra. En cuanto a tratamiento del dibujo, los volúmenes, los contrastes y el antipreciosismo fue expresionista; en esa época pintó prostitutas, modelos miserables de las barriadas y luego —a la manera de Ruano Llopis— motivos taurinos; notable es el retrato de Manolete.

Después de una primera y bisoña muestra en Ambato presenta una extensa exposición en Caracas (1949). A todo lo largo de su vida ha trabajado en dos planos, por lo menos; el más constante ha sido el tema de los niños pobres, cuya inocencia lo conmovió hasta la ternura desde cuando vivía en la provincia.(8)

Becado por el gobierno del Ecuador va a España en 1953, donde aceptó la influencia del informalismo y compartió las teorías socioestéticas del "grupo de Barcelona". Paralelamente a la línea de Tábara, incorporó sus reflexiones que iban a conducirlo al "precolombino". A diferencia de otros pintores ecuatorianos, para Villacís no fue algo transitorio ni sólo espectacular; él opina que en esa temática queda mucho por experimentar.

Tras permanecer un tiempo en París —y sin que por cierto lo hayan cegado las tendencias entonces a la moda—, en 1956 regresó al Ecuador, convencido de que las genuinas raíces de lo que anhelaba hacer en arte se encuentran en la América Latina. Recorrió Colombia, Brasil, Venezuela. Otro viaje lo llevó a Nueva York, donde le impresionaron profundamente algunos pintores latinoamericanos exhibidos en el Museo de Arte Moderno: Szyzlo, Matta, Obregón, con quienes sintió la comunidad de "crear un arte americano original", con sus propios cimien-
158. tos, revelador y substancial, cuyo exponente más logrado le parece Wilfredo Lam.

Entre los norteamericanos le llamó la atención Jackson Pollock, por su gran audacia y su ejecución "intuitiva y vertiginosa";(9) mas aparte de agilizar sus trazos, no llegó al abastraccionismo a través de esa "manera". La gran cantidad de signos y símbolos captada a través de toda esa visión plástica enriquece su trabajo
159. ulterior, especialmente lo "precolombino". Esto marca una evolución pareja en su aproximación intelectual a las antiguas raíces, y a la vez —como apunta Barnitz—, en cambios significativos de materiales y técnicas en su propio trabajo.(10)

Villacís es fundamentalmente un pintor barroco y romántico. Al hurgar los orígenes no se queda en lo precolombino sino que también llega a lo colonial,

donde principiaron a fundirse las culturas madres. Selectivamente aprovechó elementos como la policromía de los templos, el estofe de las imágenes, el cariseo y las espesas telas de la vestimenta eclesiástica, el batihoja de oro, el repujado de plata... cuanto enriquecía el diseño y la materia para darles espesor, empaste, textura. Hacia 1970 abandona el uso de los metales porque le parecieron demasiado decorativos.

Pese a sus obras que podríamos llamar suntuosas, quizá las más entrañables sean precisamente las ejecutadas dentro de una paleta poco amplia, cuya verdadera riqueza son los intertonos. Irreprochables —digamos, en plan de criterios— son sus composiciones hechas alrededor de 1967, que parecen esgrafías sobre blanco, sin embargo muy ricas en calidades, como las perlas y los desiertos, o como las paredes de las antiguas casas. 160.

Uno llega a pasar por alto la monotonía de los temas de Villacís —niños, "precolombinos"—, porque lo significante de su obra radica en la materia, que él fabrica con sus propias manos, como los maestros renacentistas. En todas sus maneras ha sido antigeometrista;[11] quizá por barroco, o porque como él mismo dice, "en todo mi trabajo quiero que se vea la materia, que se vean mis manos; es esto lo que da sensibilidad a las construcciones plásticas".[12]

San Antonio de Ibarra es una pequeña población situada a menos de dos horas de Quito, donde un imaginero desalojado por el cierre de la clientela eclesiástica con motivo de la escalada del liberalismo hace un siglo, fundó la tradición de la talla en madera. Hoy, unas doscientas familias se dedican a tiempo completo a la producción de pequeñas figuras estereotipadas, sin imaginación alguna, con destino a un comercio mayoritario en grandes proporciones sobre modelos alemanes, austriacos, suizos, japoneses, holandeses, y a la manufactura de artículos de madera para uso doméstico; todo a través de almacenes que rodean la enorme plaza central del pueblo.

Nació allí en 1928 Gilberto Almeida, el más imprevisible y uno de los más inventivos pintores del Ecuador. Ninguna conexión, ciertamente, existe entre la artesanía en madera del poblado y el arte de Almeida, perteneciente a la sofisticada esfera urbana; precisa señalarlo para desmitificar una frecuente explicación sobre sus orígenes. Tampoco es en el extranjero donde Almeida se formó principalmente; graduado en la Escuela de Bellas Artes de Quito, antes de los veinte años de edad se había presentado en la Unión Panamericana de Wáshington (EE. UU.). Luego también expone en varios países latinoamericanos (Perú, Chile, Argentina, Colombia, Venezuela); pero con anterioridad a sus viajes parecía ya formado y afirmado por bases teóricas y la práctica de sus propias modalidades plásticas.

Como era inevitable, Almeida comenzó a pintar a la manera de sus maestros Kingman y Paredes, y de Guayasamín; mas pronto apartó caminos, lo cual se le facilitó por su innato espíritu de independencia y por la conmutación que hizo durante años, periódicamente, entre Quito y Guayaquil. Al confrontar la sierra y la costa llegó a una percepción mejor integrada e histórica de la nacionalidad, decantando los factores vernáculos —forma, color, composición— capaces de sintetizarse para la creación de un arte universal.

Empleando diversas técnicas, solas o mixtas, desemboca en el informalismo español directamente o quizá por intermedio de Tábara, y se afirma en la im-

portancia suprema del color, de la textura y el empaste, para cuyo enriquecimiento usa cuanto medio se le ocurre: arenas, polvo de mármol, mallas, hasta papel higiénico. Probablemente de Marc Tobey toma la idea de la multiplicidad lineal,[13] cuyo resultado postrero es una especie de *happening*, que al dividir el espacio incita a una sorprendente y caprichosa distribución del color.

Todo esfuerzo para explicar la trayectoria de Almeida es inútil. Hace veinticinco años hacía paisajes de casas organizadas verticalmente con una técnica se-
161. micubista; luego pasa a vislumbrar fondos marinos, donde insinúa dentaduras de escualos y despojos de hundimientos; en 1961 pintaba fuselajes, que también provenían de un totem, y que en cualquier caso sugieren formas cilíndricas flotando en un espacio donde hay trazas de itinerarios fosforescentes; unos años más tarde hace personajes realistas con minuciosas armaduras entre medievales y parecidas a las de los robots de las tiras cómicas; en el fárrago del expresionismo abstracto —ambientes de pesadilla— hay bestias y personajes esquematizados y amenazantes, como en algunos cuadros de locos; cursa también su período de "tatuajes", con hiladas de filigrana donde garabatos antropomorfos, en un mundo fantasmal, re-
162. sultan aprisionados entre mallas; hacia 1968 Almeida realiza escultopinturas con clavos, semejantes a las del arte africano, cuya interpretación ideológica podría ser
163. un género de desfetichización y redención de productos industriales, a través de una transposición suprematista como la de las indias que se hacen collares con monedas perforadas que constituirían la delicia de los numismáticos.

De pronto y desde hace ya algunos años, Almeida parece haber perdido su demonio y a manera de síntesis o recapitulación, pero también de rutina, prácticamente se dedica en exclusiva a pintar vistas de la ciudad en tamaño que podría llamarse portátil: muros, aleros, alguna ventana y como motivo enfático, una puerta, siempre una puerta que da al segundo plano donde se insinúa un espacio iluminado, soledad y un mundo segregado. Los muros que aparecen esgrafiados con el cabo del pincel. Incomprensiblemente, Almeida remansa en esta formalidad y hasta ahora no busca otra.

Numerosas son las exposiciones que ha presentado; ningún otro pintor en el país ha gando más premios. Cada muestra ha sido una eclosión, un viraje brusco respecto a su trabajo anterior. Pero ¿cuándo, por qué y hasta dónde *cambia* su derrotero un artista sino por razones o sinrazones que a menudo ni siquiera él conoce?

Ahora bien: ¿qué es lo que unifica esa producción, cuál es su marca? Una cabal armonía entre el diseño y el color; pero sobre todo el tratamiento, la *calidad* de ese color, tan cuidadosa y casi alegremente conseguida en los abigarrados cuadros expresionistas/abstractos y en los figurativos donde los únicos personajes habituales —ascéticos, despojados de todo lo que sobra— son muros, una puerta, un techo y el reciente añadido de indios esquemáticos.

Oswaldo Viteri[14] pertenece al género de artistas que por curiosidad de descubrir y sensibilidad hacia los cambios culturales, necesita compulsivamente pasar de una a otra modalidad de la pintura, pese a la angustia de perder la seguridad en lo que esté haciendo. "El cambio debe ser constante; el arte es cosa viva o no es nada", dice. De ahí la dificultad de los críticos para clasificarlo.

En el momento en que caducaba el realismo social a ultranza se produce

su primera crisis ideológica y estética. Persistió en "comprometerse"; pero no con determinada línea política sino "con el destino de la libertad del hombre, con el cosmos y la imaginación". Según él, las ideas debían reemplazar a la emoción que hasta entonces fue el motor de la pintura ecuatoriana.

Viteri no tiene deuda con la escuela mexicana "oficial"; en cambio se identifica con otros latinoamericanos como Matta, Lam, Botero, Obregón y Syszlo. Por motivos esenciales y personales similares, casi todos ellos surgieron a la vez. El sustrato popular lo encontró en las investigaciones de campo realizadas durante seis años con el equipo del antropólogo brasileño Paulo de Carvalho Neto; pero en ninguna fase de su pintura se acerca a lo folklórico. Estas raíces iban a prender a su tiempo en la serie de las muñecas de trapo, que utilizó como referencia humana en lienzos —muchos de grandes dimensiones— de tonalidades finamente trabajadas.

Desde su primera exposición, Viteri ha figurado en la vanguardia de las in- *164.*
novaciones. Cuando se interesó por el abstraccionismo (reforzado por el ejemplo
de Viola hacia 1968), en los trazos anchos y vigorosos lograba calidades colorísti- *165.*
cas e interesante dibujo —en el cual es virtuoso.

Uno de los períodos más terribles de su vida fue el que vivió en España en 1969. La violencia, las obsesiones, aparecen en lienzos monstruosos y dibujos abigarrados, que hicieron decir al crítico García Viñolas en *El Pueblo* de Madrid: "Dramática gesticulación de las formas que este pintor nos arroja... como si se sacara los demonios del cuerpo. En estos grandes cuadros hay un aliento sagrado de antigua ceremonia que se celebra al otro lado de la vida".

Hacia comienzos de la década 1970-1980, Viteri descubrió el valor plásti-
co de las pequeñas muñecas de trapo que se expenden en los mercados populares. *166.*
Fue un poeta, Jorge Enrique Adoum, quien primero entendió que se trataba de una transcripción del hombre y de la soledad, y del hombre vuelto multitud— que también es soledad. "Cuando hacía muñecas aún había tiempo", dice Crespo Toral.(15) "Las muñecas son arte *pop* y también exvotos; el público se encuentra en ellas", según dice Carlos Areán.

"Espacios tormentosos envuelven a estos seres humildes colgados de la nada... No hay términos medios en esta obra.. En sus dibujos se observa mejor esta presencia de luz y sombra, como dos fuerzas de igual poder tirando en sentidos opuestos... Extremos de un mismo hombre acongojado por nuestro tiempo".(16) Su soledad es producida por la contemplación del espacio, no por la indiferencia hacia hombres o cosas, dice Adoum. Viteri no niega ni rehusa influencias. Jamás regatea méritos y reconoce, por ejemplo: "Los pintores de 1930-1940 pusieron las bases y cimentaron los valores del auténtico arte ecuatoriano. Todos los posteriores les debemos algo o mucho".(17)

Se le ha llamado barroco, transitivo, místico, inseguro. Es posible que sea todo esto a la vez, o sucesivamente, según sus cambios de estilo o de nivel. Pero hay cuando menos dos constantes a lo largo de su ya larga obra: una determinación de basar todas las formas de su arte en algo concreto, figurativo o en el veril de serlo, y una sobresaliente capacidad de sintetizar lo europeo y lo vernáculo, lo americano y lo universal,(18) y las diversas tendencias estéticas que en un momento dado inspiran el tipo de producción que emprende. Por eso es tan "convincente" su trabajo: desde sus cuadros expresionistas (*circa* 1956) hasta la pintura-acción (1969) y los de la fase de las muñecas.

Viteri trabajó con Guayasamín en los murales de la Universidad Central

del Ecuador y el Palacio de Gobierno. Luego realizó, con la colaboración del escultor Jaime Andrade, el mural exterior —mosaico de piedra— del Banco Central,
154. de Ambato. Su tema es el culto a la naturaleza —tan pródiga en la zona—, representada por los símbolos de los cuatro elementos; sus aplicaciones geométricas proceden de los tejidos de los salasacas, industriosos indios de la región.

Sus últimos trabajos son serigrafías; se publicaron en álbum en Italia. Extraordinario es el autorretrato de su colección personal.

Guillermo Muriel es de Riobamba; pero ha vivido siempre en Quito.

Según ya vimos, figuró en el grupo VAN y en la estruendosa antibienal de mediados de los "sesentas" como uno de sus principales ideólogos.

Sus dibujos tienden al esquematismo figurativo; el Salvat lo llama además "expresionista con inspiración precolombia".(19) Según Rodríguez Castelo su pintura es "feísta-brutal", porque está destinada "a no gustar", a funcionar como un
167. rechazo a la sociedad.(20) Lo cual haría a Muriel más anarquista que marxista.

La propia selección de términos tan enérgicos para situar su pintura remiten el criterio a una conocida trayectoria: la pintura de Muriel y la de Cifuentes están emparentadas con la "antipoesía", que también surgió como rebelión contra algo anterior y como sarcasmo contra lo actual, y procede del espíritu crítico del dada, que acaba prohijando el arte *pop*.

Poco antes y poco después de sus exabruptos plásticos, sin embargo, Muriel hizo buen trabajo de dibujante y colorista, dueño de recursos bien usados. Pero sus cuadros de ese tipo son escasos; sólo ha hecho una exposición —y excelente— en los últimos tiempos. Lo último que pinta es de nuevo muy realista.

Desde hace años enseña en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

Hugo Cifuentes es de Imbabura y ha residido en Quito. Se dedica exlusivamente a la fotografía desde hace algún tiempo; pero su obra anterior, aunque escasa, posee en cada una de sus fases singular interés, como inteligente arte experimental. Hizo desde fantasías con trasfondo folklórico hasta montajes-*collage*, pasando por diversos incidentes del expresionismo.

Sus cuadros "prehispánicos" se diferencian de los de sus contemporáneos que también los acometieron —cada quien a su manera— en un buceo de lo primitivo y lo bárbaro como fuente de lo sagrado, casi prescindiendo de que se trate de indios o de otros grupos étnicos. Son "antiarqueológicos", con la secreta intención de insinuarse como algo que hubiesen podido pintar los artistas de las anti-
168. guas culturas. En su caligrafía "prehispánica" hay más geroglíficos que signos, más imaginación gobernada que transposición de trazos originales.

Al participar activamente en los comienzos de la "revolución cultural" contra el realismo rutinario, el naturalismo estéril y el indigenismo en todas sus variantes, introdujo bases teóricas, basándose tal vez en la idea de que se puede partir de cero cuando se trata del mero acto de creación; pero no destrozar ídolos ni enterrar ancestros sin teoría revolucionaria.

Cifuentes fue otro de los ideólogos del grupo VAN. De esa época son sus obras más recordadas: los cuadros compuestos con retratos, como "El mundo de

Carola", donde la figura de la niña parece *ser* la realidad, pero *vivir* en la contradictoria y un poco amenazadora fantasía que la rodea.

Cerramos este panorama del abstraccionismo que podríamos llamar genéricamente informalista, con Mario Solís, arquitecto de profesión, maestro por vocación, figura prominente de la política cultural de la Universidad y cada día más absorbido por la actividad artística. Es uno de los innovadores de la plástica en el Ecuador.(21)

Carece de los antecedentes usuales en los pintores ecuatorianos que comenzaron a exponer en la década 1950-1960; prácticamente se inició con un expresionismo abstracto que se basaba en un denso material de *collage*. Trabajando con substancias baratas, componía cuadros de tonos vivos, trazos nerviosos y texturas muy espesas donde con procedimientos químicos que endurecían la materia incorporaba retazos de costal, astillas de madera quemada, telas desgarradas. Esta integración procedía del informalismo español involucrado en la línea de Burri. Luego Solís procedió a atar los cuadros, como quien empaca un suntuoso y pesado regalo, con sogas cuyo remate era un elaborado nudo; para él "la soga está presente en todas las manifestaciones populares; sirve para transportar el alimento y el ataúd".(22) *169.*

Esta pintura estaba orientada hacia varios propósitos: expresar procesos vitales; enfatizar lo orgánico frente a lo mecánico, lo humano frente a lo tecnológico, lo natural frente a los artificios del intelectualismo.(23) En manera alguna trataba de descomponer o recomponer objetos concretos, como en el abstraccionismo convencional; el cuadro debía poseer su propia realidad. En síntesis, expresaba la permanente contradicción entre el individuo y la sociedad en su etapa actual, donde predominan las amenazas contra la vida y los intereses antihumanos.

En esencia, el trabajo de Solís no ha cambiado durante la última década; pero la elaboración técnica responde a un proceso de "vitalismo" que cultiva lo sensorial y lo afectivo, y profundiza la identificación del artista con la naturaleza. La "ejecución" de su última pintura es casi ascética; el tratamiento del color adquiere cada vez mayor sutileza, abandonando sus explosiones. En los pigmentos hay semillas, cortezas de plantas dejadas apenas como referencia que valoriza tanto la intención cuanto el espacio. Todo ello otorga delicadeza hasta a las superficies lisas; en el tratamiento de las texturas invierte Solís la mayor parte de sus investigaciones y cuidados. *170.*

La cosmovisión que gobierna este tipo de arte genera la unidad, cualquiera que sea su tema inmediato: espacios exteriores, la tierra, el subsuelo e inclusive el mundo de las ideas poéticas.

Solís ha expuesto en veintinueve muestras colectivas —siete de ellas en el extranjero— y seis individuales. Ha recibido muchos premios —el Mariano Aguilera en 1965. Sus cuadros figuran en las principales colecciones. Sin embargo, no los considera como objetos de comercio. "Este es un arte de pobres", define con modestia.

Y una merecida referencia a Irene Cárdenas. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Central del Ecuador; pero fueron las enseñanzas de

Kurt Müller las que la hicieron grabadora en varias técnicas, y las de Jan Schreuder y Olga Fisch las que la pusieron en el camino de la pintura, hasta el abstraccionismo.

El colorido de Irene Cárdenas es discreto, sin texturas; colores planos pare-
171, 172. cen inclusive, los pigmentos que mezcla con inocultable ternura. Algunos de sus cuadros recientes tienden a lo geométrico.

Ha presentado cinco exposiciones individuales de óleos, grabados y monotipos en el Ecuador, y una en la galería de la Organización de Estados Americanos, Wáshington (EE. UU).

Sus obras han figurado en diecinueve exposiciones colectivas, ocho de ellas en el Ecuador y las demás en países extranjeros.

Vive muy aislada del medio artístico; pero sus trabajos sobrios, líricos y bien pensados, están presentes para quienes siguen el movimiento de la plástica ecuatoriana.

Buena parte de los pintores que comienzan a hacer arte abstracto (tachismo, pintura-acción y otras formas de esta generalizada tendencia) no cambian de estilo en muchos años; los menos reparten sus preferencias entre el abstraccionismo y el neobjetivismo, y sólo unos cuantos lo abandonan del todo y se orientan por otros rumbos. No siempre se trata de pereza mental, rutina, ignorancia de los novísimos rumbos de la pintura en otras partes del mundo, sino de una correlación entre un gusto ya creado entre cierta clientela burguesa y los pintores. También está de por medio una posición frente a la sociedad, una evasión o aburrimiento frente a sus diarios minúsculos irrelevantes cambios, y una preocupación secundaria o inexistente en torno a los problemas políticos y sociales. Excepcionalmente se da el caso de artistas "comprometidos" —al menos en el plano intelectual— que a la vez hacen arte abstracto en busca de salidas espirituales para el hombre; esta tendencia abunda entre los escultores interesados en el arte público y monumental; pero de hecho no existe en el Ecuador todavía.

La lista de pintores que en exclusiva o de modo predominante hacen arte abstracto son (entre otros y en orden alfabético) Theo Constante, Roosevelt Cruz,
173, 174. Jaime Darquea, Rafael Díaz, Katia y Tania Kohn, Mariella de Manrique, Boaner-
175. ges Mideros y Jaime Villa. En términos relativos, los guayaquileños han persistido más que los serranos en el campo abstracto, fenómeno para el cual carecemos de explicación operante; como no sea porque la clientela quiteña se ha diversificado bastante más que la costeña debido al acceso de sectores profesionales y de clase media al mercado del arte, sectores cuyas preferencias no se orientan hacia las obras abstractas.

IV. LA ESCULTURA

Casi nada en realidad, es lo que puede decirse de la escultura ecuatoriana en este período. Manuel Monard, artista figurativo, siempre ha trabajado poco; América Salazar demostró su excelencia dentro de la línea clásica con el enorme
176. desnudo en madera que se exhibe en el Museo Municipal de Quito, y Antonio Negrete, también tallista, hizo obras expresionistas en la línea del indigenismo. Boanerges Mideros, sobre todo pintor, ha trabajado bustos y monumentos en bronce.

De Luis Cornejo hay una pequeña, sensitiva y estilizada "maternidad" en el Museo de Arte Moderno de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", Quito.

Esta producción en manera alguna demuestra la existencia de un movimiento escultórico hasta 1970, con las notables excepciones de Alfredo Palacios y Jaime Andrade, las piezas de arte público de Guayasamín y la obra de Germania de Breilh.

Las esculturas son un fenómeno correspondiente a las sociedades en sus orígenes o en estadios de su desarrollo avanzado. Por lo general pertenecen a las clases privilegiadas, pues este agobiador oficio necesita ocio, muchos recursos y absoluta libertad para crear algo que normalmente es ajeno al mercado del arte. La falta de esculturas es un síntoma de atraso de la burguesía, en cuyo seno el movimiento de liberación de la mujer motiva la actividad intelectual y el ejercicio del arte profesional —no el que se enseñaba a las muchachas con Chopin para hacerlas casaderas. Está plenamente demostrado —caso de México y Chile— que las mujeres cuentan con la paciencia, la fuerza y la constancia para ser buenas escultoras. Dice la artista mexicana Beatriz Caso: "La escultura es la más primitiva de las artes; de ahí que las mujeres —en el fondo tan antiguas— la podamos hacer".(24)

Germania Paz y Miño de Breihl es una figura excepcional dentro de la plástica ecuatoriana; bregando desde niña con los materiales más duros y difíciles, hasta trabajar a golpe limpio con la andesita, ya en plena madurez, ejemplifica la única mujer que en el país se dedica a la escultura profesional, creativa, contemporánea y llena de significados.

Hija de un militar intelectual, tuvo oportunidad de realizar cómodamente su vocación. En Guayaquil estudió dibujo con Roura Oxandaberro(25) y en la Escuela de Bellas Artes de Quito escultura con el gran Luis Cassadio, y ya en el séptimo año de la carrera con Luis Mideros, de cuyo neoclasicismo se apartó pronto y definitivamente.

En 1932, cuando era casi adolescente, ejecutó su primera talla directa en piedra. Desde entonces, casi todos los años continuó exhibiendo su trabajo, con un éxito contra el cual ha sabido defenderse con modestia y plena conciencia de que está involucrada en una labor que principia constantemente, pero que no tiene fin.

Durante años también fue pintora, a partir del realismo social sobre el que tanto gravitaban Paredes y Kingman; pero incluso la obra de ese período revela influencia del diseño escultórico.

En 1938 codirige la Sociedad de Artistas de Quito, enseña en la Escuela de Bellas Artes y participa en exposiciones colectivas. Su principal obra de la época es un busto de Atahualpa, influido por el arte mexicano que campeaba en el Ecuador; lo conserva el Regimiento Atahualpa como homenaje a su patrono.

En 1939 va a Nueva York (EE. UU.) a la New School for Social Research y estudia con José de Craft (español) y Seymour Lipton (norteamericano), "vigoroso y personal". En el pabellón ecuatoriano de la feria mundial de Nueva York hubo trabajos de la Breihl, la mayoría "indigenistas". 177.

De vuelta al Ecuador abandonó su oficio veinte años, entre otras razones por una grave dolencia. En 1961 y ya dentro del abstraccionismo presentó una exposición en hierro forjado —una de cuyas piezas le valió el premio Mariano Aguilera— y en cobre laminado. Las primeras eran formas libres, de muy escaso cuerpo, casi decorativas a la *art-nouveau*, cuyo rasgo más destacado era el ágil ritmo de los

trazos. Las demás, menos llamativas pero más esencialmente escultóricas, anticipaban la escultura en chatarra y consistían de hojas martilladas, torcidas en ecorzos que expresaban algo vivo (corolas, vaginas, lenguas).

En 1962 descubrió un bloque de andesita en una colección geológica, que la condujo, de una manera natural y fecundante, a vislumbrar nuevas opciones plásticas. "El bloque arrancado de la cantera ya es una revelación", dice Henry Moore. Con ese material comenzó a hacer bases y fragmentos que se unían a sus esculturas metálicas.

En 1966 fue jurado de una bienal en Córdova, Argentina; escribió críticas de arte, integró el consejo que iba a organizar el departamento de arte del Banco Central del Ecuador y la comisión nacional de la UNESCO en la rama de artes plásticas.

En 1973 presenta, con veintiuna piezas, su primera exposición totalmente realizada en andesita. Igual que Marina Núñez del Prado, la escultora boliviana, Germania de Breihl se había sumergido entrañablemente en la cordillera, donde las grandes esculturas antiguas salieron de las canteras y las formas de la piedra fueron sacralizadas por la religión.

El tránsito del metal a la piedra era mucho más que un simple cambio de materiales o un paso formalista. "De la escultura de espacio había pasado a la de volumen; de la sutileza... a formas llenas, con tersas superficies pulidas; de modos
178, 179. en los que dominaba lo abstracto a otros presididos por el expresionismo".(26)

Ahora Breihl "hacía hablar a los materiales", en términos de Mondrian. La mitad del trabajo lo cumplía la piedra misma; bastaba con descubrirle sus relieves. su vetas, sus ritmos eviternos. Estas obras admiten ampliación a cualquier escala. al revés de las esculturas propiamente antropomorfas. Introducen una secreta reciprocidad: así como las nubes o los Andes construyen todas las formas que el observador quiere ver en ellas, las obras de esta artista sugieren formas naturales de la cordillera.

Es ésta una plástica primitiva, que remite forzosamente a una sagrada anti-
180. güedad resumida en una cosmovisión contemporánea.

NOTAS

1. Hurtado Oswaldo, *El poder político en el Ecuador*, Quito, Universidad Católica, 1977, p. 275.
2. *Id.*, p. 242.
3. Agee, Philip, *Inside the Company-The CIA Diary*, Suffolk, Inglaterra, 1975. Refiere en detalle las maniobras de la CIA para evitar la elección de los senadores por los obreros representantes del auténtico movimiento sindical ecuatoriano. Hay en el libro muchos otros informes sobre injerencias de la CIA en el Ecuador.
4. Crespo Toral, Hernán, ms.
5. Ver. cap. X-6.
6. Monteforte Toledo, Mario, *Beatriz Caso*, México, UNAM, 1979, p. 8-17. Datos resumidos y comentarios ampliados.
7. "Tzanzas" se llaman las cabezas humanas que hasta no hace mucho reducían los indios jíbaros (que a sí mismos se reconocen como *shuar*) mediante un antiguo procedimiento conservado en secreto, y por motivos ceremoniales. El nombre que adoptaron los "tzánzicos" resulta una ambigüedad de humor negro.
8. La primera exposición de Aníbal Villacís tiene lugar en 1950 y la última en 1981, ambas en Quito. Ha presentado 22 muestras en el país, 3 en Venezuela, 4 en EE. UU., 3 en España y algunas más en otros países; en total, 45 exposiciones. Recibió el premio Mariano Aguilera y otros galardones.
9. Moré, Humberto, *Actualidad pictórica ecuatoriana*, Guayaquil, Forma, s.f. (2a. ed.).
10. Barnitz, Jacqueline, *Abstract currents in ecuatorian art*, Wáshington D.C., EE. UU., The Center for Interamerican Relations, 1977.
11. *Arte ecuatoriano*. Quito-Barcelona, Salvat Editores Ecuatoriano, 4 vols., 1974, t. IV, p. 120.
12. *El arte como idea y acción - Exposición experimental*, La Galería, Quito, 5/VII-1978.
13. Moré, *op. cit.*
14. Nació en Ambato. Desde niño comenzó a dibujar. Se graduó de arquitecto en la Universidad Central del Ecuador; pero desde 1951 se inició en el estudio del arte, con Jaime Andrade y Sergio Guarderas como maestros. En 1953 encuentra a Schreuder y después a Wulf, quienes iban a enseñarle el camino de la "modernidad". Su politización fue emocional, individualista y crítica; comenzó con la guerra del Perú en 1941 y continuó en el campo artístico con Guayasamín, de cuyo influjo se libra hacia 1960. En 1957, tras breve viaje a Brasil, abre su primera exposición, en Quito. Entre 1964 y 1965 abandona todas las referencias anecdóticas del realismo y emprende la pintura abstracta. En 1968 traba amistad con Viola, se entusiasma con la pintura-acción y presenta una muestra con cuadros a gran formato. Estudia budismo Zen y filosofía hindú, con perturbadoras consecuencias. Comienza a incorporar objetos a sus cuadros y poco después inicia la serie de los *collage* con muñecas de trapo, una de las más originales y exitosas que haya emprendido. En 1969 va a España. Le obsesiona el sol y proyecta una inmensa escultura sobre la línea ecuatorial, donde la luz dinamizaría los espacios interiores. Es maestro en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador desde hace muchos años. Ha obtenido varios premios nacionales e internacionales (dos veces el Mariano Aguilera). Lleva 30 exposiciones individuales y 53 colectivas. Ha expuesto además en España, Alemania, Estados Unidos y varios países latinoamericanos. Sus obras están en las principales colecciones del Ecuador y en 14 museos extranjeros.
15. Crespo Toral Hernán, presentación de la retrospectiva de Viteri en el Museo del Banco Central del Ecuador, 14/XII/1976.
16. Guayasamín, Oswaldo, presentación de una exposición de Viteri en el Museo Guayasamín, de Quito, 1980.
17. Viteri, palabras en su exposición de 14/XII/1976.
18. Pohlen, Amelie, catálogo de la exposición en la Galería Anzeiger, Munich, 17/XII/1976.
19. *Arte ecuatoriano*, Barcelona-Quito, Salvat Editores Ecuatoriano, 1974, 4 vols., t. IX, p. 46.
20. *El Tiempo*, Quito, 9/XI/1975.
21. Oña, Lenin, palabras en la exposición de Solís en el Colegio de Arquitectos, Quito, 1981.
22. Entrevista con M. Monteforte.
23. Solís, Mario, texto en catálogo de su exposición en La Galería, Quito, 5/VII/1978.
24. Monteforte Toledo, *Beatriz Caso*, *op. cit.*
25. Datos de Hernán Rodríguez Castelo (entrevista con M. Monteforte).

26. Carrión, Benjamín, y Rodríguez Castelo, Hernán, en *Germania de Breihl*, Quito, Ministerio de Relaciones Exteriores, catálogo de su exposición, s.f.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO XIV

EL PERIODO PETROLERO Y EL MARCO ESTETICO 1971 - 1982

I. EL MARCO SOCIAL*

1. La economía

En 1972 las fuerzas armadas toman otra vez el poder. Cohonestaron su acción en que era "el único modo de salvar al país" y cerrar el arribo a la presidencia del líder de la Concentración de Fuerzas Populares Asaad Bucaram; pero la verdadera razón era otra: el petróleo a la vista. Todos los altos intereses involucrados necesitaban un garante seguro y lo procuraron.

El 10 de agosto de aquel año se iniciaba la exportación de petróleo con 260,000 barriles diarios. Los ingresos que por este concepto obtuvo el Estado subieron de 1.1o/o en 1971 a 27.5o/o en 1976 (es decir el 27o/o del presupuesto nacional). En 1980 el ingreso petrolero llegó a casi 14,000 millones de sucres, triplicando lo que rendía cuatro años antes. No sólo el monto de la producción explica esas cifras sino también el precio del barril en el mercado internacional, que subió de 2.56 dólares a 40.40 en 1981.(1) No cabe duda de que pesó para esa alza la acción inteligente de la OPEP, a la que adhirió el Ecuador.

Tan enorme fuente de ingresos adicionales influyó decisivamente en la sociedad y en el Estado, que de deficitario y débil para arbitrar el desarrollo frente a los intereses privados, se hizo de pronto hegemónico en el país. En efecto: sus ingresos crecen en un 900o/o. "El papel directo que desempeña en las diferentes fases de la actividad petrolera, su fortalecimiento financiero y su autonomía relativa hacen que concentre en sí una creciente cuota de poder económico".(2)

El petróleo permite al Estado escapar al tutelaje del grupo agroexportador; pero también lo hace el sector bancario. La década es el período en que crece y se afirma un sistema bancario no vinculado ya a la actividad agroexportadora, sino como elemento dinámico de acumulación de toda la economía. Se llega a un grado nunca antes visto de concentración de capital y el sector bancario se convierte en uno de los grupos oligárquicos privilegiados. De los veintisiete bancos privados nacionales, trece se crearon desde 1970. Este desarrollo beneficia a un grupo muy reducido: casi la mitad del capital bancario privado está controlado por sólo cincuentidós personas, y diez de ellas tienen el mayor capital accionario del 40o/o de la actividad financiera.(3) A este espectacular crecimiento —bancos, financieras y seguros— hay que añadir la inversión de capital foráneo; los dos sectores, a la vez

---

* Esta sección I es obra de Hernán Rodríguez Castelo.

que obtienen altísimas ganancias, dinamizan el capitalismo, unifican la cúpula de la economía y provocan notable expansión de la demanda.

Para 1975 la economía ecuatoriana había dado un salto sin precedentes. Así lo resumió Hurtado: "Las exportaciones por habitante alcanzaron los 143 dólares y la reserva monetaria llega a los 400.000,000 de dólares; las exportaciones anuales superan la barrera de los 1,000.000,000 de dólares, suma superior al valor de las exportaciones realizadas en los ciento treinta años del período histórico anterior. Un acelerado crecimiento de la producción fabril permite crear las bases de una industria petroquímica, siderúrgica y automotriz en la que hace poco nadie habría soñado; el presupuesto del año 1975 es equivalente al de los diez años correspondientes a la década de los cincuentas; el vasto desarrollo de la infraestructura física y de las comunicaciones inalámbricas, finalmente, permite la integración del espacio económico nacional".(4)

Pero el modelo de desarrollo adolecía de graves deficiencias estructurales, aun en lo meramente económico. Ni siquiera el sector industrial puso las bases para un crecimiento sólido; en buena parte porque no entendió ni acogió importantes iniciativas modernizadoras de la tecnocracia del gobierno militar que favorecían específicamente al sector. Bien aprovechadas, le habrían permitido convertirse en el grupo más dinámico y próspero de la economía nacional.

En el sector agrario nunca se logró abrir cauces adecuados, sea por falta de una política definida, sea por cerrarse una genuina representatividad a las mayorías afectadas. El gobierno militar fue ambiguo en lo referente a los viejos latifundistas: por un lado le interesaba hacerlos partícipes del poder y por otro no derogaba la Ley de Reforma Agraria ni liquidaba el latifundio. No hubo plan alguno para fomento de la producción en el campo ni para resolver la desprotección en que han vivido los medianos y sobre todo los pequeños agricultores, que constituyen la abrumadora mayoría de los proletarios rurales. "La muy reiterada frase 'sembrar el petróleo', creada por el presidente Rómulo Betancourt de Venezuela, quedó también en el aire, igual que en México; tal parece que la economía petrolera se ubica en la ciudad e impone sus propios módulos: especulación, negocios rápidos y usureros, engorde de la burocracia, comercio suntuario de importación, exportación fabulosa de utilidades, encarecimiento continuo en el costo de vida, corrupción administrativa y vertiginoso incremento del adeudo y la dependencia hacia metrópolis foráneas. Se completa el cuadro con las secuelas incontrolables tan pronto se desploma el auge petrolero: los países afectados deben partir de cero para aprender a vivir más modesta y racionalmente".(5)

Todos los desajustes rampantes en el gobierno militar trataron de paliarse —típicamente— con préstamos, y así se comenzó a edificar la mostruosa deuda externa del país (unos 5,300 millones de dólares), causada por la supeditación de éste y los gobiernos que le siguieron, al poder económico, el cual impide que el costo nacional se prorratee en proporción al capital y a los ingresos.

Despilfarradas como se indica, las divisas del petróleo no beneficiaron en nada a la masa de la población. Entre 1972 y 1979, la inflación tuvo una media anual de 15%, con tendencia al alza. Los demás factores de encarecimiento se añaden para generar la concentración de la propiedad, un grado de pobreza nunca visto en el país y una brecha cada vez más honda entre los niveles de clase.

El gobierno militar que asume el poder en 1972 se autodenomina "nacionalista revolucionario" y se inspira, casi textualmente, en la ideología y los progra-

mas adoptados por las fuerzas armadas que en tiempos del general Velasco Alvarado —ya no después de su derrocamiento— propusieron la "solución militar a la peruana".(6) Pero las limitaciones del gobierno militar en el Perú dependían en primer lugar del autoritarismo, la ideología de casta y las presiones de los Estados Unidos, en tanto que las limitaciones de la Junta en el Ecuador tenían además como fuerza paralela una alianza de derecha organizada en torno de la burguesía. El APRA era un partido muy poderoso y bien organizado, que actuaba como grupo de presión de los intereses norteamericanos en el Perú a fin de que no se desviara a la izquierda el gobierno militar; la única oposición seria que tenía el régimen militar ecuatoriano era la CFP, cuya tendencia populachera(7) sugería una apertura franca hacia la izquierda, el reformismo radical y una probable nuclearización de la dirigencia para la mayor parte de la izquierda. Era lógico, pues, que ambos "equipos" se echaran a la derecha, abandonaran sus veleidades populistas y no emprendieran ningún cambio fundamental en las estructuras económicas y sociales.(8)

Uno de los méritos de la dictadura fue reconocer desde un punto de vista crítico que la sociedad ecuatoriana es "económicamente subdesarrollada, socialmente injusta y políticamente dependiente, producto del irresponsable manejo de los asuntos del Estado".(9) Ideológicamente, sin embargo, esto significa que los defectos estructurales de un país son el resultado de los defectos de sus superestructuras, y que un Estado "responsable" —es decir fuerte— basta para superar esos defectos, sin la participación popular y ni siquiera la partidista... Más importante aún fue el diseño de algunas políticas como la de reivindicación de los recursos naturales para la nación.

El gobierno castrense se fundó en la triple alianza del Estado (con los militares como eje), los nuevos grupos emergentes de la burguesía y el capital transnacional, coordinados en torno a un proyecto desarrollista, un "prudente" nacionalismo y una transformación social cuyos perfiles —por supuesto— no se enunciaban. De 1972 a 1976 los militares trataron de dar congruencia a su programa configurando una ideología neoliberal, economicista, con intervención del Estado, hasta donde lo necesitara el sector empresarial; las fuerzas armadas jugarían el papel no sólo de garantes de la seguridad y el orden, sino también como factor de desarrollo. Acto continuo fundaron centros de formación técnica y universitaria para sus cuadros superiores, y canalizaron sus recursos hacia las inversiones en la industria; algunos jefes adquirieron grandes fincas rústicas y las transformaron en empresas modernas.

Cuando por falta de base social y de coordinación entre las fuerzas hegemónicas que lo formaban se agota el proyecto desarrollista, el gobierno debilita su reformismo y pacta sin reservas con la oligarquía. Este viraje se confirma en 1976, cuando un triunvirato reemplaza al general Rodríguez Lara, quien como jefe de Estado trató de implantar un capitalismo más o menos nacionalista. Pero instigado por la oligarquía proyanqui, el triunvirato se hace francamente represivo. En 1977 masacra a cerca de un centenar de trabajadores en el ingenio AZTRA; la inmediata consecuencia fue orientar a las clases populares y a la izquierda en general a una oposición cada vez más activa.

Esta unificación, que coincidía con la pugna interna de la derecha, estimuló la crisis que iba a derrumbar al gobierno militar por mera presión económica y oposición política sin violencia. Un plebiscito decide que se redacte nueva Cons-

titución, la cual entre otros rasgos progresistas otorgó el voto a los analfabetos y ordenó la nacionalización de la industria petrolera. Siguó el proceso electoral que por amplio margen dió el triunfo a la CFP y a la Democracia Cristiana, con el binomio Jaime Roldós-Oswaldo Hurtado, jóvenes políticos. Así, con la aquiescencia expresa o tácita de los sectores de izquierda y de derecha, fue eliminado Bucaram como candidato a la presidencia —mediante una cláusula constitucional *ad-hoc*, como ya dijimos— y se viabilizó la aspiración de "la burguesía industrial y financiera modernizante, fortalecida por las dictaduras militares... por amplios sectores medios, especialmente tecnocráticos, y por capas de la pequeña burguesía que emergen del proceso de industrialización sustitutiva y tras de los cuales se arrastra en forma caudalosa y desorientada el subproletariado que controla la CFP".(10)

2. Las clases y el régimen de partidos

A la vez dinámico y falto de coherencia, el proceso económico del decenio da lugar a una formación bastante confusa de clases. Grupos capitalistas nuevos y viejos, en diversas etapas de evolución, integran el sector dominante. Las capas medias se amplían y fortalecen; pero al mismo tiempo se enajenan a un consumismo superior a sus ingresos. Solamente los altos funcionarios y los cuadros medios de la burocracia oficial suman 230,000 personas. El sector obrero crece menos que los demás sectores y ha desarrollado una actitud economicista, a la vez que una conciencia de clase que sostiene sus organizaciones, las independiza de los partidos políticos y les permite avanzar en cuanto a reivindicaciones socioeconómicas. Hay 350,000 propietarios de menos de cinco hectáreas cada uno, en plena depauperación, más que de proletarización, pues no se están convirtiendo en obreros por falta de oferta de empleos en las industrias. Como producto de esta crisis agudizada en el campo, la población rural tiende a emigrar a las ciudades —sobre todo a Quito y Guayaquil—, donde crecen las masas de desocupados y subocupados, y aun el *lumpen*. En resumen, no se está consolidando una fuerte y definida estructura de clases; lo que predomina es más bien "un complejo fraccionamiento en el interior de cada una de ellas y un abigarramiento de intereses"(11) que actúan aliados o en pugna —según las características de la coyuntura—, prescindiendo de que sean históricamente los mismos.

El campesinado ecuatoriano no está organizado como clase; más bien se agrupa por zonas e intereses concretos, para demandas esporádicas. En cambio la presencia de nacionalidades indias es significativa; las dos mayores son la shuar, de la Amazonia —cuyos integrantes se reconoce por sobre la frontera entre el Perú y el Ecuador— y los quechuas de la región de Otavalo, dentro de los cuales ya empezó a surgir una burguesía, dueña de pequeñas industrias, grandes talleres artesanales y una red de comercio —en parte ambulante— que cubre buena parte del territorio nacional y aun vende directamente en mercados extranjeros. Esta burguesía, apoyada por técnicos y profesionales de ella salidos, tiene un signo históricamente positivo, cataliza un incipiente movimiento unitario entre los pueblos de habla quichua y acelera la división de los indios en clases. El gobierno carece de política para tratar estos problemas a fondo, y el tema nación-nacionalidad-Estado multinacional está a debate (sobre todo entre los marxistas).

En tiempos del presidente Roldós causó revuelo la expulsión de la Escuela de Verano que manejaba una secta religiosa norteamericana en el Oriente; sus labores eran proselitistas, docentes, de asistencia a las comunidades y fundamental-

mente ideologizadoras. No se ha resuelto aún satisfactoriamente el problema de reemplazarla sin designios de penetración cultural extranjera, pero con su misma eficacia en cuanto a prestación de servicios.

La clase obrera está activa en el país desde hace más de sesenta años. Ya mencionamos sus intervenciones más importantes en la vida nacional, y los peores actos represivos de que ha sido objeto. El peso de los sindicatos fue decisivo en todas las luchas contra las dictaduras; cada una de sus huelgas nacionales sacude al gobierno y es preludio o epílogo de las crisis políticas, o seria llamada de atención sobre la gravedad de alguna crisis económica.

Prácticamente después de cada congreso de la CTE ha estallado una huelga nacional; por ejemplo en 1975, cuando los obreros protestaron por la derechización de la dictadura militar. El segundo de los nueve puntos planteados incluía la derogatoria inmediata de todos y cada uno de los artículos represivos para la clase laboral de las nuevas leyes penales y del Código de Trabajo; en otros puntos se pedía la nacionalización del petróleo, de la industria eléctrica, el comercio exterior y la distribución de artículos de primera necesidad.(12) En 1977, durante el peor clima represivo, la clase obrera volvió a unirse, así como dos años después, cuando el sindicalismo se puso a favor del referendum por la aprobación de la nueva Carta Magna en el entendido de que consignara amplios derechos sindicales.

En tiempos de Roldós y Hurtado hubo sendas huelgas generales en la rama de transportes; la última fue objeto de enérgica respuesta del gobierno y ninguna de las dos triunfó, acaso porque primero, no había motivos suficientemente poderosos para transformarlas de economicistas en políticas, y segundo porque tampoco ha habido represión capaz de provocar la movilización de toda la clase obrera.

La conclusión saludable sobre el movimiento obrero es que forma parte fundamental del proceso de democratización del país, actúa con absoluta independencia respecto al gobierno y a los partidos burgueses, y muestra un grado cada vez más evolucionado de conciencia de clase.

Desde principios de la década, el debilitamiento de los partidos tradicionalistas y su incapacidad de transformarse en protagonistas políticos de la nueva etapa en el desarrollo del capitalismo, acarreó una cantidad de consecuencias. Una de ellas fue el ascenso de la Concentración de Fuerzas Populares (CFP), a la cual Guevara Moreno —un inteligente y dinámico político costeño— convierte en la primera fuerza electoral, con el subproletariado urbano de Guayaquil y las multitudes escasamente politizadas y acostumbradas al personalismo por el ya entonces desaparecido Velasco Ibarra. Muerto también Guevara Moreno, Asaad Bucaram acumula el liderazgo de la CFP y con una retórica bronca y una indefinición ideológica semejante a la de Velasco Ibarra, se convierte en la primera figura política del país. El temor a que esta personalidad impredecible tomara el poder y sobre todo la total desconfianza que inspiraba su demagogia populachera a los sectores hegemónicos del país provocaron el golpe militar de 1972.

La burguesía se dio cuenta de que hacía falta partidos para defender y promover sus intereses con una concepción moderna, reformista y programada de la política; era obvio que sin esos partidos —de preferencia varios— no podía sostenerse un gobierno civil como alternativa de las dictaduras militares. En otras palabras, la burguesía comprende al fin que "el precio del capitalismo moderno es la democracia burguesa"(13) Así surgen en 1964 la Democracia Cristiana, para rescatar algo de la derecha tradicional y a los sectores populares católicos, y la Izquier-

da Democrática (o sea la social-democracia) en 1970, para rescatar algo del liberalismo radical. Al medio se encuentra el grupo personalista de Huerta, quien proviene directamente del liberalismo y juega más abiertamente como amigo del sector empresarial moderno —particularmente de los banqueros de Guayaquil y de toda la derecha progresista que pueda abarcar.

A semejanza de lo que suele ocurrir en otros países donde la izquierda no puede llegar al poder por sí sola y la impaciencia de su base social los descapitaliza peligrosamente, el partido Comunista ecuatoriano y otros grupos marxistas juzgaron que la dualidad del programa militar ofrecía una coyuntura favorable para el logro de algunas demandas populares; con esa hipótesis y la esperanza de que se concretaran los propósitos nacionalistas y transformadores, le brindaron su apoyo, ocupando inclusive puestos burocráticos claves. Pero también a semejanza de lo que fatalmente ha ocurrido en otros países, apenas se sintió firme, la dictadura sesgó totalmente a la derecha y aliándose con la oligarquía comenzó a reprimir al magisterio y al movimiento obrero. Todos los grupos representativos de los sectores populares pasaron entonces a la oposición. El partido Comunista, el Socialista, la Izquierda Cristiana, el Comité del Pueblo y otras pequeñas organizaciones que se estaban formando, se aglutinaron en el Frente Amplio de Izquierda. Este no sobrevivió sino hasta las elecciones de 1984; pero tuvo tiempo de obtener casi cien mil votos en las elecciones presidenciales de 1979 para su candidato René Maugé, uno de los líderes políticos más prestigiados del país.

Pese a tan indudable demostración de las ventajas de unirse, la izquierda volvió al canibalismo, especialmente en las universidades laicas, donde los choques llegaron a la violencia.

El gobierno aprovechó el río revuelto para infiltrarse en la Universidad de Guayaquil por medio del grupo Atala, varios de cuyos miembros resultaron implicados en el más sonado escándalo de la última dictadura: el asesinato del político liberal Abdón Calderón, hecho cuyas repercusiones aún duran.(14)

Las Universidades laicas son los focos de mayor actividad política en el país. Las principales fuerzas estudiantiles son el Movimiento Popular Democrático y el partido Comunista. El primero (llamado de "los chinos") es el más activo; mantiene ligas con los campesinos y obreros más radicalizados y hace al gobierno y a las autoridades universitarias una oposición feroz e indiscriminada; el segundo (llamado de "los cabezones") es minoritario y deslinda responsabilidades respecto a los grupos "extremistas".(15)

Fuera de las universidades actúa el Comité del Pueblo, que desde núcleos estudiantiles se convierte a lo largo de la década en un movimiento popular considerable, a través de campañas de extensión cultural y procura de vivienda en los medios obreros.

Otro grupo que contemporáneamente adquiere fisonomía y consistencia es el ala progresista de la iglesia católica, amparándose en las resoluciones conciliares y en la doctrina de la "II conferencia general del episcopado latinoamericano", celebrada en Medellín en 1968.(16) Jefatura este movimiento monseñor Leonidas Proaño, el recio obispo de Riobamba quien sin cejar en su posición activa, renunció a su episcopado en 1985; viene enfrentándose a las oligarquías terratenientes y en particular a la de su diócesis, el grupo agropecuario más poderoso del país.

Apenas derivó a la derecha la dictadura militar, golpeó a ese sector de la Iglesia apresando en agosto de 1976 a dieciocho obispos y varios teólogos, todos

de distintos países, reunidos en Riobamba para tratar asuntos relacionados con la solidaridad activa de los cristianos hacia las masas explotadas. Este incidente tuvo vasta repercusión internacional.

3. La democracia burguesa hacia su consolidación

a. La presidencia de Roldós

Duró sólo dos años el gobierno de Roldós, truncado por su muerte en un accidente de aviación; por ello sólo cabe enfocarlo como fragmento de un proceso económico comenzado hacia 1962 y de un proceso político que puede remontarse posiblemente hasta mediados del siglo actual. Es en tiempo de Galo Plaza cuando toma rumbo la definición nacional contemporánea, emerge como protagonista activo el empresario y enfilan las fuerzas económicas y sociales en busca de una democracia burguesa. El último gobierno de Velasco Ibarra marca el fin del caudillismo populachero y del predominio de la ideología reaccionaria, y las dos dictaduras actúan como aceleradores del proyecto modernizador; pero ambos fenómenos son más coyunturales que situacionales y poco significan cualitativamente comparados con el desarrollo económico, la conformación de la lucha clasista y el tránsito hacia la democracia burguesa cuya plenitud empieza en tiempos de Roldós.

Resulta, entonces, que el régimen de Roldós fue conjuntamente la continuación de un sistema y el principio de otro; o sea un típico lapso de transición que por cierto iba a continuar durante el corto interinato de su sucesor. El primer año se empleó en una campaña en varios frentes para anular a Bucaram, el verdadero caudillo de la CFP —de donde salió también Roldós, su sobrino político, para reemplazarlo como candidato. El segundo año sobreviene la crisis derivada de la baja del petróleo y la contracción de las otras fuentes nacionales de ingresos. Aún así, en aquel período comienza la plena actuación de los partidos de todas las tendencias, demoliendo para siempre la hegemonía de los dos viejos partidos "históricos"; se inicia la lucha de las diversas ideologías en los periódicos y de manera institucional, en el poder Legislativo, y se teje alianzas políticas en respaldo del gobierno. La izquierda presiona para radicalizar la política exterior.

En la pausa Roldós hubo cierta coherencia entre el discurso nacionalista y antimperialista, y la política del gobierno en la esfera internacional; pero en lo interno abundaron más las palabras que los hechos, bajo el peso de los grandes intereses y no obstante la simpatía del mandatario hacia los sectores populares. Pero la indefinición y la ineficacia resultantes de las debilidades del régimen en la base y en la ambigüedad ideológica, le concitaron los ataques de casi todos los sectores políticos, económicos y sociales.

El nivel, la audacia y las formas concretas de esta oposición estaban a punto acaso de defenestrar al régimen, cuando se produjo el conflicto con el Perú en 1981. Con encendida retórica y atizando los viejos rencores, Roldós consiguió unificar a la gran mayoría de la población en torno al sentimiento de defensa nacional, e incluso mitigó los agravios contra las fuerzas armadas. Era de tener por seguro que después del incidente, la opinión pública se volcara con renovado y peligroso ardor contra el gobierno, exacerbada además por el hecho de que la tal guerra no existió; era difícil demostrar que las fuerzas armadas de ambos países, movidas por sus respectivas visiones institucionales, pudieran ser las únicas responsables de la macabra fantasía. Pero la muerte de Roldós estremeció a sus amigos y enemigos,

reorientando las pasiones hacia el problema de la sucesión electoral, circunstancia que fue aprovechada por el vicepresidente Oswaldo Hurtado para afirmarse en la presidencia y reorganizar alianzas políticas.

b. La presidencia de Hurtado

Este no podía introducir mayores cambios en la planeación económica, del que era coautor, ni administrar con autonomía bajo el peso de las exigencias del Fondo Monetario Internacional, las cuales eran el precio de la renegociación de la crecida deuda pública (casi mil dólares por habitante). Hurtado se decidió entonces tal vez por el único camino posible —considerando además sus personales convicciones, como democristiano—: gobernar con austeridad, eficiencia tecnocrática y proteccionismo para los productores; esto le concitó la animadversión creciente de los financieros, los especuladores y los comerciantes, cuyo lucro se vio mermado por las leyes de control de cambio. La moneda nacional bajó mucho respecto al dólar y hubo cierto aumento en el desempleo; pero la inflación se sostuvo más moderada que la de la mayoría de los países latinoamericanos. Estas medidas no convirtieron a Hurtado en un presidente del completo agrado de la derecha, y tampoco le ganaron a la clase trabajadora; ni siquiera a los campesinos beneficiados por la extensión del seguro social y el crédito agropecuario, como se demostró en las elecciones de 1984.

En lo internacional, Hurtado se apegó bastante a la línea de Roldós: relacionarse con todos los regímenes y mantener la mayor semejanza posible con los no alineados y la máxima independencia posible respecto a las presiones norteamericanas; pero canceló la posición *activa* a favor de los movimientos liberadores de Centro y Suramérica. Su aporte personal fue incrementar una política latinoamericanista, partiendo de comunes intereses económicos.

Como gobernante podría definirse, en resumen: un derechista moderado, un administrador eficiente y un político responsable, frío y por temperamento y modernidad, en el extremo opuesto de los retóricos que han ocupado la presidencia de la república y de los líderes energúmenos de los partidos mal politizados. Quizá su mejor obra haya sido ampliar el régimen democrático burgués y asegurar unas elecciones libres y honestas, resistiendo las amenazas e incitaciones golpistas de la extrema derecha.

La mayoría de los partidos de centro pretende definirse como de centro izquierda, para llenar el vacío de los sectores marxistas (muy débiles), captar la adhesión de las masas y la confianza de los inversionistas al presentarse como alternativa del cambio revolucionario. En rigor, a lo que más se parece el agrupamiento es a la socialdemocracia. Pero en su afán de unificar sectores antagónicos, llenó sus programas de contradicciones y ambigüedades, particularmente en el orden económico; voluntaristas y acríticos son sus juicios sobre la fuerza de los grandes sectores proletarios y subproletarios de la costa, cuyo arraigo popular es incuestionable. Por otro lado, no pudo o no quiso proponer a los campesinos opciones de genuino cambio, y a los trabajadores los sistemas de redistribución y sobre todo las seguridades que exigían frente a la crisis nacional. Por inexperiencia y un tanto de soberbia juvenil, en el proceso electoral se deja llevar al campo de la derecha, la cual muestra coherencia ideológica, capacidad organizativa y mejor conocimiento *práctico* de la realidad nacional. La derecha, además, juega bien su mejor carta: ofrecer su respaldo económico interno y externo y su experiencia empresa-

ria para sacar al país de la fase depresiva. La eficacia de su ideología se demuestra en el hecho de convencer al electorado de dos falacias: la ventaja de sacrificar la libertad por la seguridad, y la comunidad entre los intereses mayoritarios y los de los grupos económicos dominantes.(17)

4. La cultura superior

Los intelectuales que venían luchando y exponiéndose desde el decenio anterior por la instauración de un régimen legítimo y progresista, se sintieron —y con razón— coautores de la caída de la dictadura militar. No mediaba entre ellos consenso alguno sobre el tipo de transformaciones estructurales requeridas por el país, ya que casi nunca se había dado mayor abigarramiento ideológico que entonces; pero sí una desmesurada esperanza sobre lo que un régimen democrático debía significar para la vida cultural. Esta desmesura era capaz de agobiar a cualquier equipo de gobierno, y con mayor razón al del presidente Roldós, que provenía de diversas corrientes partidistas y no contaba con una base social homogénea y organizada. Incluso las grandes y pequeñas —pero acres— diferencias entre los intelectuales de izquierda cooptados por el gobierno, gravitaban para dificultar la eficacia de un grupo de presión coherente y firme hacia la radicalización oficial.

La ausencia de un centro capaz de procesar todas las discusiones e iniciativas en torno a una posible política cultural, convirtió el debate en una pugna entre francotiradores, quienes coincidían en demandar absoluta libertad de creación y una "política cultural"; pero hasta ahí llegaban los acuerdos. Unos pensaban que deberían continuar: debidamente ampliada y expensada, la Casa de la Cultura; el Ministerio de Educación, con sus funciones normales, y las Universidades, para la investigación y la enseñanza superior. Otros querían partir de cero, con el vago propósito de subsanar de golpe todos los defectos y deficiencias del pasado.

Pero lo que nadie parecía advertir era que mientras el Estado no definiese su política general, prescindiendo de contingencias electorales y de imprecisiones ideológicas, menos podía ser concreto y claro en cuanto a una política sectorial. Marxistas y cristianos de izquierda no parecían sopesar adecuadamente que ninguna de las ideologías presumibles entre los diversos sectores del gobierno coincidía con las suyas.

Por otro lado, es incuestionable que los regímenes de Roldós y Hurtado practicaron una tolerancia que en terreno alguno conculcó el derecho a la libre expresión; no acostumbrados a esto, varios intelectuales resultan peleando contra su propia sombra.

A la luz de estos hechos, no se entiende por qué muchos intelectuales izquierdistas se sienten frustrados, ya que ni siquiera plantearon concretamente cuál es su proyecto.

Pero hay algo más, digno de consideración: en 1944-1945 la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" era prácticamente el único aparato encargado de las manifestaciones de cultura superior, la vanguardia del arte y la literatura,y la mayor conquista de la izquierda en el campo de las superestructuras del país; desde 1980 pasó a ser la gestora de parte menor de esa producción: ya no es en ella donde se genera el arte y la literatura nuevos, y casi toda la izquierda actúa fundamentalmente a través de sus propios cauces. La *cultura nacional* nunca ha equivalido en exclusiva a las actividades de la Casa, y menos ahora, cuando el arte se canaliza por las galerías privadas —de las que nos ocuparemos—, la investigación

científica se realiza en las Universidades y otras instituciones del Estado, y el Banco Central del Ecuador y algunos bancos privados también desempeñan vastas funciones culturales. Casi toda la emisión de libros está en manos de editoriales independientes: sólo Clásicos Ariel publicó cien títulos, en 20,000 o 25,000 ejemplares y a 10 ó 12 sucres cada uno, en tanto que las ediciones de la Casa son muy contadas y se limitan a mil o 1,500 ejemplares.(18)

Estas precisiones en manera alguna pretenden criticar al gobierno ni a la Casa de la Cultura, porque todavía son, en conjunto, los más grandes promotores de la plástica; su finalidad es mostrar con sus más rotundos perfiles la nueva estructura social, donde la clase dominante es la burguesa y donde la ideología dominante es la suya, interesada en captar, orientar y manejar con criterios de lucro el arte y la literatura superiores. No atinge al sector público competir en ese mercado, por lo demás natural dentro de la etapa del desarrollo capitalista que prevalece en el país.

Se ha transformado, inclusive, la actitud y la cosmovisión de los creadores. Hace medio siglo se sabían partícipes de la lucha social a través de sus obras, con una especie de mesianismo que ni por asomo les permitía sentirse trabajadores a salario o a paga por obra; hoy la creación obedece a otras preocupaciones ideológicas —salvo casos excepcionales— y a las mismas normas que la producción en general. Porque tampoco la alta cultura puede sustraerse de la economía de consumo. El mecenazgo oficial sobre el cine, la música, la danza o el teatro, por ejemplo, acaso durará mientras la iniciativa privada no juzgue redituable asumirlo.

Una realidad similar ha gravitado en el campo de la televisión, no obstante los buenos deseos de los sectores progresistas. El tipo del desarrollo impidió el cumplimiento del capítulo II de la "Ley de radiodifusión y televisión", emitida en 1975; esa ley otorgaba a la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" la autoridad de calificar y supervisar con fuerza obligatoria la calidad artística y moral de los actos y programas de las estaciones", en aspectos que iban desde la pureza del lenguaje y la exaltación de los valores nacionales, hasta la conservación de las buenas costumbres y la elevación del nivel cultural del pueblo.

Los resultados han sido los mismos en lo tocante al proyecto de crear un Consejo Nacional de Cultura, según recomendación de la "Conferencia intergubernamental sobre los aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales", organizada por la UNESCO en Venecia en 1970. De hecho, el círculo se cerró cuando tales atribuciones pasaron a la Casa de la Cultura, después de una segunda conferencia que con igual temática tuvo lugar en Bogotá en 1978. Porque todas las resoluciones de carácter internacional son consecuencia inevitable de la política nacional.

Desde que Roldós asumió la presidencia, grupos de intelectuales gestionaron la creación de un ministerio de la Cultura; a los obstáculos ya mencionados se sumó la crisis económica para hacer nugatorio el proyecto y reducirlo a una subsecretaría de la Cultura, ya en el gobierno de Hurtado. El nuevo órgano nació tarado, sin recursos ni programas; su empeño se concentró en coordinar las instituciones de cultura superior y proyectarse en esferas como la "cultura popular".

El partido Izquierda Democrática incorporó a su programa las bases de una política cultural de una proyección sin precedentes en el país. El órgano central de su aplicación sería un Ministerio de la Cultura. Sus promotores, intelectuales de izquierda, no parecen haber profundizado el riesgo de tal organismo para la

expresión libre y crítica. Interesados por diversos motivos en la desaparición de la Casa de la Cultura "Benjamín Carrión", olvidaron que ésta goza de autonomía institucional y que adecuadamente dirigida, puede constituir un amplio espacio para la creación y la difusión de letras y artes —si se expensa y se adecúa además a las necesidades y realidades de hoy—; la autonomía de un ministerio, en cambio, sólo está garantizada por la buena voluntad del presidente de la república, porque forma parte institucional de un poder ejecutivo y en consecuencia está supeditada por entero a la política general del Estado.(19)

Antes de las elecciones nacionales y tras cierta repercusión de prensa, el gobierno de Hurtado consiguió que el Congreso aprobara una ley que rige una diversidad de actividades culturales; de nuevo hay que reflexionar sobre el nexo entre la ejecución de esa ley y la política global del nuevo gobierno.(20)

Pese a los avatares de la política y de la economía, el último decenio arroja un saldo positivo en educación pública y cultura superior. La gran tradición literaria y plástica del Ecuador da crecientes muestras de calidad universal, cumpliendo así el honroso destino que Benjamín Carrión auguró a los países pequeños.

II. EL MARCO ESTETICO

1. El mercado y las galerías

El mercado de la plástica en el país muestra los siguientes rasgos principales:

a. Gran diversidad de tendencias y estilos en la pintura.

b. Algún retardo respecto al proceso de ciertas tendencias de moda en las grandes ciudades extranjeras.

c. Sobrevivencia de algunos estilos ya abandonados en aquellas ciudades.

d. Ligero repunte de la escultura, tanto en las búsquedas de algunos artistas cuanto en la frecuencia de las exposiciones y número de ventas.

e. Fuerte mercado interno, representado por antiguas y nuevas galerías, aumento de los coleccionistas "profesionales" y de los compradores de medianos recursos, y cierta repercusión de crítica e informativa en los medios masivos de comunicación.

f. Descentralización relativa de la vida artística, que por orden de producción e incidencia económica se distribuye entre Quito, Guayaquil y Cuenca.

g. Aumento de número y cuantía de premios nacionales y estímulos a la pintura.

La diversidad de tendencias en la pintura procede en primer lugar de la diversidad de gustos entre la clientela; pero también de que junto a los artistas surgidos durante el último decenio, siguen trabajando los supérstites de 1930-1945 y otros que aparecen en los cinco lustros posteriores. Y así, a buenos niveles de calidad, son contemporáneos los expresionistas figurativos, los abstractos en sus diversas formas, los que cultivan el "realismo mágico", los neobjetivistas y los que hacen pintura geométrica y conceptual.

De aparición reciente son el grabado, el dibujo moderno y la presencia de una minoría importante de mujeres en el movimiento de la plástica ecuatoriana. Esta presencia ya se hacía sentir especialmente a partir de la segunda guerra mundial, así como la de algunos grabadores; pero el estímulo de un mercado nuevo y la

formación profesional en diversos talleres, han llegado a configurar en este campo un verdadero movimiento.(21)

La vida artística del Ecuador es bastante autónoma, pese a los artistas que viajan y a la información gráfica —de cualquier manera esporádica e insuficiente. Su correlación con un mercado bastante conservador fortalece más la creación y el gusto de formas conocidas que el espíritu innovador y aventurero; es normal que el conservatismo actúe también en los museos —incluso los de arte contemporáneo— y típicamente, en los sectores oficiales. Para abundar en la explicación sobre la supervivencia de ciertas modas y gustos, debe traerse a cuento que aquí, como en todas partes, el nombre del artista hecho a través de su trabajo y su mercado suele gravitar mucho más que la calidad de la obra misma en el ánimo de críticos y compradores; es éste un fenómeno que el consumismo acentúa.

La escultura sigue siendo la Cenicienta de la plástica. La recesión económica y también la saturación de la demanda hicieron desaparecer prácticamente la clientela de bancos, financieras, hoteles y otros grandes negocios nutridos durante el auge petrolero. Sin embargo, el Banco Central acometió la mayor promoción de escultura en el país desde los buenos años de la colonia, instalando en su sede de Guayaquil ocho grandes obras (Araceli, Maldonado, Moré, Espinel, Constante, Palacios). Entre 1979 y 1983 inclusive, hubo un promedio de seis exposiciones de escultura al año, además de la acostumbrada de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y de acontecimientos especiales como la retrospectiva de Jaime Andrade en el Banco Central (X-1982) y aquella con la que se inauguró el Museo de Arte Moderno de Cuenca (1984). Uno de los mayores premios de plástica fue otorgado por jueces internacionales a una pieza escultórica de bambú, en Guayaquil.

Hechos recientes y animadores también son la apertura del mencionado museo de Cuenca, la instalación de galerías profesionales de arte en las tres ciudades principales, la adquisición de cuadros por museos de varias otras ciudades, la importante renovación de las secciones de arte moderno y contemporáneo en la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" (sede central); las frecuentes y grandes subastas de cuadros a favor de diversas causas benéficas y políticas, que conglomeran a nutridos públicos y generan fuertes cantidades de dinero, y espléndidos regalos como la colección privada de arte contemporáneo europeo de Estuardo Maldonado al museo del Banco Central del Ecuador.

A través de las opciones personales que ofrece a los artistas la rica y convulsa estética contemporánea y de la exteriorización plástica de los atavismos y de la cosmovisión frente a la realidad, se precisa gradualmente una suerte de temática común. Está constituida por una vuelta conciente a la sensibilidad primitiva y/o a una percepción original del espacio concreto; es decir, por una recurrencia del poder emocional de los mitos. En el fondo, esta búsqueda coincide con la más tenaz y compleja de la identidad nacional.

La obra de muchos pintores denota el conflicto entre la calma y la violencia,(22) la repetición y la inventiva, el arte como oficio y el arte como negocio; ni siquiera los practicantes de las tendencias universalistas y menos locales superan siempre esos conflictos. Si a tales nexos y confrontaciones añadimos el desarrollo desigual y retrasado de la burguesía potencialmente compradora y la indecisión del gobierno para definirse por una política cultural o de continuar sin ella, caben

todavía muchas hipótesis sobre la diversidad de la plástica en el país.

La búsqueda de los orígenes culturales, empero, no significa vuelta a la naturaleza, sino más bien una toma de conciencia de la fuerza con la cual ésta ha modelado a la sociedad. Tal conciencia, así como otras formas del equilibrio con que el artista ecuatoriano de hoy entiende su destino y el de su nación dentro de la globalidad internacional, le abren vías aún no rastreadas para expresar el trance de su individualidad y de su tiempo.

Conforme el mecenazgo de la Iglesia y de sus clases colaterales se extinguía, y al bajar el nivel económico de los nuevos grupos hegemónicos después de la independencia, el mercado de arte se encogió y los costos de los materiales subieron; pero la condición social y la paga del artista mejoraron. El mercado salió de condiciones tutelares, artesanales y supeditadas al sistema religioso de contribuir a la mayor gloria de Dios —a expensas de los trabajadores— y cayó dentro de las leyes del comercio.

Durante las guerras civiles, los incendios de los templos, la disolución de muchas casas ricas, el empobrecimiento de algunas unidades conventuales y el estado de abandono del patrimonio nacional, desaparece gran cantidad de obras de la colonia. Se establece regularmente el negocio de piezas mal habidas, que sigue la tortuosa vereda de recónditas sacristías, trasteras de conventos y comercio de anticuarios, amén de las franquicias de los diplomáticos y de la impunidad de los altos funcionarios de empresas extranjeras. Los propios historiadores del arte españoles, como Angulo Iñiguez,[23] y los viajeros que con o sin comisión legítima llegaron al Ecuador en el siglo XIX, aportan datos sobre este lamentable saqueo, que por cierto continúa en el siglo XX, especialmente de piezas arqueológicas.[24]

La Ley de Beneficencia de 1906 expropió los bienes a las comunidades religiosas, que subrepticiamente vendieron buen número de piezas debido al pobre control aplicado por el gobierno para dar cumplimiento a aquella disposición —entre 35 y 55 años posterior a las expropiaciones similares que decretaron los regímenes liberales en México y Mesoamérica. Algunas grandes colecciones privadas, en cambio, se rescataron a través de donaciones o ventas a museos; por ejemplo el fuerte lote de Pacífico Chiriboga, que ingresó al Museo Colonial (largo tiempo en reparación); el acervo de Alberto Mena Caamaño, ahora perteneciente al Museo Municipal, y la rica y selecta muestra de Jacinto Jijón y Caamaño, hoy patrimonio de la Universidad Católica de Quito.[25]

Al emitirse la Ley del Patrimonio Nacional el 19 de junio de 1979, comenzaron a organizarse el inventario, la conservación y el control de las riquezas artísticas del país; labor entusiasta, mas por desdicha hasta ahora insuficiente a causa de sus magros recursos, la magnitud de su perspectiva y su debilidad legal para imponer vigilancia y sanciones adecuadas.

Al pasar el comercio del arte a las galerías privadas, el tráfico de pintura y escultura modernas se ha puesto sobre bases comerciales eficientes. Sistemas propugnados por la UNESCO concurren a la defensa del patrimonio artístico de cada nación; pero los canales del contrabando aún no se cierran por completo.

El mercado interno de arte es importante. Quito, con una población de un millón escaso de habitantes, cuenta en términos relativos con casi tantas galerías de arte como la ciudad de México. Los precios de las obras de los grandes maestros son mucho mayores en las metrópolis extranjeras; no así los que se pagan a

los demás pintores. Estos fenómenos crecen en relevancia económica y sociocultural si se toma en consideración el volumen de los recursos de la clientela potencial y el ritmo en el crecimiento de sus compras.

En Quito, solamente, el número de galerías subió de 49 en 1978 a 58 en 1983; durante el mismo quinquenio hubo 1,159 exposiciones, apenas 58 de ellas presentadas por centros del Estado. Entre el 60 y el 70o/o del total de exposiciones tuvo lugar en galerías que sólo ofrecieron muestras una o dos veces cada año; en cambio las cinco galerías más activas (Goríbar, Altamira, La Galería, Charpentier y el Centro de Promoción Artística) ofrecieron en el quinquenio 195 exposiciones.

El número de exposiciones por año fue en aumento constante de 1979 (191) a 1982 (272) y bajó un poco (235) en 1983. Los meses en que hay mayor número de exposiciones son noviembre, diciembre y junio (con promedios de 27, 25 y 24 mensuales); las cifras correspondientes a los dos primeros meses se explican por sí solas, y la clave para junio es la afluencia de turismo colombiano.(26)

Estos datos fundamentan algunas conclusiones:

a. El número de galerías de arte crece continuamente, así como el de su desaparición.

b. El número de exposiciones subió 42o/o entre 1979 y 1982, y al año siguiente bajó 8.6o/o, quizá debido a las elecciones nacionales.

c. Hay correlación directa entre los meses de mayor actividad comercial y los de exposiciones abiertas.

d. Los artistas de mayor renombre exponen, en general, a fin de año y los demás en otras fechas.

e. La actividad comercial tiende a concentrarse en menor número de galerías profesionales.

f. El porcentaje de exposiciones que patrocina el Estado es cada vez menor respecto al que presenta la iniciativa privada.

Una breve encuesta realizada entre diez galerías de Quito relativa al trimestre 1979-1981 (pero sin duda con indicadores válidos hasta la fecha), aclara los siguientes puntos:

a. El público está formado —por orden numérico de grupos— de pequeña burguesía intelectual, clase media alta, burguesía, artistas y estudiantes de arte, y clientela potencial.

b. La clientela se compone de coleccionistas, burguesía, clase media alta, profesionales de altos ingresos, altos empleados extranjeros y turismo rico.

c. Hay correlación directa entre la inflación, el proceso de desgaste en el valor de la moneda y el alza en el cambio respecto al dólar, por una parte, y el alza del precio de los cuadros por otra parte. De ello se deduce que uno de los factores determinantes para la compra de cuadros es buscar una inversión con fácil plusvalía y más segura que casi todos los bienes y valores atesorables en estos tiempos de economía tan desequilibrada e impredecible.

d. Los pintores que más venden usan menor número de temas y estilos; en esta coincidencia inciden las presiones del mercado.

e. El público que asiste a las exposiciones cambia en cuanto a sectores sociales conforme transcurren; la clientela asiste al principio y al final.

f. La clientela de compradores aislados es rara; en general la preferencia por determinado tipo de pintura responde a familias o a grupos de familias amigas.

g. El ritmo de vida económica incide poco en las ventas; el estudio del calendario sugiere que el mercado de arte se vitaliza con los ahorros y no con los ingresos ordinarios.

Las conclusiones parecen confiables; aunque resultan de una muestra relativamente pequeña de galerías, se trata de las más representativas dentro del mercado de arte.

Hacia 1975 sube considerablemente el número de las galerías privadas y empieza el contacto regular entre algunas de ellas y las extranjeras. Desde tiempo atrás, artistas individuales habían logrado exponer en el exterior; las muestras mayores siempre han sido las de Guayasamín, seguido de otros artistas mientras vivían en Europa. Pero luego se trató de la presentación organizada, sistemática y comercial de exposiciones (por ejemplo las promovidas por la Fundación Hallo en Alemania, por la Galería Charpentier en Venezuela y Colombia, y por La Galería en varios países latinoamericanos).

Durante el último quinquenio resaltan las grandes retrospectivas organizadas por el Banco Central en Quito y Guayaquil, por el ministerio de Relaciones Exteriores y por el Banco del Pacífico y la labor del recién creado Museo Egas. La Fundación Guayasamín ha llevado a provincia sus grabados de Goya, y organizó varias subastas, entre otras dos enormes a beneficio de la lucha libertadora del Uruguay, con obras de pintores ecuatorianos y extranjeros, cuya recaudación montó a unos 150,000 dólares.

UNIVERSIDAD DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

NOTAS

1. Bocco, Arnaldo, "Estado y renta petrolera en los años sesenta", *Ecuador: el mito del desarrollo*, Quito, El Conejo, 1982, p. 189 (cuadro).
2. Acosta, Alberto, "Rasgos dominantes del crecimiento ecuatoriano en las últimas décadas", *Ecuador: el mito del desarrollo*, *op. cit.*, p. 70.
3. *Ibid.*
4. Hurtado, Oswaldo, *El poder político en el Ecuador*, Quito, Universidad Católica, 1977, p. 283.
5. Monteforte, Mario, documentos de trabajo, Quito, 1981, ms.
6. Monteforte Toledo, Mario, *La solución militar a la peruana (1970-1972)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
7. Usamos este término sin intención peyorativa, para referirnos a procedimientos demagógicos dirigidos a las masas y sobre todo al *lumpen* proletariado. En este caso no cabe emplear el término "populismo", que a nuestro juicio no se adapta teóricamente a la ideología de la CFP ni a la del cinco veces presidente Velasco Ibarra, a quien desenfadadamente suele aplicársele *(Nota de M. Monteforte)*.
8. Hurtado, *op. cit.*, p. 244.
9. *Filosofía y plan de acción del gobierno revolucionario y nacionalista del Ecuador*, Quito, publicación de la Junta Militar de Gobierno, 1972, p.1.
10. Fernández, Iván, "Estado y clases sociales en la década del setenta", *Ecuador: el mito del desarrollo*, *op. cit.*, p. 87.
11. Hurtado, *op. cit.*, p. 283.
12. Muñoz Vicuña, Elías y Leonardo, *Historia del movimiento obrero del Ecuador (Resumen)*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1980, p. 82 y s.
13. Monteforte, Mario, en documentos de trabajo.
14. Ese agravio es uno de los estímulos para la acción del Frente Radical Alfarista, cuya dirigente máxima es una hija del señor Calderón.
15. Los últimos dos rectores de la Universidad Central del Ecuador fueron electos por la alianza de grupos de la izquierda con el mayoritario centro despolitizado.
16. Esta doctrina progresista se basa en las encíclicas *Mater et magistra*, *Pacem in terris*, *Populorum progressio* y *Gaudium et spes*, emitidas durante el papado de Juan XXIII y el de Paulo VI.
17. Un análisis sociológico menos enajenado al proceso electoral y menos inflado por el triunfalismo del llamado centro izquierda, habría puesto de relieve que la victoria de la derecha en las elecciones de 1984 no era equivalente sólo a la de la oligarquía, sino a la de una alianza cuyas bases comunes ni siquiera después de las elecciones se han estudiado a fondo. Ese análisis habría revelado a tiempo que el triunfo de la derecha no era tan imposible como lo anticiparon inclusive casi todos los corresponsales extranjeros que observaban el proceso.
18. En los últimos años han aparecido pequeñas editoriales como El Conejo; ésta publica libros de especial actualidad y la más importante ficción escrita en el país. Ultimamente, la editorial Planeta, de España, abrió en el Ecuador una sucursal sin duda llamada a jugar un rol importante en la vida literaria del país.
19. El tema parece irrelevante ahora, en vista de que la tesis de crear el ministerio correspondía a Izquierda Democrática, perdedora de las elecciones. El nuevo gobierno parece inclinado a sostener la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" y ya confirmó la existencia de la Subsecretaría de Cultura, aunque sin enunciar cuál será la política que seguirá; no es imposible que sensibilizándose bajo la presión de una necesidad social coherente con la etapa del desarrollo global del país, conciba y ejecute una política en ese sentido.
20. El nuevo gobierno ha postulado como una de las bases de su política los principios liberales del "mercado libre" y la menor intervención posible del Estado en la economía y la actividad social. Cabe imaginar que estos puntos de vista pueden modificarse, a medida que se compruebe su incoherencia con las demandas de la realidad histórica; sobre todo en el campo de la cultura superior, donde la promoción oficial ha sido tan vasta.
21. De unos setenta artistas destacados durante el último decenio, once son mujeres: Mariela de Manrique, Olga Dueñas, Irene Cárdenas, Giti Newman, Araceli Gilbert, Germania de Breihl, Yela Lofredo de Klein, María Teresa Barrera, Judith Gutiérrez, Gina Villacís y Marcia Valladares —sin mencionar a prometedoras egresadas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (unas quince)—.

Al lado de dibujantes reconocidos (como Guayasamín, Viteri, Viver o Celso Rojas), han surgido Pilar Bustos y Rubi Larrea.

En esta obra no estudiamos el grabado; mas para completar una idea de la plástica, al menos cabe enumerar a excelentes artistas como Galecio, Svistoonoff, Guayasamín, Román, Franklin Lucero, Jorge Artieda y aun Jácome. Destacamos la fecunda influencia de Svistoonoff en la orientación de muchos grabadores recientes, a partir del taller que al inicio le confió la Casa de la Cultura. Hoy funcionan tres talleres privados, además del que dirige Nelson Román.

De mencionar también es la actividad de los salones de pintura; durante la década hubo hasta cuatro en Quito, tres en Guayaquil y uno en Cuenca.

En el mismo período, el Banco Central y otras dependencias oficiales, organizaron doce grandes retrospectivas de pintura: las de Kingman, Rendón, Galecio, Tábara, Estuardo Maldonado, Molinari, Viteri, Valencia y Pinto. De gran envergadura fue la del escultor Jaime Andrade. El Banco del Pacífico reunió hace poco en Guayaquil una impresionante muestra del arte sacro ecuatoriano.

Uno de los hechos artísticos más notables de la época es la aparición del movimiento de pintura ingenua entre los indios del alto páramo de la provincia de Cotopaxi. Las obras están ejecutadas al óleo sobre pergamino, y proceden de la decoración de los cueros de tambores usados en ceremonias religiosas. Subrayamos la iniciativa de Olga Fisch —la más constante folklorista del país— para inducir a los artistas de Cotopaxi a la realización comercial de esta magnífica pintura.

22. Chevalier, J., al inaugurarse la exposición latinoamericana en el Museo de Arte Moderno de París, 1965.
23. Angulo Iñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona-México, Salvat, 1950.
24. Cuando entraba en su fase final este libro, culminó un largo proceso judicial favorable al Ecuador, en el cual los tribunales italianos restituyeron al país casi 10,000 piezas arqueológicas, ilegalmente sustraídas con la complicidad de dos comerciantes de Quito especializados en el contrabando de este género y vendidas en Italia.
25. Los principales museos de Quito son: Arte Colonial y otros de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión"; Banco Central del Ecuador, Municipal, Bedón (Santo Domingo), Cotocollao, San Francisco, Jijón y Caamaño (Universidad Católica), Guayasamín, "Fundación Hallo". En Cuenca están el de Arte Moderno y el Municipal; en Guayaquil, el Municipal, el del Banco del Pacífico y el del Banco Central. En casi todas las ciudades de cierta importancia hay museos municipales y en las de las capitales de Provincia museos de la Casa de la Cultura.

    La mayoría de las colecciones privadas son de arte colonial; varios miembros de la familia Gangotena, Filoteo Samaniego, Gonzalo Zaldumbide, Gonzalo Bonilla, Carlos Manuel Larrea y otras; muy ricas son las de varios conventos e iglesias de Quito. En Cuenca destacan la colección ya notable de arte moderno de la familia Eljuri, la de Estuardo Cisneros y los prodigiosos conjuntos de pintura popular y de arte "culto" en los dos conventos de monjas reclusas. En Guayaquil hay ricas colecciones de arte moderno; por ejemplo las de Miguel Wagner, Juan Castro y Hortz Moeller. Esta lista no es en manera alguna exhaustiva: se propone simplemente como dato ilustrativo para la vida artística del país.
25. Investigación hemerográfica de Mireya Iturbe.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CAPITULO XV

LA CULTURA COSMOPOLITA Y EL ARTE DE HOY

Todas las culturas dominantes de los países latinoamericanos con base india o negra surgidas en el siglo XX miraban hacia adentro, persiguiendo una identidad distinta, mejor si única. Tales fines emanaban de dos móviles hasta cierto punto antagónicos: emanciparse de la dominación extranjera y superar la inseguridad que despierta un espacio desconocido, sin una ideología y una experiencia propias.

Cultura semejante tenía que recoger la ira de los grandes conglomerados víctimas del poder extranjero y del poder local, buscar remotos y dignificadores ancestros, usar la lengua secreta de lo local y lo íntimo, y expresarse extentóreamente. Cultura semejante no salía de las masas sino de nuevas clases que aspiraban a tener y a dominar: una burguesía aún débil, pero sustentada por clases todavía más débiles, amorfas y sin conciencia de su ser y menos de su poder. En el orden artístico, el movimiento produjo la literatura y la pintura de los treintas en el Ecuador.

No tardó mucho la burguesía en darse cuenta de que la nueva pintura estaba agitada por su propia dinámica y tendía a identificarse con los de abajo, incluso los artistas. La fractura mal podía sostenerse fuera de una lucha frontal, que no ocurrió por falta de una clase obrera robusta y de movimientos revolucionarios. Fue fácil para el sistema absorber las obras so capa de que su contenido nacionalista era patrimonio de toda la sociedad; no parecerse a nadie se convirtió en bandera y refugio. Lo extranjero era repudiable; naturalmente, incluía las grandes instituciones de la democracia burguesa, las leyes sociales y por supuesto el arte que busca la libertad y la universalidad.

En pintura la universalidad resulta de una clase dominante cosmopolita. Desde los años del auge petrolero y a medida que la economía urbana prevalece sobre lo rural, el Ecuador recibe influencias y anuda relaciones que han acelerado el desarrollo global y la evolución clasista. La cultura dominante corresponde a una clase que por sus intereses y los entronques de su capital ya no es en sentido alguno localista y aislacionista. El provincialismo y el regionalismo han dejado de ser buen negocio.

Este cambio cualitativo condiciona históricamente la producción cultural. Siempre ha habido información y modelos extranjeros responsables de la existencia de minorías enteradas y ponderadas de una manera fecunda por las ideas universales; pero sólo recientemente la noción de incorporar la cultura superior y la identidad nacional al contexto del mundo forma parte de la conciencia y de las ideologías de casi todos los creadores.

En el Ecuador convive una cantidad sorprendente de estilos plásticos. Qui-

zá se deba a las presencias y las mezclas étnicas que han sobrevivido todos los asedios, a la coexistencia de sociedades locales relativamente autónomas y mal conectadas entre sí, y en general al desarrollo desigual y combinado que transforma en mosaico la pequeña geografía poblada. Tiempos y espacios tan distintos forzosamente generan una población individualista, sensata hasta el equilibrio, pero emotiva e inventadora hasta la fantasía, visceralmente prendida a su lar y sin embargo descontentadiza y crítica hasta contra sus propios bienes.

Ese ámbito y su historia acaso expliquen la coexistencia de artistas que comenzaron hace más de treinta años con muchachos que todavía disparan flechas al aire, la validez de los géneros más dispares y la asequibilidad del mercado para todos ellos. Muchos pintores caben en varios apartados y no pocos transitan sin reposo de uno a otro, añadiendo escollos insalvables a la crítica y a la clasificación.

En último término, no es tan importante llegar a clasificaciones. Hace unos años, conocida revista norteamericana de arte publicó una lista —no completa— de "ismos" que se barajan desde la segunda guerra mundial; son ochentidós y ya a esta hora constituyen una nomenclatura hueca, una "trivia", o como dicen los chinos, polvo de arroz.

Con todas las incongruencias, los retrasos y las contradicciones imaginables, cabe admitir que la clase dominante y su cultura son cosmopolitas. Casi todo el arte *significativo* del Ecuador lo es.

A partir de esos límites y precisiones, y para fines metodológicos, intentamos una división de la producción artística a grandes rasgos, a sabiendas de la temporalidad de su validez.

I. LA PINTURA

1. Abstraccionismos

A finales de los "sesentas" todas las corrientes plásticas parecen aumentar de caudal en el país, a causa de los cambios sociales que dejamos analizados. Sin embargo, es quizá en el campo del abstraccionismo donde confluye la mayoría de las inquietudes y de las tentativas.

Esta eclosión no se produce de la noche a la mañana; forma parte de un proceso, atrasado respecto a sus congéneres europeos, si se quiere, pero a menor distancia de la que ha rezagado a otros movimientos de la plástica ecuatoriana.

En 1924 se funda el Centro Nacional de Bellas Artes, ámbito de los primeros brotes del abstraccionismo. Poco después principia la carrera meteórica y vanguardista de dos escritores, Pablo Palacio y José de la Cuadra; estos intelectuales de excepción estaban enterados de lo último que se hacía en París, Nueva York y Buenos Aires, como se advierte no sin sorpresa en sus textos; aún hoy sus obras conservan la frescura propia de lo bien hecho, lo "contemporáneo". Surrealismo y dada campean en no pocas de aquellas páginas. Esta literatura, en definitiva, enunciaba una ideología correspondiente al pensamiento abstracto.

El rumano Guillermo Olgiesser trajo como novedad una pintura que con recursos impresionistas, enseñó la tendencia abstracta cuyo raigal origen se encuentra en la obra de Cézanne. En 1927 Camilo Egas abre una galería de efímera vida: fracasa precisamente por mostrar un arte nuevo, por completo ajeno a la moda, el gusto y las necesidades sociales y económicas de las clases hegemónicas y del

público ecuatoriano en general. En 1940 Manuel Rendón, por su larga y constante ausencia desconocido en el país, expone una rica colección de *guaches*, casi totalmente unificados por su peculiar estilo —que por lo demás aplicaba desde hacía unos quince años—; se advertía ahí el proceso fecundante del cubismo, las distorsiones de Picasso y las visiones no figurativas de Kandinsky, con sus infinitas posibilidades.

1955 es un año clave en este contexto, por las exposiciones de Araceli Gilbert y Rendón. Sobre la primera escribió Alfredo Pareja Diezcanseco: "Debemos preparar el corazón y la cabeza para recibir la dádiva de este bello arte, vigoroso y sonriente... Arte distinto y de inteligencia... sin intención de representar nada. Esta es la primera vez que alguien suficientemente dotado y valiente ha hecho algo abstracto en nuestro país". La actitud contraria, generalizada, se resume en esta frase de un crítico partidario de las escuelas figurativas y socialrealistas en boga; "Decorativo... callejón sin salida".

Con datos antropomorfos, lucía el trabajo de Rendón. Era un arte "para complacer los sentidos, como el de Matisse y Renoir".(1) En el mismo año Rendón presentó una amplia muestra en París, y dijo la revista *Ars*: "Su evolución lo ha conducido inexorablemente hacia una vigorosa abstracción que no excluye la complejidad o la riqueza de un grafismo dotado de gran poder evocativo".

A partir del trabajo de Viteri, cuya época "fundadora" se da en los sesentas, el abstraccionismo ya no asusta a nadie; gran parte de los artistas no concibió otra manera de buscar, innovar y establecer expresiones válidas. Como aire fresco se conocieron las obras de los venezolanos y los colombianos, y una crítica nueva como la de Marta Traba, indujo a romper los amarres con el arte figurativo y a afirmar a los latinoamericanos en la práctica de otras formas de expresión. La tendencia formalista de Araceli aparece en 1967, cuando Luis Molinari y Estuardo Maldonado siguen el constructivismo. La antibienal de 1967 —donde intervinieron ocho artistas extranjeros invitados— era un muestreo aún más vasto de las posibilidades del abstraccionismo.

Como antecedente inmediato también, no debe olvidarse el informalismo español, importado especialmente por Tábara y Villacís; ambos, con Maldonado, lo transformaron en versión latinoamericana a través de la utilización en serie de la simbología prehispánica. El arte español aportó otra presencia, la de Manuel Viola, epígono de la pintura de acción; curiosa injerencia fecundante de nacionalidad, si recordamos que de España llegaron también el Renacimiento, el barroco y el realismo. Aquí, como en otras partes, el abstracto se combina con el simbolismo, el expresionismo y aun otras mezclas de estilos desarrollados con espíritu local.

Viola vino en 1968. Desde Schreuder, Wulf y Michaelsen no aparecía una personalidad catalítica semejante, capaz de estampar huella tan recia en la plástica ecuatoriana. Su sentido de la creación más allá de estilos y gustos, le permitió entenderse con una extensa gama de pintores, desde Guayasamín hasta la juventud combativa e iconoclasta.

Viola no es un maestro sino un ejemplo y un modelo revulsivo. Trabaja con celeridad, como quien danza, y distribuye formas y colores con todas las técnicas, dentro de una unidad irreprochable. Pero su secreto no está en la acción casi automática sino en la elaboración intelectual, una verdadera filosofía de la plástica, para la cual todos los secretos del cromatismo y de la morfología pasan a segundo plano.

Para Viola "abstracto" no es sino una convención, lo mismo que "pintura" o "arte". La primera abstracción debe ser abstraer lo abstracto, que es igual que concretar lo concreto. Algunos pintores ecuatorianos comprendieron entrañablemente esta dialéctica, con gran provecho para su trabajo; otros la redujeron al *action painting*, a una simple rutina de la praxis. Pero de esto no tiene la culpa Viola. El resultado, en su conjunto, fue una multiplicación de las corrientes del abstraccionismo.

Desde luego, tal proliferación no se debe a la influencia de un hombre, ni siquiera al proceso de medio siglo que la antecedió. Pertenece a un *estado* de la sociedad, a una etapa de la cosmovisión occidental originada en la revolución de las matemáticas, la física, la tecnología y la teoría del color. "Cuanto más aterrador sea el mundo, más abstracto será el arte: sólo un mundo afortunado produciría y sustentaría un arte inmanente", dijo Paul Klée.

El abstraccionismo es una recuperación de los signos, de sus significantes (palabra de los semiólogos). Justamente por buscar una nueva morfología y por liberar fuerzas subconcientes del artista, ensancha la inventiva del hombre y los límites de lo cognoscible. Asociarlo a la decadencia de la sociedad o del sistema que la rige o sólo a la ideología de una clase, es desconocer la dialéctica realidad del arte/realidad social. En las cuevas de Altamira, al pie de las grandes bestias, hay multitud de composiciones abstractas. Igual lenguaje se encuentra en la plástica de las culturas ecuatorianas que llamamos "originarias" en esta obra.

Como estilo y como moda, el abstraccionismo está de salida en casi todo el mundo; pero al igual que el impresionismo y el expresionismo, ha dejado —y para largo— su herencia substanciosa e irrenunciable: otros ojos, otras manos y otro pensamiento para hacer, ver y comprender la pintura.

2. Neobjetivismos

Así como la exacerbación del naturalismo fue uno de los incentivos del abstraccionismo, la reiteración de éste hace que muchos pintores vuelvan a las formas "reconocibles" —cosas y especialmente figuras humanas. Tal objetivación no es hiperrealista; pero combina el tratamiento cuidadoso de ciertos motivos con la esquematización de otros. Los elementos esenciales de esta línea plástica están en Bacon y en una cosmovisión más latinoamericana: el "realismo mágico"; sus sobresalientes expresiones se encuentran en la narrativa, cuya deuda con el surrealismo es inocultable.

El neobjetivismo comparte el origen contestatario del "op" y del "pop"; la diferencia radica en que esas corrientes guardaban cabal correspondencia con la sociedad más consumista y concentradamente urbanizada e industrializada, los Estados Unidos, contra la cual ciertas formas artísticas se enfrentaron no a la manera del realismo social sino como alegoría y sátira, donde la sacralización de los anuncios comerciales iba más allá de la malévola sonrisa.

Las grandes evasiones habían agotado sus probabilidades y su impacto; se avizoraba en el Ecuador un auge económico sin precedentes a causa de la explotación petrolera, cuyos recursos avivaban la fantasía sobre milagrosas metamorfosis de la sociedad. Las ideologías revolucionarias quedaban automáticamente desplazadas ante el economicismo de la clase trabajadora y los diversos resquicios de participación y cooptación que se abrían a los intelectuales. El Estado adquirió la mayor capacidad económica de su historia y junto al endurecimiento de la defensa de

los grandes intereses en juego, se permitió el lujo de resucitar el reformismo al que habían inducido los yanquis a los militares latinoamericanos hacía más de una década.

Entre la burguesía y la clase obrera que por su lado se unificaban y organizaban, los intelectuales se sintieron en una situación similar a la que a principios del siglo XIX dio origen al amargo romanticismo alemán y al evasivo o discursivo romanticismo francés algunos años después; fenómenos anexos a la prosperidad económica, el cambio tecnológico y las nuevas clases arribistas en ascenso. La flamante sociedad les parecía fea e indeseable, dentro de cuyos parámetros y reglas de juego temían verse oprimidos y mediatizados. En los grandes ciclos críticos y de pobreza, la producción intelectual tiende a volverse —como ya dijimos— naturalista, expresionista y de necesidad combativa y aliada a los sectores oprimidos. Durante el siglo XX se comprueban en el Ecuador estas correlaciones; es demasiado simple explicar el paso del naturalismo al abstraccionismo y viceversa, como una mutación casual y pendular.

El influjo de Viola se canalizó fundamentalmente hacia el abstraccionismo "de acción" que él mismo practicaba; pero él supo entender que había jóvenes a quienes no interesaba esa escuela, y con acierto y amplitud pedagógica los afirmó en el camino que habían escogido. Esta docencia fue de orden técnico, cultural y si se quiere psicológico. Con Viola mal podían politizarse los alumnos para hacer un arte colérico y socializado; esta sensibilización la adquirieron algunos jóvenes por su propia cuenta, en contacto con el mundo que cruje.

La génesis de esos sentimientos e ideas se ve clara en la obra y en la actitud existencial de Nelson Román y Ramiro Jácome, y bastante menos en Wáshington Iza y José Unda; se les ha llamado "Los cuatro mosqueteros". Román y Jácome siguieron una trayectoria común; son por excelencia los representantes más característicos del neobjetivismo en el país, pero no los únicos. Advirtamos que Jácome ya salió por completo de esta tendencia.

Primero intuitivamente y luego con plena conciencia, fueron rescatando el uso de la forma concreta de entre la marejada del abstraccionismo, y después desarrollaron la morfología que procede de Benedetto y Cuevas. Sin embargo, la dependencia de su estilo no es tan directa; acaso le deban tanto o más que a ellos a las fuentes comunes: el surrealismo, los impresionistas, el expresionismo y en lo que se refiere a la dinámica de la composición, al tratamiento de la figura humana y a las motivaciones sociales, a Goya.

El artista italiano Benedetto estuvo poco tiempo en el Ecuador; pero su impactante exposición en la Galería Siglo XX reveló el objetivismo en el minucioso y experto dibujo y la exaltación miguelangelesca de la anatomía. Cuevas, conocido en el Ecuador por reproducciones y luego divulgado a través de su exposición de 1975, añadía el elemento caricaturesco, la distorsión y la mutilación del cuerpo humano, el obsesivo dato autobiográfico (todos sus personajes son él) y el uso de animales y cosas, elementos de origen manerista que luego rescata el surrealismo. Algún crítico, hacia 1976, denominó "cuevistas" a los Cuatro Mosqueteros y a los demás pintores que seguían igual línea.

Recapitulando: el expresionismo neofigurativo tiene un origen social; pero traduce ante todo las angustias, los temores y el descontento de los artistas. En la vis cómica de ciertas obras hay algo juglaresco, de acto colectivo pagano y ritual, que también es espectáculo. La peculiaridad del neobjetivismo en el país es la cui-

dadosa elaboración del color; estas calidades son propias de pintor, no de dibujante y emanan de una acumulación de experiencias bien asimiladas, desde los impresionistas a los abstractos —principalmente— que han trabajado en el último cuarto de siglo. Los colores más recurrentes en el trabajo de Román, por ejemplo, son el pardo, los verdes y los grises, "porque sugieren la tierra".

Los Mosqueteros nacieron alrededor de 1946 en distintas partes de la república y coincidieron en Quito al estudiar la pintura. Preferencias comunes los acercaron, hasta el punto de interesarlos en hacer arte colectivo. En 1970 realizaron un ensayo, pero no reincidieron: reflexiones de orden teórico los llevaron a la conclusión de que en arte los grupos son castrantes porque tienen a normar y unificar, y a impedir la realización y el aporte individuales.

Nelson Román[2] no experimenta el impulso de cambiar por cambiar; en cada cuadro el aprendizaje le produce gran satisfacción, como si él mismo participara en los rituales de sus composiciones. Sus fuentes básicas de "inspiración" son lo onírico, los mitos y la magia. Signos fundamentales para él son las gradas —como en los altares—, los espejos, los animales "folklóricos" —augurios de desastre— y sobre todo las aves, que para los latinoamericanos cree tan ancestralmente *expresivas* como el toro para los españoles. "Feísmo" le parece mal calificativo para los trasgos y los demonios —el paisaje andino, dice, está lleno de demonios—, y hasta para los humanos, que algunas veces son feos por dentro. Mucho de este mundo esotérico se manifiesta a través del arte popular ecuatoriano, al que Román se acerca a menudo. "Sus personajes y figuras viven en el misterio. El pueblo lo percibe, por su capacidad y su hábito de contemplar la naturaleza; pero sólo de vez en cuando, como chispazos, se consigue trasladar al arte "culto". No importa: hay que probar; en pintura lo que cuenta es plantearse algo, y nada fácil", dice.[3]

Sus figuras, "ambiguas y ominosas", son personajes del horror, "que es el tema central de la pintura de Román. Brujas, enanos, dictadores, fetos, locos, desechos humanos, circulan en sus cuadros como en las calles y plazas de la América Latina", ha escrito Guayasamín. *181, 182.*

Román también hace grabado. Abrió un taller profesional, BRABAS, y acaba de hacer una especialización en Francia.

Hace cuatro años comenzó a experimentar con la técnica plumaria, aunque sin conocer a fondo este arte en el cual sobresalen los antiguos brasileños y mexicanos. El peligro es lo decorativo, que bien podría afectar su divisa —tomada de Delacroix—: "Prefiero no pintar a expresarme débilmente".

Román pinta extraños episodios; Ramiro Jácome extraños mundos. Rápidamente abandonó los acercamientos que recaían sobre los objetos y la figura humana, y como tomando distancia con una lente gran-angular, se sitúa ahí donde puede abarcar amplios ambientes.

Aunque diga que para él "pintar es la mejor manera de estar en la tierra", tal parece que fuera lo contrario: la mejor manera de alejarse de ella, no sólo en el espacio sino en el tiempo. Porque otro de los rasgos de su reciente obra es volver

atrás, resucitar circunstancias donde la parafernalia, la arquitectura y hasta los gestos de los personajes sugieren el primer Renacimiento, el Medievo.

En todas sus etapas se destaca la fuerza expresiva de su dibujo[4] y una síntesis de trazos y pinceladas que proceden del expresionismo. Algunos cuadros conservan las manchas y las someras insinuaciones del abstraccionismo; se vislumbra entonces raras bestias que pueden estar amándose o despedazándose.

La pintura de Jácome está organizada en dos vertientes: una lúcida, objetivista, calculada hasta en sus menores detalles, y otra casi irracional, semiautomática, alucinada, a veces como a punto de desvanecerse. El espíritu de las escenas muy raramente sugiere preocupaciones sociales, y aunque el artista pretenda que su objeto no es despertar reflexiones "literarias" en el espectador —lo que está contradicho por ciertas formas de origen surrealista—, definitivamente su pintura no apela a los sentimientos ni sólo a los sentidos, sino también a la inteligencia.

183, 184.

Su última fase marca un vuelco a lo abstracto, que por lo demás venía preparando desde 1980. En esta fase conserva y afina su excelencia de colorista.

Nicolás Svistoonoff, de origen ruso, nació en Shangai en 1945 e inmigró con su familia al Ecuador en 1953. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil y luego en España (San Fernando), donde permaneció seis años. Es profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador; ha expuesto doce veces en el extranjero y once en el país. Posee altos premios como grabador y dibujante.

Pocos pintores alcanzan una formación técnica más minuciosa y un sentido tan esencial de su oficio, como lo atestigua su voluminoso archivo, donde puede seguirse toda su trayectoria. A través del dibujo va depurando dos nociones dominantes: el uso del espacio/silencio, que poco a poco irrumpe hacia arriba y reduce a una franja la superficie más trabajada —en torno a un núcleo de concentración de las formas—, y la división de los elementos en objetos reconocibles o en caracteres abstractos con valor puramente gráfico. A medida que las figuras van perdiendo precisión se multiplican hasta el máximo de la capacidad visual, a semejanza de las tramas de misteriosos seres en los fondos de Rembrandt; Rembrandt y Goya son, por cierto, las referencias de sendas etapas en el lento y enorme trabajo reflexivo y práctico de este artista.

La experiencia, los encuentros del dibujo van pasando a la pintura, tanto en monotipos —para los que Svistoonoff es un verdadero maestro— hasta grandes cuadros donde se ve aprovechada desde la riqueza cromática del postimpresionismo hasta la deliberada deformación de figuras que procede del expresionismo y hoy se remoza en las tendencias neobjetivistas.

El espacio abajo de los cuadros de Svistoonoff es no sólo el gran "silencio" de la composición sino el campo donde ocurre su más acendrado misterio y su más fino color. La disposición de las figuras en ese espacio evoca casi siempre un ritual o interrelaciona en gran tensión figuras antropomorfas, o muestra esos perros, esos pequeños monstruos en los que el artista expresa su cólera y su terror contra amenazas imprecisas, pero ciertas, no tanto de su intimidad cuanto del mundo que lo rodea. Su más reciente obsesión es la de grandes edificios a medio construir, que como la torre de Babel kafkiana, nunca serán terminados, y sin embargo alojan especies de plagas invisibles que amenazan aniquilar a las ciudades,

185, 186.

ahí donde viven los seres humanos enloquecidos por la idea de llegar al cielo. Cuesta algún esfuerzo percatarse de que esta pintura es agresiva, provocada por las deformidades sociales y la pasividad hacia ellas, que indignan a Svistoonoff desde su regreso al país en 1971.

Sus últimos trabajos —entre ellos grabados— están dominados por el tema de batallas y desfiles de hombres erizados de lanzas; son de superior calidad decorativa.

La dependencia del arte latinoamericano hacia lo foráneo lo desespera; "se llega al colmo de aceptar las raíces de lo propio —por ejemplo en la obra de Henry Moore— sólo cuando proceden del extranjero".

No aboga por una soberbia aislacionista, al recordar que ningún arte se ha hecho entre murallas. "El impresionismo y el expresionismo recibieron influencias del arte oriental; a través de Picasso, el cubismo llegó en gran parte del Africa negra; Matisse se inspiró en el arte árabe y Moore sale de la escultura mesoamericana".(5)

Piensa también que el esteticismo imperante en Europa es producto de su propia realidad local, y poco tiene que ver con la americana. Carece de sentido y de posibilidades germinales en el Tercer Mundo, cuya riqueza cultural le parece inmensa y en proceso de contribuir a la formación de identidades nuevas en la historia.

Jaime Villa nació en Ambato y desde 1950 radica en Guayaquil, salvo durante sus viajes de los últimos años.

Ilustra el caso de un artista nutrido por sus grandes contemporáneos locales y por una retroalimentación con su propia obra. Interesado en el impresionismo, pero también en formas de origen ancestral, toma como primer modelo a Villacís, y a continuación sigue la monocromía y el grafismo que entonces hacía Almeida.

Por un tiempo le interesó la multiplicación de la figura humana, a la que se dedicaban en los "sesentas" algunos pintores de Guayaquil, como Moré, y en esta línea realiza obras muy bien logradas, que por la intrincada mezcla de figuras, objetos y elementos de la selva, recuerda no los modelos, pero sí el espíritu de las obras de Wilfrido Lam. Aráuz y otros artistas guayaquileños estaban haciendo lo mismo y rodeaban a las figuras humanas de un ambiente ultrabarroco; Villa, en cambio, fue suprimiendo esa prolijidad, y es entonces, tras un largo viaje por Estados Unidos, como deja de seguir a otros y se convierte en uno de los buenos artistas del Ecuador.

Villa es uno de los mejores ilustradores de libros infantiles en el país. De pronto, se pone más abstracto que neobjetivo; pero siempre retorna a sus cauces originales. Según De la Torre es un practicante del grafismo;(6) para Salvat hace "realismo profundo". Pero a esta aparente ambigüedad induce buena parte de la pintura ecuatoriana, que se apoya simultáneamente en diversas tendencias e invita a toda suerte de clasificaciones. *175.*

Tal es el caso de Voroshilov Bazante (nac. en Ambato, 1939), audaz juglar de la pintura que con informalidad estudió en el Ecuador, Francia y Canadá.

La trayectoria pictórica de Bazante equivale a la de sus largos viajes. Prueba todas las técnicas, todos los estilos, desde el surrealista hasta el hiperrealista: en una misma exposición —de las que organiza puntualmente— se nota esta disparidad, síntoma de una inquietud sin tregua y de un oficio bien adquirido en la meditación y el trabajo.

Particular interés resalta en sus tres vertientes de los últimos años. Una caótica, donde intervienen elementos surrealistas y oníricos, entre gran prolijidad de dibujo y color; otra, donde el rigor de la estructura de las ciudades (una especie
187. de selva) impone una abstracción que en momento alguno arriesgue el valor plástico del tema, y la tercera —en la que se encuentra engolfado—, donde construye ha-
188. cinamientos como torres de chatarra, esqueletos de peces, restos de flores y plantas (la otra selva). La trama resultante deja espacios donde se profundiza la visión; las formas, muy cuidadosamente trabajadas y dibujadas directamente con el color, adquieren una extraordinaria dinámica. Esta pintura procede de una clara conciencia de la contemporaneidad, de la destrucción de los hombres y de sus cosas, elevada a espectáculo terrible y también cautivador.

Los paisajes anteriores de Voroshilov denotan, por el contrario, una conciencia de lo permanente, de las pequeñas ciudades provincianas donde la vida interior de las casas se adivina apenas, a través de las ventanas iluminadas, incisas en los espesos muros. En Portugal encontró el artista muchas de las villas eternas; pero también las hay en el Ecuador, y en todos los países donde el mundo nuevo crece y asedia al interior, bello e irrecuperable. Ultimamente realizó una serie de óleos de notable factura geometrista y cerca de lo abstracto, de cuidadoso color, sobre el tema de la ciudad.

La obra neobjetiva es la más importante de Voroshilov; su trabajo surrealista adolecía de excesos y corría peligro de caer en lo meramente agradable y decorativo. En buena hora la superó.

Wáshington Iza es uno de los pintores jóvenes con mayor vocación investigadora. Primero hizo constructivismo figurativo; después geometrismo abstracto, tratando al mismo tiempo de incorporar símbolos de las culturas originarias del país —aunque con una morfología distinta de los "precolombinos"—; siguió un constructivismo donde lo simétrico era una de las constantes.(7) En su última fase continúa estudiando las viejas culturas indias a través del diseño; pero también hace una pintura neofigurativa y unos grafismos en blanco y negro donde personajes angulosos, fantasmales, casi caligráficos, se aislan unos de otros, como
189. sobrellevando sus respectivas soledades.

De Unda se sabe poco. Muy joven llega al ultraísmo a partir de lo abstracto y en pugna con la contradicción de la pintura moderna ecuatoriana. Luego fue "tachista", influido por la "pintura-acción" traída por Viola, el gran incitador español. En los momentos en que se afirmaba como neofigurativo emigró al Canadá y desde entonces su trabajo —si es que lo continúa— se pierde de vista.

Carlos Viver, comenzó a pintar en 1970. Si dibujo siempre ha sido bueno;

su color evoluciona desde las tonalidades delicadas y la paleta económica, hasta la gama viva de su última etapa. En cuanto a forma y temática, Viver pasa de composiciones bastante cerebrales al neobjetivismo ya desarrollado por Román, Jácome y los demás pintores que le precedieron inmediatamente. Su obra neobjetivista traduce sus intensas preocupaciones sociales con mordacidad y disgusto hacia el mundo contemporáneo donde vive; en sus recientes cuadros el tema desaparece y las formas se hacen libres, barrocas, sensuales y entrelazadas en una sugerencia de paisajes. *190.*

Chikki de la Torre realiza con frecuencia una pintura a gran formato, tendiente al mural, con figuras de gestos discursivos; en sus obras de menor tamaño, en cambio, cuida mejor el colorido y el dibujo. Según va madurando, sus texturas se tornan más substanciosas y menos deliberadamente llamativas.[8] De la Torre ganó uno de los últimos premios Aguilera.

191.

Hay otros artistas de las nuevas hornadas, en plena producción, que enriquecen las tendencias neofigurativas; uno de ellos es Napoleón Paredes, buen técnico que trabaja en la línea de lo goyesco y de la caricatura social; enseña en la Facultad de Artes y es hijo de Diógenes Paredes, uno de los principales iniciadores de la pintura moderna en el Ecuador y del movimiento llamado indigenista. Carlos Rosero, a diferencia de los demás pintores de este grupo reciente, parece interesarse en una iconografía fantástica donde el dibujo adquiere mayor importancia que el color. *192.*

Los críticos suelen ocuparse en términos elogiosos de estos nuevos pintores, que fortalecen la presencia rica y diversificada de la plástica ecuatoriana. Sería prematuro cualquier intento de situarlos —ni siquiera por sus características predominantes actuales— en determinada tendencia; la inquietud emanada de la rápida dinámica social y de la notoria actividad artística en el país los conduce a cambios experimentales imprevisibles y a la búsqueda de modelos extranjeros, con el peligro de alejarlos de sus propias raíces. Todo ello genera, no obstante, una sana inestabilidad.

Tal vez habría que colocar a Antonio Paredes y a Judith Gutiérrez —que es costeña y bien podría figurar también entre los pintores de Guayaquil— en otros apartados; pero no se ve bien cuáles. Con las debidas reservas los asociamos al neobjetivismo.

Paredes nació en 1952 y es sordomudo; sin embargo, su mundo interior se traduce en una plástica fresca, sin amargura, levemente irónica, que somete a desorden hasta las solemnes estructuras de las fachadas coloniales. Esta obra resulta, sin duda, "alimento para exámenes freudianos". *193, 194.*

El rompimiento del equilibrio y de las leyes de la gravedad, los apuntes primitivistas que se divisan entre los espacios de las formas a manera de paisaje, son de inconfundible origen surrealista, y sin embargo hay una lógica que rescata de la locura estas composiciones, aun los plácidos caballos tordos y rosados volando. De pronto los temas son "serios" y describen invasiones de marcianos entre vi-

vos colores y cráteres. Curiosamente, esta pintura carece de sonido.

El colorido de Paredes podría llamarse eficaz y siempre adecuado a su temática.

No puede dejar de mencionarse junto a Antonio Paredes a Germán Pavón, con su buen oficio y creciente inventiva —nacido en Guayaquil en 1939 y graduado allí en la Escuela de Bellas Artes— y a Yaulema. En éste el surrealismo va unido a esas formas rigurosamente plásticas que dibuja Miró, intensamente poéticas, y Kandinsky con su terrible inteligencia. En varios cuadros de Yaulema el ambiente alude a lo interplanetario. Está radicado desde hace varios años en Europa.

195.

196.

Judith Gutiérrez[9] es caso aparte dentro de la actual pintura del Ecuador. Ayuda a aproximar una visión de su obra entenderla como "bizantina tropical", en los términos —que han hecho fortuna— de una crítica alemana. Sólo entre los pintores contestatarios de la URSS se encuentra casos semejantes, explicables allá por la proximidad asiática.

No hay nada de mítico en la pintura de esta artista, como no sea a contrario senso de lo que profesó intramuros del convento, y a modo de ilustración sin frenos de la tremenda sensualidad encadenada en los versos de Santa Teresa de Jesús y de San Juan de la Cruz. Cuando se le llama bizantina, sin embargo, se piensa en el Mesoriente, donde a través de los siglos se han procesado las religiones hindúes, semíticas y persas, y donde el cristianismo de los Paleólogos dejó el pensamiento más confuso y el arte más opulento, abonados por el paganismo de los romanos.

Desde el punto de vista formal, el arte de Gutiérrez procede de los antependios bizantinos, los poemarios persas y la pintura que ilustra en la India las mandalas y la fabulosa escultura erótica de Kashurajo y Konarak, donde todas las posiciones del amor proclaman su alegría frente al bosque o el mar.

En su última exposición, titulada "El paraíso y otras estancias", Judith Gutiérrez "cuenta historias".[10] Esto exige un orden, o sea una distribución del espacio, y una secuencia, o sea una distribución del tiempo. Y exige una base teórica para resolver la duplicidad de trabajar las figuras con ingenuidad y el estatismo de los exvotos campesinos, y el marco y el color con el preciosismo "culto" de las miniaturas. Es aquí donde se superimpone lo latinoamericano, y en el color, que no está tomado del cielo furioso de los trópicos sino de los frutos: el aguacate, el mamey, el mango; todas, tonalidades profundas y opacas, como las de los polvos minerales. El empaste es rico y no exento de lo que heredó el impresionismo.

197, 198

El erotismo es el sello inocultable de este neocódice. Mientras más atrevidos son los contactos y las actitudes, más pequeñas son las figuras, todas ellas desnudas, formosas, excepto en los cuadros cuya temática se refiere expresamente a un lugar americano; entonces desaparece el sexo y esplende la suntuosidad de los trajes mestizos. Los animales parecen dibujados por niños; esta inocencia otorga pureza a su promiscuidad en pareja o con los humanos.

Resumiendo: el arte de Judith Gutiérrez es inimitable, figurativo, inspirado en formas asiáticas y mesorientales, y en sentimiento barroco y colorido americanos; su eje es la sensualidad, y su característica más personal, el equilibrio entre

lo ingenuo y lo sofisticado, la anécdota y la dosificación de la materia; decorativo como una tapicería, y misterioso como la pintura ritual abisinia.

El Banco Central del Ecuador imprimió para la última exposición de Judith Gutiérrez el catálogo más lujoso que se ha hecho en el país. Probablemente ninguna otra solución era adecuada. Esta pieza gráfica está destinada a ser joya de bibliófilos.

II. LA ESCULTURA

En medio del horizonte pobre de la escultura contemporánea del Ecuador, el trabajo de Milton Barragán[11] configura uno de los pequeños oasis. Se requiere auténtica vocación para emprender un arte tan laborioso, cuando se vive agobiado bajo tantas responsabilidades profesionales, culturales y políticas como las suyas.

Normalmente, los arquitectos hacen "arte de arquitecto", lo que implica construcción rígida, obvias reglas de perspectiva y equilibrio, y colorido y forma para la decoración —aparte de posible virtuosismo en el dibujo—. Desde que comienza a esculpir, sin embargo, Barragán entiende a cabalidad que el arte encierra mucho de desorden, de una milagrería que en el caso de la escultura sostiene las piezas al borde de la catástrofe o dentro de cierta irracionalidad de espacios exteriores o interiores donde no vive nadie. Estas substancias operan también en la escultura volumétrica, de la cual las figuras están saliendo de la materia y no internándose en ella.

La trayectoria de Barragán no es muy larga, ni demasiadas las modalidades en las que ha probado la mano. Comienza con la timidez característica de los que dan los primeros pasos, realizando pequeñas piezas de salón, copias de Giacometti, quien a la vez procede en línea recta del arte etrusco y de los pocos momentos abstractos del arte griego. Tras mucho ver y mucho probar, comprende que la gran enseñanza de Giacometti estriba en mostrar que hay un esqueleto esencial en la figura humana y en las cosas que la rodean; traducido a términos escultóricos, ese esqueleto acapara toda la vida, todos los *significantes* del tema. No hay nada más antirrenacentista que la obra de Giacometti, donde no sólo se le ha quitado a la materia lo que le sobra —como proponía Miguel Angel— sino que se ha descubierto el espíritu de la forma.

Una vez Barragán asimila esta enseñanza no como lección o modelo sino como clave de un *proceso*, está en condiciones de sentarse solo, frente al desierto, *199.* y emprender la tremenda y exultante aventura de crear.

De seguro no sabe tallar, porque propiamente hablando, nunca ha estudiado escultura. Con el hierro, en cambio, ha tenido concomitancia desde los inicios de su carrera de arquitecto. El hierro es el esqueleto de los edificios; descubrirlo es aplicar con inteligencia el proceso descubierto por Giacometti. Barragán viene trabajando con hierro desde entonces: láminas repujadas, varillas, chatarra.

Ya en el camino de las simplificaciones más elocuentes, suprime la figura humana. Desaparecen los rostros, los detalles prescindibles del cuerpo, y resuelve dos problemas opuestos: la figura en tensión y la dinámica.

La primera corresponde a una posición teóricosocial, que conduce al artista a encontrar en sus orígenes mediterráneos los habitantes de un tiempo en que la épica se superimponía a la lírica. Es el tiempo de los mitos, de seres híbridos entre los dioses y los hombres. Realizados casi siempre en conjuntos, como para su-

gerir rituales y correlaciones de fuerza, estos trabajos incorporan los silencios, los espacios vacíos que arrancan de las culturas originarias americanas, donde también
200. Henry Moore aprendió lo suyo. Estos conjuntos, solemnes, que parecen dilucidar destinos de comunidades y no pequeños casos individuales, crean sus propios comentarios: la contemporaneidad, la dinámica, el discurso de juventud y banderas
201. encarnado en una notable pieza que reproducimos.

Barragán hace entremedio de estás líneas principales de su trabajo. Obras abstractas. Unas con chatarra, armadas —éstas sí— como torres, como proyecto de arte cívico; otras con objetos ya predestinados a ser escultura, como las piochas, que distribuye en vivo desorden.

Ultimamente entra en el terreno conceptual, realizando unos frisos de menos de un metro de largo, con objetos alineados a manera de "presencias", donde curvas y rectas, volúmenes y espacios sugieren un mundo troglodita.

Algunas obras de Barragán claman por realizaciones a gran escala. Quizá esto sea privilegio de las esculturas cuyo *sentido* es el mismo desde la miniatura hasta los monumentos ciclópeos.

Nacido en la provincia de Chimborazo en 1954, Jesús Cobo estudió en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y en el Instituto Profesional del Mármol —Carrara, Italia. Reconoce como influencia en su formación la del artista argentino Pablo García Reynoso y la del inglés Henry Moore.

A su juicio, no se ha superado la crisis que en lo escultórico provocó la desaparición de la infraestructura económica y del predominio ideológico sustentadores del arte en la colonia. Que ese tutelaje haya sido malo o bueno es otra cuestión; lo digno de enfatizar es que se requirió un largo y sostenido esfuerzo para adaptar la escultura a las necesidades de la sociedad civil: después de tres siglos de mantener la visión frontal —pues las imágenes estaban concebidas para colocarse en las plataformas de los altares o en los nichos de los retables— y de casi otro siglo de desempeñar la función de retratos, principalmente, el espacio físico se transformó en espacio escultórico, y tuvo que aplicarse otra técnica para que las piezas pudieran verse desde todos los ángulos. En la época contemporánea las cosas se complican todavía más; toda o casi toda la escultura importante deja de ser retrato —taxativamente, eso eran las "imágenes"— y gran parte de ella se vuelve abstracta o no objetiva.(12)

Cobo se queja de que dentro de los supuestos proyectos de política cultural en el país no hay planificación que incluya a los jóvenes principiantes. El fomento y la ayuda recaen sobre los artistas maduros y realizados, aunque ya sean "extemporáneos". Las becas para uso interno y en términos absolutos las becas para estudios en el exterior, se han reducido a cero.

Pero ¿cómo recordarle a Cobo que este proceso ha sido el mismo a lo largo de la historia del arte? Con razón o sin ella, en este campo la verdadera legitimación de la obra emana del "nombre" y éste se conquista dolorosa, tesonera, casi humildemente. Por otra parte, a medida que avanza el consumismo capitalista, el Estado abandona su rol tutelar y mesiánico en lo que se refiere al arte.

Cobo se esfuerza por dar formas nuevas a los materiales tradicionales y existentes en el país. Su trabajo escultórico estuvo en la línea de Brancusi y en algunas piezas, en la de Arp. Su última exposición (1984) marca un gran avance, con

su dinámica de parejas, sus figuras con cabezas reducidas a proporción simbólica y su fino equilibrio. Esta exposición es de lo más importante que se ha hecho en escultura ecuatoriana, junto a los metales de Barragán. 202. 203.

Se refiere este pequeño apartado y el siguiente a los escultores más jóvenes del país. No obstante sus pocos años, ya han expuesto bastante y hacen una obra responsable.

José Antonio Cauja, marmolista, estudió en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Guayaquil, su ciudad natal. Casi todos los que tallan profesionalmente el mármol se ven obligados a hacer trabajos de encargo, escrupulosamente figurativos y en serie; de su experiencia artesanal, en cambio, sólo queda a Cauja una fijación por la figura humana, a la cual se atiene en sus tallas abstractas, la mayoría de ellas fuertemente influidas por Brancusi, y otras —quizá las que más dicen de sus búsquedas y afinidades personales— influidas por la escultura del Occidente del Africa. Quién sabe por qué vía le llegaron esos modelos; ciertamente no por los mulatos de la costa ecuatoriana, quienes no se sabe que hagan escultura.

En museos y galerías de importancia, a partir de 1972 Cauja ha expuesto en dieciséis muestras colectivas y nueve individuales. Entre sus cinco distinciones están el premio único del VIII festival de arte de Guayaquil (1973) y el primer premio en el Salón Nacional de Escultura de la misma ciudad (1976).

Probablemente, Cauja es uno de los pocos tallistas que hay entre los escultores ecuatorianos. Este no sólo es un elogio: insinúa también más camino andado que quienes encomiendan la realización de sus diseños a los artesanos.

Mario Ronquillo nació en la provincia de Cotopaxi en 1943 y se graduó en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. En 1977 y 1978 recibió el Premio Adquisición de escultura en el certamen Mariano Aguilera. Sus obras —todas en metal— son de dos géneros: el constructivo de máquinas/aparatos cuyo dinamismo lo da el juego de piezas longitudinales y cintas curvas, y el de las formas masivas y ensambladas, donde predominan las líneas rectas y la total no objetividad del arte geométrico. Las dos vías son fecundas, pero difíciles porque ambas son las más transitadas por los escultores no objetivistas, en concomitancia con el geometrismo pictórico. Los importantes premios que Ronquillo ha recibido hasta ahora son prueba de que su trabajo ya se aprecia.

Otro premio de adquisición en el certamen Mariano Aguilera (1979) fue otorgado a Bernardo Burbano, autodidacta nacido en Quito en 1948. Ha presentado hasta hoy tres exposiciones y realiza someras obras antropomorfas con alambrón o tubos, de muy suelto y seguro trazo, y piezas abstractas: piedras con esquemática semejanza a cabezas humanas, montadas en gruesos barrotes de hierro colado.

Nació también en 1948 Carlos Rodríguez Zamora y hace escultura en madera bastamente tallada, que en el título alude a animales u objetos precisos; las piezas, sin embargo, son abstractas y están compuestas con acción e inventiva. Rodríguez Zamora también ganó el premio principal del certamen Mariano Aguilera, en 1981.

Cuando ya estaba a punto de salir de prensas este libro, Gina Villacís ofreció su primera exposición individual de terracotas y composiciones en fibracel. Una figura casi de tamaño natural puso de relieve la técnica que ya ha acumulado

esta escultora, cuyo trabajo en general, pese a cierta tendencia decorativa, combina un erotismo inocente con un destacado sentido del ritmo en los conjuntos de dos y de tres desnudos.

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.

III. EL CASO DE MAURICIO BUENO

Si a alguien no puede negársele el riesgoso distintivo de ser un solitario dentro de la plástica nacional es a Mauricio Bueno. En cuanto a antecedentes, tiene algunos en la América Latina y ninguno en el Ecuador, donde por razones de falta absoluta de mercado y apertura y comprensión para lo que él hace, le es imposible *funcionar*. No es el caso de un "genio incomprendido", sino simplemente de una incompatibilidad conceptual y cronológica.

Mauricio Bueno hace un "arte tecnológico". Decimos "arte" y no escultura, porque en rigor sus obras son inclasificables según la nomenclatura usual. Y decimos tecnológico porque su trabajo forma parte de la ciencia. Ni siquiera en las grandes urbes extranjeras se admite totalmente esta hipótesis. Según Mark Tobey, una obra de tal género puede incluir materias de servicio y proyección universal; pero "cualquier tentativa de reducir el arte a ciencia es vana: la ciencia es disciplina de conocimiento y el arte lo es de expresión y adivinación". Para alguna crítica francesa, atribuir caracteres artísticos a la disciplina científica es exactamente como proclamar que la naturaleza hace arte porque nos emocionan las piedras preciosas, los paisajes de los fondos marinos, los caprichos del ocaso o de las alas de las mariposas. Dice Matías Goeritz que una de las cosas más deprimentes para el artista contemporáneo —hastiado por la monotonía de la repetición y la farsa de los *happening*— es toparse con la belleza de los instrumentos y aparatos hechos por la industria contemporánea. Es imposible superar con esculturas una antena de televisión, un fuselaje de cohete o un avión Concorde; "viajar en el Concorde es como estar en el vientre de la Victoria de Samotracia".(13)

Bueno contradice esos puntos de vista con sus convicciones, sus supuestos teóricos y su trabajo. Arquitecto de profesión, nació en 1939 y estudió cuatro años en el Center for Advanced Visual Studies de MIT (Massachussets, EE. UU.). Participó ahí en la creación colectiva que dirige Gyorgy Kepes, uno de los más imaginativos creadores del Bauhaus —quien de Bueno ha hecho grandes elogios—. Esa experiencia marcó su destino y le abrió el mundo de los rayos *laser*, los gases en movimiento, la luz aprisionada en plásticos, el cinetismo ocasionado por corrientes de agua y burbujas y serpentinas dispuestas en espiral, y las estructuras que con la más fina sensibilidad responden al sonido.

Participó en la construcción de un túnel de polietileno para cruzar un río, y en una galera para ciegos, táctil y sonora, donde se ambientaba a los videntes poniéndoles una venda. Cada forma era un Oriente, cada paso generaba un sonido.

Sin embargo, "cuando se está mucho tiempo en un mismo sitio, la obra se estereotipa; especialmente en grandes centros como Nueva York, que estimulan al artista y acaban por agotarlo obligándolo a hacer lo raro aun por el tiempo que dura la novedad. Noté que los artistas usaban las culturas latinoamericanas como

ingredientes de su obra, y que yo no las conocía. Por ejemplo las grandes construcciones en tierra, la geometría laberíntica de los muros incas, el arte Nazca y las telas de Paracas de Perú, las baglunas de Bolivia. Por eso volví a estas tierras, me hice una casa en lo alto de Quito" (que sus amigos llamamos "meditación Zen") "y me entretengo con la nostalgia de proseguir el arte tecnológico".

Lo conceptual tradicional lo fatiga; propugna la vuelta a la imagen, a la pintura enriquecida con el arte "pop", la etnología, la técnica, y pintar de nuevo "como siempre se ha hecho".

No: no siempre se ha hecho así; mas para el caso lo que importa es inquirir cómo lo entiende Bueno. El habla de un "nuevo paisaje", que abarca no sólo los exteriores sino los ambientes de las casas y lo que antes se llamaba "naturaleza muerta". Con los primeros ha obtenido premios —como el de la bienal de 204.
COLTEJER (Medellín, Colombia, 1972). La tela, sin marco, está cortada en perspectiva, y muestra unas ventanas que a la vez dan un espacio de colores pálidos; el color del muro apenas se diferencia del blanco y está aplicado con cuidadosa homogeneidad. Esto es todo (pintura Zen, digamos). Las naturalezas muertas son cuadros de apenas diez centímetros de altura, también cortados en una perspectiva que aleja increíblemente las tres o cuatro frutas colocadas sobre la supuesta mesa.

No tratamos de explicar esta pintura, sino de señalar factores que la asocian a la búsqueda de tres dimensiones y de una cinética derivada de la fuga de líneas y volúmenes.

Lo que más se parece al concepto tradicional de escultura es lo que Bueno 205.
hace con tubos cromados (ya trabajados por Soto). El cinetismo en esas estructu- 206.
ras es total: con el movimiento del espectador cambian de color, forma y correlaciones entre sus partes, por efecto del juego de la luz y de los ángulos de visión de sus componentes. Algunas de estas obras todavía están a dimensión de maqueta; pero es evidente que reclaman una escala vasta, para que luzca en todo su esplen- 207.
dor la intrincada y ordenada geometría.

Al evaluar la compleja simplicidad de sus cuadros y la juglaría de sus "resultados" técnico-estéticos, surge la duda de cómo ubicar a este creador indudable. El mismo responde:

"No soy pintor ni escultor: soy artista".(14)

3. El geometrismo

Este es un pequeño preámbulo a un final; trata del geometrismo. "Se pinta con el cerebro, no con la mano". Moderno, ¿verdad? Es de Miguel Angel. "Por la belleza de las figuras no entiendo lo que muchos imaginan; por ejemplo cuerpos, pinturas hermosas, sino lo que es recto y circular y las obras de este género planas y sólidas trabajadas a torno, así como las hechas con regla y con escuadra... Estas figuras no son bellas por comparación sino que lo son siempre en sí, por su naturaleza". Más moderno, ¿verdad? Son palabras de Platón en el diálogo del Filebo.

Ya ninguna persona sensata piensa en el arte como redención o medio de purificación; está demasiado contaminado por la ciencia o por la ideología; o por las contradicciones, lo que es peor, ya que ahí interviene la personalidad de los actores. Por eso hay tantas variantes del geometrismo como individualidades se expresan en ese lenguaje; para los menos es quietud, para los más es movimiento y para otros tensión.

En todos los casos, el concepto de estructura ha reemplazado al de forma o composición, lo cual está más acorde con la ciencia moderna y con la dialéctica que trata de ayudarla. "A principios del siglo XX los pintores se encaminaron al arte abstracto por la vía filosófica y hasta metafísica; muchos eran grandes espiritualistas. Los abstractos modernos están más próximos a las matemáticas y a la física; las leyes y hallazgos de la óptica forman parte del planteamiento de la obra y de sus proyecciones hacia el ojo del espectador",(15) quien también pertenece a la obra.

Empleamos la palabra "geométrico" en términos exclusivamente convencinales y para referirnos a unos cuantos pintores ecuatorianos, no sin advertir que con esa palabra se incurre en una pobre simplificación y en una reducción. En la geometría del espacio todas las formas son geométricas e hipotéticas, desde los círculos y las líneas hasta las esferas y los cubos. Cuando se parte de bases matemáticas no se puede hablar de recto y curvo; hasta la trayectoria de la luz es curva, según lo demostró Einstein.

El arte geométrico no intenta probar o improbar absolutamente nada; por ello no es un lenguaje, o mejor dicho puede serlo. Está por ver si es un nuevo arte o si como pensamos, se remonta a larga antigüedad.

Provisionalmente, sin embargo, el arte geométrico es una realidad social: fenómeno de urbes, rebeldía contra las formas oficializadas (y todo arte acaba por oficializarse), ejercicio de libertad corporal e intelectual, orden riguroso de la ocupación del tiempo/espacio, resultado de la cultura dominante en el mundo occidental. Quizá la única verdadera novedad del abstraccionismo en general —incluyendo al geometrismo— sea haberse atrevido a proclamar que hay un arte de la inteligencia y para la inteligencia; mas ni siquiera esto es del todo nuevo, porque ya Erasmo trató de que se llegara a la fe no por la emoción sino por la inteligencia. Introduzco el paralelismo porque también el arte es un acto de fe.

Aunque sobre bases extranjeras, todas las formas del arte postincásico practicadas en el Ecuador han surgido y se han desarrollado aquí mismo. Excepto las tendencias geométricas; en común tienen sus tres máximos representantes haberlo aprendido en el extranjero, o para ser más precisos en urbes extranjeras. En el arte geométrico cuentan poco los símbolos y los signos con los cuales se pretende vincularlos a culturas vernáculas, y cuentan poco porque introducen en la obra una contradicción irresoluble entre la referencia concreta —es decir figurativa— y un concepto global abstracto.

Queda por buscar respuesta al hecho de que el arte geométrico esté incorporado a la plástica ecuatoriana en su conjunto, y al mercado del arte local. Los supuestos teóricos que manejamos en esta obra ayudan a explicarlo por la metamorfósis de la clase y de la ideología dominantes, de lo cual se desprende la internacionalización del mercado.

Para muchos la civilización ya llegó a la decadencia; pero lo cierto es que mientras no convierta al mundo en un desierto de Sahara produce el cine, la música concreta, las matemáticas de conjunto, el viaje a la luna y uno de los más altos movimientos de literatura y plástica de todos los tiempos. Por eso no se puede estar tan seguro de que el arte geométrico corresponda a la estratificación y el antquilosamiento de una sociedad, como quiere Hauser. A lo mejor anuncia una sociedad de otro modo y como ya dijimos, un arte de otro modo. En esta esfera es capital el hacer, no tanto el comprender. La Biblia no dice que Dios haya com-

prendido la luz; dice que la hizo, y luego vió que estaba bien.

La obra de Araceli Gilbert[16] se apoya tempranamente en tres principios: toda obra auténtica debe ser expresión de su época, en la época actual abundan las causas sociales y estéticas para producir el arte abstracto, y el color es la esencia de ese arte. Arte duro, sintético, capaz de introducir racionalidad en este mundo irracional, se atiene a la norma metodológica de Piet Mondrian: eliminar toda alusión espacial, todo efecto impresionista y cualquier alusión figurativa.[17]

El prospecto parecía desmesurado, y probablemente lo era porque quien lo soñaba se había formado ya sólidamente en las escuelas socialrrealistas y vivía además en un medio donde el arte abstracto era existencial, sensorial e ideológicamente ajeno. Mas el paso de lo figurativo a lo abstracto no fue para Araceli desgarrador o violento, sino una evolución natural cuyo objeto nunca ha sido vender, complacer a los críticos o ajustarse al oficialismo, sino crear y exponer.

De cada experiencia, de cada maestro fue extrayendo algo para documentar y fecundar sus ideas —al principio todavía no muy claras— de abandonar la copia, el modelo y la receta ideológica, para trabajar solamente con la imaginación. Porque llegar a comprender a cabalidad qué es lo abstracto en arte es casi tan difícil como sentirlo. Aun Michaelsen, que era expresionista, sirvió a Araceli para incrementar la búsqueda y afirmar sus ya concatenados supuestos de trabajo.

Araceli tuvo la suerte de no necesitar enajenarse para cumplir libremente su vocación, y la fuerza para no estancarse en una manera de pintar cada vez que sus cuadros de un estilo determinado se vendían bien. Ozenfant le inculcó la seriedad casi mística, la paciencia artesanal que demanda el oficio (toda obra de arte es una obra de artesanía, dijo Albers); Hervin le enseñó de cuántas maneras la inteligencia preside al arte contemporáneo.

Araceli siempre ha trabajado rigurosamente en dos dimensiones —exceptuando su reciente y único mural—. Dice que la tercera dimensión, los relieves, tienden a la escultura, ocupan espacio real, crean perspectiva y por lo tanto generan el riesgo de salirse del arte abstracto. Por lo mismo usa colores planos, minuciosamente emparejados. Tal vez en busca de esa homogeneidad adoptó en 1970 los acrílicos, substancia que "delata menos la mano del artista". Dentro de estos límites caben todas las posibilidades de la emoción despertadas sea por la vía sensorial, sea por la vía de la inteligencia.

Hasta hace poco, las características principales de la pintura de Araceli eran la viveza del color y el uso de líneas curvas y rectas. "Ya no hay colores buenos o malos, sólo bien puestos o mal puestos", piensa. Su gama no procede fundamentalmente de una elaboración mental o de resultados de laboratorio, como años más tarde ocurrió con la sicodelia y la pintura "pop", sino del trópico. "El color es el aporte de esta suramericana", puntualizó la crítica francesa. También los colores de Gauguin fueron extraños al gusto europeo de la época, y anunciaron que desde entonces se estaba produciendo un formidable proceso de hibridación entre culturas muy remotas entre sí.

A la manera de Mondrian, Araceli ha pasado su vida de pintora abstracta buscando la relación entre espacio y color; de ahí que la mayoría de los campos que maneja entre las líneas —expresas o imaginarias— sean bastante más espaciosos que los resultantes de las tramas en los demás pintores geometristas.

208.
209.

La curva también es atípica de estas tendencias; introduce elementos mó-
210. viles, dinámicos en las composiciones. Constantemente preocupada por el sincretismo y la máxima simplicidad —como en los cuadros blanco y negro que ha hecho últimamente—, Araceli ha ido dejándola, a favor de trazos y estructuras de líneas rectas. Las tensiones así provocadas son aún menos sensoriales que en sus obras anteriores, y más intelectuales. Es como si en los cuadros se intercalaran voces y silencios —perdonando el uso de metáforas, tan deplorable cuando se comenta el arte—. "Cada vez me parecen más elocuentes los silencios; los descubro en la música de Webern y en los filmes de Bergman", aclara.

La obra más importante de Araceli Gilbert es el mural del Banco Central
211. del Ecuador en Guayaquil. Colocado entre columnas en un piso de espacio social y con algunos defectos de iluminación, se desperdicia parte de las proyecciones plásticas que podrían resultar de una visión frontal y en movimiento a mayor distancia. Sin embargo, la obra está concebida con criterio cinético, de suerte que el simple pasar frente a ella revela el ritmo de la composición y el juego entre forma y color.

El mural consta de cuarenta módulos en acero, cuya policromía interior se refleja, combina y multiplica según el ojo recorre la obra de uno a otro lado. La pintura de Araceli es serial, rigurosamente bidimensional, como dejamos dicho; esta obra es modular, escultopictórica. Pero la repetición de sus módulos y la fuerte presencia de la pintura y de la cinética los descosifica, los convierte en componente abstracto. Aquí las tensiones se liberan y devienen líneas de fuga.

Esta obra corona más de cuarenta años de trabajo coherente y en libertad; pero no cierra un ciclo de creación. Para Araceli el abstraccionismo está apenas comenzando y continúan las causas que lo originan.

La actual pintura de Luis Molinari tiene, por lo constructivista, algo de arquitectural.(18) En cuanto a composición y forma, está organizada en torno a los "vectores", formas geométricas vistas siempre en perspectiva, factor matemático y físico que significa movimiento; acentuada por una flecha como símbolo, indica la dirección de la estructura y también la de los colores.

Tal concepción plástica distribuye al conjunto de la obra en varios niveles, haciendo ambivalente lo cercano y lo lejano, lo de arriba y lo de abajo: el cuarto nivel es el del espectador, donde confluyen todos los elementos ópticos a la manera del punto interno de visión del ojo. Esta distribución introduce deliberadamente ambigüedad y también diversidad en el conjunto de la obra.

Los colores —intensos, sin preocupación mayor por sus compaginaciones armónicas— proceden del trópico y se integran a la estructura inseparablemente; porque también la dibujan, la forman, como en el "sistema de colores" teorizado por Albers y Reinhardt.

La estructura en las obras de Molinari ofrece gran cantidad de posibilidades, con sus planos dobles o triples, y el ensamble de las formas/color que imaginariamente también pueden conjugarse en otras disposiciones geométricas, como las esculturas con goznes del mexicano Sebastián. Quizá la obra que mejor ilustra esta tentativa de descripción sea "El templo de las monjas, Uxmal", homenaje al
212. genio plástico de los mayas. Las posibilidades de "armar" ese edificio son incontables, a pesar de que posee una sóla forma final, como los rompecabezas geométri-

cos.(19) Subliminalmente, se sugiere así que las construcciones modulares existen desde que el hombre empezó a construir sus monumentos ceremoniales y sus casas. La forma básica puede repetirse indefinidamente, en series orientadas en muchas direcciones; una de las más elocuentes muestras de este principio es la pirámide mesoamericana.

En las obras de Molinari no hay propiamente perspectiva sino *ilusión* de perspectiva, ilusión óptica aprendida de la ruptura de la luz en el prisma de cristal —distribuidor milagroso de los colores.

Todas estas transposiciones al mundo visual no pertenecen a lo cinético; parecen más bien placas fijas que se ven por sí solas y no introducen movimiento, igual que los cuadritos de las cintas cinematográficas vistos aisladamente. El vector es una proposición matemática, un signo de energía nada más.(20) Tal vez justificaría que a la pintura de Molinari se la llamase "vectorial", como sugiere Barnitz. 213.

Las partes de estas obras se comunican e interaccionan; mas no porque estén limitadas por un mismo espacio sino porque integran una estructura. Esto parece reclamarlo el propio artista al realizar sus obras sin marco ni moldura, introduciendo como un elemento pictórico la forma libre, irregular de la base en plástico o en madera.

El arte de Molinari es citadino, de urbes. Admite muchas lecturas y nada resuelve; por el contrario, deja dudas, "como todo lo que se hace por medio de la inteligencia".(21) Muchas veces es pintura; pero suele ser a la vez pintura y escultura. Esta producción constructivista conjuga el buen oficio con la creatividad y la emoción, y es fundamentalmente abstracta. La evocación objetivista de ciertos títulos es sólo metafórica; por ejemplo el "Homenaje a Boulez", autor de música concreta, o a Duke Ellington, uno de los magos del jazz. El antecesor más próximo de esta asociación entre la pintura y la música fue Mondrian; pero el "Boogie-boogie" era una versión de la música en signos, lo cual resultaba incongruente con el tratamiento abstracto de espacio/color que rigió sin desvíos su gran obra de madurez. En el caso de Molinari, aquellas dedicatorias son una coquetería, una especie de gesto amistoso y cómplice para insinuar coparticipación en un espacio, un tiempo y un sector contemporáneos. 214.

Molinari es en último término un intelectual, un hombre que elabora y conjuga ideas. Por considerar que se refiere en mucho a los problemas del arte contemporáneo, recogemos parte de su pensamiento.

"Lo fundamental en la pintura es el concepto."

"El arte de hoy es producto de gran información científica y humanística. Esto supone revisiones constantes; sólo así puede vivir el arte en nuestro tiempo. En arte hay que investigar, como en la ciencia; si no ésta nos dejará atrás, o acabará gobernando sola, y esto es peligroso porque no tiene 'alma'."

"La forma puede sugerir tres dimensiones; pero no las tiene. Empleo mucho tiempo buscándolas."

"El límite del arte es lo comprensible, y la certeza de que no va a cambiar a la sociedad, sino exclusivamente a sublimar la parte animal que tenemos."(22)

Estuardo Maldonado nació en el pueblo serrano de Pintag en 1930; a los dieciséis años se trasladó a vivir a Guayaquil, donde al igual que Tábara —y en un amistoso antagonismo con él, que duró muchos años—, estudió en la Escuela de

Bellas Artes. Como casi todos sus contemporáneos, recibió la fecundante influencia de Michaelsen a hizo cuadros expresionistas de donde no estaban por completo ausentes los modelos de Kingman y Guayasamín. Desde su adolescencia hizo escultura con terracota y yeso; a ella ha vuelto varias veces, y proyecta darle ahora todo su tiempo.(23)

Abrió su primera exposición en la Casa de la Cultura de Quito (1957) y como estímulo le dieron una beca para estudiar en Italia; tenía veinticinco años y antes de partir visitó amorosamente los antiguos lugares indios. En aquel tiempo también, vio mucha pintura mexicana, interesándose especialmente por Mérida y Tamayo.

En la Academia de Bellas Artes de Roma, donde estudió durante cuatro años, "los profesores no eran muy buenos y los estudios no eran serios"; la preparación debía hacerla por sí mismo. Entre 1959 y 1960 viajó extensamente por Europa, haciendo grandes descubrimientos. Hacia 1961 trabaja a la manera constructivista con letras, como Matías Goeritz en México y Rubén Gershman en el Brasil (incluso para alfabetizar), en conjunción con el movimiento de la poesía concreta. Recoge entonces el ejemplo de Miró para hacer escultura ingenua y completamente libre. En 1966 gana el gran premio en la bienal de arte sacra de Celano. La exposición de Klée en Roma le revela el poder de la inteligencia y de la poesía en la plástica, y las reflexiones sobre la labor de De Stijl y las teorías de Mondrian lo inducen finalmente a romper con el arte figurativo. Al llegar a este punto hubo de preguntarse valerosamente: "¿De dónde soy y a dónde voy?" Repasó a todos sus maestros y ejemplos, se despidió de ellos y emprendió el camino del arte geométrico.

El primer encuentro con sus iguales y en los mismos trances, se produjo con motivo de su viaje a España, donde Tábara y Villacís, tras su honda participación en el informalismo (que también hicieron en Italia Burri y Capogrossi) comenzaban lo "precolombino". Dice Maldonado que él ya lo había ensayado. No importan las prelaciones: el hecho es que a través de aquellos y poco después de otros artistas, el Ecuador hace una notable aportación a la plástica contemporánea, reconocida en Europa. Textos de Jung lo ayudaron a clarificar cuánto gravitan las raíces primitivas en el arte, y por qué cada creador necesita imprescindiblemente su origen. En 1965 expuso en Roma y al año siguiente participó en la bienal de Venecia; atravesaba entonces la época de reconciliar los símbolos de las viejas culturas indias con el rigor de la geometría.

En 1967 expone en Caracas y vuelve al Ecuador, donde se encuentra a los intelectuales en plena efervescencia. Vio con simpatía las corrientes renovadoras; pero se sentía muy desvinculado del país. De vuelta a Europa se acercó a los artistas de Bonn que estaban experimentando con acero y plexiglás. Usando esos materiales volvió a la escultura y expuso hacia 1971 en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Luego alterna trabajo bidimensional y tridimensional con una "s" como módulo.

Fue entonces cuando se incorporó como artesano a la fábrica Sillem, de Brescia, y comenzó a trabajar en la aventura técnica de colorear el acero. Esto ya lo habían hecho Enrico Castellani y Getulio Alviani; pero aún se desconocía la manera de fijar el color a la superficie. Con justo orgullo se considera codescubridor del procedimiento; gobernando el proceso químico de sumergir las planchas en ácidos se llegó a sacar hasta seis colores, y a mezclarlos cubriendo las superfi-

cies como se elabora el batik indonés. Al mismo tiempo y bajo la influencia de la técnica, da el salto cualitativo total y se dedica al arte geométrico.

La nueva hornada artística alcanzó éxito en Europa. Maldonado expone sus obras en el Ecuador en 1976 y de nuevo en 1982; las repercusiones de mercado y crítica fueron muy favorables para él.

En su última fase ha usado además del acero, madera policromada, plata, altos y bajos relieves, y grafismo. Desde 1974 toda su obra se denomina "estructuras modulares". *215.*

La "s", clave favorita de Maldonado, es símbolo muy antiguo del ciclo que va del nacimiento a la muerte; se encuentra en la cerámica y la orfebrería de las esculturas originarias del Ecuador y él ha llegado a un alto grado de sofisticación al conjugarlo con las obras más abstractas, incluso las geométricas. El espíritu del "precolombino" continúa así en su trabajo. *216.*

Sus obras en acero son cinéticas en dos sentidos: primero por la composición misma y segundo por el color, que cambia conforme el espectador las mira circulando, por cierto integrado a las superficies, como a un espejo.(24) *217.*

Aparte de cinético, Maldonado es constructivista; su geometría funde símbolo, color y forma, e integra culturas milenarias a la plástica contemporánea.(25)

En Maldonado hay una entrega total a la problemática y al destino de su arte. "Al principio pensé que la noción de clase era fundamental en este trabajo; luego he descubierto que no totalmente. Tanto en la obra como en quien la hace, hay algo inexplicable; algo que alegra, pero que también asusta". Importante fue la donación para los museos del Banco Central del Ecuador, que hizo de su colección de arte contemporáneo, una de las más selectas que pueden admirarse en el país.

Las principales obras de Maldonado en el Ecuador están en Ecuatoriana de Aviación, Quito; Banco Central del Ecuador, Guayaquil y en la explanada de la Corporación Financiera Ecuatoriana, Quito. Es un artista de éxito profesional; pero le interesa apasionadamente incorporarse al hacer del país. Es más que un toque de vanidad, una cuestión sentimental y de honor. ¿Pero no es esa, en el fondo, la secreta esperanza de todos los artistas a quienes no han conseguido desarraigar los viajes por el mundo ancho y ajeno? *218.*

NOTAS

1. Barnitz, Jacqueline, *Abstracts currents in equatorian art*, Wáshington, D.C., EE.UU., The Center for Interamerican Relations, 1977.
2. Nació en Latacunga, 1945. Estudió arte en Ecuador y Francia. Alumno de las grandes figuras de la plástica de los "treintas". Viola lo ayudó a afirmarse en el neobjetivismo. En 1974 avivó su conciencia sobre el drama y la violencia contemporáneos. En su etapa actual profundiza su pintura; pero no cambia mucho el rumbo neobjetivo. Ha presentado 10 exposiciones individuales y 26 colectivas, obteniendo premios de importancia.
rios premios de importancia.
3. Entrevista con M. Monteforte.
4. *Arte ecuatoriano*, Quito-Barcelona, Salvat Editores Ecuatoriano, 1976, 4 vols., t. IV, p. 173.
5. Entrevista con Francisco Proaño.
6. De la Torre, Carlos, *Crónicas de Parsifal*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 120.
7. *Arte ecuatoriano, op. cit.*, p. 160.
8. *Id.*, 176.
9. Nació en el puerto fluvial costeño de Babahoyo en 1929. De niña estudió interna en un convento de Riobamba. Creció en el campo y se graduó en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Guayaquil, donde aprendió la perspectiva "aglutinante e invertida" con César Andrade Faini. Ha presentado en México 18 exposiciones (residiendo allá) individuales y 19 colectivas, y en el Ecuador 7 individuales y 3 colectivas; también 3 colectivas en EE. UU. Su primera muestra la abrió en Guayaquil, y la última en Quito, Guayaquil y Cuenca en 1982.
10. Entrevista con Francisco Febres Cordero, *HOY*, Quito, 14/VII/1982. Otros datos sobre la artista en Castro, Juan, catálogo de la exposición en el museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 1982.
11. Graduado de arquitecto en la Universidad Central del Ecuador (1958), estudios de especialización en Europa (1959-1966), maestro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCE; ejercicio profesional en Ecuador y Europa (1953 a la fecha). Actividad artística: cerámica, escultura. Exposiciones de escultura: 13 individuales (la primera en Quito, 1972 y las últimas en Quito y Guayaquil (1984), y 7 colectivas (3 de ellas en el extranjero).
12. Entrevista con Febres Cordero, cit.
13. *Matías Goeritz- Mario Monteforte. Conversaciones truncas*, México (en prensas).
14. Conversaciones con M. Monteforte.
15. Rodríguez Prampolini, Ida, *Sebastián- Un ensayo sobre arte contemporáneo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
16. Araceli Gilbert nació en casa de intelectuales guayaquileños. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile (1936-1939) y al volver a Guayaquil, con Michaelsen. En 1944 viaja a Nueva York a estudiar con Ozenfant, compañero de Lecorbusier en la línea del "purismo"; con él aprende técnica y perfeccionismo. En 1951, cuando empezaba el gran decenio del neobjetivismo, llega a París y estudia con Auguste Herbin, creador del grupo *Abstraction* en 1931 —con Vantongerloo—. A los dos años expone en la galería Artaud y luego con otros miembros de la Escuela en París. En 1955 vuelve al Ecuador y expone las obras ya mencionadas. En 1961 le otorgan el premio Aguilera. Sendas retrospectivas le organizan el Banco Central en Quito (1979) y el Municipio de Guayaquil (1975). Ha presentado 10 exposiciones individuales y 31 colectivas, dentro y fuera del país.
17. Entrevista con M. Monteforte; suyos son los posibles errores de interpretación de conceptos de la artista.
18. Comenzó como paisajista surrelaista. Se graduó de arquitecto en Buenos Aires (1951-1960) y allá continuó pintando. Impacto de la exposición de Vasarely en 1958. Va a Francia y se integra al Grupo Investigación Visual (Le Parc, Otero y Soto, entre otros). Contribuye a organizar la Asociación Latinoamericana de Artistas (que expone en el Museo de Arte Moderno en 1965). En 1966 se traslada a Nueva York y al año regresa al Ecuador; participa en el grupo VAN y en la antibienal —ya mencionada. Vuelve a Nueva York al año siguiente y hace cinco años se reintegra al Ecuador; ha regresado de nuevo a vivir en Europa. Ha presentado 14 exposiciones individuales y 33 colectivas, dentro y fuera del país.
19. Barnitz, Jacqueline, texto en el catálogo de la exposición de Molinari en Quito, 3/II/1976.

20. Cueva, Juan, *El Comercio* (Suplemento cultural), Quito, 23/III/1981.
21. Mahlow, Dietrich, texto en el catálogo de la exposición de Molinari en Quito, 3/II/1976.
22. Entrevista con M. Monteforte.
23. *Ibid.*
24. Para fotografiar estas obras tuvimos que sacrificar el efecto cinético ideado por el artista, colocándolas libres de luz directa, para evitar los reflejos.
25. Crespo Toral, Hernán, ms.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

BIBLIOGRAFIA

A

Agee, Philip, *Inside the Company- The CIA Diary*, Suffolk, Inglaterra, 1975.

Alba, Víctor, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, Costa Amic, 1976.

Albornoz, Oswaldo, *Las luchas indígenas en el Ecuador*, Guayaquil, Ed. Claridad, 1976.

Alsedo y Herrera, Dionisio de, *Compendio histórico de la provincia de Guayaquil- 1741*, Guayaquil, Imprenta Gutenberg, 1938.

Andrade, Roberto, *Espejo*, Quito, Consejo Provincial, 1981.

Angulo Iñiquez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona-México, Salvat, 1950.

Areán, Carlos, *La escuela pictórica barcelonesa*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.

Arte ecuatoriano, Barcelona-Quito, Salvat, 1976.

Astuto, Philip-Louis, *Eugenio Espejo, reformador ecuatoriano de la Ilustración (1747-1795)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

Ayala, Enrique, *La lucha política y el origen de los partidos en el Ecuador*, Quito, Universidad Católica, 1978.

B

Baleato, Andrés, *Monografía de Guayaquil- 1820*, Guayaquil, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Guayaquil, 1977.

Banco Central del Ecuador, *Crónica comercial e industrial de Guayaquil en el primer siglo de la independencia*, Guayaquil, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Guayaquil, 1977.

Barnitz, Jacqueline, *Abstract currents in ecuatorian art*, Wáshington, D. C., EE. UU., The Center for Inter-American Relations, 1977.

Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Bayón, Damián, *Sociedad y arquitectura colonial suramericana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

Bocco, Arnaldo, *et al.*, Ecuador: *El mito del desarrollo*, Quito, Editorial El Conejo, 1982.

Bonilla, Heraclio, "Estructura colonial y rebeliones andinas", Revista *Ciencias Sociales*, No. 2, Quito, Universidad Católica del Ecuador, 1977.

Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo del Mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

Buschiazzo, Marco J., *Estudios de la arquitectura colonial hispanoamericana*, Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1944.

C

Cali, François, *L'Art des Conquistadors*, París, Artaud, 1978.

Camón Aznar, José, *Oswaldo Guayasamín*, Madrid, Editorial Polígrafa, s. f.

Campos, José Antonio, "Monografía de Guayaquil", *Almanaque ilustrado de Guayaquil*, Imprenta El Comercio, 1907.

Carpio, Veintimilla, *Evolución urbana de Cuenca*, Cuenca, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad de Cuenca, 1982.

Carrasco, Martha Aguilar de, *Cien años de la Biblioteca Juan Bautista Vásquez*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1982.

Castedo, Leopoldo, "Algunas consideraciones sobre la arquitectura andina", *Boletín de investigaciones históricas*, No. 4, Lima, s. f.

Castro, Juan, *Evolución histórica - etnográfica de una serie de pinturas costumbristas ecuatorianas*, Guayaquil, Banco Central del Ecuador (serie Monografías), s. f.

43 años de pintura, catálogo de la exposición de César Andrade Faíni, Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 1980.

Croce, Benedetto, *España en la vida italiana del Renacimiento*, Buenos Aires, Editorial Imán, 1945.

Cueva, Agustín, "El método materialista histórico aplicado a la periodización de la historia de la literatura ecuatoriana", Revista *Casa*, La Habana, VII-VIII, 1981.

Entre la ira y la esperanza, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana (Azuay), 1981.

CH

Chávez Franco, Modesto, *Crónicas del Guayaquil antiguo*, Guayaquil, Talleres Municipales, 1944.

Chiriboga, Manuel, *Jornaleros y gran propietarios en 135 años de exportación cacaotera- 1870-1925*, Quito, CIESE, 1979.
"Las fuerzas del poder en 1830", *Cultura*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1980.

D

D'Amercourt, *Historia de la revolución de octubre y campaña libertadora de 1820-1822*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana de Borrás, Mestres y Cía., 1920.
Debray, Regis, "Exposition au Musée d'Art Moderne", *Le nouvel observateur*, París, 1973.
De la Torre, Carlos, *Crónicas de Parsifal*, Cuenca, Departamento de Extensión Cultural del Concejo, 1971.
Nuevas crónicas de Parsifal, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 1976.
Donoso, Magdalena, *Escultura colonial contemporánea y moderna del Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador, (serie Monografías), s. f.
Dorta, Enrique Marco, "Valoración del arte", *Arte colonial quiteño*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1975.

E

Espejo, Eugenio, *Obras escogidas*, Quito, Editorial Ariel, s. f.
Espinoza Tamayo, Alfredo, *Psicología y sociología del pueblo ecuatoriano*, Guayaquil, Imprenta Municipal, 1916.
Estrella, Pablo, "La fundación de la Universidad de Cuenca y su vinculación con la realidad socioeconómica de la época", *Revista del Instituto de Investigaciones Regionales*, No. 1, Cuenca, 1975.

F

Fernández, Jorge, y Loyola, David, "Génesis y constitución de la burguesía exportadora en el Ecuador y su lucha por el poder en el siglo XIX", *Revista del ILDIS*, No. 6, Cuenca, Universidad de Cuenca, s. f.
Freile, Carlos, "El siglo XVIII en la Real Audiencia de Quito", *Espejo: conciencia crítica de su época*, Quito, Universidad Católica, 1978.

G

Gibson, Charles, *España en América*, México, Grijalbo, 1977.
Foreign trade in the economic development of small nations. The case of Ecuador, Nueva York, EE. UU., Praeger Publishers, 1971.
Godelier, Maurice, *Ecuador, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*, Madrid, siglo XXI de España, 1947.
González Suárez, Federico, *Historia general de la república del Ecuador*, Quito, Imprenta del Clero, 1890-1908.
Estudio histórico sobre los cañaris, antiguos pobladores de la Provincia del Azuay, Quito, Imprenta del Clero, 1878.
Guerra, Bravo, Samuel, "El pensamiento ecuatoriano en los siglos XVI, XVII y XVIII", *Cultura*, No. 4, Quito, Banco Central del Ecuador, 1979.
Guerrero, Andrés, "Los obrajes en la Real Audiencia de Quito en el siglo XVII y su relación con el Estado colonial", Revista *Ciencias Sociales*, No. 2, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1977.
Gutiérrez, Ramón, "Notas sobre organización artesanal en el Cusco durante la colonia", *Histórica*, No. 1, Lima, 1979.

H

Hurtado, Oswaldo, *El poder político en el Ecuador*, Quito, Universidad Católica, 1977.

J

Jácome, Nicanor, "Algunas consideraciones sobre la concentración de la tierra, del ingreso y el desarrollo del Ecuador", *Crítica*, No. 4, Quito, 1976.
Jijón y Caamaño, Jacinto, *Breves consideraciones sobre el arte quiteño*, Quito, Universidad Católica, 1976.

Jouanen, José, *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua Provincia de Quito*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1941.
Juan, Jorge, y Ulloa, Antonio de, *Noticias secretas de América*, Madrid, Editorial América, 1918.

K

Kingman Riofrío, Eduardo, *Arte de una generación*, Loja, Universidad de Loja, 1972.

L

Larrea, Carlos Manuel, *Breve historia de la iglesia catedral durante cuatro siglos*, Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, Quito, 1975.
Lathrap, Donald, *El Ecuador antiguo. Cultura, cerámica y creatividad*, Guayaquil, Museo del Banco del Pacífico, 1975.
Lenin, V. I., "¿Qué hacer?", *Obras completas*, Buenos Aires, Editorial Cartago, 1957.

L L

Llerena, José Alfredo, *Pintura ecuatoriana del siglo XX*, Quito, Banco Central del Ecuador (serie Monografías), 1942.

M

Maldonado Paredes, Carlos, *La arquitectura en el Ecuador*, Quito, Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central del Ecuador, s. f.
Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1972.
Mills, Nick, y Ortiz, Gonzalo, "Economía y sociedad en el Ecuador Postcolonial 1759-1859", *Cultura*, No. 6, Quito, Banco Central del Ecuador, 1980.
Monteforte Toledo, Mario, *Beatriz Caso*, México, UNAM, 1979.
Las piedras vivas- Escultura y sociedad en México, México, UNAM, 2a. ed., 1974.
Literatura, ideología y lenguaje, México, Grijalbo, 1978 (en colaboración).
Moré, Humberto, *Actualidad pictórica ecuatoriana*, Guayaquil, Editorial Forma, s. f., 3a. edición.
Moreno Proaño, Agustín, *Caspicara*, Quito, Paralelo O, 1975.
Moreno Yánez, Segundo, *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito, desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la colonia*, Bonn, Alemania Federal, Bonner Americanische Studien, 1976.
Muñoz Vicuña, Elías y Leonardo, *Historia del movimiento obrero en el Ecuador (Resumen)*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1980.
Murra, John, *La organización económica del Estado inca*, México, Siglo XXI, 1978.

N

Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
Contribución a la historia del arte ecuatoriano, Quito, Sociedad Ecuatoriana de Historia, 1921.
La escultura en el Ecuador- Siglos XVI al XVIII, Madrid, Academia de San Fernando, 1929.
"Sobre arte colonial ecuatoriano", *El Comercio*, Quito, 22/V/1981.

O

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Occidente, 1945.
Ortiz Crespo, Gonzalo, *La incorporación del Ecuador al mercado mundial: la coyuntura socioeconómica, 1875-1895*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1981.

Palomeque, Silvia, *Historia económica de Cuenca y sus relaciones regionales*, Cuenca, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad de Cuenca, 1980, ms.

Pareja, Francisco, *Socioeconomic evolution and systems of political domination in Ecuador 1830-1960*, Sussex, Inglaterra, Universidad de Sussex, 1981 (tesis de graduación profesional), ms.

Pareja Diezcanseco, Alfredo, *Ensayos de ensayos*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 1979.

Las instituciones y la administración de la Real Audiencia de Quito, Quito, Editorial Universitaria, 1975.

Vida y leyenda de Miguel de Santiago, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

Perelló, José, *Eloy Alfaro y sus victimarios*, Buenos Aires, Olimpo, 1931.

Pérez, Aquiles, *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*, Quito, Ministerio del Tesoro, 1947.

Phelan, John Leddy, *The kingdom of Quito in the seventeenth century*, Wisconsin, EE. UU., The University of Wisconsin Press, 1967.

Pino Roca, Gabriel, *Leyendas, tradiciones y páginas de historia de Guayaquil*, Guayaquil, Editorial Jouvín, s. f.

Q

Quintero, Rafael, "La cultura tradicional y la Iglesia en la sociedad ecuatoriana del siglo XIX", *Cultura*, No. 4, Quito, 1979.

El mito del populismo en el Ecuador, Quito, FLACSO, 1980.

Ecuador, Quito, FLACSO, 1982 (documento interno), ms.

La crisis nacional general en 1895, Quito, FLACSO, 1982 (documento interno), ms.

R

Restrepo, José Manuel, *Historia de la revolución de la república de Colombia en la América Meridional*, Besanzón, Francia, Editorial J. Jacquin, 1958.

Reyes, Oscar Efrén, *Breve historia general del Ecuador*, Quito, Voluntad, 1965.

Ribeiro, Darcy, *El proceso civilizatorio*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

Rodríguez Castelo, Hernán, "La expresión plástica ecuatoriana del siglo XX como forma de reflexión filosófica", *Problemas actuales de la filosofía en el ámbito latinoamericano*, Quito, II Encuentro de Filosofía, Universidad Católica (ponencia), ms. Sus artículos sobre plástica ecuatoriana en el diario *El Tiempo* y en la revista *Diners*, ambas publicaciones de Quito.

Rodríguez Prampolini, Ida, *Sebastián. Un ensayo sobre arte contemporáneo*, México, UNAM, 1981.

Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.

Rumazo González, José, "El barroco de Quito como descubrimiento", *Memorias de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, correspondiente de la Española*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1973.

S

Salgado, Germánico, *Crisis y actuación en una economía regional. La experiencia de Cuenca y zona de influencia*, Cuenca, Editorial CREA, 1979.

La economía del Ecuador en los últimos setenta años, Guayaquil, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Guayaquil, 1977.

Samaniego, Filoteo, *Columnario quiteño (tres siglos de barroco decorativo)*, Quito, Corporación Financiera Nacional, 1972.

El retrato en el Ecuador en el siglo XIX, Quito, Corporación Editorial Nacional, 1980.

"Encuentro de culturas", *América Latina en sus artes*, París, UNESCO, 1974.

Sandoval-Moreano, *Commodities, international trade and dependent economic growth: bananas and oil in Ecuador*, Sussex, Inglaterra, University of Sussex, 1981.

Silva, José Félix, *El mural Ecuador*, Quito, Editorial Araujo, 1980.

Stavenhagen, Rodolfo, *Las clases sociales en las sociedades agrarias*, México, Siglo XXI, 1976.

Stein, Bárbara, *L'Héritage colonial de l'Amerique Latine*, París, Maspero, 1974.

Stuhlmann, J., *Influencia indígena en el arte quiteño*, Quito, Banco Central del Ecuador (serie Monografías), s. f., ms.

T

Tobar Donoso, Julio, *Las instituciones del período hispánico, especialmente en la Presidencia de Quito*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1974.

U

Uhle, Max, *Las ruinas de Tomebamba*, Quito, Editorial Julio Sáenz, 1928.

V

Vargas, José María, *El arte ecuatoriano*, Puebla, México, Editorial J. M. Cajica, 1969.
Escuela quiteña de escultura y pintura, Quito, Banco Central del Ecuador (serie Monografías), s. f.
Historia de la cultura ecuatoriana, Guayaquil, Ariel, s. f.
Historia del Ecuador. Siglo XVI, Quito, Universidad Católica, 1977.
Historia del Ecuador. Siglo XVII, Quito, Editora Royal, 1980.
Museo Jacinto Jijón, Quito, Universidad Católica, 1978.
Manuel Samaniego y su tratado de pintura, Quito, Universidad Católica, 1975.
Vásquez, Paciente, y González, Iván, *Movilizaciones campesinas en Azuay y Cañar durante el siglo XIX*, Cuenca, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad de Cuenca, 1980.
Velasco, Fernando, *Ecuador, pasado y presente*, Quito, Paralelo O, 1976.
Velasco, Juan de, *Historia del reino de Quito en la América Meridional*, Quito, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960.

W

Wolf, Erik, *Pueblos y culturas de Mesoamérica*, México, Era, 1962.

Z

Zubritski, Yuri, *Los incas-quechuas*, Moscú, Editorial Progreso, 1979.

FUNDADA EN 1620 QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

INDICE ONOMASTICO

A

Academia de Artes Remigio Crespo Toral (Cuenca), 220.
Academia de Bellas Artes Julliard (París), 151, 196.
Academia de Bellas Artes (Roma), 327.
Academia de San Fernando (Madrid), 97, 101, 110, 151, 220, 239, 241, 250, 313.
Academia de San Lucas (Italia), 151.
Academia Pichinsense, 127.
Acapulco, 72, 94, 96.
Acuario, era de, 270.
Acheson, Dean, 269.
Achig, Lucas, 4, 203.
Adán, 134.
Adoum, Jorge Enrique, 280.
Adoum, Rosángela, 4-5.
Africa, 45, 224, 249, 314, 320.
Agoyan, cascada de, 159.
Aguilera Malta, Demetrio, 192, 261.
Aguilera, Mariano (Premio), 175-7, 192, 220, 232, 282, 284, 316, 320-1.
Aguirre, Manuel Agustín, 185.
Aguirre, Ofelia de, 5.
Alá, 49.
Alameda, La (Parque), 122.
Albán, Carlos, 131.
Albán, Francisco, 122, 131.
Albán, Juan, 131.
Albán, Vicente, 131, 161.
Albers, 324-5.
Alemania, 70, 91, 142, 216, 253, 303.
Alfaro, Eloy, 149, 169-73, 226, 240, 242, 259.
Alfaro Siqueiros, David (Siqueiros), 185-6, 257, 276.
Alfonso XI, 39.
Alhambra, 39.
Alianza Francesa, 232.
Alianza para el Progreso, 266.
Almagro, Diego, 59.
Almeida, Gilberto, 234, 278-9, 314.
Altamira (cuevas de), 188, 310.
Altamira (Escuela de), 268
Alvarado, Daniel Salvador, 165, 214, 240.
Alviani, Getulio, 327.
Amadís de Gaula, 45.
Amazonas, 12, 257.
Amazonia, 7, 12, 19, 32, 292.
Ambato, 93, 177, 243, 262, 277, 281, 314.
Amberes, 70.
América, 12, 16, 27, 36-8, 41-2, 44-6, 55, 57, 62, 69, 77, 79, 83, 91-2, 98, 106-7, 120, 122, 126, 128, 130, 135-6, 161, 185, 203, 224, 267.
América Latina, 74, 142-3, 145, 148-9, 185, 188, 193, 228, 240, 249, 256, 258, 267, 271, 277, 312, 321.
Andalucía, 37, 39, 42, 44, 69, 110.
Andes, 35, 160, 203, 211, 229, 285.
Andrade Faíni, César, 231-2, 236, 238-9, 240.
Andrade, Jaime, 163, 199, 251, 260-2, 281, 284, 300.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM MATER EST
FUNDADA EN 1622
QUITO

Andrade, Raúl, 198.
Andrade, Roberto, 149.
Andrés, 74.
Angulo Iñiguez, Diego, 87-9, 301.
Antiguo Testamento, 114.
Antillas Mayores, 46.
Apeles, 122.
APRA, 291.
Aragón, 37-9.
Arana, 58.
Aranda, 126-7.
Aráuz, Félix, 231, 238-9, 314.
Areán, Carlos, 280.
Argentina, 170, 183, 275, 278, 285.
Ariel, Ediciones, 298.
Arle, Juan, 82.
Armas, Miguel, 165.
Arosemena, Carlos Julio, 229, 265-6.
Arp, Jean, 319.
Arroyo del Rio, 228.
Ars, Revista, 309.
Art-Deco, 267.
Asia, 18, 35, 45, 256.
Asociación de Artistas de Chile, 216.
Asociación de Literatos, 127.
Astudillo, Antonio, 131.
Asturias, Miguel Angel, 271.
Atacames (Cultura), 224.
Atahualpa, 28, 32-3, 35, 72, 191, 284.
Atala (grupo), 294.
Atl, Doctor (Gerardo Murillo), 185-6.
Atlántico, 39, 106.
Austria, 97.
Austria, Margarita de, 97.
Austrias, 117.
Averroes, 39.
Avicena, 39.
Avignon, Maestro de, 136.
Avila, Toribio, 82, 109, 132.
Ayavaca, Manuel de Jesús, 214, 240.
Ayora, presidente, 181, 266.
AZTRA, 210, 291.
Azuay, 4, 14, 21, 146, 160, 203-4, 206, 209-11, 215, 221.

B

Babel, Torre de, 313.
Bacon, 310.
Bagdad, 39.
Bahía (Cultura), 15-6, 18-9, 224.
Bali, 110.
Ballén, Clemente, 226.
Bancas, Luis, 74.
Banco Central del Ecuador (Ambato), 281.
Banco Central del Ecuador (Guayaquil), 158, 163, 166, 237, 239, 242, 254, 303, 318, 325, 328.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Banco Central del Ecuador (Quito), 5, 17, 230, 232, 235, 252, 262, 285, 298, 300, 303, 318, 328.
Banco de Préstamos, 262.
Banco Holandés Unido, 221.
Banco Popular, 262.
Bar, Paul, 174, 176-7, 251.
Barbizon (escuela de), 174.
Barcelona, 38, 234.
Barcelona (grupo de), 234, 268, 277.
Barnitz, Jacqueline, 277, 326.
Barragán, Milton, 163, 176, 261, 318-20.
Barrio Latino (París), 253.
Barros, 58.
Basílica del Voto Nacional, 188.
Batallón , Marcel, 42.
Bauhaus, 253, 260, 271-2, 321.
Bautista, Jaime Fernando, 5.
Bayón, Damián, 63, 67, 70, 76, 111, 130.
Bazante, Voroshilov, 314-5.
Beatles, 270.
Becerra, Francisco, 70, 79.
Becerra, Gaspar, 43.
Becket, Samuel, 271.
Bedón (Museo), 114.
Bedón, Pedro, 58, 71, 74, 77, 85-6, 110, 136, 156.
Bélgica, 177.
Benalcázar, Manuel, 21, 82, 165.
Benedetto (pintor), 311.
Benítez, Francisco, 82, 84, 110.
Bergman, Ingmar, 325.
Berruguete, Alonso, 43, 82.
Betancourt, Rómulo, 290.
Biblia, 323.
Bistancela, Juan, 34.
Bitti, Bernardo, 85.
Blásquez, F., 200.
Bogotá, 97, 113, 128, 145, 298.
Bolívar, Simón, 27, 150, 154, 157, 165, 194, 200, 205, 211, 213-4, 225, 241-2, 258.
Bolivia, 322.
Bonn, 327.
Boogie-Woogie, 326.
Borbones, 117, 120, 122, 126, 128.
Borrero, Claudio, 4.
Bosch, Jerónimo, 160.
Bostelman (fotógrafo), 4.
Botero, 280.
Boucher, 133.
Bouger, 127.
Boulez, 326.
BRABAS (taller de grabado), 312.
Bracho, Carlos, 261.
Bracque, 253, 272.
Brancussi, 272, 319-20.
Brasil, 183, 216, 277, 327.
Bravo Malo, César, 163, 199, 259, 261.

BIBLIOTECA CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Brescia, 327.
Breton, André, 251, 271.
Bruegel, 160.
Brujas, 38.
Brut (arte), 238.
Bucaram, Asaad, 229, 289, 292-3, 295.
Bueno, Mauricio, 321-2.
Buenos Aires, 95, 197, 308.
Búho, El (revista), 221.
Burbano, Fernando, 320.
Burgos, 55.
Burgos, Fernando, 320.
Burri, 327.
Buschiazzo, Marco J., 71.
Bustos, Pilar, 300.

C

Cabrera, Nicolás, 162.
Cabrera, Tadeo, 113.
Cadena, Luis, 151, 154, 158-9, 162-3.
Cádiz, 121, 225.
Cádiz (Cortes de), 129, 225.
Café "77", 275.
Calacalí, 76.
Calcuchima, 32.
Calder, Alexander, 263.
Calderón, Abdón, 294.
Calderón, Alba, 242.
Callao, 94-6.
Calle, Manuel J., 173.
Calles, Plutarco Elías, 186.
Camán, Pedro, 113.
Camarero, León, 173.
Canadá, 314-5.
Cano, Alonso, 110.
Cantuña (capilla de), 84, 111, 135.
Cañar, 14, 21-2, 210, 223.
Capilla Sixtina, 215.
Capogrossi, 327.
Caracas, 258, 277, 327.
Cárdenas, Irene, 282-3.
Cárdenas, Lázaro, 186.
Carlomagno, 36, 91, 102.
Carlos (Padre), 111, 136.
Carlos II, 95, 99.
Carlos III, 126-8.
Carlos V, 37, 62, 77, 91, 99.
Carmen Bajo, 71.
Carmen de la Asunción (convento, Cuenca), 82, 131, 213, 215-6.
Carmen de la Concepción (convento, Cuenca), 215.
Carmen Nuevo, 84, 110.
Carondelet, 119.
Carrara (Italia), 319.
Carrasco, Adrián, 4, 203.
Carrasco, Edgar, 217-8, 220.
Carreño, José, 231, 240.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM MATER POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Carrillo, Domingo, 165.
Carrión, Alejandro, 165.
Carrión, Benjamín, 150, 185, 190-1, 193-5, 198-9, 257, 272, 274, 284, 299.
Carrión, Severo, 165.
Carvajal, Iván, 4.
Casa de Contratación, 92, 96, 99.
Casa de la Cultura Ecuatoriana (Azuay), 216.
Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 5, 144, 185, 193-6, 198-9, 248-9, 257, 266, 268, 270, 272-6, 284, 297-9, 300, 327.
Cashaloma (Cultura), 23.
Caso, Alfonso, 48.
Caso, Beatriz, 286.
Caspicara, Manuel Chili, 108, 111, 132-6, 163, 213.
Cassadio, Luis, 178, 200, 241, 251, 259, 261, 284.
Castellani, Enrico, 327.
Castilla, 37-9, 43, 69, 110, 214.
Castillo, Abel Romeo, 242.
Castro (escultor), 214.
Castro, Fidel, 265.
Castro, Juan, 4, 161.
Cataluña, 37-8.
Catedral (Quito), 76, 86, 96, 110, 113, 131-2, 134.
Cauja, José Antonio, 242, 320.
Celano, 327.
Center for Advanced Visual Studies (Massachussets, EE. UU.), 266, 321.
Central Intelligence Agency (CIA), 266.
Centroamérica, 45, 94, 228, 247, 296.
Centro Cívico (Guayaquil), 262.
Centro de Promoción Artística, 302.
Centro Ecuatoriano Norteamericano (Guayaquil), 239.
Centro Nacional de Bellas Artes, 175, 177, 308.
Cerro de Hojas, 22.
Cervantes, 42.
Césares, 40.
Cezanne, 308.
Cíbola (ciudades), 44, 46.
Cicalpa, 110.
Cid, 39.
Cifuentes, Hugo, 275, 281.
Cinquecento, 41.
Cisne, El, 110.
Cisne, virgen de (ver Virgen).
Cisneros, Pedro, 166.
Ciudad Bolívar (Venezuela), 218.
Ciudad Universitaria (Quito), 200.
Clovis, 7.
Cobo, Jesús, 319.
Cocoricó, 196.
Cochasquí, 35.
Colegio Nacional (Cuenca), 206.
Colegio Seminario (Cuenca), 206-7.
Coloma Silva, Alberto, 175, 250.
Colombia, 12, 16, 27, 32, 121, 146, 203, 225, 277-8, 303, 322.
Colón, Cristóbal, 39.
Colonia, La, 75, 77, 80, 91, 117, 224.
COLTEJER (Colombia), 322.
Comité del Pueblo, 294.

FUNDADA EN 1620 QUITO

Congreso de Trabajadores de la Cultura, 274.
Congreso de Viena, 142.
Congreso Mundial de Escultores, 270.
Consejo de Indias, 60-2, 96, 99, 101, 103, 128.
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 5.
Consejo Nacional de la Cultura, 298.
Constante, Theo, 231, 239-40, 283.
Consulado de Sevilla, 96.
Contrarreforma, 40, 62-3, 81, 102-3.
Contreras, 259.
Cordero, Claudio, 203.
Cordero Iñiguez, Juan, 4, 31.
Cordero (presidente), 170.
Córdoba, 285.
Córdoba, Miguel, 214.
Cornejo, Luis, 284.
Coronado, 128.
Corot, 159.
Corporación Financiera Ecuatoriana, 328.
Corpus Christi, 66.
Correa, 79.
Cortez, Hernán, 36, 72.
Cossío, Francisco, 250, 277.
Cotopaxi, 223, 320.
Crespo de la Cerna, 197.
Crespo Toral, Hernán, 5, 110, 280.
Crespo Toral, Remigio, 213.
Cristo, 40, 45, 74, 109-10, 112, 129, 132-4, 156, 200, 213-5, 218-9, 240, 256.
Cristo del Arbol (Pomasqui), 110.
Crítica (Buenos Aires), 197.
Croce, Benedetto, 42.
Cruzadas, 41, 45.
Cruz, Fidel, 165.
Cruz, Roosevelt, 283.
Cuba, 256, 265, 269.
Cuenca, 4, 5, 54-6, 76, 79, 107, 111, 119, 131, 146-7, 154, 160, 163, 165, 204-5, 207-16, 219-22, 235, 243, 253, 299, 300.
Cueva, Agustín, 73, 164, 184.
Cuevas, José Luis, 311.
Cuzco, 22, 28-9, 32, 35, 123, 136, 203.

CH

Chacha, Alonso, 74.
Chagall, Marc, 238.
Chalco, Jorge, 219-20.
Chanduy, 232.
Chapingo (México), 186.
Charpentier (Galería), 302-3.
Charton, Ernest, 151, 154.
Checoslovaquia, 269.
Chile, 28-9, 158, 170, 216, 218, 269, 278, 284.
Chili, Manuel (ver Caspicara).
Chimbo, cacique de, 86.
Chimborazo, 147, 166, 319.
China, 72, 256, 269.
Chincha, 21.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA MALLIUM
FUNDADA EN 1620

Chinchasuyo, 28.
Chiriboga, Manuel, 4, 143, 169, 181.
Chiriboga, Pacífico, 301.
Chopin, 286.
Chordeleg, 220.
Chorrera (Cultura), 14-5, 22, 224.
Chunchicondor, Juan, 112.
Churriguera, 106.

D

Dalí, 250-1.
Daquilema, 147.
Darquea, Jaime, 283.
Dávalos Maldonado, Magdalena, 131-2.
Dávila Andrade, César, 190.
Daule, 224.
De Alvarado, Pedro, 36, 53, 61.
De Aquino, Tomás (ver Santo).
De Arce, Juan, 113, 131.
De Benalcázar, Sebastián, 200, 203.
Debray, Regis, 258.
De Breihl, Germania Paz y Miño, 259, 284-5.
De Caldas, Francisco José, 121.
De Carvalho Neto, Paulo, 280.
De Castilla, Tomás, 156.
De Craft, José, 284.
De Gaulle, Charles, 269.
De Juanes, Juan, 43.
Delacroix, 152, 312.
De la Cruz, Hernando, 112, 136.
De la Cruz Mitima, Jorge, 74.
De la Cuadra, José, 79, 191, 193, 308.
De la Fuente, fray Francisco, 76.
De la Peña (obispo), 61, 111.
De la Torre, Carlos, 158, 163, 314.
De la Torre, Chikki, 175, 316.
Del Campo, Antonio, 240.
Del Castillo, Francisco, 82.
De Legarda, Bernardo, 84, 108, 110-11, 132-6, 163, 200.
De Legarda, Juan Manuel, 133.
Delgado, Nicolás, 175.
De Lisboa, Miguel, 161.
Della Volpe, 1.
De Mañozca, Juan, 98, 100, 102.
De Mendeville, Jean-Batiste, 152.
Democracia Cristiana, 292-3.
De Morga, Antonio, 97, 100.
De Olmos "Pampite", José, 84, 111, 213.
De Ribera, Basilio, 97, 111.
De Rivera, Luis, 82, 97.
De Robles, Diego, 82, 110.
De Samaniego, Isabel, 131.
De Samaniego, Miguel, 131, 159.
De San Martín, José, 241.
De Santiago,Hernando, 112.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

De Santiago, Isabel, 215.
De Santiago, Miguel, 71, 79, 111-4, 121, 132-3, 136, 151, 154-5, 158-9, 162, 165, 215.
De Selva de Florida, conde de, 125.
De Stijl, 327.
De Sucre, Antonio José (ver Sucre).
De Ulloa, Antonio, 127, 161.
De Velazco, Juan, 21, 63, 122, 131.
De Vitoria, Francisco, 58.
De Vos, Martín, 71.
Días, Juan, 165.
Díaz, Rafael, 283.
Diván de Bagdad, 39.
Doctrina Monroe, 142.
Domingo, 112.
Doré, Gustavo, 176.
D'Ors, Eugenio, 105.
Dorta, Enrique Marco, 71.
Duchamp, Marcel, 253.
Durero, Alberto, 71, 113.

E

Ecuatoriana de Aviación, 328.
Edad Media, 40, 75.
Egas, Camilo, 175, 192, 251-2, 261, 268, 308.
Egas, museo, 303.
Einstein, Alberto, 323.
El Comercio, 262.
Eldorado, 46, 221.
El Greco, 197.
Eliot, T. S., 271.
Ellington, Duke, 326.
El Oro, 12, 223, 228.
El Pueblo, 280.
El Puente, grupo, 257.
Empresa de Navegación del Guayas, 225.
Enciclopedia, La, 85, 126.
Engels, Federico, 32.
Enrique VIII, 91.
Erasmo, 44, 91, 323.
Escorial, El, 106, 122.
Escuela de Artes y Oficios (Cuenca), 213, 217.
Escuela de Bellas Artes (Cuenca), 154, 217.
Escuela de Bellas Artes (Ibarra), 154, 166.
Escuela de Bellas Artes (La Haya), 250.
Escuela de Bellas Artes (Quito), 153-4, 158, 160, 173-8, 197, 231, 241, 251, 259-62, 278, 282, 284.
Escuela de Cultura, 154.
Escuela Democrática "Miguel de Santiago", 151, 154-5, 158, 162, 165.
Escuela de Pintura, Universidad del Azuay, 160.
Escuela de Verano, 292.
Escuela Municipal de Bellas Artes, Guayaquil, 231, 233, 238-9, 313, 317, 320, 326.
Esmeraldas, 17, 86, 101, 156, 161, 223, 225, 227, 236.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

España, 36-47, 57-60, 62, 66, 69-71, 75, 78, 81, 83, 86, 91-2, 96-9, 104-5, 109, 117-8, 120-3, 125-6, 128, 141-3, 145, 162, 177, 200, 205, 217-8, 231, 234, 239-41, 250, 256, 258, 267-8, 277, 280, 309, 313, 327.
Espejo, Eugenio de Santacruz y, 110, 121-2, 126-9.
Espinel, Segundo, 197, 232.
Espinosa, Manuel, 185.
Estados Unidos, 118, 141-3, 176, 181-2, 190, 194, 198, 212, 217, 226-7, 234, 237-8, 247, 251-2, 265-7, 269, 271-2, 278, 283-4, 291, 310, 314, 321.
Europa, 27, 36, 38-43, 71, 75, 91, 97, 104, 110, 117, 122, 126, 128, 136, 142, 151-2, 154, 171, 173, 176-7, 182, 185, 187-8, 190, 197, 207, 214, 220, 234, 240, 251, 253, 256-7, 267-70, 303, 314, 317, 327-8.
Eva, 134.
Extremadura, 37.
Extremo Oriente, 72, 206.

F

Facultad de Arquitectura (Universidad Central del Ecuador), 259, 261, 267.
Facultad de Artes (Universidad Central del Ecuador), 5, 216, 261, 281, 300, 313, 316, 319-20.
Facultad de Ciencias (Universidad Central del Ecuador), 160.
Facultad de Economía (Universidad de Guayaquil), 4.
Facultad de Jurisprudencia (Universidad Central del Ecuador), 258.
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), 4.
Falgière, Alexander, 241.
Febres Cordero, León, 229.
Federación de Estudiantes de América Latina (Madrid), 242.
Federación Regional de Trabajadores del Ecuador (Guayaquil), 227.
Feininger, 236.
Felipe II, 37, 43, 59, 60, 62, 76, 104, 112, 117.
Felipe III, 57, 94.
Felipe IV, 100, 113.
Fellini, Federico, 270.
Fernández, Antonio, 82, 110.
Fernando VI, 117.
Fernando VII, 142.
Fernando el Católico, 37, 39.
Ferriol, Esteban, 126.
Ferriol, Pablo, 126.
Figari, 251.
Filebo, 322.
Fisch, Olga, 249, 269, 283.
FLACSO (ver Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales).
Flandes, 41-2, 45, 61.
Floreana (isla), 253.
Florencia, 38, 216.
Flores, Juan José, 145-6, 157, 226.
Folgueras, 241.
Folsom, 7.
Fondo Monetario Internacional, 296.
Fragonard, 133.
Francia, 38, 70, 85, 91, 117-8, 141-3, 152-3, 174, 176-7, 184, 197, 216-7, 220, 226, 240, 312, 314.
Francisco I (Francia), 117.
Franco, David, 165.
Franco, Francisco, 200.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Frente Amplio de Izquierda, 294.
Frente Unitario de Trabajadores, 210.
Freilliers (arquitecto), 207.
Fuente de las Américas, 200.
Fugger, 38.
Fundación Guayasamín, 263, 303.
Fundación Hallo, 303.

G

Gagarin, 269.
Galápagos, 226, 253.
Galecio, Galo, 196, 242.
Galería "88", 216.
Galería Altamira, 302.
Galería Caspicara, 192.
Galería Goríbar, 302.
Galería, La, 302-3.
Galería Maeght (París), 272.
Galería Siglo XX, 311.
Galería Vildrac, 253.
Gallegos Lara, Joaquín, 192.
Gallegos, Rómulo, 192-3.
Gandolfi, Venancio, 71.
Gangotena, Cristóbal, 175.
García Moreno, Gabriel, 147-8, 151-4, 157, 161, 163, 173, 176, 206, 211, 214. 226, 242.
García Reynoso, Pablo, 319.
García Viñolas, 280.
Gauguin, Paul, 324.
Gershman, Rubén, 327.
Giacometti, 272, 318.
Gilbert, Araceli, 234, 242, 249, 268, 300, 309, 324-5.
Gil Gilbert, Enrique, 191-3, 261.
Gioconda, 237.
Giralda, 39.
Godin, 127.
Goeritz, Matías, 4, 268, 270, 321, 327.
Golzzius, 71.
Gómez de la Torre, Francisco, 155, 158.
Gómez Sicre, José, 238.
González Suárez, Federico, 4, 23, 100, 125, 200.
Goríbar, Nicolás, 111, 113-4, 133, 136, 162.
Gosseal, Pedro, 61, 77.
Goya, 118, 162, 255, 303, 311, 313.
Granada, 37, 39.
Gran Bretaña, 142-3.
Grand Chaumière (academia), 252.
Gregorio (pintor), 122.
Gris, Juan, 253, 272.
Guadalupe (v. Virgen de).
Guallichicomin, Ventura, 113.
Guaman (escultor), 214.
Guangala (Cultura), 15, 19, 224.
Guapondelig, 22.
Guápulo, 71, 78-9, 84, 86, 96, 110-4, 133.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Guarderas, Sergio, 175.
Guatemala, 94, 103, 107, 136, 198, 213, 250.
Guayaquil, Grupo de, 193, 228, 261.
Guayas, 4, 7, 12, 18, 146, 223-6, 254.
Guayasamín, Oswaldo, 163, 189, 198, 232-3, 236, 255-6, 258, 261-3, 268, 274-6, 278, 280, 284.
Guernica, 136.
Guerra, Antonio, 131.
Guerra, Francisco, 110.
Guerra, Marcos, 79, 84, 110.
Guerrero, José Enrique, 176, 192, 196.
Guerrero, Juan Agustín, 150-1, 161-3.
Guevara, Che, 269.
Guevara Moreno, Carlos, 229, 293.
Guijal, Francisco, 74.
Guillamachimin, Gabriel, 82.
Guingueo, 209.
Gutiérrez, Judith, 316-8.

H

Habsburgos, 69, 99, 126.
Hauser, Arnold, 34, 50, 105, 117, 323.
Hélice (revista), 251, 323.
Hernández Girón, 59.
Hernández, Gregorio, 82, 110.
Herbin, 324.
Holanda, 143.
Holbein, 71, 113.
Hontanar (revista), 185.
Hotel Colón, 262.
Hotel Continental (Guayaquil), 221.
Hotel Eldorado (Cuenca), 221.
Hotel Humboldt, 262.
Hotel Oro Verde (Guayaquil), 221.
Hotel Rizzo (Machala), 237.
Huancavelica, 54.
Huancavilca (Confederación), 224.
Huáscar, 35.
Huaycañán, 256.
Huayna-Cápac, 28, 32, 35, 51.
Huerta, Francisco, 294.
Humboldt, 121.
Hurtado, Osvaldo, 290, 292-3, 296-9.

I

Ibarra, 56, 131, 154, 166, 176, 196, 278.
Icaza, Jorge, 190-1.
Ilustración, La, 118, 126-8.
Imbabura, 147, 155, 160, 281.
Inca, 28, 31, 34, 48.
Incario, 27, 33, 47-8, 55.
India, 218, 317.
Indias, 60, 125, 241.
Indice, 42.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Inga, El, 7.
Ingapirka, 22, 35.
Inglaterra, 58, 91, 117, 120.
Instituto de Cultura Hispánica, 87.
Instituto de Investigaciones Sociales (UNAM, México), 4, 5.
Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social, 262, 266.
Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales (Universidad de Cuenca), 4.
Instituto Profesional del Mármol (Carrara), 319.
Iñaquito, 59.
Israel, 261.
Italia, 36, 38, 42-5, 70-1, 91, 97, 142, 151, 153, 158, 174, 186, 217, 234, 243, 250, 267, 269, 281, 319, 327.
Iturbe, Mireya, 5, 155.
Iza, Wáshington, 311, 315.
Izquierda Cristiana, 294.
Izquierda Democrática, 293-4, 299.

J

Jácome, Ramiro, 311-4, 316.
Jama-Coaque (Cultura), 15-6, 18, 224.
Jaramillo Alvarado, Pío, 175, 190-1.
Jesús, 135, 147, 152, 157.
Jijón y Caamaño, Jacinto, 251, 301.
Jiménez, Gabriel, 166.
Jondachi, 7.
Jorge Juan, 127, 161.
Juan XXIII, 269.
Julio II, 40, 42.
Jung, 327.
Juni, Juan de, 82.

K

Kandinsky, Vasili, 233, 253, 272, 309, 317.
Kashurajo, 317.
Kemmerer, 181.
K'enko, 35.
Kennedy, John F., 269.
Kepes, Gyorgy, 321.
Kingman, Eduardo, 4, 190, 192, 196-8, 233, 241, 278, 284, 327.
Kirchner, 232.
Kissinger, 269.
Klauber, José, 130-1.
Klauber, Juan, 130-1.
Klee, Paul, 232, 235, 253, 310, 327.
Kleine, Franz, 235, 237, 239.
Klein, Yela Lofredo de, 242.
Kohn, Katia, 283.
Kohn, Tania, 283.
Kokoshka, 257.
Konarak, 317
Kruschov, 269.

L

La Condamine, 127, 131.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM ATENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La Dolorosa, 84.
La Gasca, 59.
La Haya, 250.
Lam, Wilfredo, 233, 277, 280, 314-5.
Lamourdedieux (taller), 252.
La Rotonde (café de París), 253.
Larrea, Rubi, 300.
Las Peñas, 254.
Latacunga, 93-4, 101, 177, 196, 262.
La Tierra (diario), 248.
Latinoamérica (v. América Latina).
La Tolita, 15, 18, 224.
Legarda (v. De Legarda).
Lenin, V. I., 182, 198.
León, 40.
León, Pedro, 174, 177, 241, 261.
León, Ricardo, 216.
Levante, 38, 70.
Ley de Beneficencia, 301.
Ley de Patrimonio Nacional, 301.
Ley de Reforma Agraria, 200, 266, 290.
Ley de Trabajo, 181.
Leyes de Indias, 59.
Liceo de Pintura (Quito), 151, 154.
Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (México), 186.
Lima, 27, 54, 56, 58, 60, 85, 97, 99, 101-2, 121, 131, 145, 205.
Lipton, Seymour, 284.
Loja, 56, 76, 110, 157, 203, 241.
Loma Alta, 13.
Lombeida, José, 131.
Londres, 212, 220.
Loos, 2.
Los Ríos, 14, 196, 223.
Lucca (Italia), 250.
Luis XIV, 117.
Lutero, 91.

LL

Llerena, José Alfredo, 157.
Llull, Ramón, 38.

M

Macarena, 106.
Machala, 237.
Machalilla (Cultura), 13, 15, 224.
Machu-Pichu, 35.
Madrid, 38, 82, 131, 151, 161, 220, 239, 241, 250, 258, 280, 326.
Magdalena (monja), 82.
Maldonado, Estuardo, 200, 234, 268-9, 300, 309, 326-8.
Malevitch, 253.
Malo, Benigno, 211-2, 214.
Mama Ocllo, 28.
Manabí, 12-3, 18, 223-4.
Manantial, 224.
Manco-Cápac, 28.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Manga, La (grupo), 239.
Manolete, 277.
Manosalvas, Juan, 151, 157-8, 162, 173.
Manrique, Mariela de, 240, 283.
Manta, 22, 234.
Manteña (Cultura), 224.
Marcuse, Herbert, 271.
Marggraff, Paul, 5.
María de San José (monja), 82, 132.
Mariátegui, José Carlos, 35.
Mariscal Sucre (aeropuerto), 262.
Martínez, Luis A., 156, 159-60, 172-3.
Martínez Montañes, 82, 110.
Massachussets (EE. UU.), 321.
Matisse, 253, 309, 314.
Matta, Roberto, 277, 280.
Maugé, René, 294.
Meca, 39.
Medellín, 294, 322.
Medioevo, 40, 42, 313.
Medina, 39.
Mediterráneo, 39-42, 75, 104, 106, 190, 250.
Medoro, Angel, 71.
Mejía, José, 129.
Mejía, Mateo, 70, 112.
Mena, Bolívar, 196.
Menacho, Juan Bautista, 79, 111, 133.
Mendeville, Jean Batiste, 152.
Mera (arquitecto), 207.
Mera, Juan León, 175.
Merced, La, 69, 71, 78, 82, 84, 109-10, 131, 176, 240.
Mérida, Carlos, 136, 187, 254, 327.
Mesoamérica, 17, 21, 72, 301.
Mesoriente, 317.
México, 3-5, 14, 44, 48, 72, 83-4, 94-5, 101, 103, 106, 113, 121-2, 136, 149, 170, 185-9, 195-9, 251, 254, 257, 259, 261, 269, 270, 274, 284, 290, 301, 327.
Michaelsen, Hans, 231, 233, 249-50, 269, 309, 324, 327.
Michaux, 257.
Mideros, Boanerges, 283.
Mideros, Jorge, 241.
Mideros, Luis, 178, 284.
Mideros, Víctor, 150, 175-6, 178, 241, 259.
Miguel Angel, 42-3, 200, 318, 322.
Milagro-Quevedo (Cultura), 16, 22, 224.
Milina (Cultura), 224.
Mira, 86.
Miranda (v. Ricaurte).
Miró, Juan, 253, 272, 317, 327.
Molinari, Luis, 275, 309, 325-6.
Monard, Manuel, 283.
Mondrian, Piet, 234-6, 254, 285, 324, 326-7.
Moncayo, Abelardo, 149.
Moncayo, Pedro, 151.
Monserrat, 241.
Montaigne, 49.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620

Montalvo, Juan, 149, 151, 158, 226, 242.
Monteforte, Anaité, 5.
Monteforte, Mario, 4, 5, 118.
Montero, Pedro, 240.
Montesinos, Julio, 219-20.
Montesinos, Ricardo, 218-20.
Montmartre, 252.
Monzón, 103.
Moore, Henry, 242, 285, 314, 319.
Morales, Andrés, 131.
Moré, Humberto, 233, 236-8, 240, 300, 314.
Moreno Bellido, 58.
Moreno, Oswaldo, 198, 216-7, 275.
Morga (v. De Morga, Antonio).
Morlaco, El, 122, 131.
Moscoso, José Abraham, 177, 192.
Moscoso, Luis, 175, 196.
Moscoso, Silvia, 5.
Movimiento Popular Democrático, 294.
Müller, Kurt, 249, 283.
Munive, 55.
Muñoz Vega, Pablo (Monseñor), 5.
Muñoz Vicuña, Elías, 4, 223.
Muriel, Guillermo, 275, 281.
Murillo, 113, 122.
Museo Alberto Mena Caamaño, 135, 301.
Museo de América (Madrid), 131, 161.
Museo de Arte Colonial, 135, 301.
Museo de Arte Moderno (Cuenca), 262, 300.
Museo de Arte Moderno (Madrid), 327.
Museo de Arte Moderno (Nueva York, EE. UU.), 277.
Museo de Arte Moderno (París), 251.
Museo de Arte Moderno (Quito), 249, 284.
Museo del Banco Central (Quito), 17.
Museo Guayasamín, 263.
Museo Municipal (Quito), 283, 301.
Mutis, José Celestino, 121.
Mutualista Previsión y Seguridad (Guayaquil), 237.

N

Napo, 7.
Nápoles, 39, 41.
Narrío (Cultura), 13-5, 23.
National Academy for Design (Nueva York, EE. UU.), 196.
National City Bank, 221.
Naupa, Cristóbal, 74.
Navarra, 37.
Navarro, José Gabriel, 69, 96, 122, 132, 156, 158.
Nazca (Cultura), 322.
Negrete, Antonio, 283.
Neira, Miguel, 166.
Neptuno, 109.
Neruda, Pablo, 256.
New School for Social Research (Nueva York, EE. UU.), 251, 261, 284.
Nicaragua, 53, 94, 256.

BIBLIOTECA CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Nieto, José, 126.
Nixon, Richard, 269.
Nobel, Premio, 271.
Nolde, 232.
Nueva España, 104.
Nueva Granada, 27, 53, 126, 161.
Nueva York (EE. UU.), 176, 196, 251, 261, 268, 277, 284, 308, 321.
Nuevo Mundo, 12, 37, 43-4, 60, 62, 64, 94, 101, 104, 109, 121, 141, 160, 191.
Nuevo Testamento, 85, 114.
Núñez del Prado, Marina, 285.
Núñez de Vela, Blasco, 59.

O

Obregón (pintor), 277, 280.
Ocaña, 259.
Oceanía, 249.
Olgiesser, Guillermo, 308.
Ollantay, 32, 34.
Olmedo, José Joaquín, 165, 214, 225, 241.
Oña, Lenin, 5.
OPEP, 289.
Oquendo, Carlos, 5.
Orden Franciscana, 61.
Ordóñez, Bartolomé, 43.
Organización de Estados Americanos, 283.
Orozco, José Clemente, 136, 185, 187, 197, 251, 254, 257, 276.
Ortiz, Adalberto, 191.
Ortiz, José Jaime, 78, 110.
Otavalo, 55, 101, 123, 292.
Oviedo, 122.
Oviedo (obispo), 100, 131.
Oxandaberro, Roura, 174, 249, 284.
Ozenfant, 324.

P

Pacífico, 223.
Pachacámac, 33.
Pachacuti, 28.
Pacheco, Francisco, 131.
Páez (general), 157.
Países Bajos, 43, 91.
País Vasco, 37.
Palacio, Daniel Elías, 211.
Palacio, Pablo, 308.
Palacios, Alfredo, 163, 197, 241-2, 284, 300.
Paleólogos, 317.
"Pampite" (v. De Olmos).
Panamá, 56, 63-4, 95, 112, 170, 231.
Panecillo, 200.
Panzaleo (Cultura), 15, 19, 23.
Paracas, 234, 254, 322.
Paredes, Antonio, 316-7.
Paredes, Diógenes, 190, 192, 196-7, 233, 241, 261, 278, 284, 316.
Paredes, Napoleón, 316.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Pareja Diezcanseco, Alfredo, 191, 193, 251, 261, 309.
París, 151, 176, 184, 196-7, 212, 226, 250-3, 267, 272, 275, 277, 308-9, 324.
Partido Comunista, 266, 294.
Partido Conservador, 182, 212.
Partido Democristiano, 212.
Partido Liberal, 174, 182.
Partido Liberal Obrero, 226.
Partido Socialista, 172, 184, 227, 294.
Pasto, 97, 100-1.
Patiño, 261.
Pavón, Germán, 317.
Pentágono, 257.
Peralta, José, 170, 212.
Permeke, 238.
Perón, Juan, 183.
Perú, 14, 16, 21, 53, 66, 72, 95, 103-4, 113, 123, 125, 182, 204-5, 225-6, 234, 278, 291-2, 295, 322.
Pezzana, Nicolás, 114.
Picasso, 2, 191-2, 218, 253, 255, 272, 309, 314.
Pichincha, 76, 82, 223, 258.
"Pincelillo", 122, 131.
Pintag, 326.
Pinto, Joaquín, 150, 155, 158, 160, 162-3, 173, 196.
Pizarro, Francisco, 36, 59.
Pizarro, Gonzalo, 59.
Plantin-Maretus, 70-1.
Platón, 322.
Plaza, Galo, 247-8, 265, 295.
Plaza, Leonidas, 171-3.
Pollock, Jackson, 277.
Pomasqui, 110.
Ponce, Camilo, 248, 265, 273.
Ponce de León, 205.
Ponce, Elena, 5.
Pontificia Universidad Católica (Cuenca), (v. Universidad Pontificia).
Popayán, 56, 63-4.
Popol-Vuh, 34.
Portinari, 251.
Portobelo, 227.
Portugal, 37, 106, 142-3, 315.
Potosí, 54.
Povedano, Tomás, 160.
Proaño, Francisco, 4.
Proaño, Leonidas (Monseñor), 294.
Puebla (México), 122.
Puig, Víctor, 173.
Puma, Cristóbal, 113.
Pumapungo, 210.
Puná (Cultura), 224.
Puruhá (Cultura), 23.

Q

Queirol, 241.
Quesada, 97.
Quijós, 94.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Quijote, Don, 37, 163.
Quinche, 110, 113.
Quisquis, 32.
Quizhpe (escultor), 214.

R

Rabinal-Achí, 34.
Read, Herbert, 2.
Rebelión de las Alcabalas, 57-8, 113.
Reforma, La, 41, 91-2.
Reinhardt, 325.
Reiss, 159.
Rembrandt, 112-3, 313.
Renacimiento, 40-3, 69, 71, 74, 78, 92, 105-6, 109, 216, 276, 309, 313.
Rendón Seminario, Manuel, 175, 230, 252-4, 268, 309.
Renoir, 309.
República, La, 79, 107, 121, 130, 141, 154, 194, 204, 229.
República Española, 184.
Revista del Mar Pacífico, 185.
Revolución Cubana, 229.
Revolución Francesa, 142.
Revolución Industrial, 142.
Revolución Juliana, 181.
Revolución Mexicana, 170, 185, 227.
Revolución Soviética, 170, 227.
Reyes Católicos, 44, 102.
Reyes, Daniel, 166.
Reyes, Oscar Efrén, 166.
Ricardo, David, 128.
Ricaurte, León (v. también Miranda), 231, 239-40, 275.
Ricke, Fray Jodoko, 61, 74, 77, 131.
Riobamba, 56, 93-4, 112, 131, 243, 281, 294-5.
Riofrío, Miguel, 151.
Rivas, Rafael, 242.
Riveiro, Darcy, 15.
Rivera, Diego, 185-6, 253, 257.
Rivera, Luis, 86.
Robles, Diego, 97, 113, 133.
Rocafuerte, Vicente, 154, 225.
Rococó, 133.
Rodas, Coloso de, 200.
Rodin, Augusto, 261.
Rodríguez, Antonio, 110.
Rodríguez, Bernardo, 121, 130-2, 150, 157.
Rodríguez Castelo, Hernán, 4, 53, 59, 92, 118, 247, 265, 281, 289.
Rodríguez, Diego, 82.
Rodríguez, José María, 214.
Rodríguez Lara (general), 210, 291.
Rodríguez, Simón, 150, 194.
Rodríguez Zamora, Carlos, 320-1.
Rojas, Angel F., 185, 190-1.
Roldós, Jaime, 229, 274, 292-3, 295-8.
Roma, 97, 176, 216, 251, 327.
Román, Nelson, 311-2, 314, 316.
Ronquillo, Mario, 320.

BIBLIOTECA CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Rosenberg, Leonce, 253.
Rosero, Carlos, 316.
Rousseau (El Aduanero), 233.
Rousseau, Juan Jacobo, 185.
Rouault, 238, 254.
Ruano Llopis, 277.
Rubens, 71, 113.
Rubio, Alfonso, 165.
Rumicucho, 35.
Rumiñahui, 21, 32, 263.
Rusia, 170.

S

Saad, Pedro, 4.
Sacoto, Augusto, 185.
Sacsayhuamán, 35.
Sadeber, 71.
Sáenz, Moisés, 191.
Sagrados Corazones (colegio), 165.
Sagrario, 71, 79, 110, 213.
Sahara, 323.
Salas, Antonio, 71, 131, 150, 155, 157-9, 161.
Salas, Rafael, 154, 157, 159, 161, 173.
Salas, Ramón, 157, 162.
Salazar, América, 259, 283.
Salguero, Antonio, 157-8, 162.
Salvat Editores, 281, 314.
Samaniego, Filoteo, 72, 84.
Samaniego, Manuel, 113, 130-2, 136, 150, 157, 159, 198.
Samotracia, Victoria de, 321.
San Agustín, 69, 72, 79, 84, 96-7, 110, 112-3, 206; (Cuenca, 206).
San Alejo (Guayaquil), 213, 240.
San Andrés (Colegio), 63, 77.
San Antonio de Ibarra, 166, 278.
San Antonio de Padua, 132, 135.
San Blas (Cuenca), 210, 213.
Sánchez Gallque, Andrés, 74, 85-6, 97, 112, 156, 160.
San Diego (convento), 79, 84.
San Eloy, 132.
San Fernando (v. Academia de).
San Francisco, 70, 111.
San Francisco (iglesia), 61, 69, 70-1, 74, 76, 79, 82, 84, 86, 96, 110-1, 113, 122, 131-5, 135., 215; (Cuenca, 215).
San Francisco de Paula, 165.
San Fulgencio (v. Universidad de).
San Gregorio, 102-3, 126-7.
Sangolquí, 263.
Sangurima, Cayetano, 213.
Sangurima, Gaspar, 153, 157, 165, 213-5.
Sangurima, José María, 132, 157, 165, 213.
San Jerónimo, 110.
San José (Guayaquil), 240.
San Juan, 84, 214.
San Juan de Dios, 71, 165.
San Juan de la Cruz, 317.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
TENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

San Juan Evangelista (Colegio), 63.
San Lucas, 111.
San Luis (Seminario de), 62-3, 77, 100, 102-3, 128.
San Martín de Porres, 135.
San Pablo, 13.
San Pablo de Córdova, 69.
San Pedro, 111.
San Pedro de Alcántara, 111, 113.
San Pedro Mártir (convento), 74.
San Sebastián (Cuenca), 210.
Santa Ana (Guayaquil), 240.
Santa Clara, 131.
Santa Clara (iglesia), 79, 84, 110, 131.
Santa Fe, 131.
Santa Mariana de Jesús Paredes y Flores, 101, 135.
Santander, 205.
Santa Rosa de Lima, 135.
Santa Teresa de Jesús Cepeda y Ahumada, 135, 317.
Santiago (Chile), 216.
Santiago (río), 17.
Santiago Matamoros, 45, 49.
Santo Domingo (iglesia), 69, 76, 110, 114, 125, 127, 131-3.
Santo Oficio, 102.
Santo Tomás, 58, 127.
Sanz, Juan Pablo, 152.
Sanzio, Rafael, 122, 157.
Sapa Inca, 31-3.
Sartorius, 71.
Schelte-Bolswert, 70-1, 113.
Schotelius, 56.
Schreuder, Jan, 249-50, 269, 283, 309.
Sebastián (escultor), 4, 325.
Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes (México), 185.
Segovia, 38.
Seguridad Social, 181.
Seligman, 251.
Sevilla, 39, 43, 81-2, 96, 106, 109-10, 121.
Shanghai, 313.
Shell, 250.
Sillem (Italia), 327.
Siloe, Diego, 43.
Sindicato de Artistas y Escritores, 177, 192.
Sindicato de Artistas y Escritores Revolucionarios (México), 186-7.
Siqueiros (v. Alfaro Siqueiros, David).
Sixto V, 42.
Smith, Adam, 128.
Socialista (v. Partido).
Sociedad de Amigos del País, 126.
Sociedad de Artistas de Quito, 174, 177, 284.
Sociedad Mutualista de Trabajadores (Guayaquil), 225.
Solano, Vicente, 211, 214.
Solís (obispo), 63.
Solís, Mario, 282.
Sorbona (París), 191, 242, 269.
Soto (artista), 218, 322.
Stiehle, Juan (arquitecto), 207, 211.

BIBLIOTECA CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Stockhausen, 233.
Stubel, 159.
Suárez, 62.
Sucre, Antonio José de, 214.
Sucre (busto), 165.
Sucre (Teatro), 152.
Sucre (tumba), 176.
Sudamérica, 87, 94-5, 296.
Suiza, 234, 253.
Svistoonoff, Nicolás, 313-4.
Szyszlo, 277, 280.

T

Tábara, Enrique, 230, 232-6, 238, 240, 249-50, 268-9, 275, 277-8, 309, 326-7.
Tacalzhapa, 23.
Tahuantinsuyu, 30-2, 46, 54, 224.
Taki-Ongoy, 34.
Talavera de Puebla (México), 122.
Tamariz, Cecilia, 220.
Tamayo, Rufino, 136, 187, 189, 232, 251, 327.
Tanguy, Ives, 251.
Tchelichev, 251.
Tejada, Leonardo, 192, 196, 199.
Tejar, El, 76, 131.
Tenderini, Giovani, 241.
Tequitqui, 190.
Terán, Enrique, 191.
Tercer Mundo, 73, 142, 314.
Tibet, 218.
Tinajero, Fernando, 4.
Tintoretto, 113.
Tipan, Francisco, 82, 133.
Titicaca, 28.
Tlaltelolco, 269.
Tobey, Marc, 279, 321.
Toledo, 38, 66, 82.
Toledo (virrey), 66, 94.
Tomebamba, 22.
Tours (congreso de), 184.
Toussaint, 75.
Tobar, Gil, 250.
Traba, Marta, 235, 309.
Trasversari, Pedro, 173.
Tratado de Asistencia Recíproca (Río de Janeiro), 265.
Trento, Concilio de (ver Concilio).
Trinidad, 250.
Troya, Rafael, 158-60, 176.
Tulcán, 203.
Tuncahuán (Cultura), 15-9, 235.
Tungurahua, 172.
Túpac-Amaru, 123.
Túpac-Catari, 123.
Túpac-Yupanqui, 28.
Turner, 176.
Tutillo, Diego, 74.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

U

Ugalde, Carmen, 4.
UNAM (v. Universidad Nacional Autónoma de México).
Unda, José, 311, 315.
UNESCO, 143, 200, 249, 285, 298, 301.
Unidad Popular, 269.
Unión Panamericana, 234, 238, 278.
Unión Revolucionaria de la Juventud Ecuatoriana, 266.
Unión y Trabajo (sociedad), 165.
United Fruit Company (UFCO), 227-9, 247.
Universidad Católica (Quito), 112, 122, 131, 301.
Universidad Central del Ecuador, 3-5, 258, 261, 280, 282, 313, 319.
Universidad del Azuay, 160, 206, 212.
Universidad de Guayaquil, 4, 294.
Universidad de San Fulgencio, 102, 127.
Universidad Estatal (Cuenca), 4.
Universidad Nacional Autónoma de México, 3-5, 270.
Universidad Pontificia (Cuenca), 4-5, 212, 220.
Uretino de Antuerpia, 70.
Uriaco, 82, 132.
URSS, 177, 186, 256, 269, 317.
Uruguay, 303.
Uxmal, 325.

V

Vacas Gómez, 122.
Valdez Leal, 113.
Valdivia (Cultura), 12-4, 19, 200, 224.
Valencia, 37.
Valladolid, 43, 94.
Valle de los Caídos, 200.
Valparaíso (Chile), 216.
VAN (grupo), 275-7, 281.
Van Dyck, 71, 113.
Van Gogh, 238, 250.
Vargas, Getulio, 183.
Vargas, José María, 5, 64, 69, 70, 97, 100, 112, 138-9, 165.
Vargas, Ramón, 151.
Vasconcelos, José, 185, 195.
Vásquez, Honorato, 156, 159-60, 172, 175.
Vaticano, 91, 176.
Veblen, 1.
Vega, Eduardo, 220-1.
Vegas, Las, 7.
Vela, 122, 131.
Velasteguí, Manuel, 242.
Velasco (escultor), 131, 214.
Velasco Alvarado, Juan 291.
Velasco Ibarra, José María, 169, 182-3, 194, 210, 229, 248-9, 265-6, 293, 295.
Velásquez, 85, 113, 122.
Vélez, José Miguel, 132, 165, 213-5.
Venecia, 114, 271, 298, 327.
Venezuela, 161, 250, 277-8, 290, 303.
Venus, 13.
Veracruz, 82.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM INTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Vera, Pedro Jorge, 191.
Viena, 142.
Vietnam, 256, 269.
Vilcacho, Francisco, 74.
Villa, Jaime, 283, 314.
Villacís, Aníbal, 234, 268, 275, 277-8, 309, 314, 327.
Villacís, Gina, 320.
Villafuerte, 231.
Vinterer, Jorge, 71.
Viola, Manuel, 239, 280, 309-11, 315.
Viracocha, 46.
Virgen, La, 84, 111-3, 132-4, 136, 156, 159, 198, 200, 256.
Virgen de Guadalupe, 101, 110, 113.
Virgen de Guápulo, 86, 110.
Virgen de Concepción, 110, 130, 133, 165, 200.
Virgen del Apocalipsis, 110.
Virgen de las Mercedes, 82.
Virgen del Cisne (Loja), 110.
Virgen del Quinche (Loja), 110.
Virgen del Rosario, 121, 133.
Viteri, Oswaldo, 176, 236, 250, 261-2, 279-80, 309.
Víver, Carlos, 315-6.
Voltaire, 126.
Vredman, 71.

W

Wáshington, D. C. (EE. UU.), 234, 238, 278, 283.
Webern, 325.
Weimar, 238.
White (compañía), 227.
Wierix, 71.
Wilder, Elizabeth Weismann, 73.
Wölflin, 106.
Woodstock (festival de), 270.
Worringer, 106.
Wulf, Lloyd, 237, 249-50, 269, 309.

Y

Yasuní, 15.
Yaulema, Miguel, 317.
Yerovi, Clemente, 273.

Z

Zaldumbide, Gonzalo, 174.
Zamora, 95.
Zaragoza, Manuel, 102.
Zaruma, 54, 95, 107.
Zborowsky, Leopold, 253.
Zdanov, 186.
Zen, 233, 254, 322.
Zepúlveda, Oidor, 86.
Zona del Canal (Panamá), 231.
Zuidema, Tom, 33.
Zúñiga, Francisco, 261.
Zurbarán, 113, 122.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

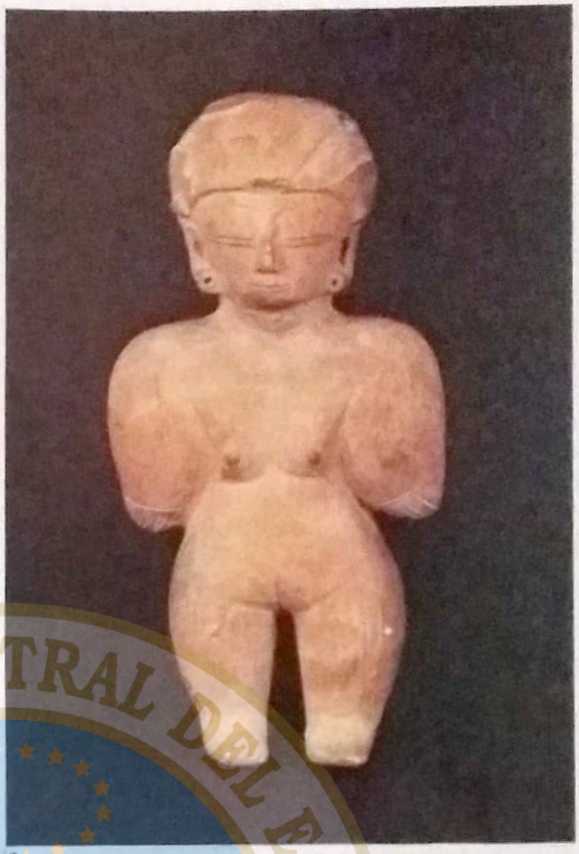
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

ILUSTRACIONES

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1

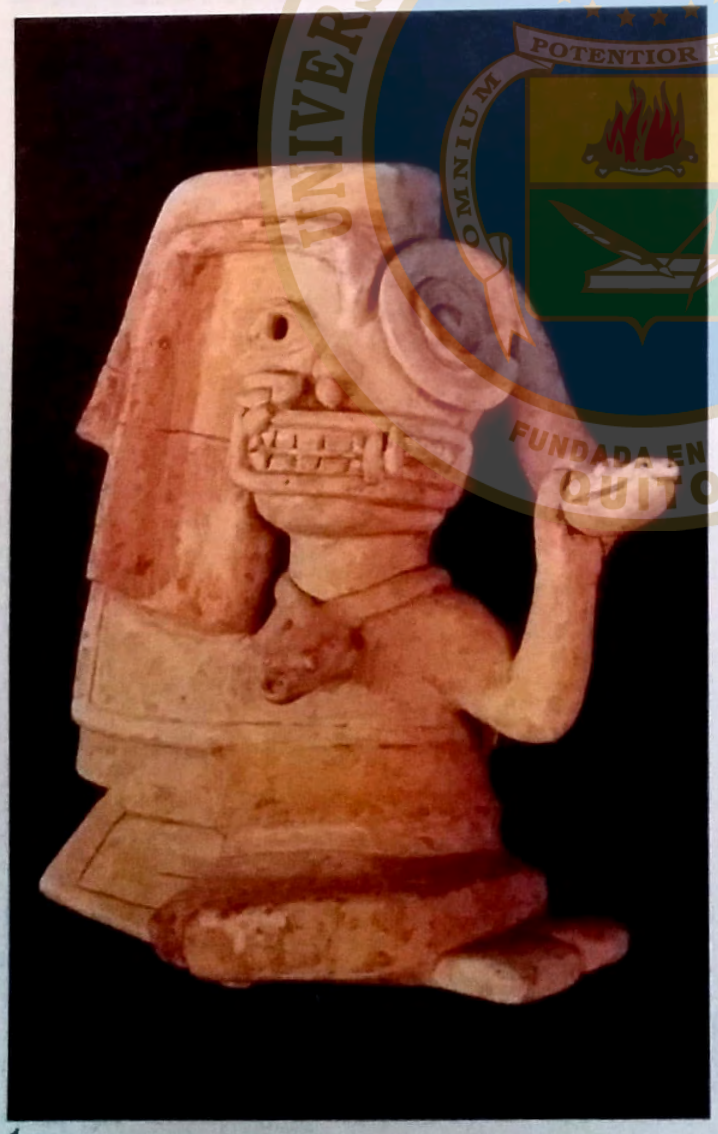


2

3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

6



4

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

7

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

11

10

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

5

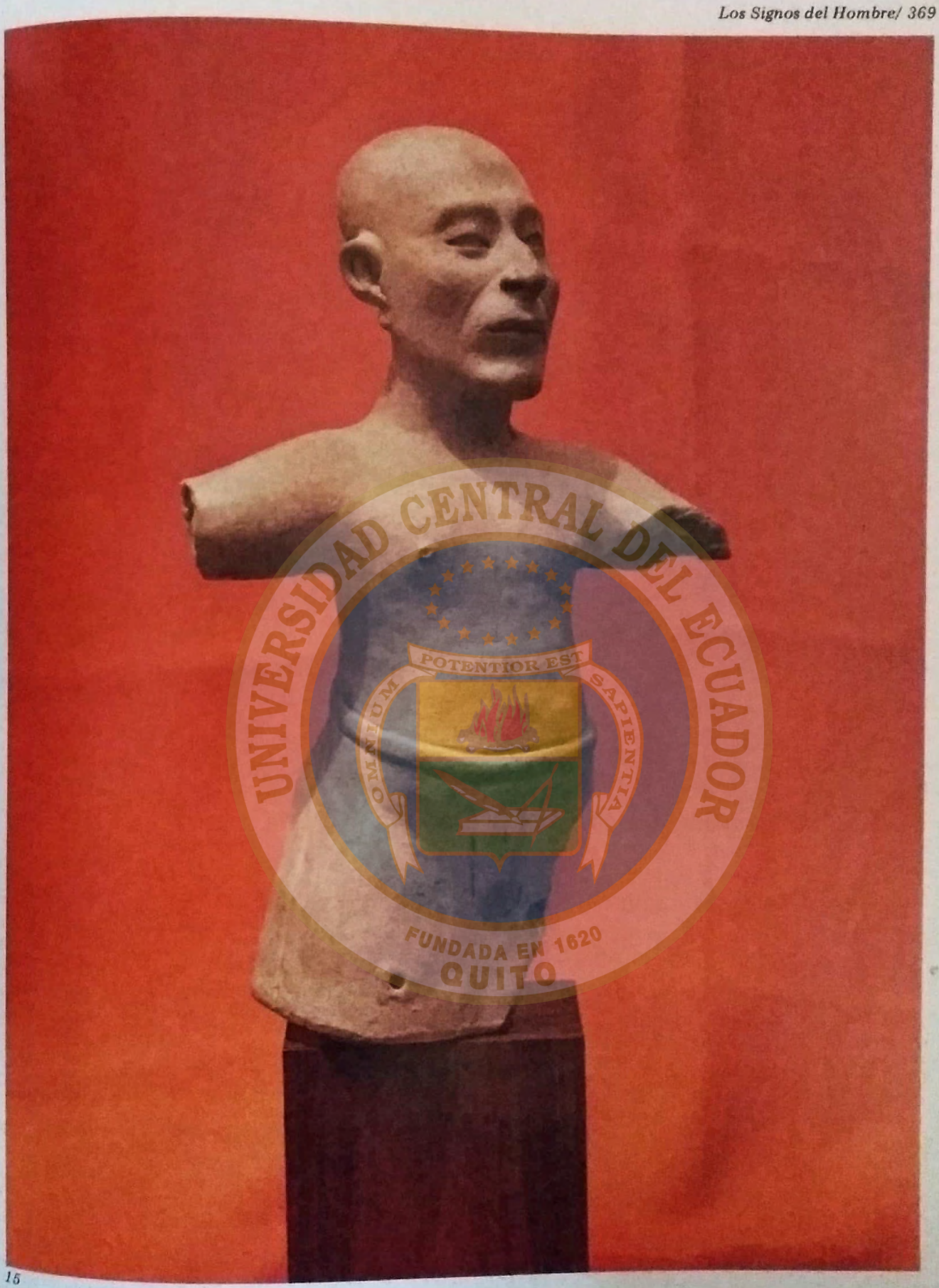
9

8

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

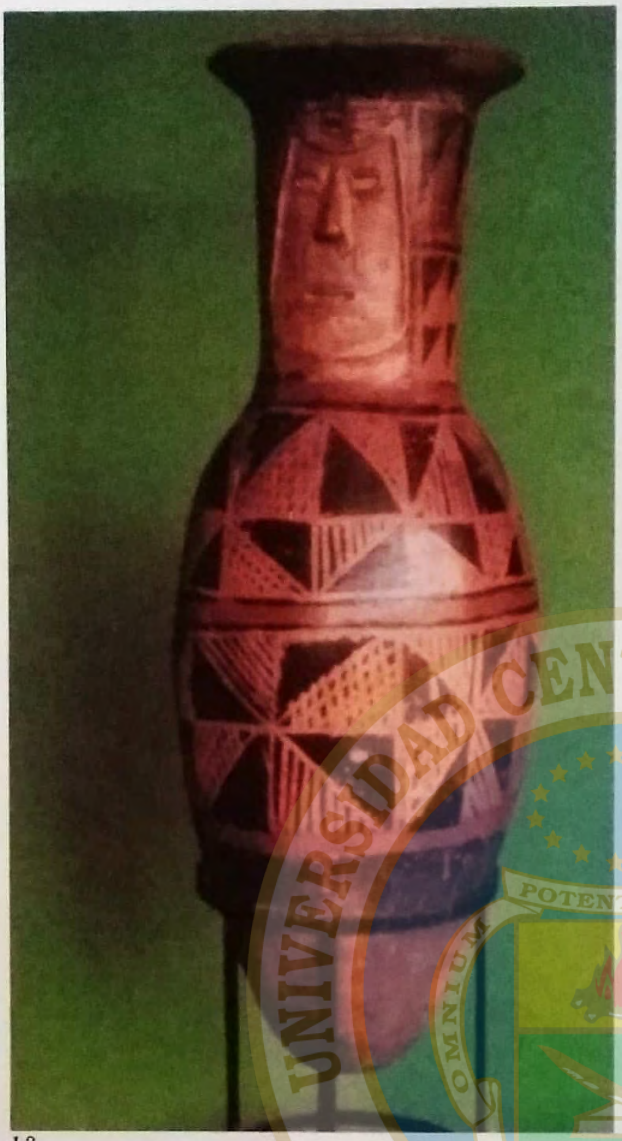
16

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

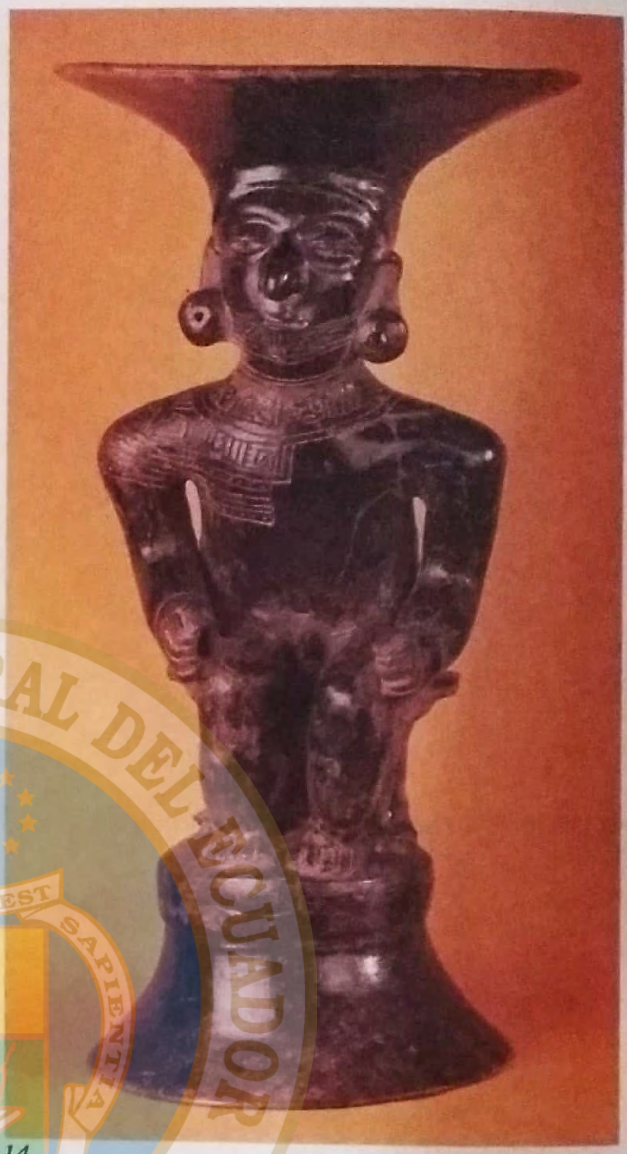


15

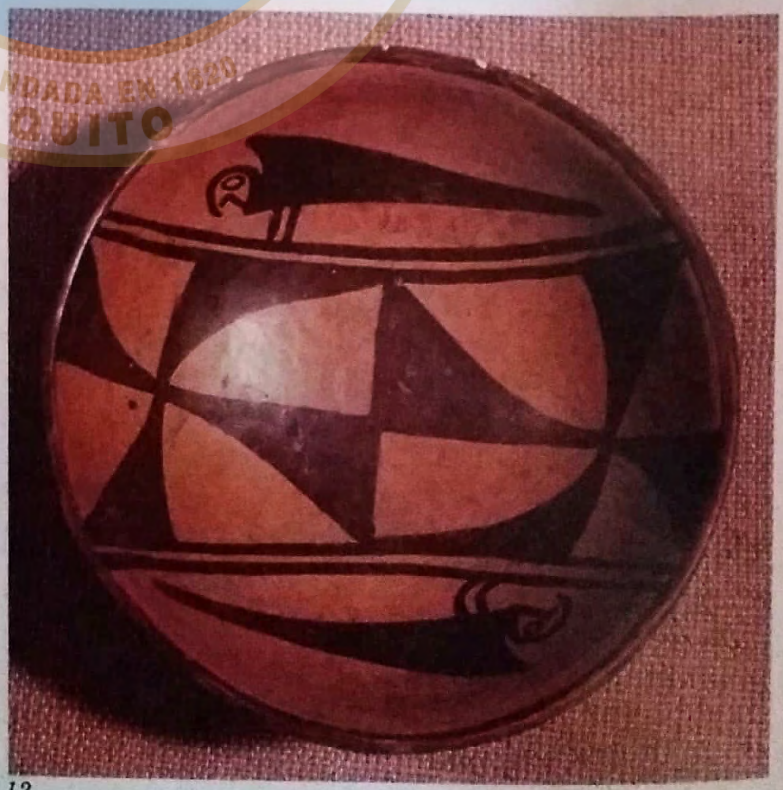
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



13



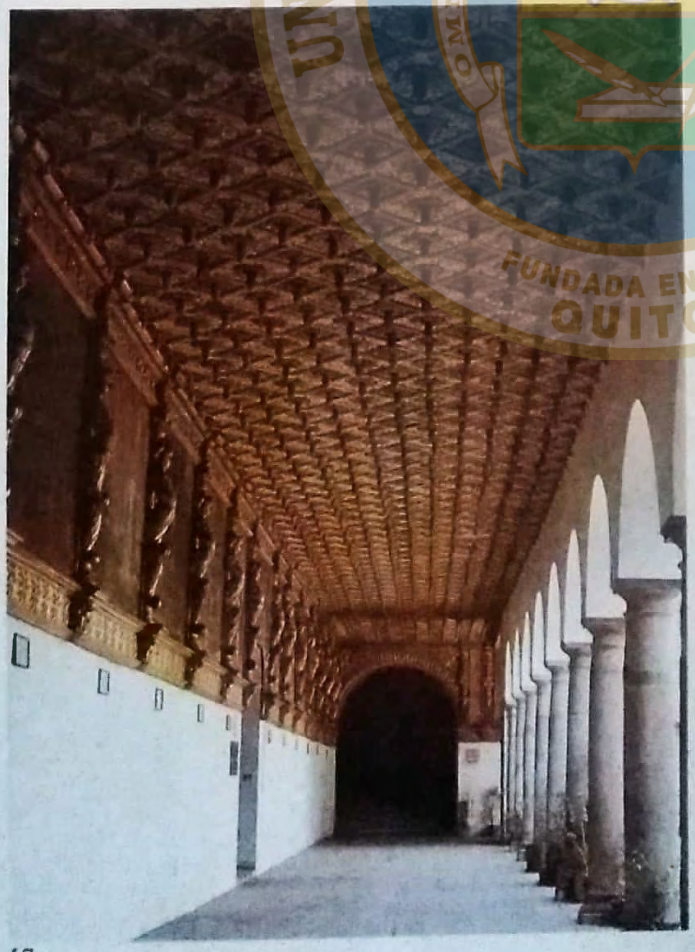
14



12

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

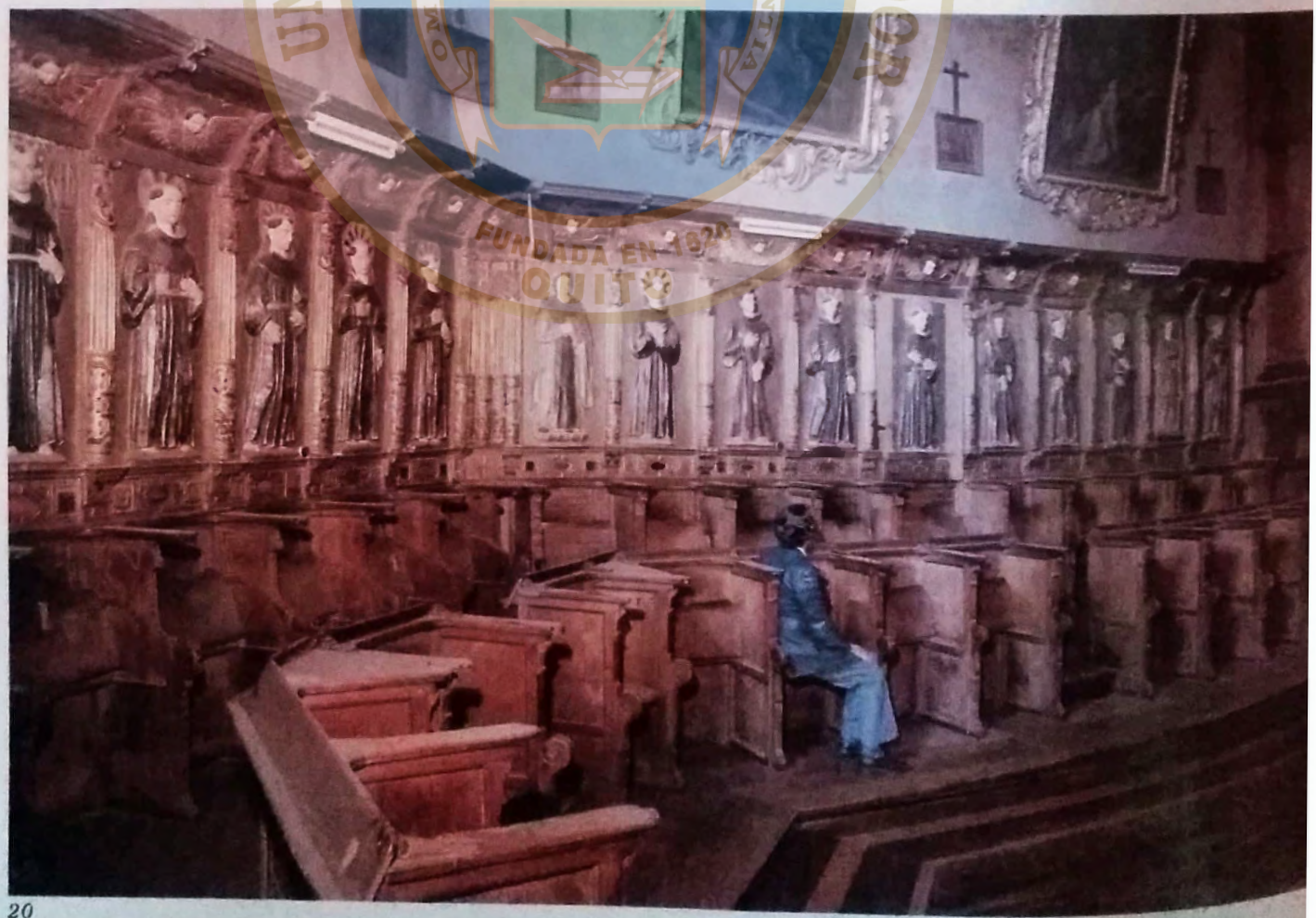
8



17

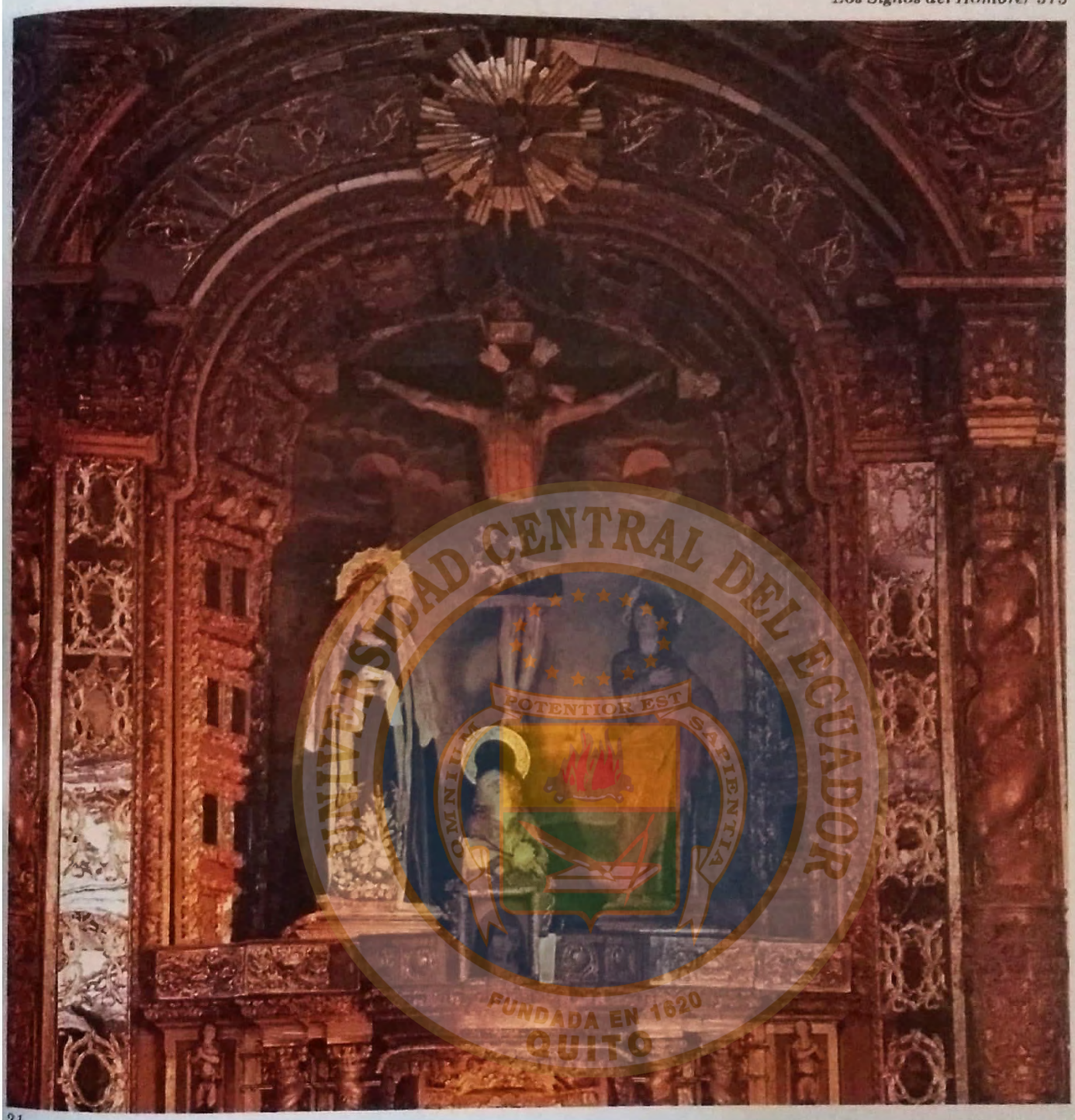
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

19



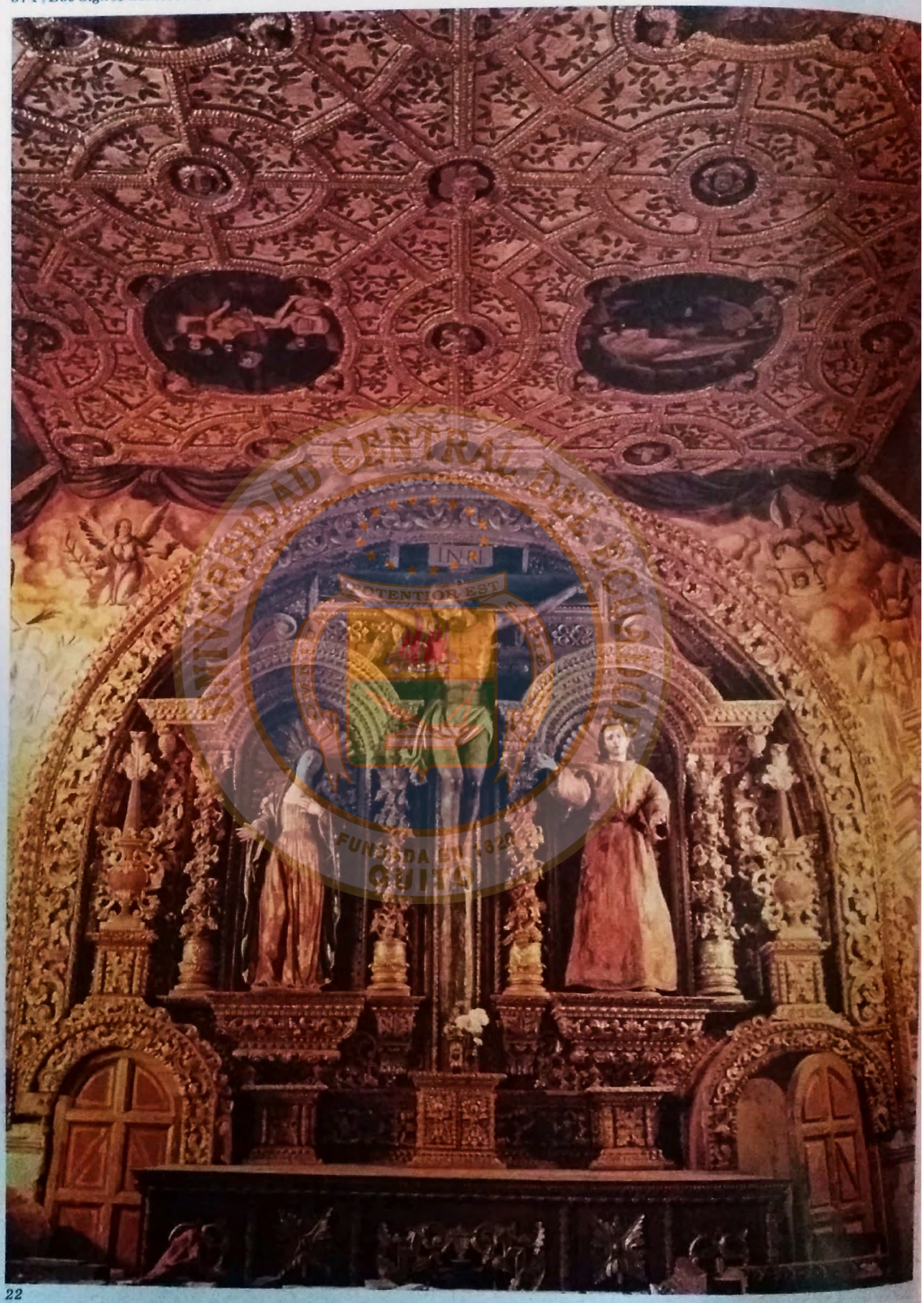
20

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR LUX OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



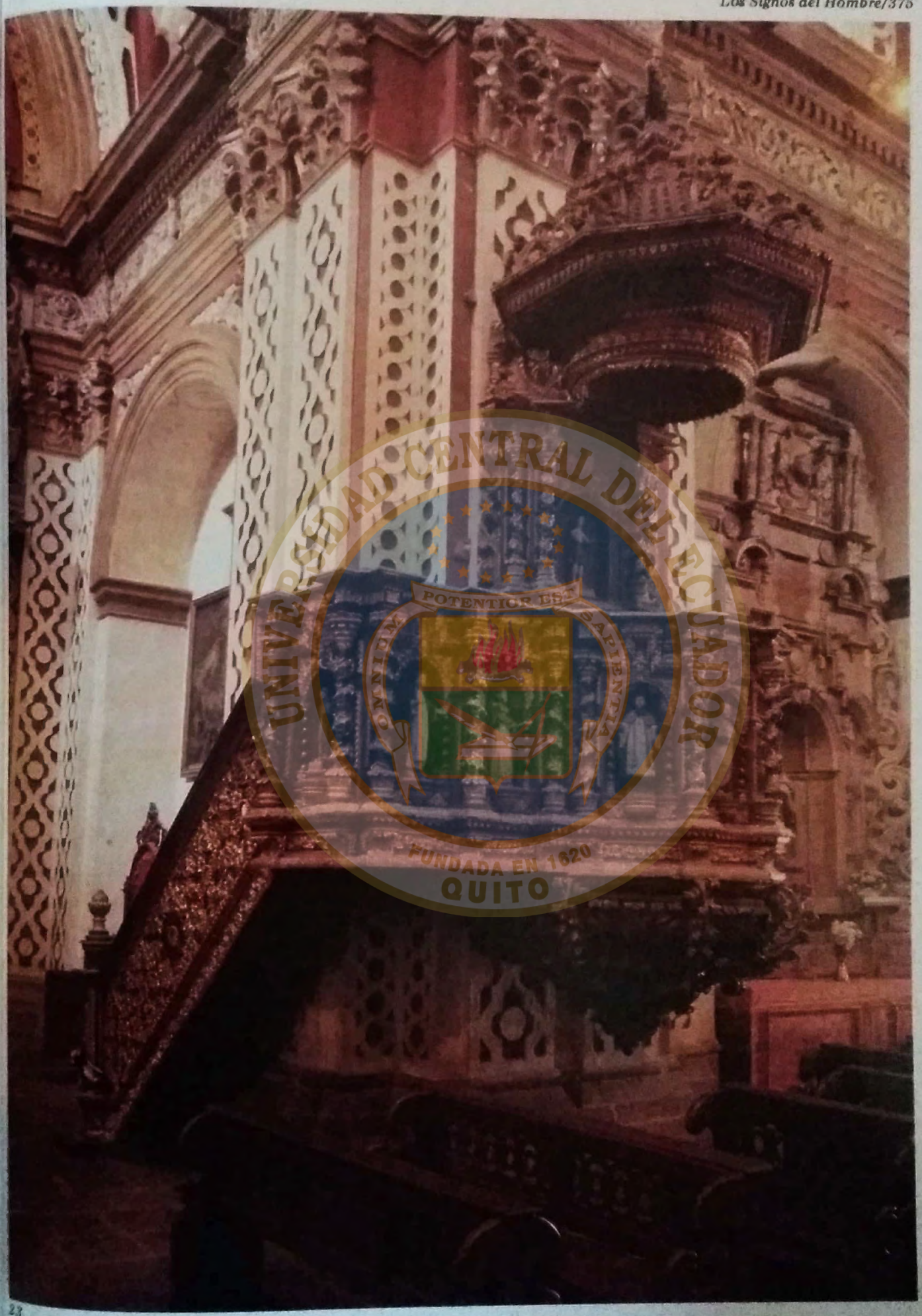
21

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



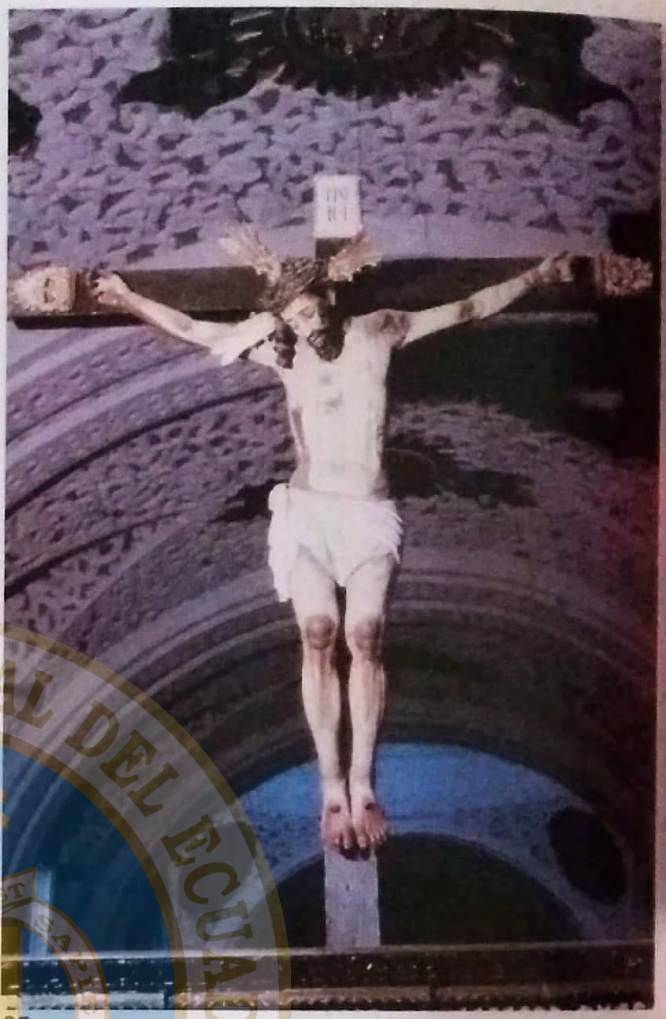
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

22



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

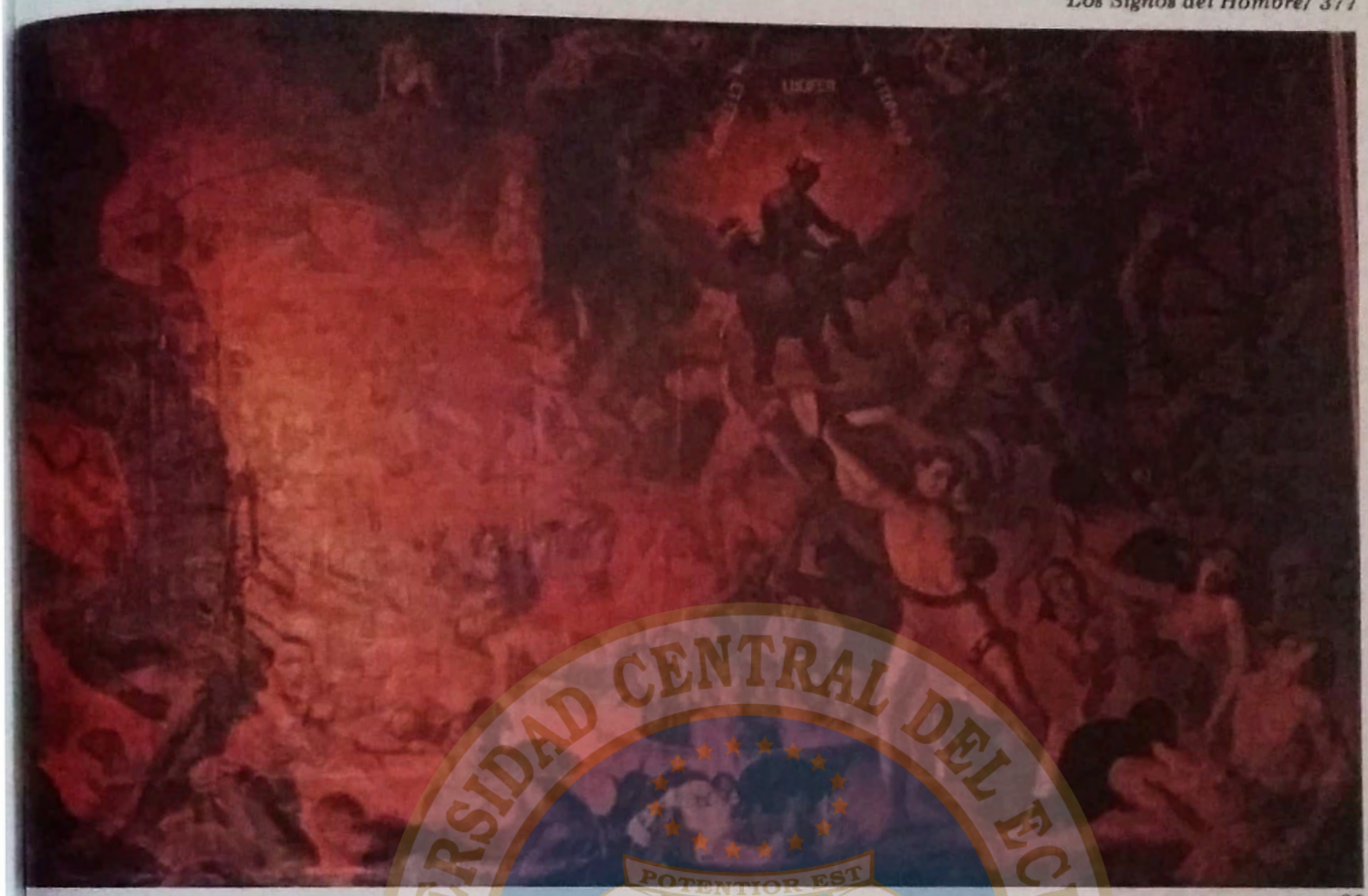
26



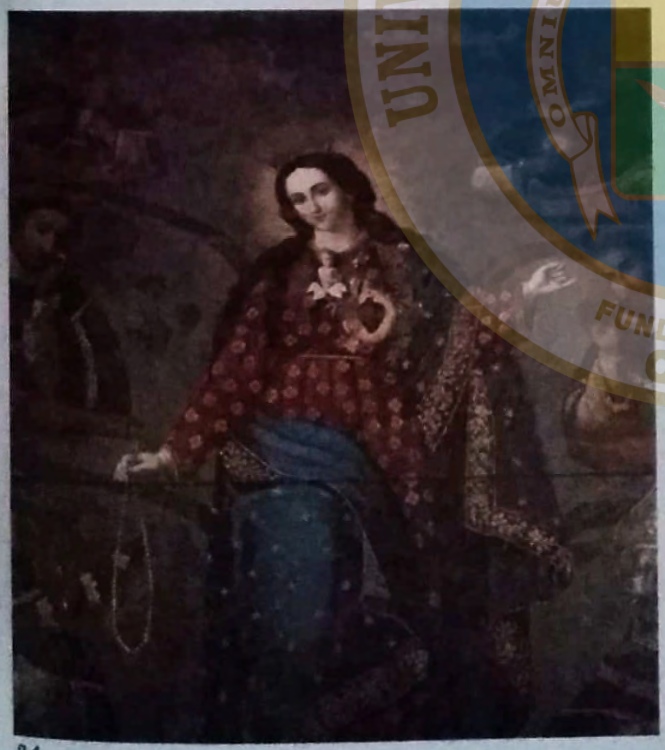
27

25

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO



28



24

29

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

30

31

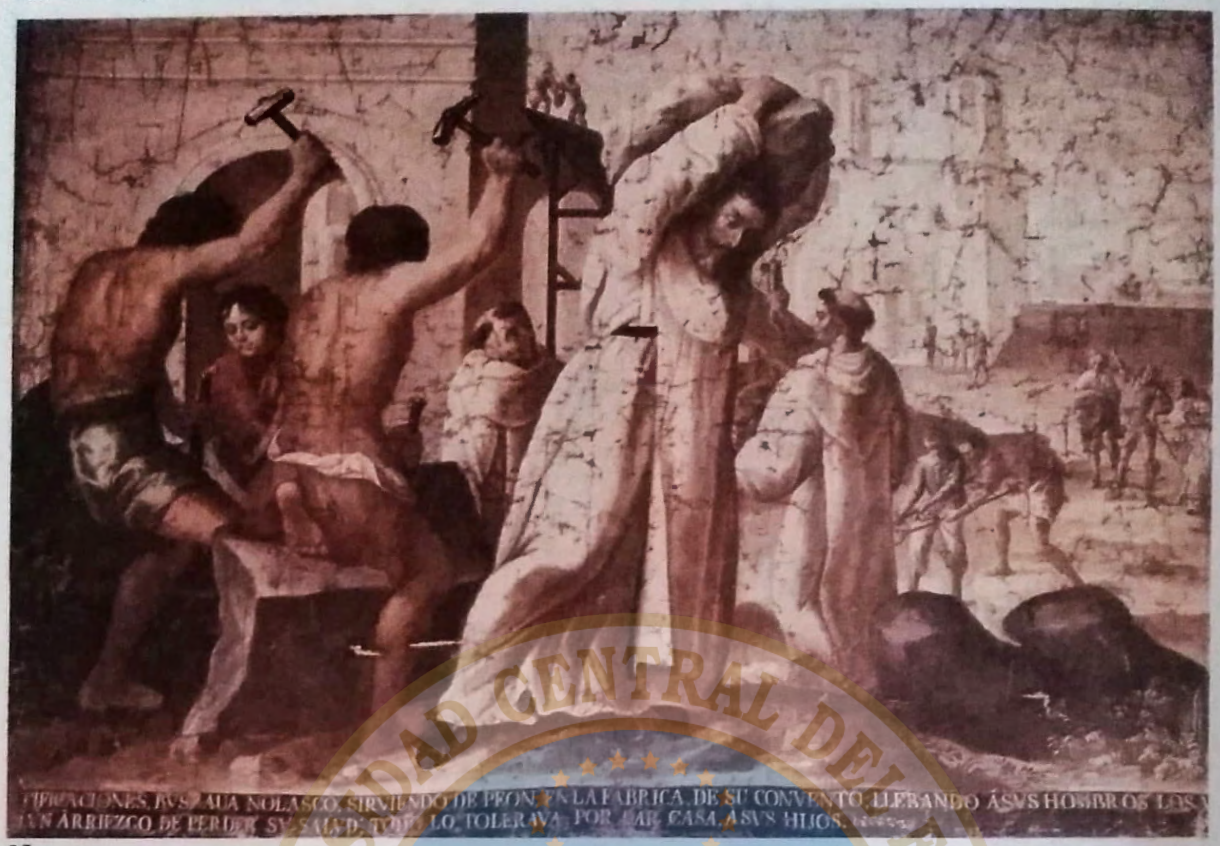
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

32

34

33

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



35

37

38

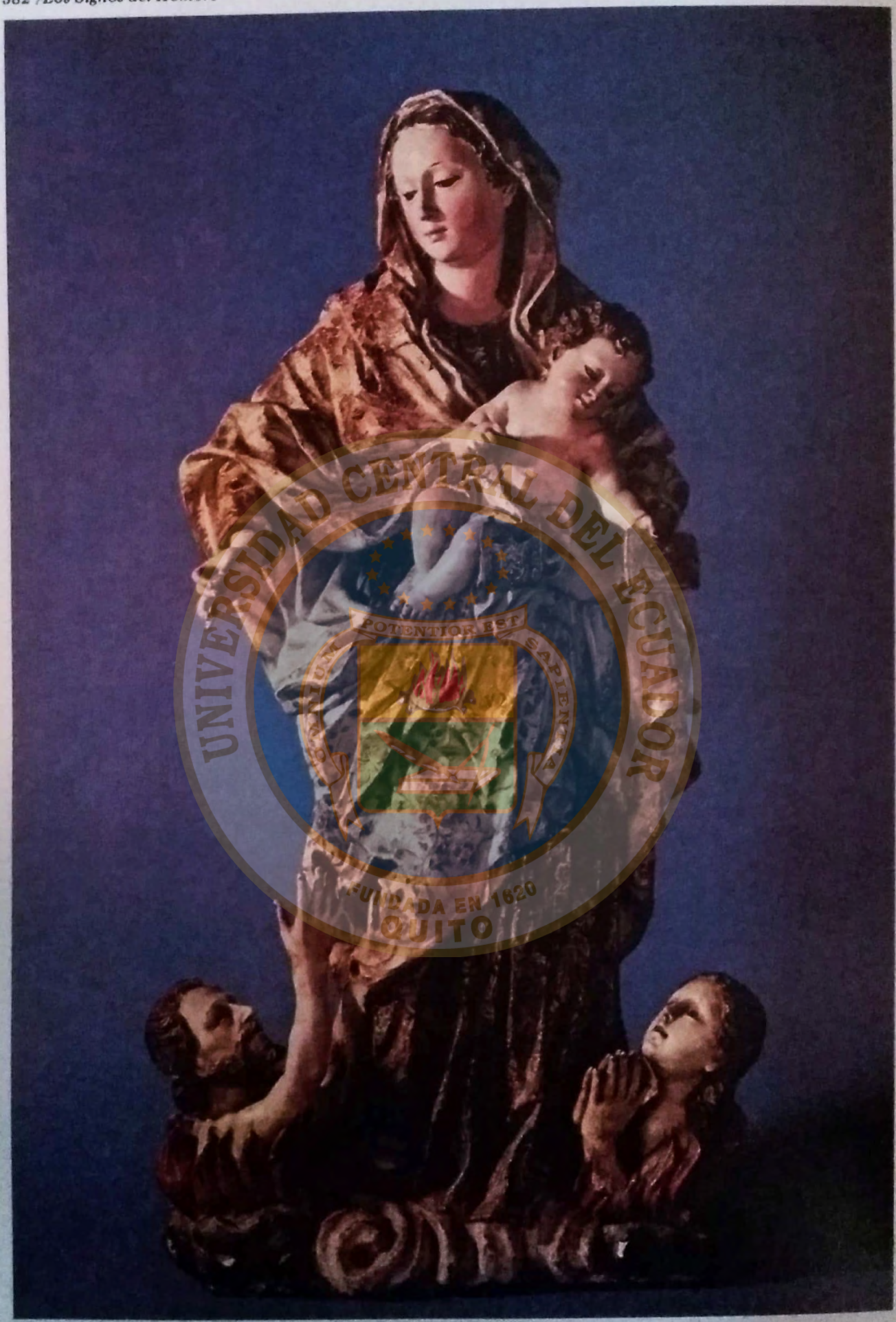
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

40

39

36

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



42

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

41

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

43

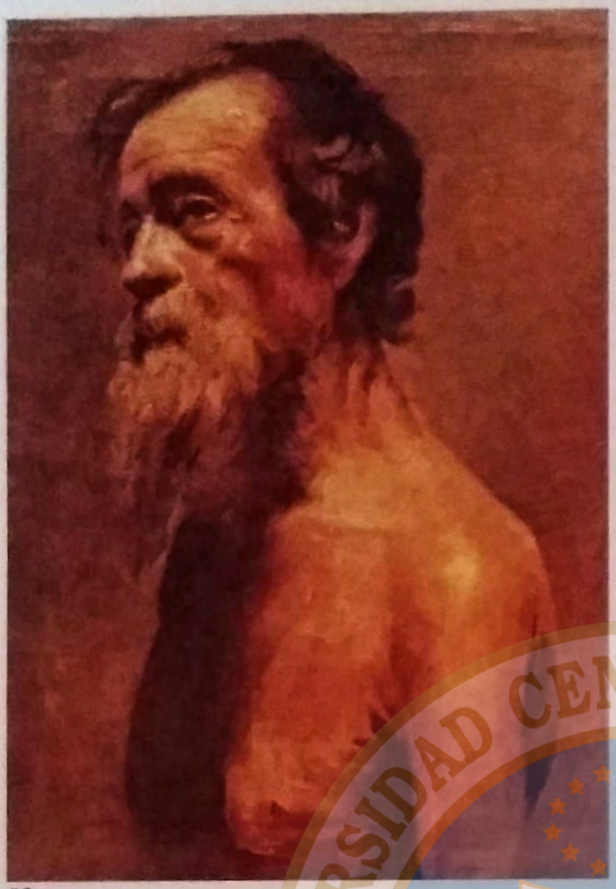
45

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

46

44

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

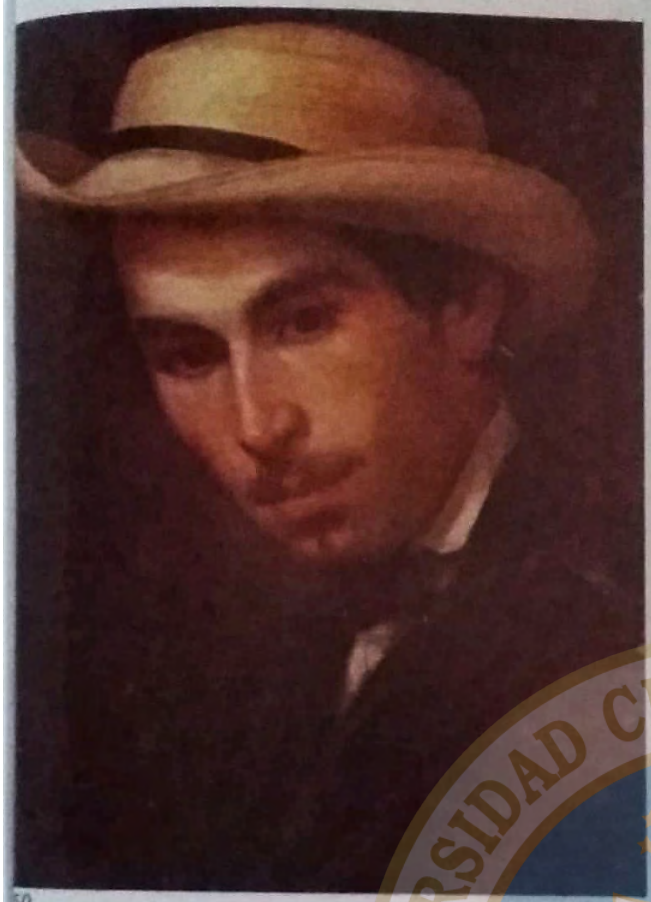


52

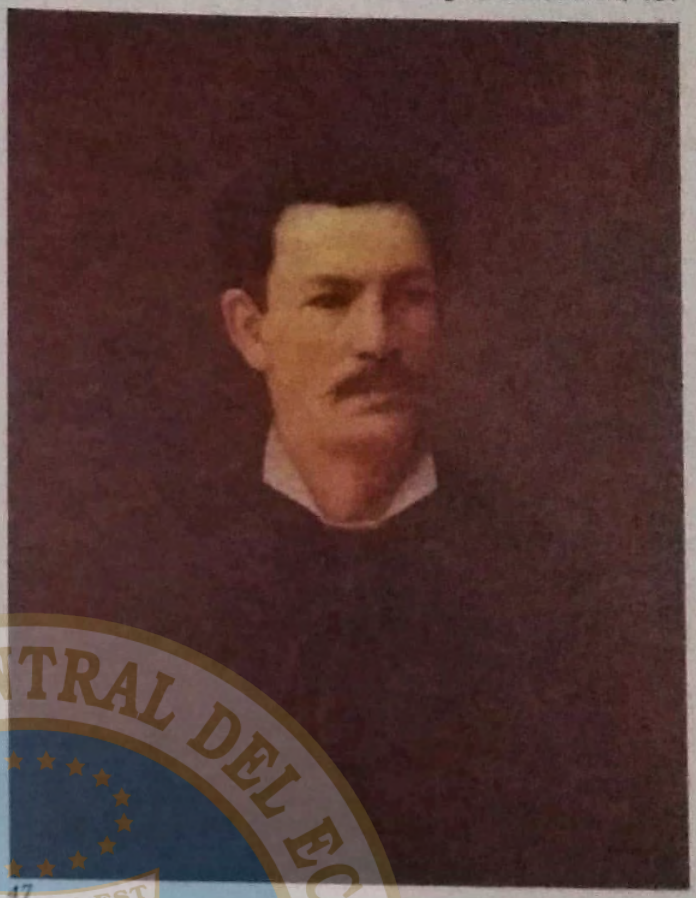
48

51

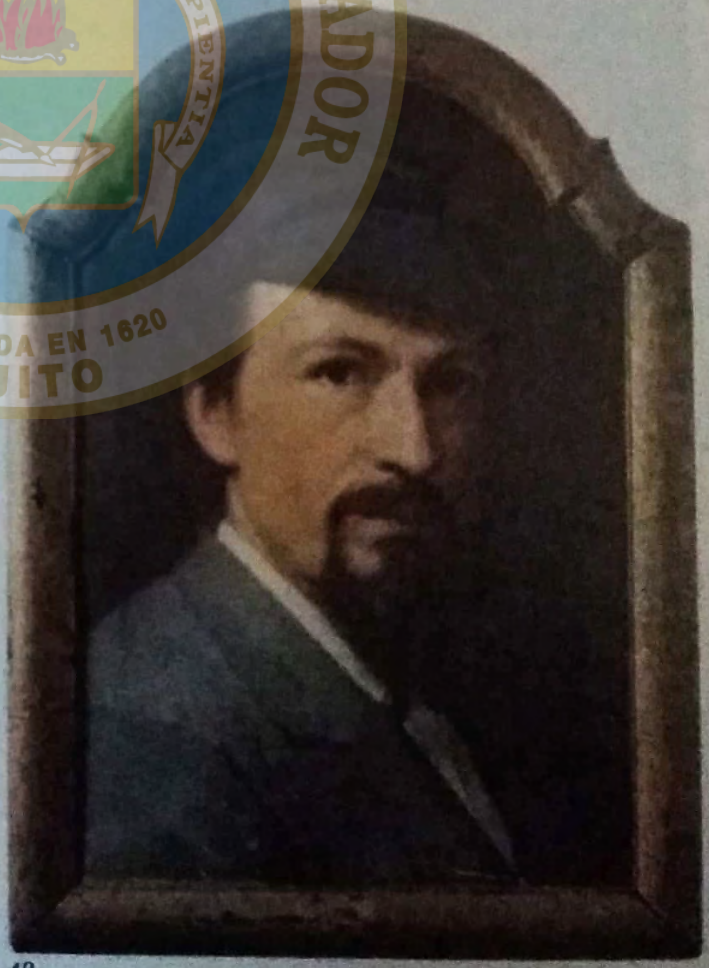
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



50



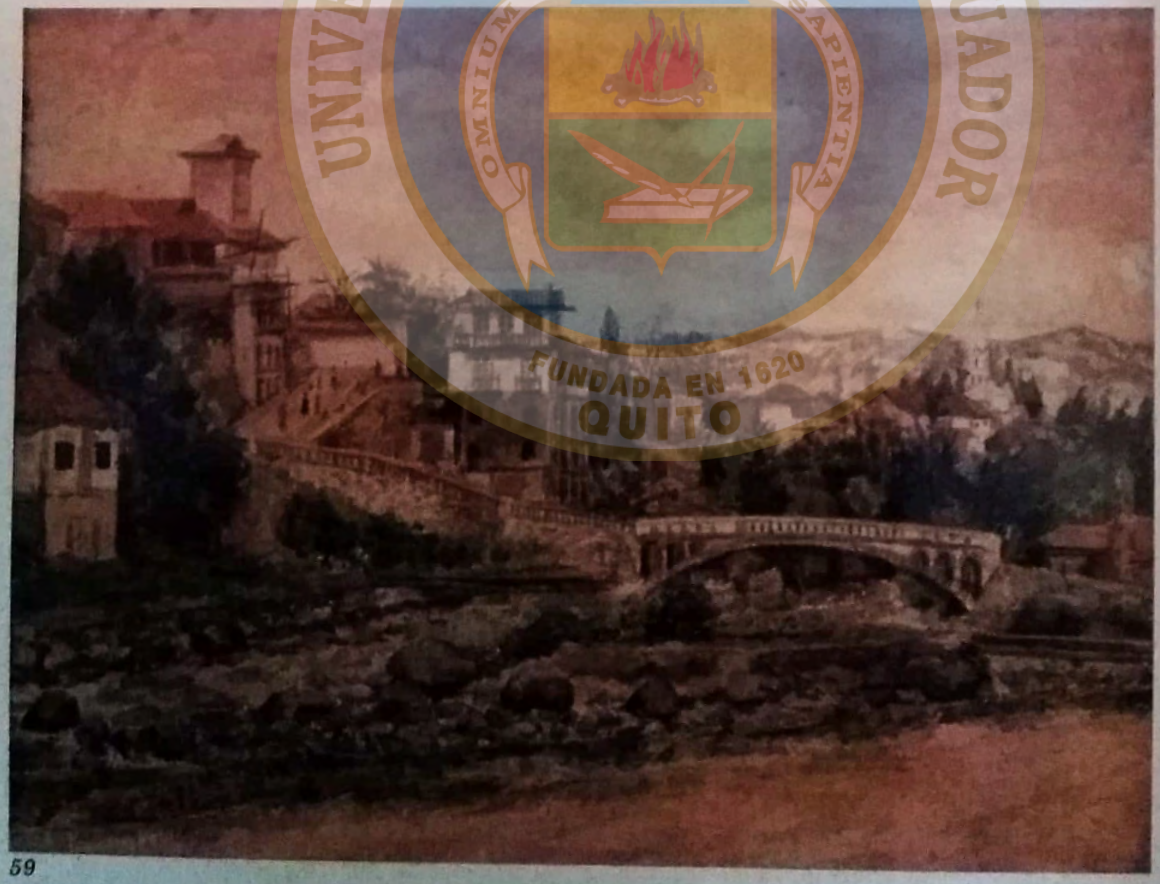
47



49

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

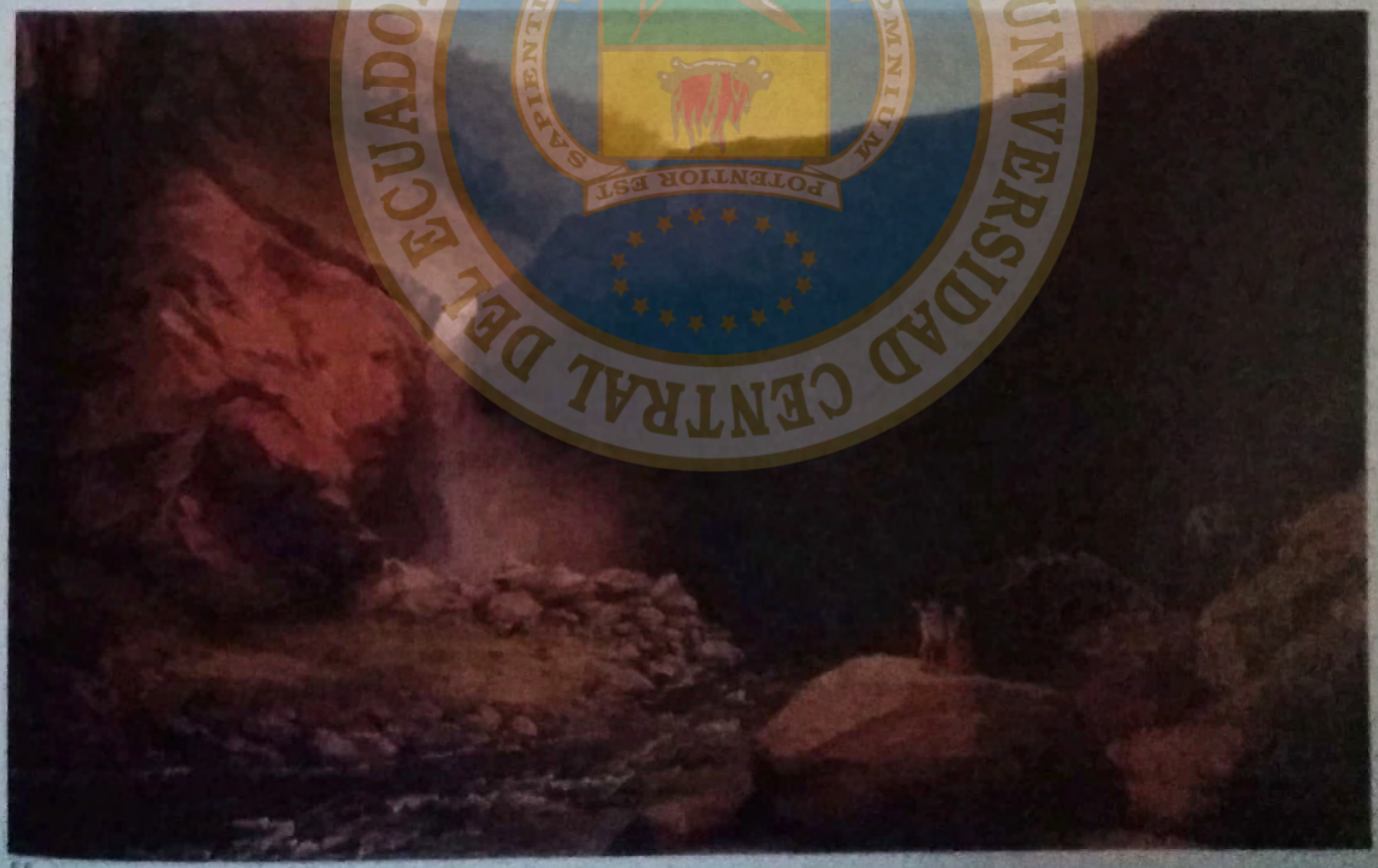
53



59

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1020
QUITO

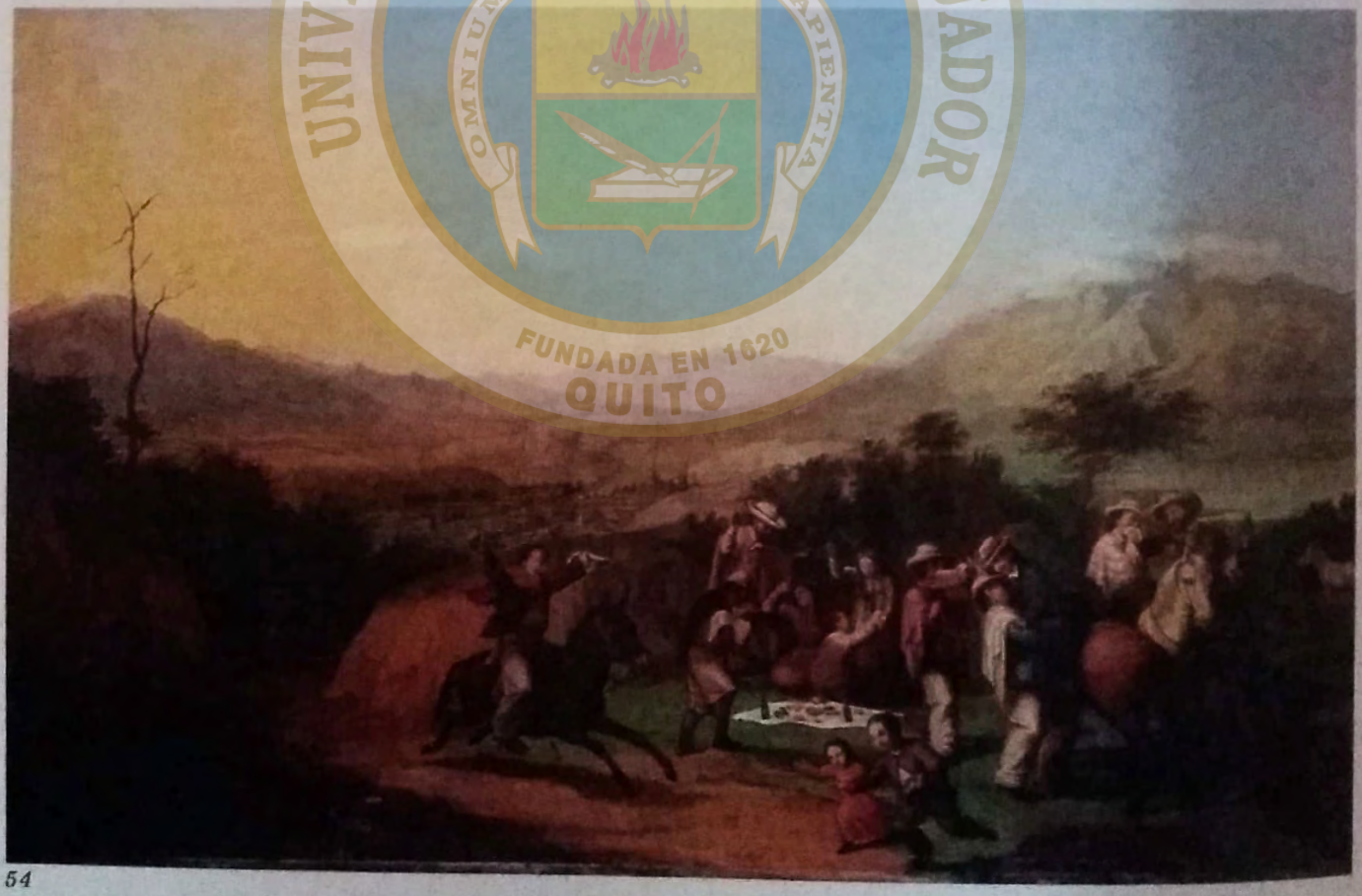
57



58

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO
FUNDADA EN 1620
SAPIENTIA OMNIUM POTENTIOR EST

58



54

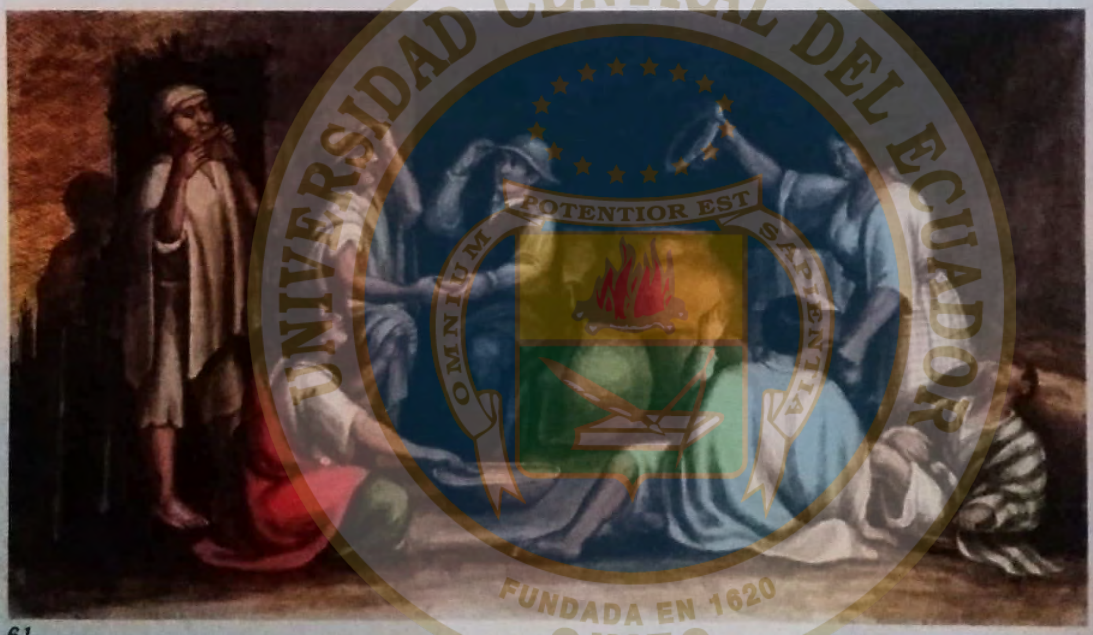
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

56

60

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

62



61

68

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

72

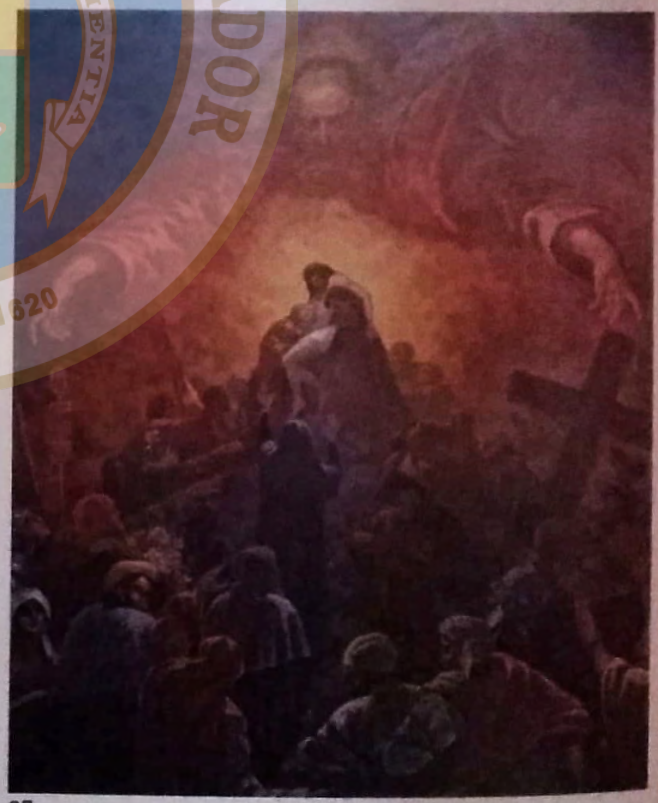
66

63

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

69

65



67

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

78

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

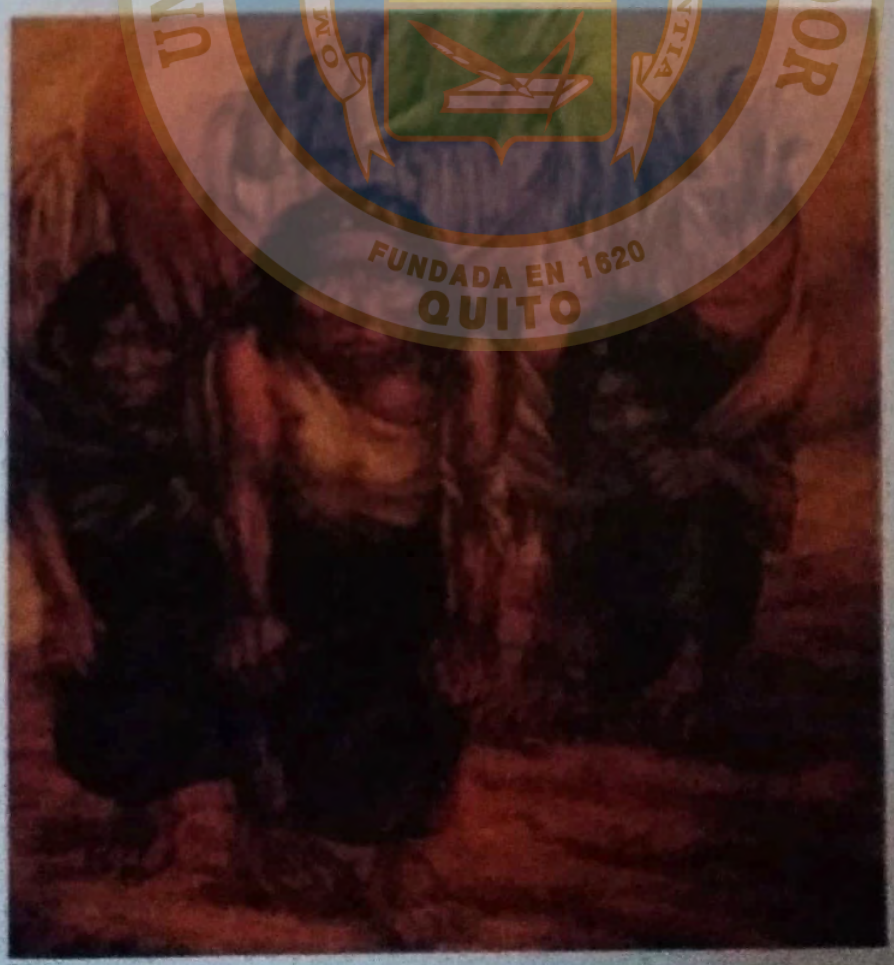
73

75

76

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

64



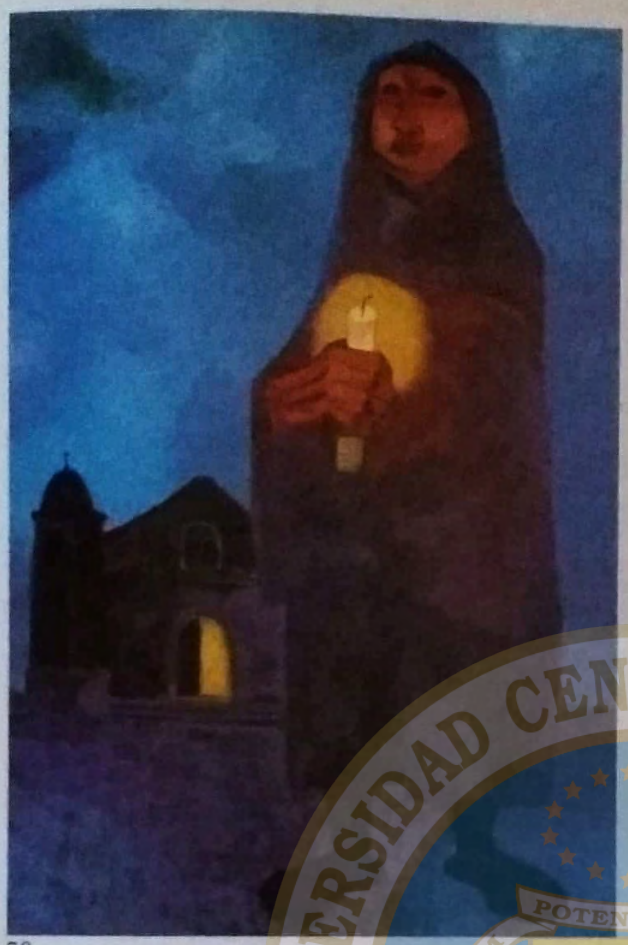
74

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

71

77

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



70

79

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

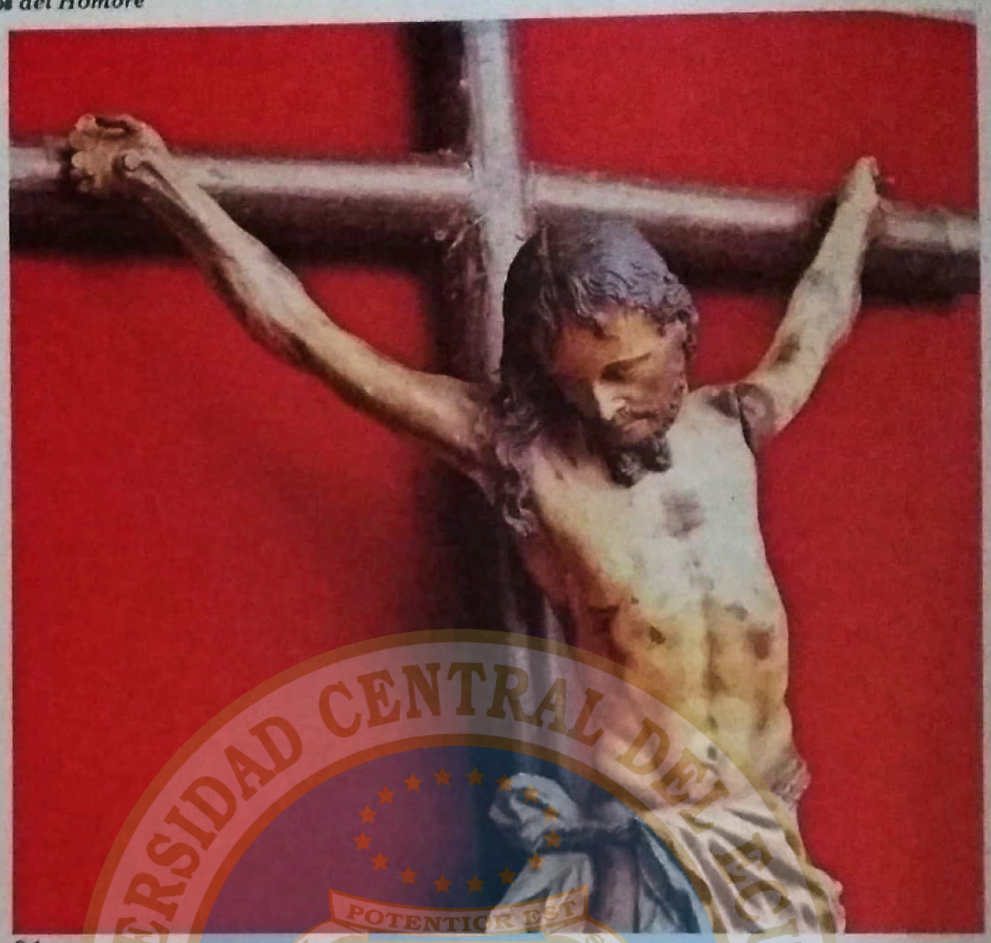
81

82

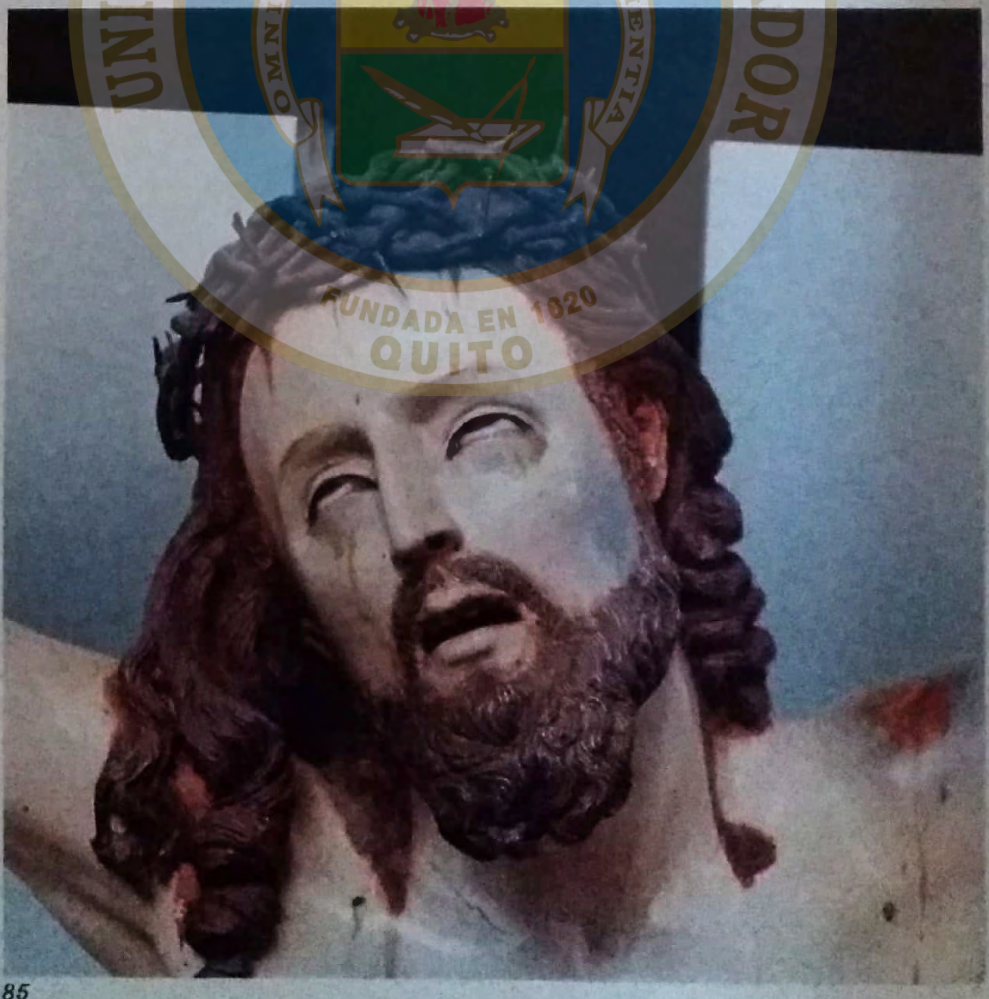
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

80

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



84



85

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

86

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

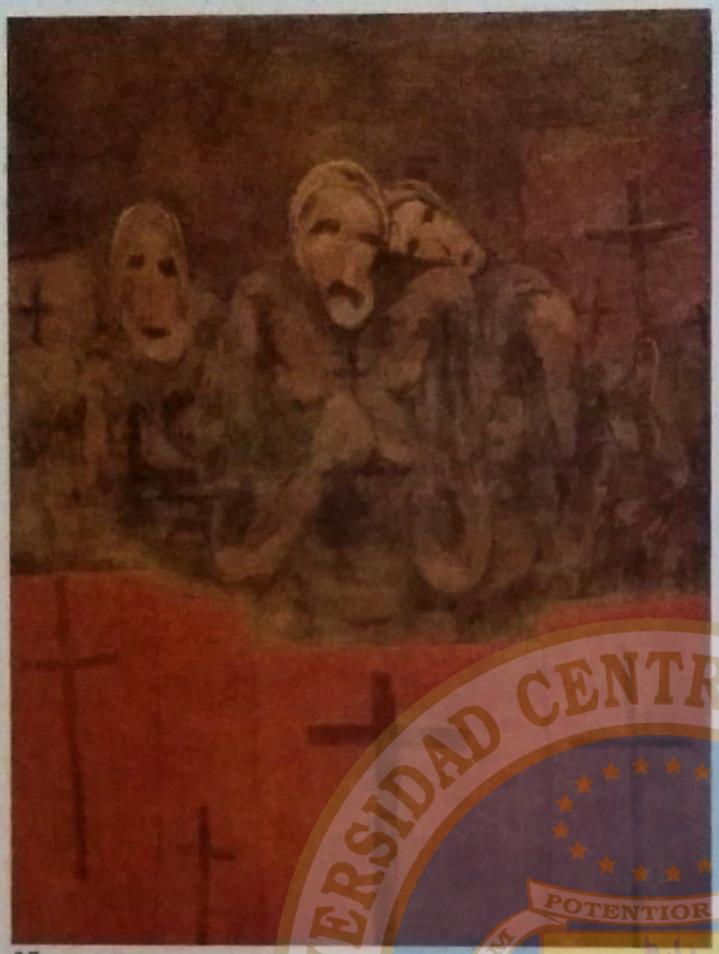
89

87

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIBUS SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

88

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



97

96

95

94

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

93

92

91

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

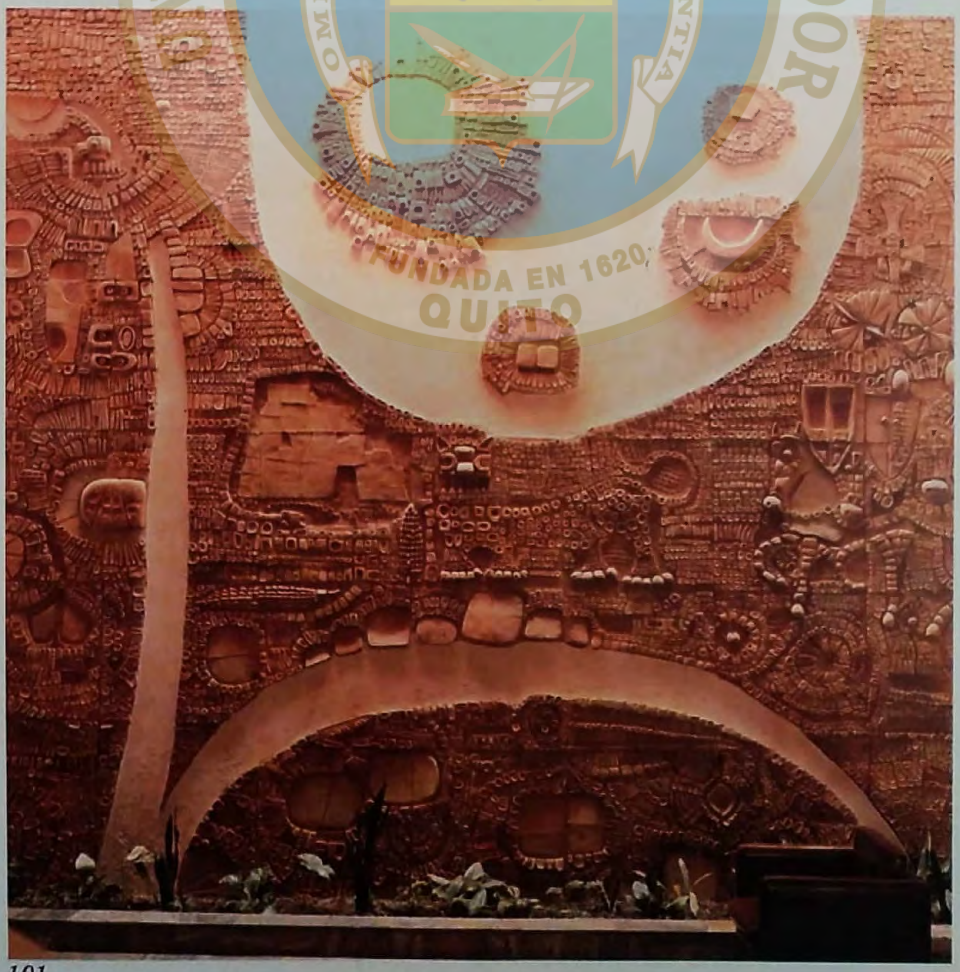
90

99

98

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

100



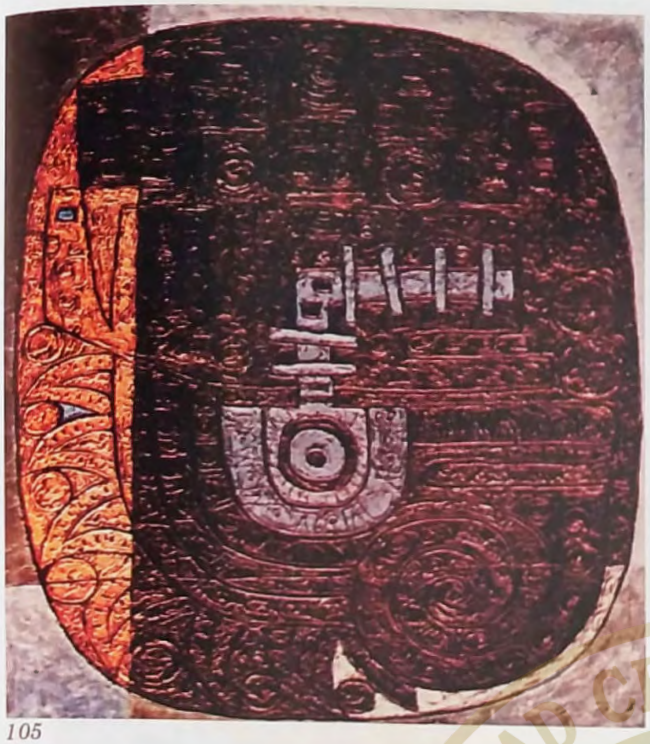
101

103

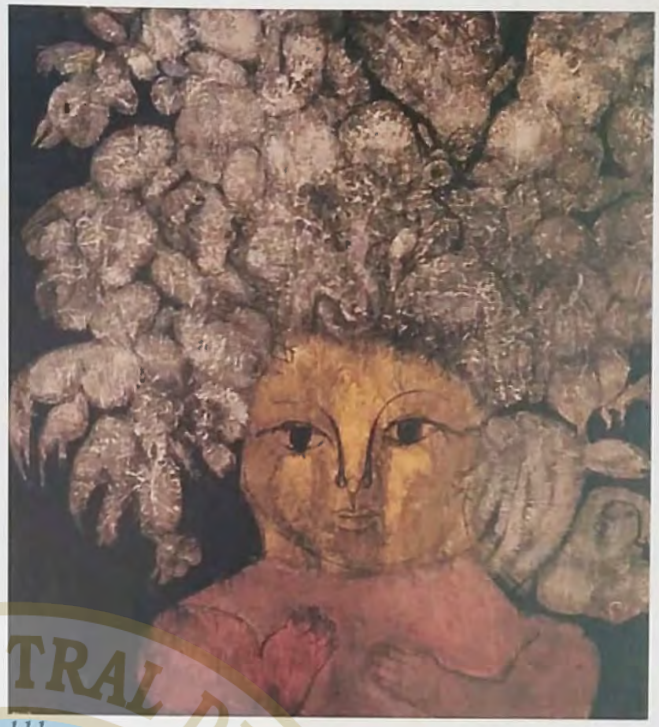
104

102

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



105

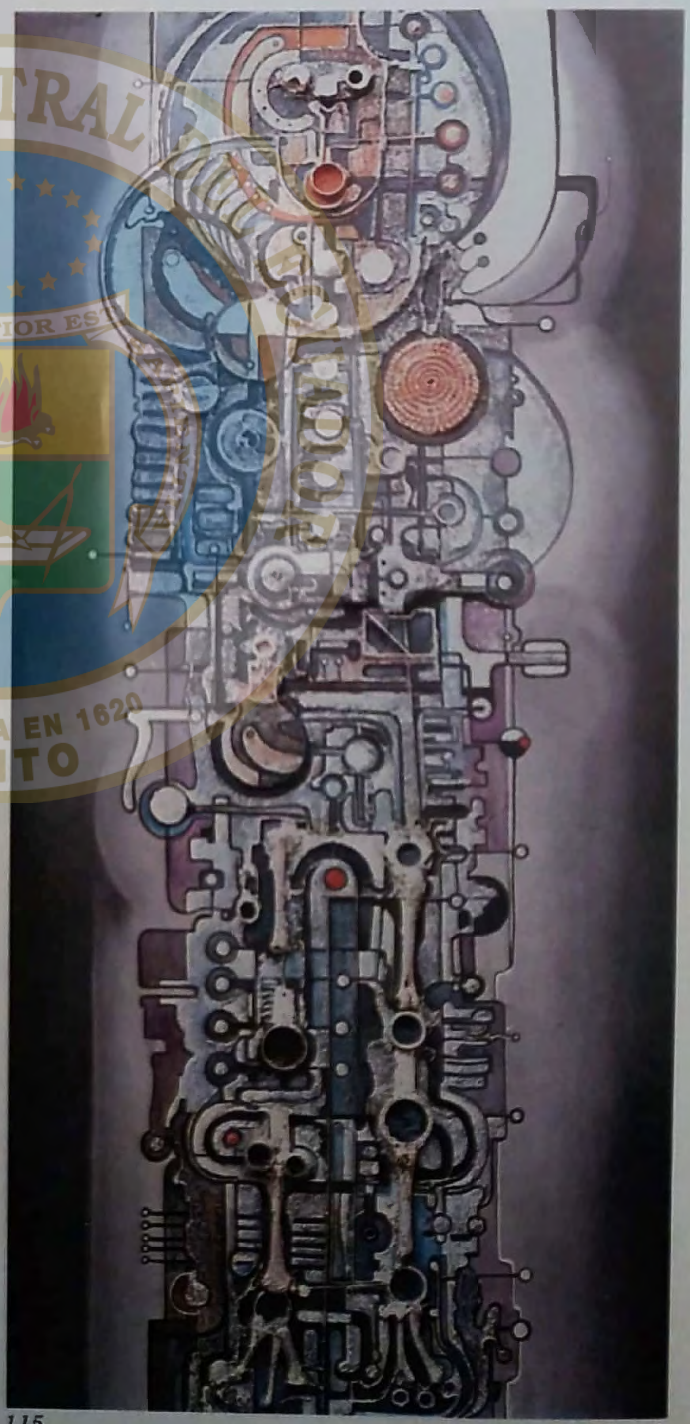


111

112

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

116



115

UNIVERSIDAD CENTRAL
POTENTIOR ES
OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

13

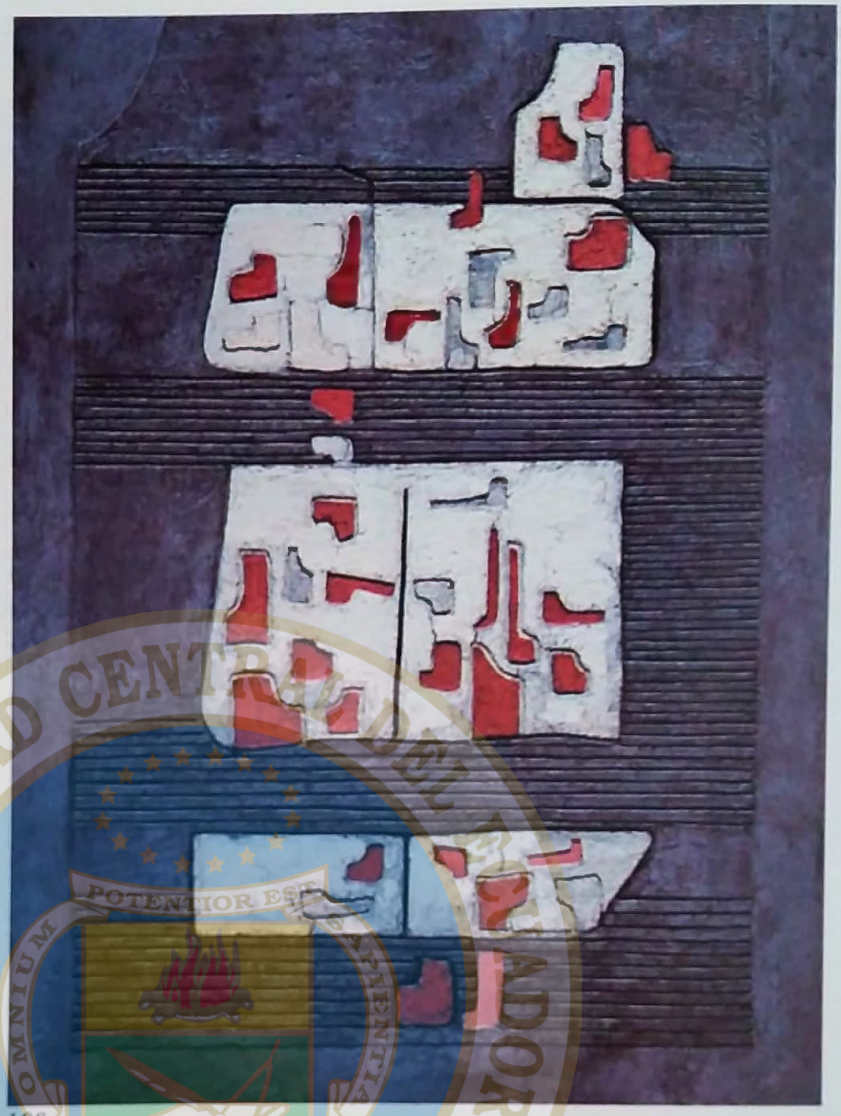
117

109

118

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

INSTITUTO DE ARTES ESCUELA DE TEATRO
BIBLIOTECA
QUITO



106

107

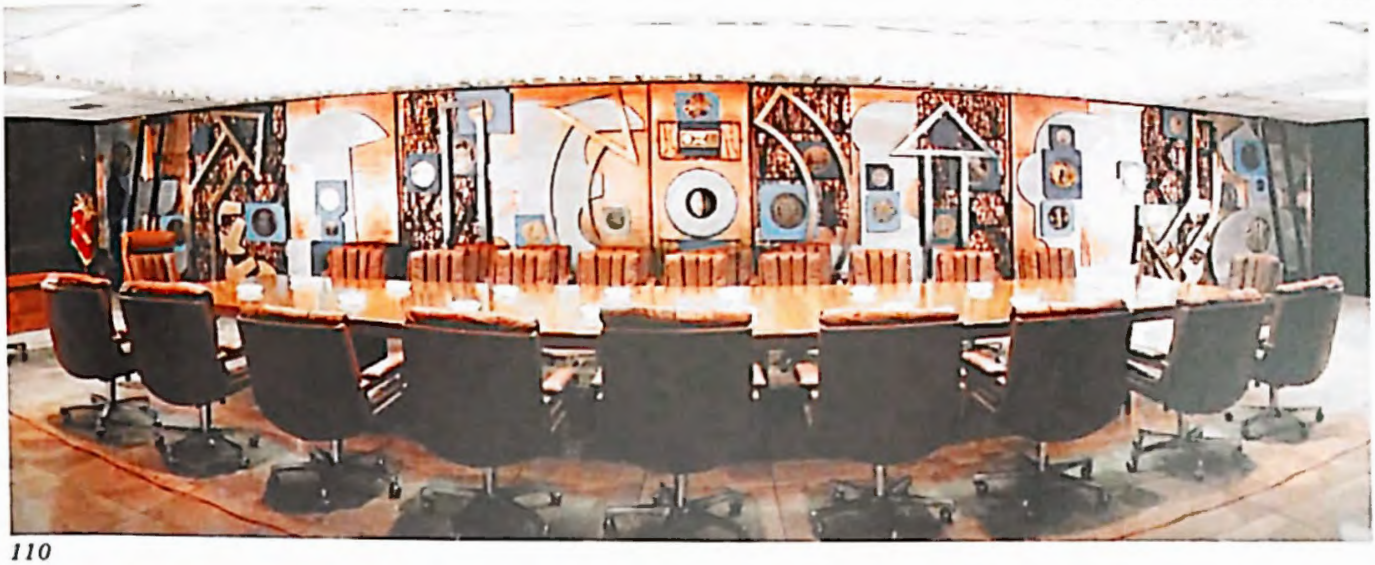
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

108

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

211

PUBLICACIÓN DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA
FUNDADA EN 1620
QUITO



110

114

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORUM SALUS SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

126

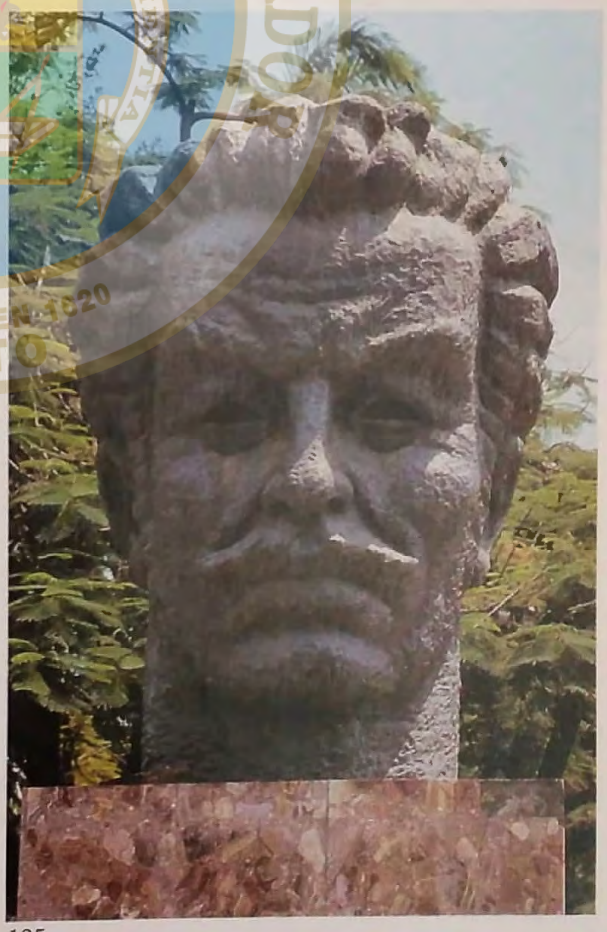
120

122

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

83

121



125

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

119

124

128

129

127

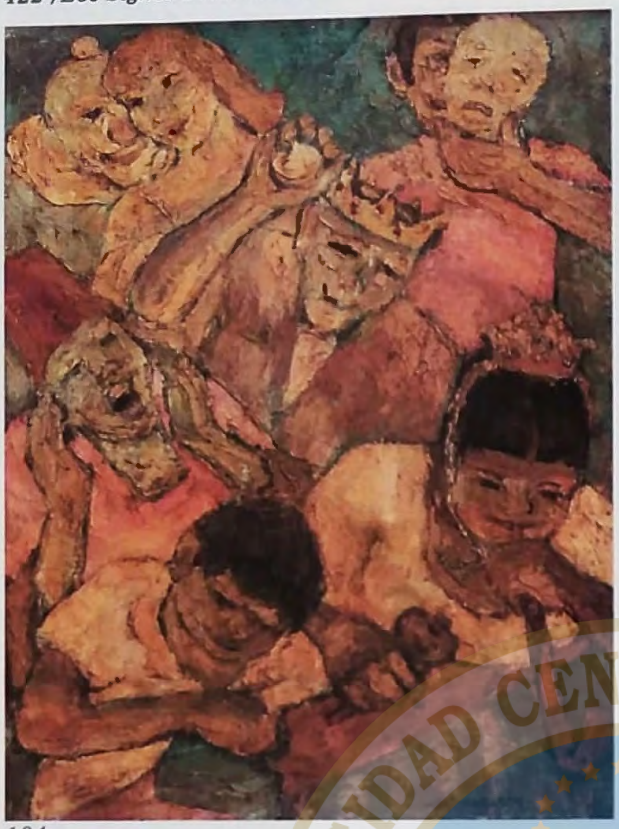
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM PRINCIPIUM ET FINIS
FUNDADA EN 1620
QUITO

130

123

131

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI PRUDENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



134

132

133

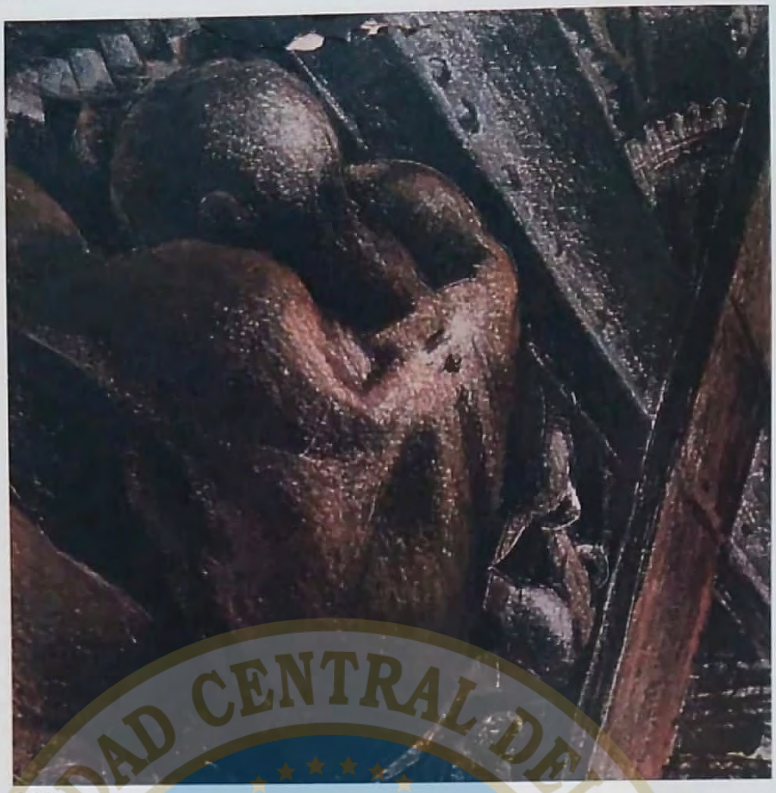
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

136

135

139

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
QUITO
FUNDADA EN 1620



140

141

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

138

137

143

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

145

142

144

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

149

146

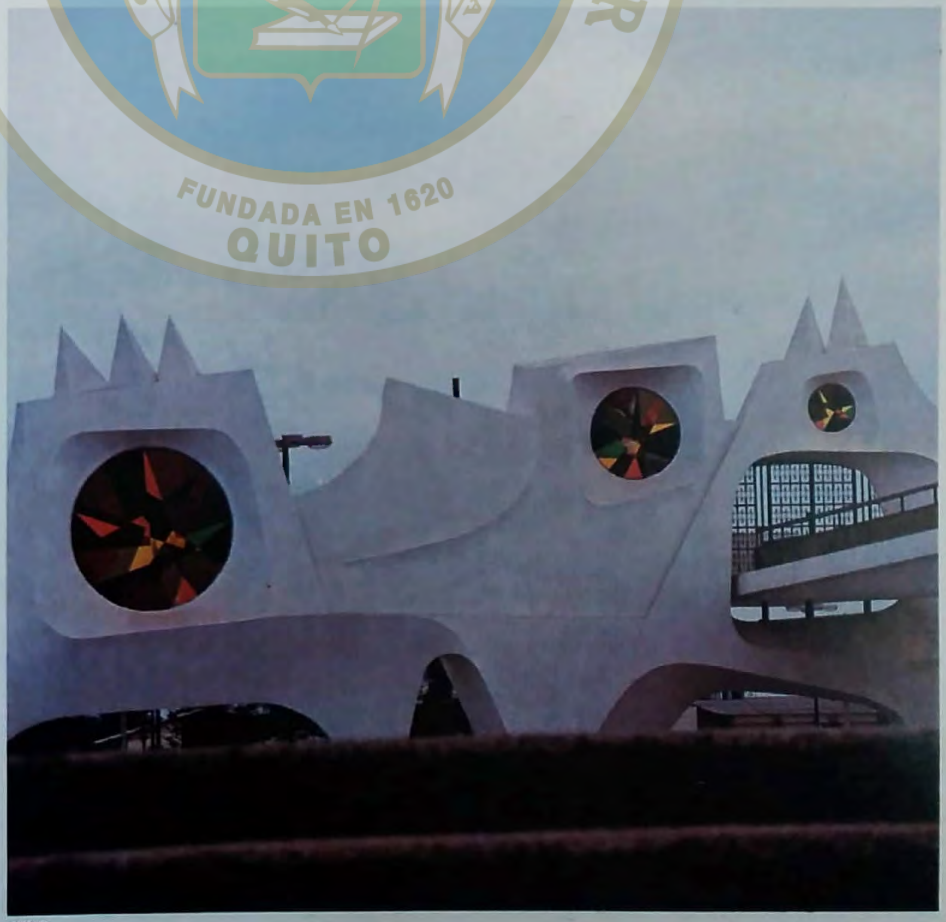
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

148

147

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

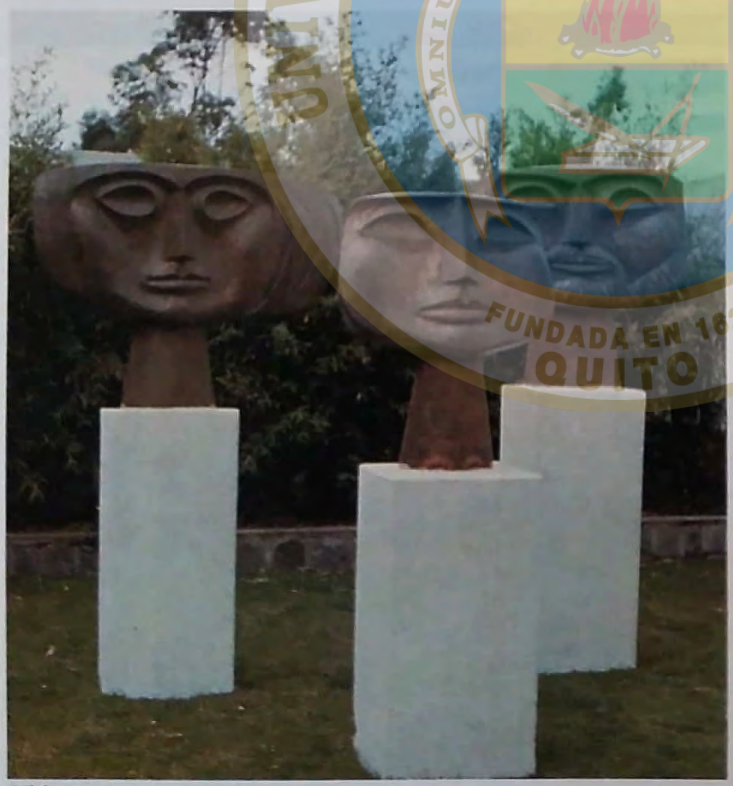
150



156

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

155



157

151

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

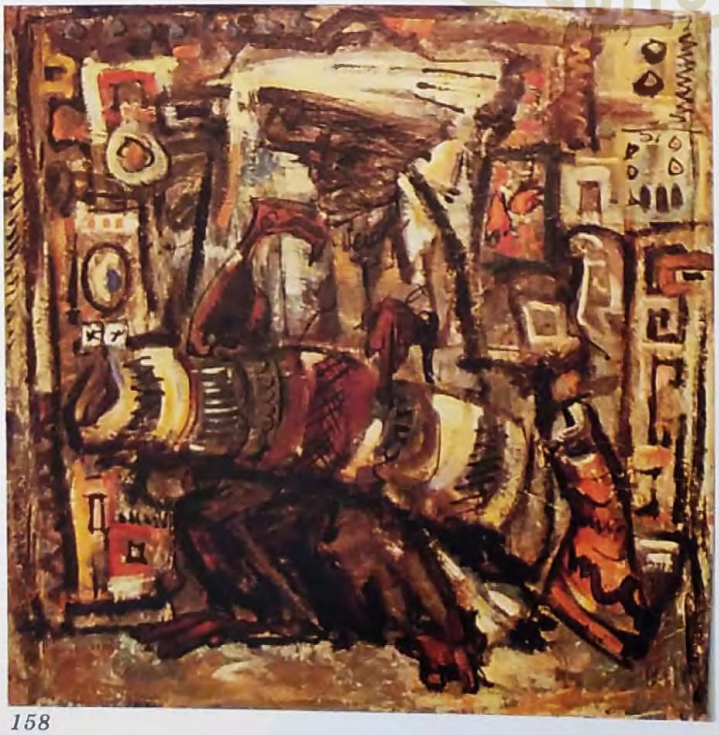
169

152

154

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

160



158

159

161

163

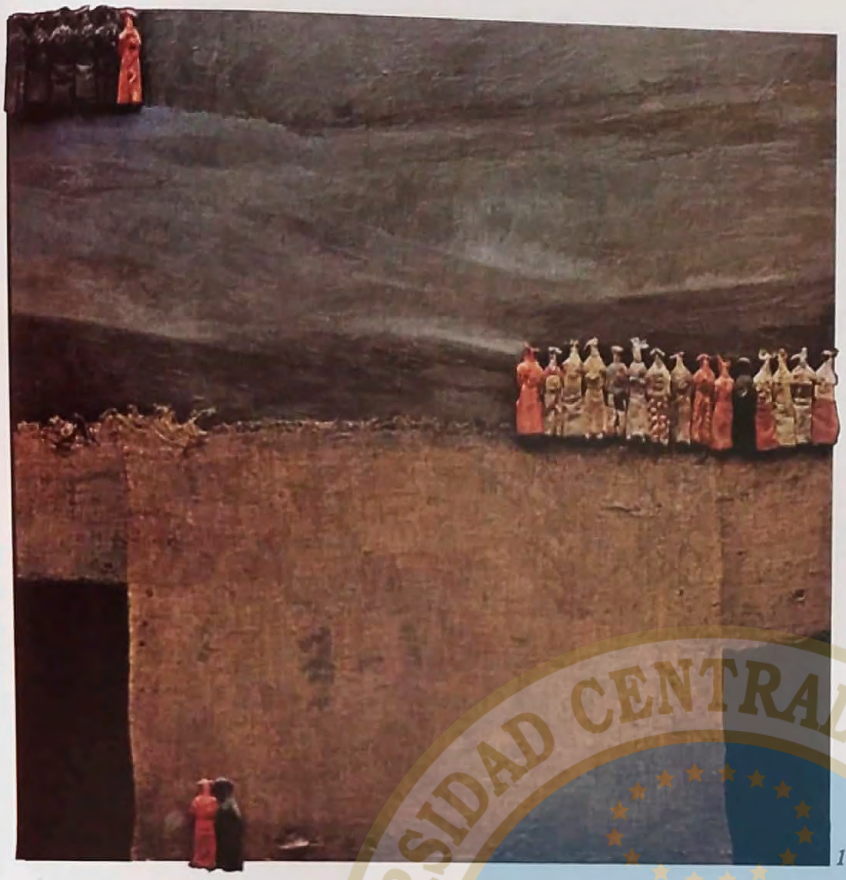
162

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

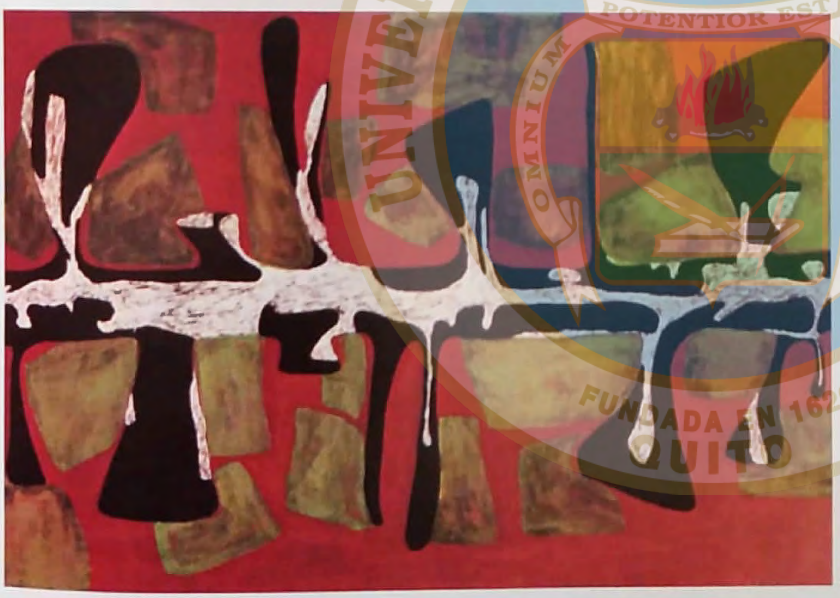
165

170

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



166



171

172

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

164

167

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

175

173

174

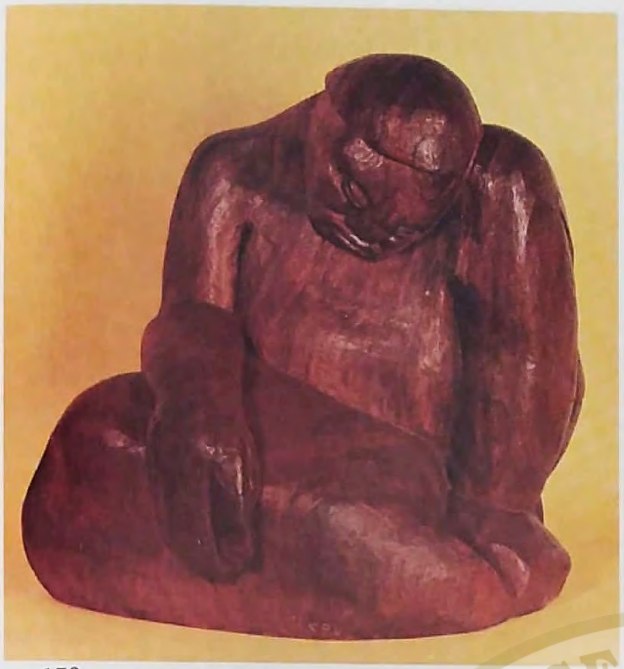
168

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

177

176

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

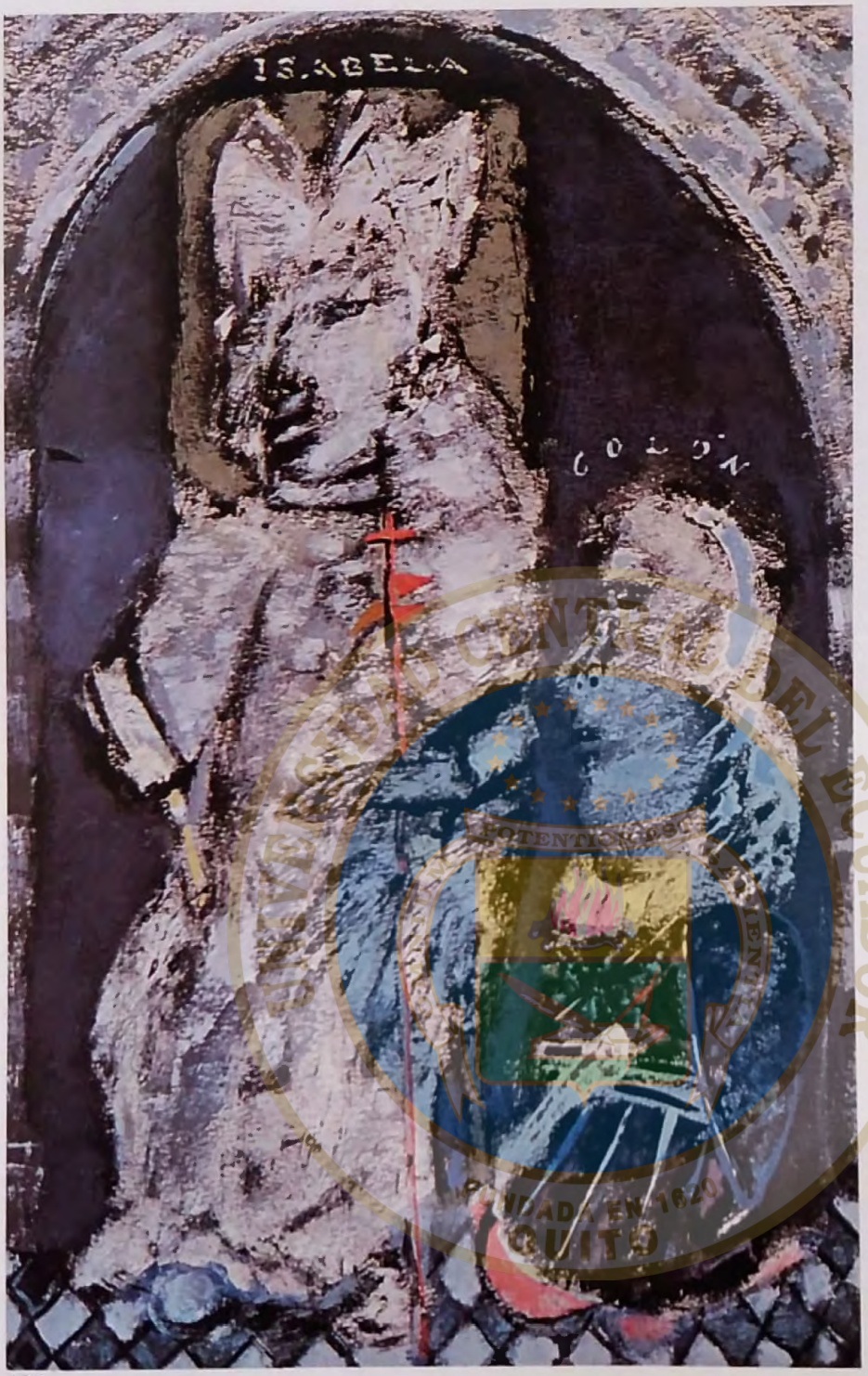


178

180

179

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

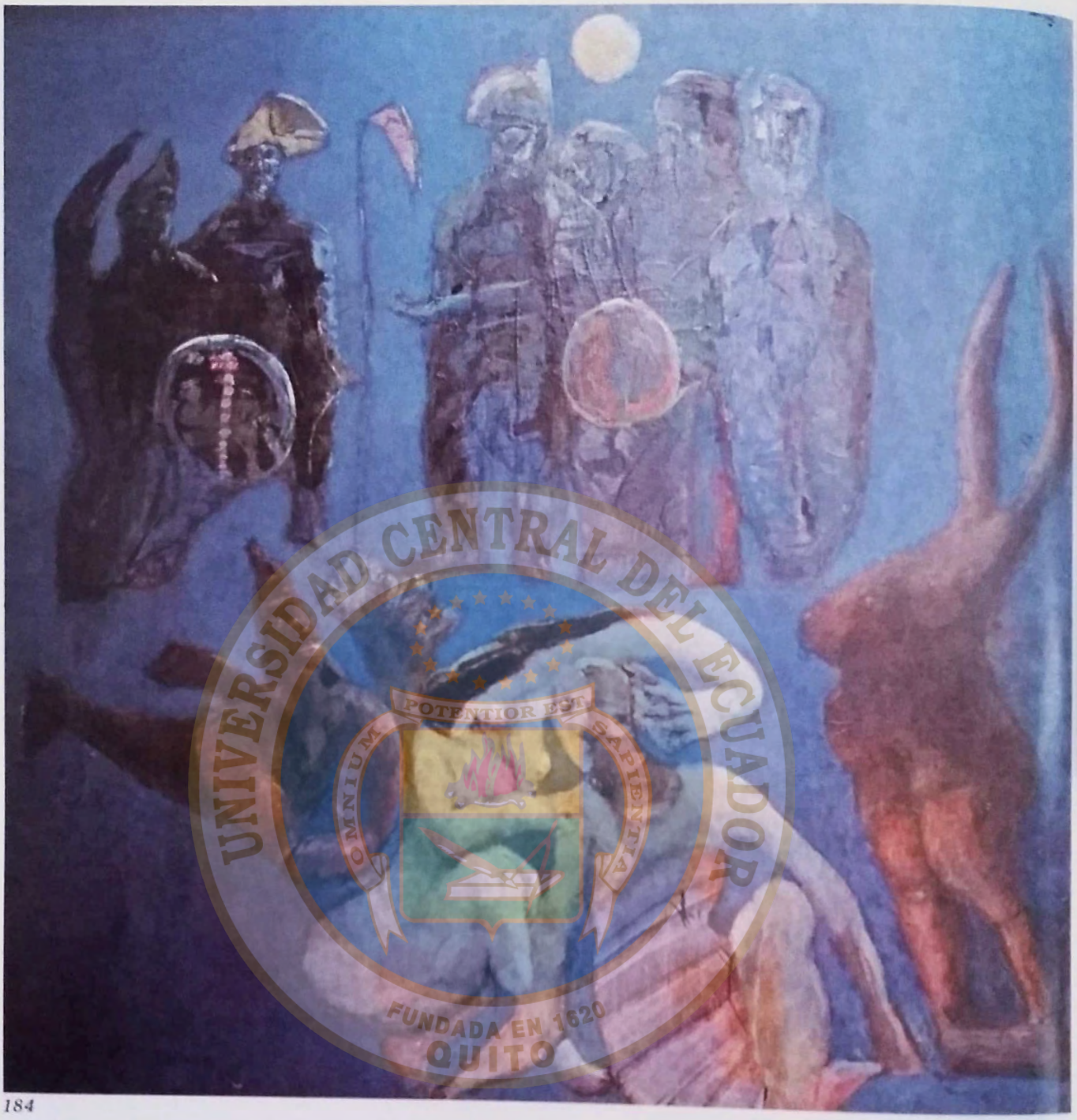


183

181

185

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



184

182

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

186

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

195

190

196

192

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI FACULTATI
FUNDADA EN 1620
QUITO

188

189

187

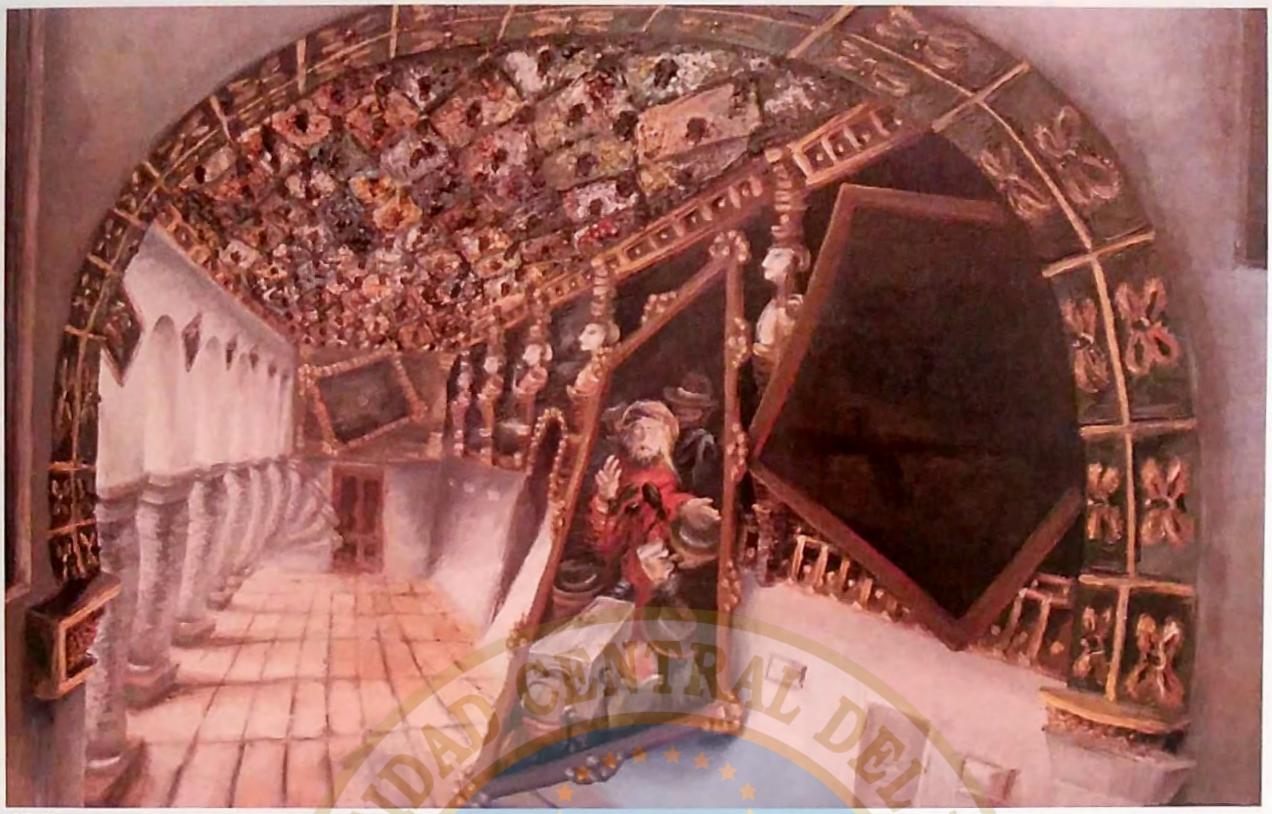
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

197

193

198

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



194

191

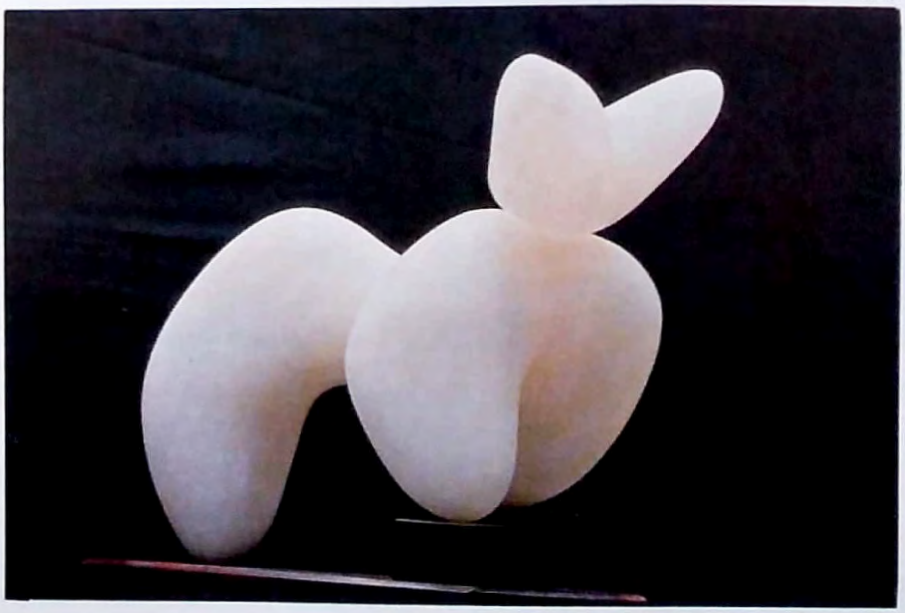
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

199

200

202

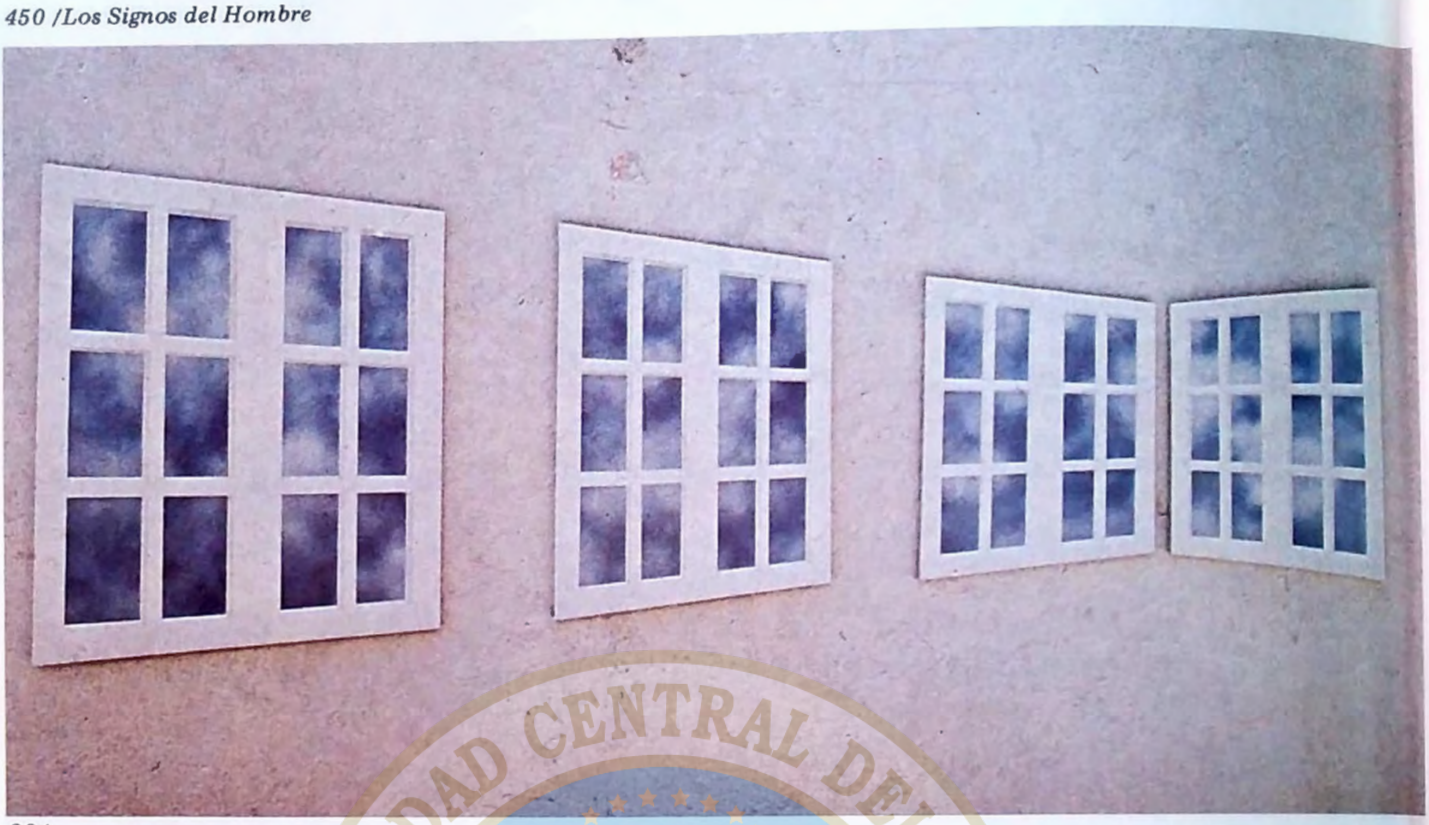
203



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

201

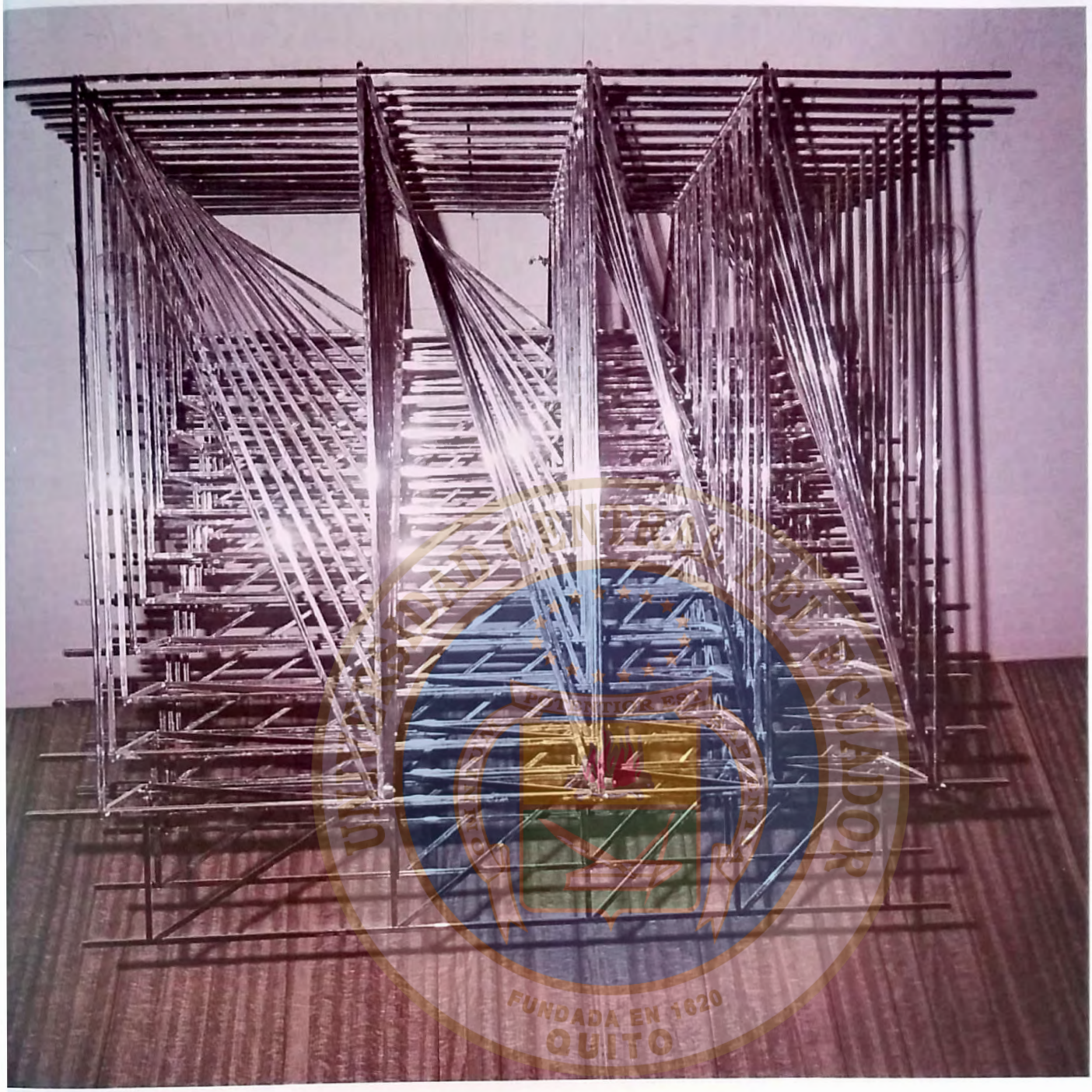
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



204

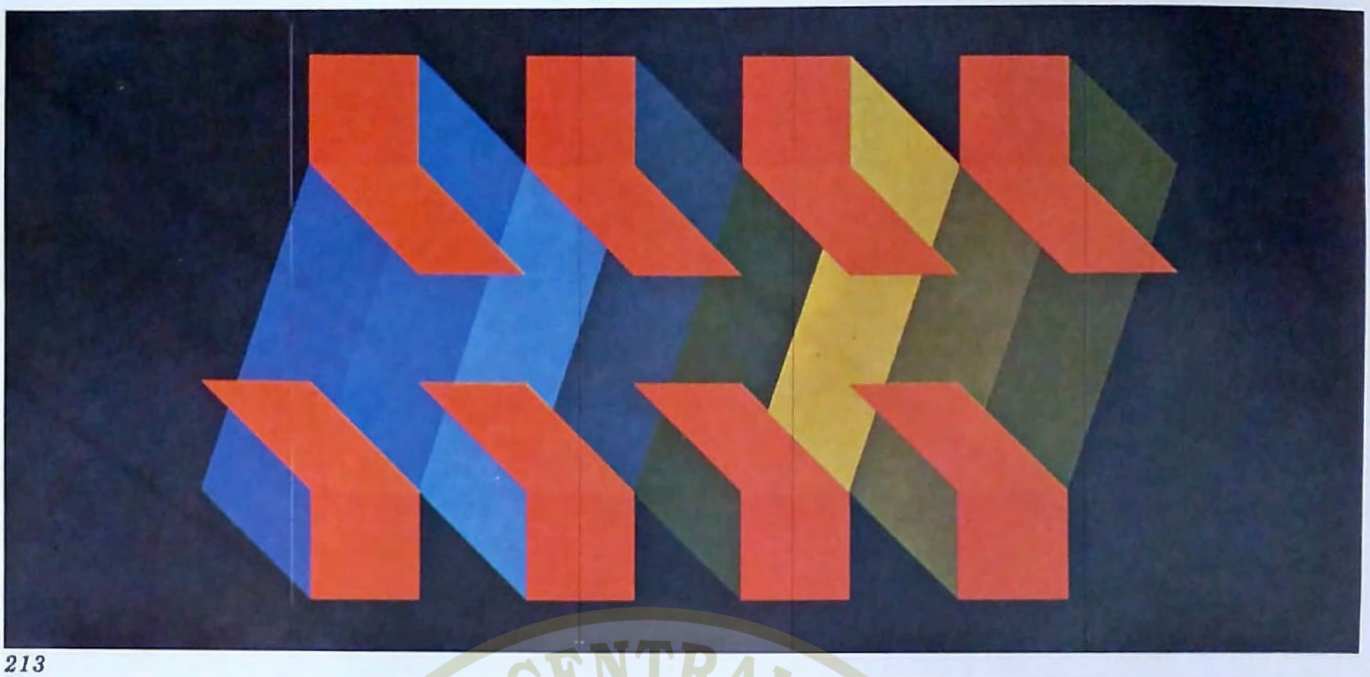
205

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR



206

207



213

214

212

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

216

215

210

208

209

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

217

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

153

INDICE DE ILUSTRACIONES *

1. Figurina, cultura Valdivia.
2. Mujer, cultura Chorrera.
3. "Ucuyaya", cultura Narrío.
4. Personaje ceremonial, cultura La Tolita.
5. Cabeza, La Tolita.
6. Broche en filigrana de oro y platino, La Tolita.
7. Figura solar en lámina flexible de oro, La Tolita.
8. Cazador con máscara removible, cultura Jama Coaque.
9. Sello de piedra, Jama Coaque.
10. Personaje, cultura Bahía.
11. Recipiente bicéfalo, Bahía.
12. Plato decorado, cultura Cuasmal (col. Fundación Guayasamín).
13. Anfora funeraria, cultura Tuncahuán.
14. Incensario con figura sacerdotal, cultura Manta.
15. Personaje, La Tolita; Fundación Guayasamín.
16. Cristo medieval catalán (detalle).
17. Artesonado del claustro de San Agustín.
18. Fachada del templo de San Francisco.
19. Fachada del templo de La Compañía.
20. Sillería de coro, Francisco Benítez; templo de San Francisco.
21. Altar mayor con imágenes, todo de Bernardo de Legarda; capilla de Cantuña en San Francisco.
22. Retablo de la sala capitular de San Agustín (con fragmento del artesonado); incluyendo a las imágenes, se atribuye a José de Olmos "Pampite".
23. Púlpito, Juan Bautista Menacho; templo de Guápulo, alrededores de Quito.
24. Virgen de la Escalera, Pedro Bedón; Santo Domingo.
25. Señores negros de Esmeraldas, Andrés Sánchez Gallque. Copia en la casa de Benalcázar, Quito; el original se encuentra en el Museo de América, Madrid.
26. San Lucas, Padre Carlos; capilla de Cantuña.
27. Crucifijo, atribuido a José de Olmos "Pampite"; La Merced.
28. El infierno, Hernando de la Cruz. Copia en el templo de La Compañía, Quito; el original se encuentra acaso en Inglaterra.
29. Muerte de San Francisco Javier, Hernando de la Cruz; templo de La Merced.
30. India endemoniada (serie de "Los milagros de la Virgen"), Miguel de Santiago; Guápulo.
31. Virgen de la Concepción, Miguel de Santiago; sala capitular de San Agustín.
32. Virgen lactando a Santo Domingo, Miguel de Santiago, Santo Domingo.
33. Profeta, atribuido a Nicolás Goríbar; La Compañía.
34. Rey Yehú (de las series de los reyes de la Biblia), Nicolás Goríbar; Santo Domingo (Museo Bedón).
35. San Pedro Nolasco construyendo el templo de su Orden (Mercedarios), Francisco Albán; La Merced.
36. Sucre y Bolívar con sus generales, Antonio Salas; colección Gonzalo Bonilla.
37. La huida a Egipto, Manuel Samaniego; fresco en la catedral metropolitana.
38. Tránsito de la Virgen, Manuel Samaniego; altar mayor de la catedral metropolitana.
39. San Eloy, Bernardo Rodríguez; museo del Banco Central del Ecuador.

---

* Todas las obras que se ilustran están en Quito, salvo mención expresa en contrario.- Las fotos 1-11, 13 y 14 corresponden a obras que se encuentran en el museo del Banco Central del Ecuador.

40. Coronación de la Virgen, Bernardo Rodríguez; San Francisco.
41. Virgen "de Quito", Bernardo de Legarda; museo de San Francisco.
42. Virgen del Carmen, Caspicara; museo de San Francisco.
43. La Piedad, Caspicara; catedral metropolitana.
44. Desnudo con medias rojas, Caspicara; museo del Banco Central del Ecuador.
45. Simón Bolívar, por Antonio Salas; Museo Municipal.
46 Cuadro de la serie "Trajes y retratos del Ecuador", Víctor Albán; Museo de América, Madrid.
47. Juan Montalvo, por Luis Cadena; Museo Jijón y Caamaño, Universidad Católica.
48. Retrato de mujer, Juan Manosalvas; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
49. Autorretrato, Luis Cadena; Museo Jijón y Caamaño, Universidad Católica.
50. Autorretrato, Juan Manosalvas; Museo Jijón y Caamaño, Universidad Católica.
51. Autorretrato, Joaquín Pinto; Museo Municipal.
52. Retrato de hombre, Antonio Salguero; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
53. Paisaje de Quito, Rafael Salas; Museo del Banco Central del Ecuador.
54. Gente de campo y paisaje, Rafael Troya; Museo Camilo Egas.
55. Cascada de Agoyan, Rafael Troya; Museo Camilo Egas.
56. Paisaje, Luis A. Martínez; Museo Camilo Egas.
57. Paisaje, Luis A. Martínez; Museo Camilo Egas.
58. Paisaje, Honorato Vásquez; Museo Camilo Egas.
59. Paisaje de Cuenca, Honorato Vásquez; Museo Camilo Egas.
60. Paisaje, Joaquín Pinto; Museo Camilo Egas.
61. Fiesta de indios, Juan Agustín Guerrero; colección Wilson Hallo.
62. Sacerdote y desfile de campesinos, Juan Manosalvas; museo Jijón y Caamaño, Universidad Católica.
63. Aguador, Joaquín Pinto; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
64. Gabriel García Moreno y cura en jolgorio, Joaquín Pinto; Museo Jijón y Caamaño, Universidad Católica.
65. Floripondios, Sergio Guarderas; Museo de Antropología y Pintura, Guayaquil.
66. Paisaje de Quito, José Agustín Guerrero; Museo de Antropología y Pintura, Guayaquil.
67. Ofrenda al Padre Eterno, Luis Mideros; La Merced.
68. Indios y paisaje, Pedro León; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
69. Caudillos del liberalismo, Galo Galecio; fragmento de mural en la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
70. Camino de la oración, Eduardo Kingman; colección privada.
71. Fondo marino, Galo Galecio; col. del artista.
72. Indios danzando, Leonardo Tejada; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
73. Viejas, Luis Moscoso; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
74. Cebolleras, Diógenes Paredes; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil.
75. Indios durmiendo, Diógenes Paredes; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil.
76. Tulcán, Diógenes Paredes; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
77. La visita, Eduardo Kingman; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".

78. Los guandos, Eduardo Kingman; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
79. Camino de la oración, Eduardo Kingman, colección privada.
80. Cabeza de Benjamín Carrión, por César Bravo Malo; entrada al Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
81. Sebastián de Benalcázar, por F. Blázquez, plazoleta frente a la Casa de Benalcázar.
82. Federico González Suárez, por Luis Cassadio; plaza González Suárez.
83. Monumento a Simón Bolívar, por Ernest Charton, Le Tourner y Swovoda; Parque de La Alameda.
84. Crucifijo (detalle), Gaspar Sangurima; Museo Municipal, Cuenca.
85. Crucifijo (detalle), José Miguel Vélez; colección privada, Cuenca.
86. La Pasión, José Miguel Vélez; col. Fundación Guayasamín.
87. Detalle de los murales del refectorio, pintura popular anónima; Convento del Carmen de la Asunción, Cuenca.
88. Vista del refectorio del monasterio, con los frescos de pintura popular; Convento del Carmen de la Asunción, Cuenca.
89. Detalle de los murales del refectorio, pintura popular anónima; Convento del Carmen de la Asunción, Cuenca.
90. La ayuda, Ricardo León; col. del artista, Cuenca.
91. Rostros, Oswaldo Moreno; colección privada.
92. Lady Day cantando el blues, Oswaldo Moreno; col. del artista.
93. Quipus, Oswaldo Moreno; col. del artista.
94. Obra en metal, Edgar Carrasco; col. privada.
95. Obra en metal, Edgar Carrasco; col. privada.
96. Desharrapados, Ricardo Montesinos; col. del artista. Cuenca.
97. Es bueno clamar, Ricardo Montesinos; col. del artista, Cuenca.
98. Paisaje, Cecilia Tamariz; col. Estuardo Cisneros, Cuenca.
99. Niño dormido, Cecilia Tamariz; col. de la artista.
100. Mural en barro, Eduardo Vega; hotel El Dorado, Cuenca.
101. Mural en barro, Eduardo Vega; casa de la Gobernación del Azuay, Cuenca.
102. Paisaje nocturno, César Andrade Faíni; col. del artista, Guayaquil.
103. Oasis, César Andrade Faíni; col. privada.
104. Composición, Segundo Espinel; col. del artista, Guayaquil.
105. Signo, Segundo Espinel; col. del artista, Guayaquil.
106. La montaña y la ciudad, Enrique Tábara; col. privada.
107. Proposición subterránea, Enrique Tábara; col. privada.
108. Selva, Enrique Tábara; col. privada.
109. Signológico, Humberto Moré; Museo de Antropología y Pintura, Guayaquil.
110. Historia de la moneda, Humberto Moré; mural en varios metales, Banco Central del Ecuador, Guayaquil.
111. El mundo de Priscilla, Félix Aráuz; Museo de Antropología y Pintura, Guayaquil.
112. Formas, Félix Aráuz; Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil.
113. Formas, Theo Constante; col. privada.
114. Mural, Theo Constante; Banco Central del Ecuador, Guayaquil.
115. Fetiche, León Ricaurte Miranda; Museo de Ambato.
116. Composición, León Ricaurte; Museo de Antropología y Pintura, Guayaquil.
117. Cuadro, José Carreño; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", Quito.
118. La noche, No. 2, Antonio del Campo; Museo de Antropología y Pintura, Guayaquil.
119. Monumento funerario, Enrico Pacciani; Cementerio de Guayaquil.
120. Figura alegórica, Antonio Queirol; Parque del Centenario, Guayaquil.
121. Monumento a la entrevista entre Bolívar y San Martín en Guayaquil; rotonda en el malecón del puerto, Guayaquil.

122. Simón Bolívar, por Giovanni Tenderini; Parque Bolívar, Guayaquil.
123. Mercado, Alba Calderón; Museo de Antropología y Pintura, Guayaquil.
124. Desnudo, Alfredo Palacios; Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil.
125. Cabeza de Juan Montalvo, Alfredo Palacios; Plaza Montalvo, Guayaquil.
126. Monumento a Eloy Alfaro, Alfredo Palacio; Avenida de las Américas, Guayaquil.
127. Maternidad, Yela Lofredo de Klein; col. de la artista.
128. Mujer, Yela Lofredo de Klein; col. de la artista.
129. Toro, Manuel Velasteguí; Museo de Antropología y Pintura, Guayaquil.
130. Paisaje, Roura Oxandaberro; col. Mercedes y Alfredo Pareja Diezcanseco.
131. Negros y paisaje de Esmeraldas, Olga Fisch; Banco Central del Ecuador.
132. Crucifijo, Jan Schreuder; col. privada.
133. Gente en el campo, Lloyd Wulf; col. privada.
134. El rey Momo, Hans Michaelsen; Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
135. Barquitos, Jan Schreuder; col. privada.
136. La Tola, Alberto Coloma Silva; col. Florence v. de Coloma Silva.
137. Saltimbanqui, Alberto Coloma Silva; col. Florence v. de Coloma Silva.
138. Cargadores, Camilo Egas; Ministerio de Relaciones Exteriores.
139. Gente en el campo, Camilo Egas; Museo Camilo Egas.
140. Hombre y máquina, Camilo Egas; Museo Camilo Egas.
141. Calle 14, Nueva York; Camilo Egas; Museo Camilo Egas.
142. Cuadro, Manuel Rendón; col. Araceli Gilbert.
143. Cuadro, Manuel Rendón; col. privada.
144. Cuadro, Manuel Rendón; col. privada.
145. Mural exterior, Manuel Rendón; Banco Central del Ecuador, Guayaquil.
146. Paisaje de Quito, Oswaldo Guayasamín; col. Fundación Guayasamín.
147. Lágrimas de sangre (serie "La edad de la ira"), Oswaldo Guayasamín; col.
148. Fundación Guayasamín.
Flores, Oswaldo Guayasamín; col. Fundación Guayasamín.
149. Descubrimiento del Amazonas, Oswaldo Guayasamín; Palacio Presidencial.
150. Mural (fragmento), Oswaldo Guayasamín; aeropuerto internacional de Madrid.
151. Laura, por Jaime Andrade; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
152. Mural, Jaime Andrade; Banco Central del Ecuador.
153. Mural, Jaime Andrade; Museo de Arte Moderno, Cuenca.
154. Homenaje a Ambato; mural exterior; Oswaldo Viteri y Jaime Andrade; Banco Central del Ecuador.
155. Monumento a la ciudad de Guayaquil (detalle), Oswaldo Guayasamín: Guayaquil.
156. Monumento a la ciudad de Guayaquil (detalle), Oswaldo Guayasamín; Guayaquil.
157. Personajes, Oswaldo Guayasamín; exterior del Museo Guayasamín.
158. El vendedor de alfombras, Aníbal Villacís; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
159. Cuadro barroco, Aníbal Villacís; col. privada.
160. Cuadro precolombino, Aníbal Villacís; col. privada.
161. Mallas, Gilberto Almeida; col. privada.
162. Personaje en blanco, personaje de hierro; Gilberto Almeida; col. Compañía Ecuatoriana de Aviación.
163. El día del juicio, Gilberto Almeida; col. Galería Charpentier.
164. Muertos, Osvaldo Viteri; col. privada.
165. Pintura, Osvaldo Viteri; col. privada.
166. Caminantes somos de la noche y de la pena, Osvaldo Viteri; col. privada.
167. Paisaje de Esmeraldas, Guillermo Muriel; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".

168. Caballo, Hugo Cifuentes; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
169. Pintura, Mario Solís; Colegio de Arquitectos.
170. Textura viva, Mario Solís; col. privada.
171. Pintura No. 28, Irene Cárdenas; col. de la artista.
172. Pintura No. 12; Irene Cárdenas; col. de la artista.
173. El más allá, Jaime Darquea; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
174. Ancestral, Boanerges Mideros; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
175. Pintura, Jaime Villa; col. privada.
176. Desnudo, América Salazar; Museo Municipal.
177. Madre triste, Luis Cornejo; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
178. Mujer, Germania de Breihl; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
179. Represión, Germania de Breihl; col. de la artista.
180. Campesinos, Germania de Breihl; col. de la artista.
181. Escucha el sonido de la serpiente, el jaguar y el águila venidos con el viento; Nelson Román; col. privada.
182. Pintura de la serie Los milagros, Nelson Román; col. privada.
183. Pintura, Ramiro Jácome; col. privada.
184. Pintura, Ramiro Jácome; col. privada.
185. La mansión, Nicolás Svistoonoff; col. del artista.
186. Lanzas, Nicolás Svistoonoff; col. privada.
187. Destrucción, Voroshilov Bazante; col. del artista.
188. Algunas casas, Voroshilov Bazante; col. Hernán Rodríguez Castelo.
189. Contacto gráfico, Wáshington Iza; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
190. Componentes arreglados, Carlos Viver; col. del artista.
191. Retrato profundo, Napoleón Paredes; museo de Ambato.
192. Perros de nadie, Carlos Rosero; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
193. Paisaje, Antonio Paredes; col. privada.
194. Interior, Antonio Paredes; col. privada.
195. Yahuayay, Germán Pavón; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
196. Paisaje de alguna otra parte, Yaulema; col. privada.
197. Pintura, Judith Gutiérrez; col. privada.
198. Violencias, Judith Gutiérrez; col. privada.
199. Danza con hierro, Milton Barragán; col. privada.
200. Personajes, Milton Barragán; col. privada.
201. Proclamas, Milton Barragán; col. del artista.
202. Himeneo, Jesús Cobo; museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
203. Forma blanca, Jesús Cobo; col. del artista.
204. Ambiente gravedad visual, Mauricio Bueno; col. privada, EE. UU.
205. *Liquid prism*, Mauricio Bueno; col. privada, EE. UU.
206. *Spiral*, Mauricio Bueno; col. privada, EE. UU.
207. Estructura, Mauricio Bueno; col. del artista.
208. Esquemas en equilibrio, Araceli Gilbert; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
209. Homenaje a Sydney Bechet, Araceli Gilbert; col. Luis Novoa Naranjo, Guayaquil.
210. Diagonal No. 2, Araceli Gilbert; pinacoteca del Banco Central del Ecuador, Guayaquil.
211. Mural, Araceli Gilbert; Banco Central del Ecuador, Guayaquil.

212. Evolución del cubo, Luis Molinari Flores; col. Valls-Martí.
213. Valla de Luis Molinari Flores en el conjunto del programa "Arte Vial", Mitad del Mundo (cerca de Quito). Este conjunto que consta de veinte obras tamaño 2.40 x 4 mts., fue planificado por La Galería, de Quito, e inaugurado cuando ya estaba por terminar la impresión de nuestro libro.
214. *Untitled*, Luis Molinari Flores; col. Piaget Watch, Nueva York, EE.UU.
215. Cuadro precolombino, Estuardo Maldonado; col. privada.
216. El toro y el cóndor, Estuardo Maldonado; col. del artista.
217. Monumento en acero inoxcolor, plataforma del edificio COFIEC; Estuardo Maldonado.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CREDITOS FOTOGRAFICOS

Tomaron las fotografías que ilustran este libro, los siguientes fotógrafos:

Milton Barragán
199, 200-1.

Rolf Blomberg
208-10.

Mauricio Bueno
206.

Rodolfo Calderón
12, 16, 23, 115, 146-9, 154 y 157.

Cristián Calónico
105, 113, 143-4, 159, 161 y 193.

Diego Cardoso Segarra
87-9.

Bosco Farías
20, 26-7, 29, 37, 40, 48-9, 76, 79, 83, 215 y 218.

Ken Gosney
19, 77, 160, 181, 216 y 217 181, 216 y 220.

Alexander Hirtz
106, 164, 166 y 204.

Katán
18, 24, 30, 62, 69, 81, 136, 169 y 198.

Paul Marggraff
1-4, 7, 8, 10, 14-5, 21-2, 25, 28, 30, 32-4, 39, 41-4, 47, 50-3, 60, 63, 67-8, 72-3, 75, 80, 82, 84-7, 89, 98-9, 112, 117, 132, 135, 137-8, 142, 151-2, 162-3, 167, 173, 175-7, 179-80, 183-4, 186, 196 y 213.

Carlos Mora
65-6, 74, 76-8, 102-4, 109, 111, 114, 116, 118-29, 145 y 168.

Oswaldo Moreno
91-3.

Elena Ponce
17, 31, 35, 38, 40-2, 45-6, 48, 61, 64, 70-1, 76, 81, 130-1, 134, 141, 153, 158, 171-2, 174, 178, 187-8, 195, 216-7.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Gonzalo Ponce
19, 202-3.

El autor agradece a las siguientes instituciones, que autorizaron la reproducción de fotografías de sus archivos:

Banco Central del Ecuador
9, 11, 13 y 74.

Galería Auriga
218 y 219.

Museo Camilo Egas
54-9, 139-41.

Museo de América, Madrid
36.

Museo de Arte Moderno, Cuenca
153.

Revista DINERS del Ecuador
77, 106, 112, 160, 162, 164, 166-7, 175, 181, 183-4, 189, 199, 200-1, 204, 206, 216 y 217.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CORRECCIONES

Página	Línea	Dice	Léase
4	29	Borrero	Cordero
70	17-8	románticos	románicos
71	9	católica	católico
73	8	altamento	altamente
95	25	más	mas
103	44	fuerona	fueron
128	39	"ofrecen"	proponen
134	36	óbice	causa
136	18	tras	tre
165	18	internacionalizan	Internacionaliza
165	25	escultures	escultores
174	26	"El sol	"El sol,
182	40	comunista	Comunista
187	28	tampoco	Tamayo
188	37	minto	mento
217	8	úl-	penúl-
220	22	Pontificia	(suprimir)
221	8	El dorado	El Dorado
225	43	semiológica	"política"
230	5	homogenizar	homogeneizar
242	25	cubierta	obstruida
242	44	trabajan en	emplean
253	4	(toda la línea)	(suprimir)
267	37	emociones	conmociones
268	12	sionismo	expresionismo
307	11	extontórea-	estentórea
308	9	años	años,
312	10	tienen	tienden
315	(última)	Si	Su
316	18	Carlos	(Punto y aparte) Carlos
317	15	mítico	místico
320	9	a	en
322	14	dan	dan a
323	39	morfósis	morfosis
326	27	boogie"	woogie"
388	4	1982;	1982 y 1985;
329	50	surrelaista	surrealista
332	32	*Ecuador*	*Economía*

Nota: Osvaldo Viteri aparece como "Oswaldo" en p. 54, 176, 236, 250, 262, 279 y 319. Osvaldo Hurtado aparece como "Oswaldo" en p. 289–292 y 296.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

En la Imprenta Mariscal, Quito,
terminó de imprimirse esta obra
el 12 de abril de 1985.
El tiraje fue de 2,500 ejemplares.