

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CARRERA DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA

“TRANSFORMACIONES EN LAS URBES MODERNAS DEL ECUADOR. OBRA PÚBLICA DEL ESCULTOR LUIS MIDEROS”

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Ciencias de la Educación, en Historia y Geografía.

AUTOR:

Jeniffer Karina Rivera López

CI. 0401847843

DIRECTOR:

Dr. Juan Martínez Borrero

CI. 0101030096

CUENCA-ECUADOR

2019



Resumen

En las décadas finales del siglo XIX y las primeras del siglo XX, la ciudad de Quito y otras urbes importantes del Ecuador como Cuenca y Guayaquil, comenzaron a poblarse de esculturas y monumentos de carácter civil de un modo nunca antes visto. Obras en mármol y bronce se erigieron adornando calles y plazas, alamedas y paseos, otorgando un nuevo sentido a las urbes “modernas” en el marco de la configuración de la nación.

Este trabajo de investigación, esboza el origen y desarrollo de la creación de monumentos escultóricos que aportaron al relato de la Historia Nacional en el paisaje urbano, a partir del registro, significado y transformación de los espacios públicos donde se erigieron algunas obras del reconocido artista ecuatoriano Luis Mideros (1898-1970), uno de los escultores más destacados durante las primeras décadas del siglo XX, íntimamente relacionado a la Escuela Nacional de Bellas Artes, institución que trazó su camino y legitimó la labor de los escultores adscritos al proyecto político de la transformación de las urbes.

Palabras clave: nación, escultura, ciudad, monumentos, Escuela de Bellas Artes, Luis Mideros, Quito.



Abstract

In the final decades of the nineteenth century, and the first of the twentieth century, the city of Quito and other important cities of Ecuador such as Cuenca and Guayaquil, began to be populated with sculptures and monuments of a social-historical nature in a way never before seen. Works in marble and bronze were erected to adorn streets, squares, avenues and walkways, giving a new meaning to the "modern" cities within the framework of the configuration of the nation.

This research work outlines the origin and development of the creation of sculptural monuments that contributed to the myth of "The Historical Nation" in the urban landscape, based upon the recording, meaning and transformation of public spaces where some works of the renowned Ecuadorian sculptor, Luis Mideros (1898-1970), were erected. Mideros was one of the most renowned plastic artists of the first decades of the 20th century and was heavily influenced by the techniques and ideas of the National School of Fine Arts. This institution marked the guidelines and legitimacy of the sculptors assigned to the political project of urban transformation.

Keywords: Nation, sculpture, city, monuments, School of Fine Arts, Luis Mideros, Quito.



Índice

| | |
|--|-----|
| Dedicatoria..... | 9 |
| Agradecimientos | 10 |
| Introducción | 11 |
| Capítulo I: La modernidad diferenciada | 15 |
| 1.1 Modernidad y nación..... | 15 |
| 1.1.1 Estructura económico productiva..... | 17 |
| 1.1.2 Organización político-institucional | 18 |
| 1.1.3 Paradigmas simbólico- legitimadores | 19 |
| 1.2 La ciudad moderna: algunas características de la transformación urbana de las ciudades de Cuenca y Guayaquil a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. | 21 |
| 1.2.1 La transformación urbana de Quito..... | 24 |
| 1.2.2 La influencia del periodo liberal en la consolidación de la ciudad moderna en Ecuador29 | |
| 1.3 La institucionalización de las artes. La cátedra de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes..... | 35 |
| Capítulo II: El escultor Luis Mideros en el Ecuador | 45 |
| 2.1. Consideraciones sobre la escultura ecuatoriana en el siglo XX | 45 |
| 2.2. Luis Mideros. Aspectos biográficos | 52 |
| 2.3. La representación del indígena y el desnudo en las obras de Luis Mideros..... | 57 |
| 2.4. Plataformas de arte en la primera mitad del siglo XX: El premio Mariano Aguilera . | 64 |
| 2.5. Luis Mideros en Nueva York | 66 |
| 2.6. El trabajo del escultor: encargos y comisiones en Ecuador | 72 |
| 2.7. Las obras de Mideros en los espacios públicos de las urbes ecuatorianas | 79 |
| Capítulo III. Estudio de las obras monumentales del Luis Mideros | 88 |
| 3.1. La puerta de la circasiana: una comisión privada para la ciudad | 89 |
| 3.1.1. El palacio de la Circasiana | 89 |
| 3.1.2. Construcción de la puerta de la Circasiana | 91 |
| 3.2. El friso del Palacio Legislativo | 96 |
| 3.2.1. El Palacio Legislativo..... | 96 |
| 3.2.2. Obra “La síntesis de nuestra historia” (1958-1960) | 98 |
| 3.2.2.1. Bloque oriental | 100 |
| 3.2.2.2. Bloque occidental | 104 |
| Conclusiones..... | 108 |
| Bibliografía..... | 112 |



Cláusula de licencia y autorización para la publicación en el Repositorio Institucional

Yo, Jeniffer Karina Rivera López en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Transformaciones en las urbes modernas del Ecuador. Obra pública del escultor Luis Mideros”, de conformidad con el Art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación, reconozco a favor de la Universidad de Cuenca, una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, sino con fines estrictamente académicos.

Así mismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el Repositorio Institucional “Juan Bautista Vázquez”, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, julio de 2018

A handwritten signature in blue ink that reads "Karina Rivera López". The signature is stylized with a large loop at the end.

Jeniffer Karina Rivera López
CI. 0401847843



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Jeniffer Karina Rivera López, autora del trabajo de titulación “Transformaciones en las urbes modernas del Ecuador. Obra pública del escultor Luis Mideros”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, julio de 2018.

A handwritten signature in blue ink that reads 'Karina Rivera López'.

Jeniffer Karina Rivera López
CI. 0401847843



Dedicatoria

Dedico este trabajo, con todo cariño a mi padre, por su respaldo, apoyo, confianza, y por ser el guía amoroso de mi vida. A mi madre por ser la persona que impulsó mi estadía en Cuenca; además, por ser mi fortaleza y temple en todos y cada uno de los días que he vivido en esta ciudad.

A los jóvenes de Tulcán, a toda la generación que salió conmigo y ahora cosecha el fruto de sus sueños.

A todas las mujeres que fueron antes de mí y las que vienen adelante.



Agradecimientos

La elaboración de este trabajo fue posible gracias al apoyo y acompañamiento de personas que en todo momento tuvieron la mejor disposición para consultas, preguntas y demás. De manera especial quiero agradecer a la Dra. Alexandra Kennedy – Troya, quien incondicionalmente me ha provisto de materiales y herramientas para desarrollar este trabajo y me ha rodeado con su cariño y apoyo. A ella, mi corazón y mi agradecimiento más sincero.

A los profesores Dra. María Fernanda Cordero y Dr. Juan Martínez, de la carrera de Historia y Geografía, quienes han apoyado el desarrollo de este trabajo de titulación.

A las personas que nunca faltaron con su cuidado y palabras de aliento. Mi sentido agradecimiento a Andrés Soto, María Fernanda Sempertegui, Lizbeth Zhingri, Julián Estrella, Mirjana Morgen, Angélica Ortiz, Diana Espinoza, Juan Salvador Robles y Jennifer Monsalve. A Juan Pablo Altamar, María Victoria Gálvez y Marcelo Orellana, amigos de Bogotá y Valparaíso, que ayudaron en la búsqueda de dos obras importantes para este trabajo.

A todas y cada una de las personas que fueron parte de mi vida universitaria.

Finalmente, mi agradecimiento a todas y cada una de las personas que, a través de sus instituciones de trabajo, me brindaron con la mejor disposición toda la información que se refleja en este trabajo.

Karina Rivera



Introducción

A pesar de la notable producción escultórica ecuatoriana entre los siglos XVI al XIX que se conserva en el país como herencia de la colonia, ésta encontró una base sólida como herramienta nemotécnica para la consolidación del imaginario europeo a través de la implantación de la religión católica. Durante estos siglos, Quito se convirtió en el gran centro de esculturas e imágenes religiosas de donde se proveyeron muchos lugares americanos. Sin embargo, la escultura -a diferencia de la pintura que gozó de especial tratamiento sobre todo a partir del siglo XVIII- fue vista como un arte asociado, sujeto al proceso de mestizaje y sincretismo cultural; sin espacio ni representación propia.

Después de contar con la sobresaliente producción de escultores como Bernardo de Legarda y Manuel Chili (Caspicara), a mediados del siglo XIX la producción de escultura religiosa, demandada principalmente por religiosos (templos, conventos) y familias influyentes, disminuyó de manera significativa, debido a la progresiva reducción del papel protagónico de la Iglesia, la agitación provocada por el movimiento independentista y los esfuerzos de consolidación de la República. Fue a partir de este momento que la escultura inició su periodo de transición entre la representación religiosa y la de personajes civiles, próceres y militares a los que el “altar patrio” debía honrar.¹

Con la llegada del siglo XX, el arte dio un giro que modificó sus prácticas y discursos adhiriéndose a nuevos escenarios. La escultura se desligó paulatinamente del ámbito artesanal y se consolidó en el campo formal de la instrucción académica. Al inicio, en la Escuela de Artes y Oficios inaugurada por el gobierno de Gabriel García Moreno y reformada años después en 1897 para la formación de artesanos y obreros; y posteriormente, en la reapertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1904, en el gobierno liberal de Eloy Alfaro. De esta última institución se esperaba que las Bellas Artes cumplieran con las expectativas de la modernidad: originalidad y belleza, y se convirtieran en el legitimado capital cultural, tanto en la escultura como en las otras disciplinas artísticas.²

¹ Mario Monteforte, *Los signos del hombre* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador-sede Cuenca, 1985), 163.

² Carmen Corbalán y Mireya Salgado, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX* (Quito: Instituto de la Ciudad, 2012), 66.



De esta manera, las transformaciones que tuvo la escultura ecuatoriana, particularmente las que corresponden a la primera mitad del siglo XX, estuvieron ligadas y dependieron en gran medida de la institucionalización del campo cultural: instituciones de arte, certámenes y espacios de exposición, además del espacio público, “espacio que perteneciera a todos por medio del Estado”³, escenario natural para la configuración material y visual de la nación.

Durante las primeras décadas del siglo XX fueron escasas las referencias históricas contextuales de la escultura de dicho siglo. En algunos casos se analizó la escultura de manera parcial por autores como José María Vargas en el libro *Historia de la cultura ecuatoriana*; Mario Monteforte en *Los signos del hombre*; Alfredo Llerena en *La pintura ecuatoriana del siglo XX*; y de manera más amplia (pero no contextualizada) por autores como Xavier Michelena en el libro *200 años de escultura quiteña*. Estos autores se tomaron en esta investigación como referencias importantes para la reconstrucción de la historia de la escultura en el Ecuador y para el registro de las obras de Luis Mideros (1898-1970).

Para aportar en las actuales y posteriores investigaciones, se exponen en este trabajo los contextos en los que la escultura moderna ha jugado un rol fundamental en las transformaciones de las urbes. En el primer capítulo, donde se desarrolla el marco teórico, se describe de manera general los conceptos de modernidad y nación, términos que sostienen la construcción del ideario nacional de la ciudad de Quito desde su configuración como capital de la República en 1830 hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando se convierte en el escenario central para la inserción de monumentos en el marco de la modernización de la urbe y el espacio público. Además, se complementa la tesis introduciendo algunas características de la transformación urbana de Cuenca y Guayaquil para establecer puntos de comparación entre sus diversos procesos de modernización urbana.

³ La transformación de las urbes estuvo ligada a la creación y determinación del espacio público como punto clave de comunicación entre el Estado y los habitantes. En el caso del Ecuador y las ciudades como Quito, Cuenca y Guayaquil, no se ha realizado con detalle un análisis de este punto, es decir, la manera en cómo se creó, quien participó de esa creación y cómo se utilizó. Para este trabajo de titulación fue clave el estudio “Escultura y espacio público. Lima 1850-1879” de la historiadora peruana Natalia Majluf, quien dedica un apartado al estudio de la relación entre el espacio público y la escultura. Véase: Natalia Majluf “Escultura y espacio público. Lima 1850-1879” (Lima: Instituto de Estudios peruanos, 1994), 16-25.



En el caso específico de la ciudad de Quito, la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) jugó un papel crucial en las estrategias del Estado para la modernización de la ciudad; fue el lugar donde convergieron artistas nacionales y extranjeros, algunos que, más adelante, se establecieron como profesores de la institución y reprodujeron conocimientos afines a las prácticas artísticas de Europa, instalando nuevos lenguajes en el diseño de monumentos y esculturas. Fue durante este periodo cuando se consolidó el escenario académico ideal para la formación de la primera generación de escultores modernos del Ecuador, como fue el caso de Luis Mideros.

En esa misma línea se señalan en el segundo capítulo algunas consideraciones generales de la escultura en el Ecuador durante el siglo XX, con el fin de contextualizar la práctica artística de Mideros, su biografía y las obras que desarrolló en las principales ciudades del Ecuador, y otras extranjeras, como Nueva York. Se presentan algunas de sus obras registradas y otras de las que se conoce su paradero.

En un análisis, más bien descriptivo, se analiza en el tercer capítulo, dos de las obras más representativas del artista Luis Mideros: *La despedida de los centauros*, portada construida en el período 1926-1940 para la residencia del Sr. Jacinto Jijón y Caamaño, connotado político conservador; y *Síntesis de la Historia Nacional* que se realizó entre 1958 y 1960 para el edificio que ocupa hasta la actualidad la Asamblea Nacional.

Para la recopilación de las obras que se presentan en este trabajo, fue necesaria la revisión de los Fondos Artísticos Moderno y Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, en Quito y Guayaquil, donde se localizan estudios anatómicos y algunos bocetos del artista para la realización de obras escultóricas. Además de ello, se registraron en estas ciudades, algunas obras expuestas públicamente. De la misma manera, fue importante la revisión del archivo digital de la biblioteca Aurelio Espinosa Pólit en Quito, que cuenta con una gran colección de fotografías de la ciudad, además de revistas y periódicos. En este lugar se ubicaron datos de Mideros consignados en la revista de la Escuela de Bellas Artes y algunas fotografías de sus obras en Nueva York, como la de Hideyo Noguchi. Por otro lado, en la ciudad de Cuenca se revisó la hemeroteca de la biblioteca Víctor Manuel Albornoz, del Museo Pumapungo, de donde se obtuvo el registro de la obra al doctor Miguel Moreno, ubicada en el Parque San Sebastián de la misma ciudad.



En la revisión de la literatura fue importante el hallazgo del único libro realizado por Luis Mideros en 1940, denominado *Álbum*. Se trata de un libro que cuenta con la introducción de J. Roberto Páez, cronista vitalicio de Quito y miembro de la Academia Nacional de Historia, que incluye la recopilación de trabajos que el artista realizó hasta esa fecha. Lastimosamente en la gran mayoría de estas obras se detalla la ubicación ni el año de su realización, lo que significó un reto en esta investigación.

Con este estudio pretendemos abrir o reabrir un renglón para futuras investigaciones sobre la escultura ecuatoriana y en particular sobre la obra de Luis Mideros. Es así que esta revisión histórica y contextual nos ha permitido cumplir con el objetivo central de este trabajo de investigación, es decir, analizar una selección de obras públicas de Luis Mideros, sus características en relación al espacio público de las urbes y a los imaginarios de identidad.



Capítulo I: La modernidad diferenciada

1.1 Modernidad y nación

La modernidad es un proceso histórico cargado de amplias y profundas complejidades. Se ha convertido en una fuente inagotable de estudio, no solo por ser un proceso que abarcó las grandes transformaciones en la esfera social, política, económica y cultural ocurrida inicialmente en Europa a partir del siglo XV; sino también, por ser uno de los momentos históricos de mayor trascendencia.

Es así que el concepto de modernidad designa un período en el que surgieron y se difundieron formas de organización de la vida social y política, radicalmente diferentes a épocas anteriores, que abarcaron una escala universal debido a la fuerte influencia de sus ideas.⁴ En este marco Piotr Stzompka describe a la modernidad como “un rico complejo de transformaciones sociales, políticas, económicas, culturales y mentales que tuvieron lugar en Occidente desde el siglo XV en adelante y que alcanzaron su apogeo en los siglos XIX y XX”⁵, con la adaptación de la industrialización y el ingreso al mercado económico mundial.

Cabe destacar que estas transformaciones de los últimos siglos se consolidaron y se extendieron con rasgos particulares que las diferenciaron de procesos anteriores. Respecto a este punto, Stzompka propone un conjunto de principios que nos permiten identificar estos rasgos:

El principio del individualismo: el individuo pasa a desempeñar el papel central de la sociedad, en lugar de la comunidad, la tribu, el grupo, la nación; el principio de la diferenciación: el surgimiento de una gran variedad de posiciones y opciones que se presentan ante el individuo en la producción, el consumo, la educación, los estilos de vida, etc.; el principio de la racionalidad: extensión de la calculabilidad a todas las esferas sociales, la despersonalización del trabajo, burocratización; el principio del economicismo: la dominación de toda la vida social por actividades económicas, por fines económicos, por criterios económicos de consecución; el principio de la expansión: sólo puede existir en la medida en que se expande en el espacio, abarcando áreas geográficas

⁴ Jorge Luis Acanda y Jesús Espeja, *Modernidad, ateísmo y religión* (La Habana: Centro Cultural San Juan de Letrán., 2004), 1.

⁵ Piotr Stzompka, *Sociología del cambio social* (Madrid: Alianza editorial, 1995), 155.



cada vez mayores, pero también en profundidad, alcanzando las esferas más privadas e íntimas de la vida cotidiana.⁶

Por lo tanto, la modernidad abarcó aspectos profundos de cambio en el sistema social y económico a través de un proceso dialéctico, que se manifestó principalmente en la consolidación moderna de los Estados y sus estratégicas técnicas de adaptación, como fueron entre otros, la educación y la producción, las mismas que dieron origen a nuevas relaciones laborales y al surgimiento de nuevas clases sociales, como la burguesía y la clase obrera.

El tema de interés de este estudio ligado a la modernidad y delimitado por las décadas finales del siglo XIX y las primeras del siglo XX, tomará en cuenta tres puntos interseccionales para identificar los aspectos y características más relevantes de este fenómeno en Ecuador: estructura económico-productiva, organización político-institucional, y los paradigmas simbólico- legitimadores.⁷ De esta manera, se toman en cuenta las características que funcionan en su interrelación y no como categorías de uso parceladas. Además, es necesario apuntar que los procesos de modernidad que se dieron en este continente, dependientes de los centros metropolitanos europeos y más tarde estadounidenses como señala Alexandra Kennedy, sucedieron en el Ecuador entre los años 1850 y 1870, sin que eso significara -en muchos casos- un profundo cambio de estructuras, sobre todo en los casos del urbanismo, la arquitectura y el arte.⁸

Es decir que, en Latinoamérica, el discurso de la modernidad heredado del pensamiento occidental adquirió unos rasgos particulares que se contrapusieron con las prácticas sociales y éstas, al estar atravesadas por otros discursos no hegemónicos sostuvieron una tensión constante tanto en la estructura económica productiva, la organización política y los paradigmas legitimadores.

⁶ *Ibíd.*, 66.

⁷ Estos tres puntos han sido considerados a través de la lectura del texto de Jorge Luis Acanda, *Sociedad civil y hegemonía* (La Habana: Centro de investigación y desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2002), 67.

⁸ Alexandra Kennedy Troya (ed.), *América Latina: espacios urbanos, arquitectónicos y visualidades en transición. 1860-1940. Introducción* (Cuenca: Universidad de Cuenca/I. Municipalidad de Cuenca, 2019), 21.



1.1.1 Estructura económico productiva

De manera general, la economía de la modernidad se consolidó en el modelo de producción capitalista basado en la supremacía de la propiedad privada, de los medios de producción y la acumulación de capital como fuente para generar riqueza. En este punto, el Estado jugó un papel importante con la implementación de políticas públicas que legitimaron y sostuvieron el nuevo modelo económico a través de distintos mecanismos y estrategias para imponer este modelo sobre los ya existentes. Gran parte de los medios de producción y distribución de las mercancías y materias primas, se centraron en las urbes y como resultado, las ciudades adquirieron mayor importancia sobre las zonas rurales. Esto ocasionó un incremento en la demografía urbana, puesto que un notable segmento de la población rural migró a las ciudades para formar parte de los nuevos modelos productivos, esto es, para ingresar a laborar en las fábricas que requerían mano de obra que supliera la necesidad de producción masiva.

Esta nueva forma de organización económica también transformó y sesgó las negociaciones e intercambios comerciales que, particularmente en América Latina, fueron heredados de la colonia. Este cambio radical en los modos y en los medios de producción significó un cambio importante en la esfera de las relaciones sociales y en el papel que cumplió el Estado como ente de poder, como bien lo explica Jorge Acanda:

“La primacía del mercado es el resultado de una operación de abstracción y separación de la producción del resto de las relaciones sociales. Esto no habría sido posible si no hubiera sido impuesto desde la esfera de lo político y del Estado. La autonomización de lo económico constituye el fundamento de la sociedad moderna, pero es a la vez resultado de acciones que provienen del poder. La economía de mercado no es una economía natural, ni el resultado espontáneo de un proceso evolutivo. Las leyes de la economía capitalista son leyes impuestas y mantenidas políticamente. La constitución de una esfera regida por la autorreferencialidad del cálculo monetario, con respecto al resto de la sociedad, es una operación de gran artificialidad y de sentido político”.⁹

En Ecuador, esta imposición fue mucho más lenta pero igual de coactiva. Con la llegada de las ideas de la modernidad este sistema económico se implantó paulatinamente y adquirió ciertas particularidades que dependieron de las condiciones de cada ciudad, de

⁹ Jorge Acanda, *Sociedad civil y hegemonía*, 79.



sus contextos políticos y de las prácticas sociales de los territorios. De manera general, por ejemplo, se conoce que la economía de los primeros años del Estado ecuatoriano a partir de 1830, no fue favorable debido al endeudamiento que provocó la consolidación de la independencia y más adelante, por la disputa del poder que originó la sucesión de diferentes gobiernos que poco aportaron al desarrollo de la modernización. Esta acción, como otras, se vio reflejada en la escasa producción de obras públicas. Se conoce también que, para los primeros años la economía del país se sostuvo en la agro-producción y la exportación de materias primas, hecho que se desarrolló de manera acompañada hasta finales del siglo XIX.

De esta manera, fue solo a partir de los años 1850-1870 que la economía, impulsada por el gobierno de García Moreno (1859-1865), logró alcanzar auge debido a la alta demanda y exportación de cacao. Este hecho permitió al Ecuador, entrar en la nueva era de industrialización, característica de la modernización, sustentada, además, también por una nueva organización política e institucional.

1.1.2 Organización político-institucional

Durante la emergencia de las independencias y el nacimiento de los nuevos Estados surgió en el país la necesidad de una organización político-institucional que regulara, mediante una racionalidad y valores específicos, aspectos de la esfera pública y privada. Esta regulación se centró en la difusión de valores tales como la identidad, el patriotismo, el sentido de pertenencia y la generación de imaginarios comunes que permitieron a la sociedad de esa época identificarse con los procesos de un territorio determinado y claramente delimitado. Estos imaginarios comunes se consolidaron a través de la demarcación limítrofe, tanto al interior de las regiones como por fuera de la nación misma, en la necesidad de reafirmar costumbres y pensamientos comunes entre la sociedad. Todos estos a su vez funcionaron como relatos configuradores de la modernidad, contenedores para la producción de un sentido que diferenciase y legitimase las formas modernas como producto de intereses específicos de clases sociales, específicamente las elites, que buscaron desarrollar sus propias formas de hegemonía.

Por otra parte, el Estado, constituido como institución reguladora no sólo de la economía sino también de aspectos sociales, jugó un papel crucial en las relaciones contractuales, las formaciones ideológicas y las instituciones de origen, como fueron las



instituciones culturales, educativas y políticas. Todas estas intervenciones del Estado en su carácter institucional configuraron, y en algunos casos adaptaron, las ideas de la modernidad para la producción de un sentido que les permitió diferenciarse y legitimarse en el marco de las formas modernas. Surgieron así nuevos paradigmas simbólicos que se implantaron o reprodujeron principalmente a través de las manifestaciones artísticas y culturales.

1.1.3 Paradigmas simbólico- legitimadores

Para establecer los paradigmas simbólicos que constituyeron el pensamiento de la sociedad ecuatoriana a fines de siglo XIX e inicios del XX, y más aún, para comprender este fenómeno en el marco de la modernidad del Ecuador fue importante recurrir a la configuración de los conceptos de nación e identidad y su representación visual traducida. Respecto a la nación, fueron muchos los debates que existieron -y existen- en torno a la creación de un solo significado que encierre sus complejas características. Por ejemplo, Benedict Anderson define que la nación es “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” y señala las dimensiones argumentativas de dicha definición:

Es **imaginada** porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión (...). Se imagina **limitada** porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad. Se imagina **soberana** porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado. Por último, se imagina como **comunidad** porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal.¹⁰

¹⁰ Anderson Benedict, *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 23.



Durante el siglo XIX y un buen tramo del XX, cada persona pertenecía a una nación y desde allí imaginaba sus relaciones con los otros. La nación servía de contenedor para la ciudadanía y mediación para interactuar más allá de las fronteras.¹¹ No obstante, el individuo no imaginó por sí mismo esta idea de nación porque la nación en sí misma constituyó un proyecto político hegemónico que estuvo por encima de él. Esto quiere decir que el Estado determinó la manera cómo sentir, pensar y actuar el ciudadano perteneciente a un territorio particular. Para esto el Estado y las instituciones de poder implementaron estrategias políticas, culturales y visuales para que estas ideas fueran incorporadas por los individuos y para que éstos se reafirmaran a sí mismos en una identidad común casi impuesta, aunque no todos se sintieran parte de este proyecto político y terminaran por ser marginados, como bien lo señala el historiador de la arquitectura Carlos Niño, al establecer que la nación es:

(...) un proyecto político conducido e inducido por el grupo que está en el poder; ellos definen sus héroes, eventos, conmemoraciones, silencios, vetos y olvidos. Lo inscriben en un calendario y en la ciudad lo confirman y lo rememoran en una toponimia, lo recrean en unas coreografías definidas para la celebración, donde actúan los estamentos, las autoridades y los diversos grupos. Unos participan, en diferentes posiciones y papeles, algunos miran, otros se marginan.¹²

Sin embargo, aunque existieron innumerables paradigmas que legitimaron las ideas y valores de la nación como proyecto político, en Ecuador este concepto de nación se consolidó a partir de la creación de las primeras constituciones que, entre otros puntos como la delimitación del territorio, establecieron los símbolos nacionales que distinguieron al país y con los cuales la sociedad civil se identificó. Es de sobra conocido que las elites ilustradas y los grupos de poder económico jugaron un papel importante para la configuración de los ideales nacionales y la conciencia nacional.

En este escenario, a la formación del “ciudadano virtuoso, patriota y cristiano”, como lo denominan Alexandra Kennedy-Troya y Carmen Fernández Salvador:

¹¹ Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo* (Barcelona: editorial Paidós, 2002), 23.

¹² Carlos Niño Murcia, “Ciudad, arquitectura y modernización. El caso de Colombia. 1850-1950”. En *América Latina: espacios urbanos, arquitectónicos y visualidades en transición 1860-1940* (Cuenca: Universidad de Cuenca/I. Municipalidad de Cuenca, 2019), 31-60.



(...) también se incorporó el manido pero necesario tema de la “conmemoración” como instrumento de construcción de la nación. El monumento emplazado en el escenario urbano, los altares cívicos plagados de símbolos patrios, entre otros, cobraron vital importancia en los nuevos rituales civiles y en la configuración de nuevos sectores de poder, pero sobre todo del territorio como eje central del discurso visual.¹³

Después de 1850 y 1870, fechas claves, como dijimos, en la transformación del patrimonio edificado de las ciudades, se concentraron cuantiosos capitales provenientes de la extracción y comercialización de materias primas que se reflejaron en la construcción de obras públicas orientadas al embellecimiento de las ciudades; fue una época donde se activaron procesos de orden, higienización, ornato y otros tantos dispositivos culturales, símbolos del progreso y desarrollo urbano.

1.2 La ciudad moderna: algunas características de la transformación urbana de las ciudades de Cuenca y Guayaquil a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Después de la consolidación del Estado Nacional a mediados de siglo XIX, ciudades como Quito, Guayaquil y Cuenca buscaron ocultar su pasado colonial para participar de modelos y cambios que las diferenciaban de la época anterior. Buscaron cada vez más participar de un proyecto de modernización urbana, tomando como ejemplo esquemas europeos y buscando ciertos rasgos identitarios que les permitieran distinguirse del resto de ciudades. De esta manera -y como de costumbre- se empezaron a adoptar modelos urbanos y arquitectónicos europeos que siguieron a finales del siglo XIX los conceptos de *ciudad moderna* de Georges Haussmann en París y en las primeras décadas del siglo XX o de *ciudad bella* de Daniel Hudson Burnham en Estados Unidos.

De la misma manera, estas urbes cumplieron un papel relevante en la instauración paulatina de las ideas de la modernidad en el Ecuador. Se caracterizaron no solo por ser conjuntos arquitectónicos producto de la bonanza económica y el crecimiento demográfico, sino también por ser los lugares de convergencia para las élites y los

¹³ Alexandra Kennedy Troya y Carmen Fernández Salvador, “La imagen y formación del ciudadano virtuoso y patriota”. En *Elites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2016), 165-170.



proyectos políticos generados por el Estado. Además, se convirtieron en los lugares en donde se inscribieron, como parte de las condiciones para el desarrollo urbanístico, nuevas formas discursivas de distinción para la sustentación de un perfil moderno de ciudad.¹⁴

Al respecto, Marshall Berman señala en el libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, que las ciudades modernas tuvieron rasgos distintivos, nuevas características que las distinguieron:

(...) lo primero que advertimos es el nuevo paisaje sumamente desarrollado, diferenciado y dinámico en el que tiene lugar la experiencia moderna. Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros mecanismos de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia; de Estados nacionales y acumulaciones de capital cada vez más fuertes; de movimientos sociales de masas que luchan contra esta modernización desde abajo; de un mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo (...).¹⁵

Las ciudades en mención se rodearon de todos estos aspectos en menor o mayor escala, dependiendo del momento. Esta cita también concuerda con lo sugerido por la historiadora Ana Luz Borrero cuando señala que “tanto en Cuenca, como en Quito y Guayaquil, la modernización cambió los espacios y la dinámica social y económica” transformando su paisaje.¹⁶

En el caso de Cuenca¹⁷, las principales causas de su transformación fueron las luchas que se dieron en el contexto social, económico y político que atravesó la urbe y que se vieron reflejados en su arquitectura, plazas, calles y en la distribución de los espacios públicos. Tanto así que durante las primeras décadas del siglo XX, la ciudad

¹⁴ Carmen Corbalán y Mireya Salgado, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*, 59.

¹⁵ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (Madrid: Editorial siglo XXI, 1981), 4-5.

¹⁶ Ana Luz Borrero, “Transformaciones y modernización en Cuenca, 1920-1950”. En *América Latina: espacios urbanos arquitectónicos y visualidades en transición 1860-1940* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2019), 248-255.

¹⁷ Para la complementación de este apartado refiero los estudios: Ana Luz Borrero, “Cambios históricos en el paisaje de Cuenca, siglos XIX-XX”, *Procesos revista ecuatoriana de historia*, n°24 (II semestre 2016): 107-134 y Julia Reyes (ed), *La aplicación de la recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico (Puh) en Cuenca - Ecuador. Una nueva aproximación al patrimonio cultural y natural* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2017).



de Cuenca dio inicio a su plan de modernización e higienización, con el traslado del cementerio que se ubicaba en el manzano de la catedral del Sagrario, a la periferia (actual cementerio), el hospital de los betlemitas ubicado en el lote que hoy se conoce como la Escuela Central, fue reemplazada por el Hospital Militar y trasladado a El Ejido, al igual que el asilo de ancianos y el anfiteatro de la escuela de medicina perteneciente a la Corporación Universitaria del Azuay.¹⁸

Sin embargo, no fue hasta 1920 que la ciudad de Cuenca comenzó a cambiar gracias a la estabilidad económica impulsada por las exportaciones del sombrero de paja toquilla, en la cual, parte del capital excedente se invirtió en proyectos de modernización como fueron la primera planta eléctrica privada, perteneciente a Roberto Crespo Toral, instalada en el año de 1913 y que pasó a manos del municipio en 1917; y la primera central telefónica en la propiedad de Carlos Vega Acha que se instaló en 1920. Así mismo, entre los años 1920-1930 se dio inicio a varias obras públicas como pavimentación, agua potable y alcantarillado que dieron realce a la ciudad. Es preciso decir que estas obras de mejora y modernización en la ciudad, incluyendo el trazado de la Av. Solano, fueron en gran parte, trabajos impulsados por la Junta del Centenario, la misma que estuvo encargada de coordinar las obras y festejos de los cien años de independencia de Cuenca en 1920.¹⁹

En el caso de Guayaquil fueron otras circunstancias las que dieron paso a la transformación urbana de la ciudad. Entre las principales fueron los magnos incendios que azotaron la ciudad en los años 1896 y 1902 a partir de los cuales gran parte de la ciudad tuvo que reconstruirse, perdiendo casi toda su arquitectura colonial. A partir de estos hechos, señala el arquitecto Florencio Compte, “se crearon nuevos sistemas constructivos en hormigón armado que sustituyeron rápidamente el tradicional en madera”²⁰, dando paso a la integración de nuevos materiales en la arquitectura como el cemento y el hierro. De esta manera, la reintegración de la ciudad fue incorporada por arquitectos y técnicos que tuvieron como finalidad la reconstrucción y racionalización del

¹⁸ María Fernanda Sempertegui, “Elites y poder. Las transformaciones de la Plaza Mayor de Cuenca 1870-1960” (Tesis para la obtención de grado, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, 2019), 45-50.

¹⁹ Ana Luz Borrero, “Transformaciones y modernización en Cuenca, 1920-1950”, 248-255.

²⁰ Florencio Compte, “Consideraciones para la valoración de la arquitectura moderna de Guayaquil” En *América Latina: espacios urbanos arquitectónicos y visualidades en transición 1860-1940* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2019), 71.



espacio, así como abaratar los costos de producción.²¹ Este hecho se consolidó también con el auge económico producto del boom cacaotero que se prolongó hasta 1920 y que permitió el desarrollo de nuevos proyectos de modernización realizados sobre todo en función del crecimiento demográfico que experimentaba la ciudad en esos años.

En resumidas cuentas, Ecuador no impulsó el desarrollo urbano de sus ciudades sino hasta que consiguió un crecimiento económico estable, hecho que se inició en el año de 1870 con la producción de cacao en la zona de la costa y de la sierra y el arranque de las exportaciones. Durante las últimas décadas del siglo XIX este crecimiento definió el proceso del desarrollo arquitectónico y urbanístico, que se produjo de manera similar en otras ciudades de América Latina como Lima y Bogotá, conforme se señala en el libro *América Latina: espacios urbanos, arquitectónicos y visualidades en transición 1860-1940* en los artículos de los arquitectos Carlos Niño Murcia y Víctor Mejía.²²

1.2.1 La transformación urbana de Quito.²³

A mediados del siglo XIX, el desarrollo urbano de la ciudad de Quito, centro administrativo del país, sufrió drásticos procesos de transformación que determinaron su forma física, social y cultural, principalmente por tres factores. El primero, por el desarrollo económico debido a la expansión del sector agroexportador, la industria y la expansión del mercado. El segundo, por las nuevas relaciones en el cambio espacial y socio-cultural que reveló los conflictos de clase, de los cuales, como indica Ernesto Capello, surgen análisis de tipo cultural sobre la relación de las elites con lo europeo y las formas culturales que estas adoptaron para mantener su estatus y posición.²⁴ Y el tercero, por la adopción de modelos europeos modernos en el paradigma urbano y estético de la ciudad.

²¹ *Ibíd.*, 72.

²² En el caso de Lima, por ejemplo, el crecimiento urbano estuvo determinado por el desarrollo económico en cuatro momentos; el primero generado por la explotación del guano como señala la cita de Wiley Ludeña en el artículo de Víctor Mejía “Modernización urbana en Lima (1850-1919): grandes avenidas, espacios públicos y monumentos”. En el caso de Bogotá, el auge del desarrollo de la ciudad se enmarcó en el desarrollo de la primera de tres modernidades que señala el arquitecto Carlos Niño Murcia en su artículo “Ciudad, arquitectura y modernización. El caso de Colombia, 1850-1950”. En *América Latina: espacios urbanos, arquitectónicos y visualidades en transición 1860-1940* (Cuenca: Universidad de Cuenca/I. Municipalidad de Cuenca, 2019).

²³ A partir de este punto, el trabajo de investigación se enfocará en la ciudad de Quito, por ser el punto focal de nuestro caso de estudio.

²⁴ Citado en Carmen Corbalán y Mireya Salgado, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*, 6.



En términos más específicos, la modernización de la ciudad de Quito se instauró a partir de 1865 con el gobierno centralizador del presidente Gabriel García Moreno (1821-1875). En este periodo se realizaron obras públicas relevantes -de corte neoclásico, vigente y moderno para su momento- que respondieron a los intereses modernizadores del Estado, como fue el caso de la construcción de la Escuela Politécnica en 1869, la Escuela de Artes y Oficios llamada Protectorado Católico en 1872 y el Panóptico en 1875.

En ese momento participaron varios arquitectos y científicos europeos invitados por García Moreno para colaborar en la construcción de las grandes obras planificadas por el gobierno y potenciar así las ciencias y la geografía en la flamante Escuela Politécnica. Se destacaron principalmente el arquitecto alemán Francisco Schmidt (1850-1924); los científicos y maestros jesuitas Juan Bautista Menten (1838-s/f) y Joseph Kolberg (1832-1893); y Teodoro Wolf (1841-1924) y Luis Sodiro (1836-1909).²⁵

En 1873, Juan Bautista Menten, decano de la Escuela Politécnica, fue contratado por García Moreno para el diseño y construcción del Observatorio Astronómico en La Alameda y en 1875 para la confección de un plano actualizado de la ciudad de Quito.²⁶ Este plano dio cuenta de la estructura urbana de la ciudad a finales de la época garciana y dió paso al levantamiento nuevos planos (Ilustración 1).

²⁵ Alfonso Ortiz Crespo, “Los planos de Quito”. En *Damero* (Quito: FONSA, 2007), 140-180.

²⁶ Plano grabado por Emilia Rivadeneira (1839-1916), en este se reflejó la realidad de la ciudad de Quito hasta el final de la época Garciana. Véase en: Alfonso Ortiz Crespo, *Los planos de Quito*, 145.



Ilustración 1: Juan Bautista Menten/Emilia Rivadeneira, *Plano de la ciudad de Quito*, 1875, Quito. Repositorio digital de la Casa de la Cultura, núcleo de Pichincha.



Ilustración 2: José Domingo Laso, *Observatorio astronómico de Quito*, 1911, fototipia, Quito. Archivo fotográfico de la Biblioteca ecuatoriana Aurelio Espinoza Pólit.

Con el asesinato del presidente García Moreno ocurrido el 6 de agosto de 1875 y con el fin de la época garciana, sus proyectos educativos y científicos se estancaron por falta de voluntad política y por la incomprensión de los sucesivos mandatarios, entre los cuales se destaca el general Ignacio de Veintemilla (1829- 1908). En este último gobierno sobresalió la construcción del Teatro Nacional Sucre a cargo de Francisco Schmidt, y la

vía del ferrocarril hasta el puente de Chimbo, así como, el restablecimiento de la Universidad Central.



Ilustración 3: Francisco Schmidt. *Teatro Sucre*, 1885 – 1895, Quito. Fondo fotográfico: colección Estrada Ycaza, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Durante el progresismo, en 1887 se distinguió J. Gualberto Pérez Eguiguren (1857–1929), importantísimo ingeniero profesional quiteño graduado de la Escuela Politécnica, autor de algunos proyectos arquitectónicos como el antiguo mercado de Santa Clara, y sobre todo, por la realización precisa y extraordinaria del plano de la ciudad de Quito, dibujado a escala 1: 1.000, registrando todas sus casas.²⁷

²⁷ *Ibíd.*, 182



Ilustración 4: J. Gualberto Pérez, *Plano de Quito con los planos de todas sus casas* (escala 1:1.000), 1887, Quito. En Alfonso Ortiz Crespo, *Damero* (Quito: FONSAL, 2007):147.

A este plano utilizado durante varias décadas se incorporaron, con dibujos superpuestos, los proyectos arquitectónicos y los cambios de los distintos espacios de la ciudad, como el jardín en la plaza de Santo Domingo y la instalación de la estatua de Sucre en la misma, inaugurados en 1893; así como la propuesta de la avenida 24 de mayo, terminada en 1922.

A puertas del nuevo siglo, el triunfo de la Revolución Liberal en 1895, implicó profundos cambios para el país en los ámbitos económico, político y cultural. Su desarrollo se enmarcó en la reconfiguración del mercado económico a nivel mundial y la inserción del modelo primario agro-exportador interno, lo que permitió el fortalecimiento de las finanzas públicas y el desarrollo por parte del Estado de algunos proyectos importantes para la ciudad, referidos especialmente a la construcción de obras públicas, al área educativa, la salud y las artes. Las obras públicas se concentraron tanto en la higiene y la salud pública, como en el ornato, cosa que permitió dar a la capital una imagen de “civilización”.²⁸

A partir de este momento, las obras públicas que antes fueron responsabilidad del gobierno, también pasaron a manos del municipio, el cual a través de sus dirigentes inició la contratación de arquitectos de renombre, urbanistas y artistas que dieron una nueva

²⁸ Carmen Corbalán y Mireya Salgado, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*, 59.



imagen a la ciudad y que modificaron algunos de los espacios considerados públicos. Fue el momento de la celebración histórica de los centenarios de independencia que desencadenaron con profundidad el sentido conmemorativo y de embellecimiento para la ciudad, tanto en el ámbito urbano como social. Todas estas reformas alcanzaron su auge con el gobierno liberal de Eloy Alfaro.

1.2.2 La influencia del periodo liberal en la consolidación de la ciudad moderna en Ecuador

Si algo definió el carácter de la revolución alfarista fue su orientación a otorgar al Estado un papel central en el proyecto de nación,²⁹ hecho fundamental si se toma en cuenta que una sociedad como la de Quito a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX estaba ampliamente regida por la Iglesia. Esta orientación significó el camino directo a la laicización y secularización de la sociedad, características primordiales de la modernidad, que impulsó la construcción de una nación laica, con la educación y la producción como ejes articuladores de las políticas nacionales. Para ello, enfocó la ciudad como su plataforma principal para reforzar el ideario nacional y moderno.

La ciudad moderna liberal se convirtió así en un eficaz aparato para la representación política, que se expresó en el trazado, en objetos y edificios ubicados en calles, espacios públicos representativos, y también en su interacción con el paisaje. La arquitectura, las avenidas, los espacios públicos como plazas y bulevares se asentaron con fuerza en la ciudad, rompieron con la tradición colonial y se distinguieron por el uso de estilos neoclásicos, tomados principalmente de modelos franceses e italianos. En la ciudad se configuraron nuevas plazas, esculturas y monumentos públicos que hicieron latido del referente patriótico.

En este contexto de nacientes transformaciones urbanas, el espacio público también se transformó. La plaza central se convirtió en el espacio público por excelencia, apropiado para el encuentro e intercambio social, “un lugar para la celebración y la protesta, pero también –durante ese periodo- se presentó como un escenario potencialmente comunicacional a partir de sus elementos: espacialidad urbana, entorno

²⁹ *Ibíd.*, 4.



arquitectónico, obras escultóricas y monumentos”.³⁰ Además, la plaza central cobró un nuevo carácter a partir de los criterios de salubridad y ornato propios de la modernidad³¹, orientados a atender la sensibilidad y requerimientos de una elite aristocrática, como sucedió en Quito con la plaza de armas y en el caso de Cuenca con la plaza central.

Como paréntesis, es importante mencionar que hasta el siglo XIX la ciudad de Quito se caracterizó por ser el emporio de escultura religiosa, gracias a la producción artesanal y de la Escuela Quiteña, de la cual otras ciudades del continente como Lima y Bogotá se abastecieron. Para las décadas finales del XIX y las primeras del XX, la escultura dejó de lado su papel tradicional de representación religiosa y se ocupó de incluir en su repertorio personajes patrios, héroes y alegorías.

Mario Monteforte señala al respecto que prácticamente después de que se popularizó el emplazamiento de esculturas en paseos y parques de Europa, esta tradición llegó a América Latina, donde encontró favor en una época en la que abundó la glorificación de las figuras históricas, héroes independentistas e ideólogos forjadores de la República.³² En este sentido, señala Majluf, existieron dos formas de utilización de la escultura en el espacio público:

Por un lado, (...) las esculturas iban asociadas desde un comienzo a un proyecto específico de renovación de alguna plaza o alameda. Por otro lado, en el caso de los monumentos conmemorativos, las motivaciones que llevaron a decidir los lugares donde se erigieron fueron simbólicas y sirvieron para enmarcar el escenario de algún hecho histórico.³³

A esto se suma la producción de esculturas y monumentos en los espacios públicos de cada metrópoli que adquirió un auge sin precedentes desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX ya que a la construcción de monumentos generalmente le seguía el arreglo del lugar donde estaban ubicados.³⁴

³⁰ Víctor Mejía, “Modernización urbana en Lima (1850-1919): grandes avenidas, espacios públicos y monumentos”, 275-290.

³¹ *Ibíd.*, 280-285.

³² Mario Monteforte, *Los signos del Hombre*, 240.

³³ Natalia Majluf, *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879* (Lima: Instituto de estudios peruanos, 1994), 13.

³⁴ *Ibíd.*, 13.

En este marco se construyeron sucesivamente en la ciudad de Quito el llamado *Monumento a los héroes del 10 de agosto de 1809* realizado por Francisco Durini en 1906; y en la ciudad de Guayaquil, la *Columna a los próceres del 9 de octubre* realizada por el escultor catalán Agustín Querol y Subirats en 1907.



Ilustración 5: José Domingo Laso, *Monumento a los Próceres de la Independencia*, ca 1920-1930, Quito. Fondo fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva/Instituto Nacional de Patrimonio Cultural en Ecuador.

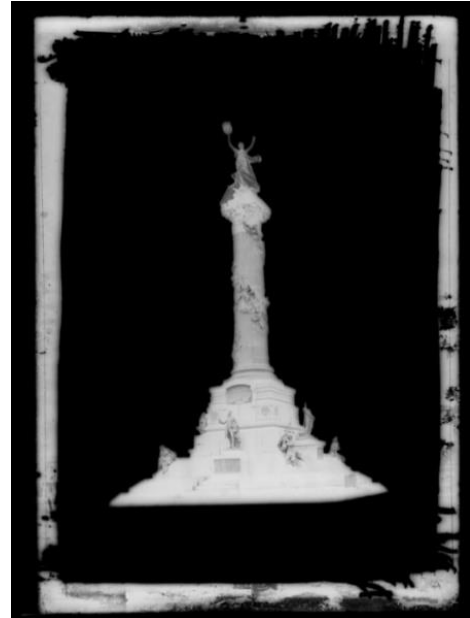


Ilustración 6: Columna de los próceres del 9 de Octubre de 1820, ca 1918-1928, Guayaquil. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Escultores italianos como el citado Francisco Durini fueron contratados por el Estado ecuatoriano para erigir en un inicio las estatuas más representativas de la historia nacional. Sin embargo, esta visión de la escultura en manos de artistas como Durini también fue la apertura para que escultores ecuatorianos, en la búsqueda de estilos más auténticos, tomaran referencias del neoclásico e instalaran su propia visión artística y patriótica en las posteriores esculturas que se erigieron en las principales ciudades del país, como fue el caso de Luis Mideros.

Igualmente, del primer cuarto de siglo datan el monumento dedicado al encuentro de Bolívar y San Martín, construido en Guayaquil, y las expresivas estatuas de Bolívar

realizadas por el escultor italiano Giovanni Anderlini³⁵, y de Olmedo, obra del escultor francés Alexandre Falgière.³⁶



Ilustración 7: Giovanni Anderlini, *Monumento a Bolívar*, ca 1890-1910, Guayaquil. Colección privada de Camila Moscoso Moreno/Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

En este mismo periodo algunas calles y avenidas de la ciudad de Quito que estaban en construcción tomaron el nombre de las fechas relevantes de la historia del país. Por ejemplo, las avenidas 24 de mayo, 10 de agosto, 12 de octubre, avenida Patria, entre otras. Se destacaron por conectar tramos antiguos de la ciudad con zonas aledañas de expansión. Cada una de estas avenidas fue poblada con arquitectura y monumentos públicos de un modo nunca antes visto. Por ejemplo, en la avenida 24 de mayo se emplazó uno de los primeros bulevares de la ciudad al estilo del modelo parisino y se erigió uno de los monumentos destacados, el *Monumento a los Héroes Ignotos*. Este monumento comisionado por la Sociedad de Estudios Históricos Militares rindió homenaje a los

³⁵ Este monumento fue replicado en la ciudad de Medellín en 1923 por el escultor Eugenio Maccagnani. Véase: Agapito Betancur, *La ciudad: Medellín en el 5° cincuentenario de su fundación* (Medellín: colección Biblioteca Básica de Medellín, 2003), 122.

³⁶ Mario Monteforte, *Los signos del hombre*, 241.

soldados desconocidos que habían ofrecido su vida en la Batalla de Pichincha de 1822, cuando se logró la independencia del Ecuador, cuyo centenario estaba por conmemorarse.



Ilustración 8: Francisco Durini, *Monumento a los héroes ignotos*, ca.1920, Quito. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Este monumento fue realizado por el mismo Durini, especializado en la corriente artística neoclásica y el más reconocido del país en aquel momento. Fue inaugurado con una fastuosa ceremonia el 26 de mayo de 1922.



Ilustración 9: El *bulevar 24 de mayo* y el *monumento a los héroes ignotos*, ca. 1922, Quito. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Otra avenida emblemática es la avenida 10 de agosto, conocida antes como “18 de septiembre” durante las primeras décadas del siglo XX hasta que recibió su nombre

actual en honor a la gesta conocida como Primer Grito de Independencia del 10 de agosto de 1809. En principio esta vía, llamada entonces “Gonzalo Pizarro”, se extendió hasta las inmediaciones del parque La Alameda, marcando el nuevo límite norte de Quito. Su mayor relevancia en el imaginario popular se presentó a partir de la segunda década del siglo, cuando se pobló de quintas y casas de estilo neoclásico, como el Palacio de la Circasiana, cuyo diseño fue delegado por la familia Jijón y Caamaño a Francisco Schmidt a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.



Ilustración 10: La quinta original “*La Circasiana*” diseñada por Schmidt, 1910, Quito. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Como se ha mostrado, la escultura encontró en la urbe el nicho idóneo de su existencia al apropiarse de nuevos espacios de creación y exhibición. Abandonó paulatinamente los esquemas religiosos tradicionales y se consolidó como una de las artes fundamentales en la construcción del imaginario moderno. En consecuencia, se consolidó en la producción de monumentos y ornamentos integrados a plazas y avenidas, y se consagró como una de las artes predilectas para la resignificación del espacio urbano y de los espacios públicos; a mecenazgo y contrataciones directas a escultores por parte del Estado y de las elites del poder.

La transformación que trajo la modernización de las urbes sacudió a Ecuador a nivel ideológico, económico, cultural, organizativo y territorial a medida que la



modernización y la creciente industria generaron espacios para el surgimiento de las nuevas clases sociales. Los productos culturales que se destacaron en los espacios públicos, creados por artistas formados en la Escuela de Bellas Artes (EBA), marcaron las nuevas áreas de las elites y las nuevas periferias de las ciudades, el mismo traslado de la EBA al moderno parque de La Alameda, caracterizado por la seguridad e higiene, además del sector en el que se ubicó, representó un cambio significativo para el imaginario artístico, en relación al lugar en el que debía estar con respecto a la ubicación de las clases sociales.

1.3 La institucionalización de las artes. La cátedra de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes

Las transformaciones que implementó el liberalismo en Ecuador se concretaron en innovaciones ideológicas y políticas en todos los niveles. El arte sirvió entonces como vehículo de las nuevas ideas del Estado, incorporando nuevos profesores y por lo tanto estilos, materiales y emplazamientos que dieran una nueva impresión de lo que significaba ser modernos. Dentro del ámbito de las artes, la escultura, alcanzó un giro importante ya que se desprendió paulatinamente del ámbito artesanal y religioso para consolidarse en el campo formal de la instrucción académica en la Escuela de Artes y Oficios y, posteriormente, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, reinstalada en 1904.³⁷

Por consiguiente, las políticas de Estado promovieron la educación como un hecho de carácter público y laico. Se fundaron liceos, academias y escuelas de formación artística donde se estructuró, con el paso del tiempo, un nuevo tipo de educación regulada por el mismo Estado.³⁸ Como incentivo, se concedieron becas a estudiantes destacados para formarlos en escuelas de Europa, con la condición de que a su retorno se convirtieran en maestros de las cátedras de arte y, en algunos casos, directores de estas instituciones y academias.

³⁷ El proyecto de la Escuela de Bellas Artes fue realizado por primera vez en el Gobierno del presidente Gabriel García Moreno (1869-1875). Se integran a esta institución los artistas Rafael Salas y Luis Cadena, ambos becados por el gobierno en la ciudad de Italia. También, se integra el escultor español José González Jiménez para hacerse cargo de las cátedras de escultura, modelación y estatuaria. La Escuela se cerró tras el asesinato del presidente García Moreno en 1875. Véase: Carmen Corbalán y Mireya Salgado, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*, 21.

³⁸ Alexandra Kennedy – Troya, “Del taller a la academia: educación artística en el siglo XX”. En *Elites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840 – 1930*, (Cuenca: Universidad de Cuenca/Casa de la Cultura del Azuay, 2016), 145-164.



Todos estos cambios señalados, tales como el fomento de la especialización de profesores, becas de estudiantes al extranjero, integración de nuevas cátedras y el destino de presupuesto estatal para el fortalecimiento de la Escuela desde 1904, manifestaron en el exterior la urgente necesidad de una proyección del país en procesos de modernización, legítima dentro de los círculos nacionales de arte y la cultura; que se reafirmó en la construcción de nuevos rituales, como las fiestas patrias. El orden cronológico y la declaración de ciertos hitos como la celebración de los centenarios de independencia se constituyeron de manera arbitraria por una demanda hegemónica de ciertas élites y sectores de la clase media liberal.

Es así como la Escuela Nacional de Bellas Artes, reintegrada en 1904 por el gobierno de Leónidas Plaza durante el periodo liberal, fue uno de los protagonistas del momento inaugural de la modernidad y de los esfuerzos de construcción de una identidad nacional.³⁹ Se convirtió en el punto de encuentro de la nueva generación de artistas instruidos por docentes extranjeros⁴⁰, lo que puso en marcha la integración de una malla curricular diversa, dividida en cuatro secciones: arquitectura, escultura, pintura, música y declamación.

Otro cambio importante que lideró la Escuela de Bellas Artes fue la separación y distinción de las bellas artes de la artesanía, con el afán de incrustar en el imaginario la diferenciación entre las artesanías, generalmente vinculadas a las clases populares y manufacturadas, de las bellas artes, obras que, según sus cultores, cumplían una función social indispensable dentro del encumbramiento de nuevos valores morales y del sentido identitario. Esto supuso para la Escuela Nacional de Bellas Artes un estatus adicional en las elites y el Estado que relegó la artesanía a un mero trabajo manual, de carácter creativo y seriado. Esta diferenciación, sin embargo, acogió artes como la litografía y el grabado, mismas que pasaron a construirse como productos de consumo dentro de un discurso estatal que destacaba lo productivo de la naciente nación.

Las técnicas artísticas se renovaron de la mano de los conceptos y nuevas corrientes que los artistas de la época exploraron y que más adelante se consolidaron

³⁹ Trinidad Pérez, *Academias y Arte en Quito: 1849-1930* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2017).

⁴⁰ Desde España e Italia llegaron los distinguidos profesores José González Jiménez (quien dirige las cátedras de escultura, modelación y estatuaria), Víctor Puig, Luigi Cassadio, Harold Putman Browne de Estados Unidos y Paul Alfred Bar de Francia. Véase: Ximena Carcelén, “Academias y arte en Quito (1849 - 1930)”. En *Academias y Arte en Quito: 1849-1930* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2017), 13-14.



como vanguardias, fueron objeto de cambios y reformas dentro de la Escuela de Bellas Artes. Estos conceptos adoptaron las tendencias en boga de Europa, construyeron narrativas heroicas y patrias a las que apelaba el refuerzo del Estado nacional, como lo reflejan las investigadoras Carmen Corbalán y Mireya Salgado:

Para la técnica de pintura al óleo, el tema habrá de ceñirse a un episodio de la guerra de la Independencia, a un estudio de género desnudo y costumbres nacionales o a un paisaje. Era requisito indispensable para ser admitidos a concurso, que los cuadros históricos y de género fueran originales, y los paisajes copiados del natural o sobre apuntes de lo mismo. Las pinturas realizadas en acuarela, lápiz o litografía podían ser de asunto libremente elegido. En cuanto a la escultura, debía ser realizada en madera, yeso, barro o mármol, y de tema también libre.⁴¹

Estos fueron los requisitos para la Exposición Nacional de Pintura y Escultura que se organizó en el 95 aniversario del Primer Grito de Independencia en 1904, cuyas obras relataron la fundación de la nación y la memoria de los hechos históricos más representativos para el país. Esta narrativa incluyó imágenes de las tradiciones culturales ecuatorianas, hasta pasajes de las guerras de independencia, que materializaron el discurso político del génesis de la nación.

Como parte de la actividad de la Escuela, se desarrolló una revista que se convirtió en el principal órgano de difusión de la institución para darse a conocer a la sociedad. La revista de la Escuela Nacional de Bellas Artes que se publicó por primera vez el 10 de agosto de 1905. En ella se reprodujeron escritos sobre el conocimiento del arte y los artistas del momento, así como algunos trabajos de profesores y alumnos destacados de la institución. Esta revista se puso en circulación bajo la dirección de Víctor Puig, con dibujos de José Gabriel Navarro, King, Almeida y Rendón. Destacan además poesías de Juan León Mera y Luis F. Veloz.⁴²

⁴¹ Carmen Corbalán y Mireya Salgado, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*, 21.

⁴² *Ibíd.*, 30.

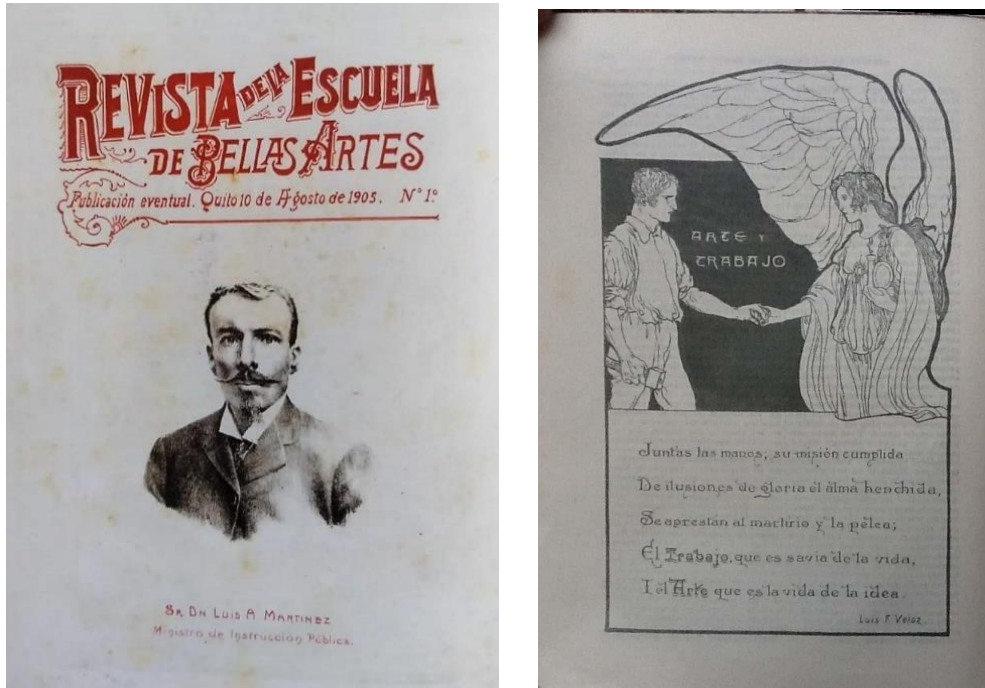


Ilustración 11 y 12: portada de la Revista de la Escuela de Bellas Artes N°1 ilustrada con la imagen de Luis A. Martínez; y poesía de Luis F. Veloz, 1905, Quito Archivo fotográfico de la Biblioteca ecuatoriana Aurelio Espinoza Pólit.

Más adelante, en 1906, con la muerte de los artistas ecuatorianos Manosalvas, Salas y Pinto, profesores de gran prestigio en la Escuela, el gobierno dispuso que el artista Wenceslao Cevallos dirigiese la clase de dibujo y pintura, además, se nombró como profesor de pintura al óleo al artista nacional César Augusto Villacrés y se contrataron algunos profesores del extranjero como los italianos León Camarero para las clases de dibujo antiguo, colorido y modelo vivo, Jacobo Radiconcini para la clase de arquitectura, y Carlos Libero Valente para la de Escultura.⁴³

Durante este mismo periodo, el Ministro de Instrucción pública Luis A. Martínez (1869-1909) le adjudicó la dirección de la Escuela al español Víctor Puig, que había ejercido hasta entonces como profesor de litografía. El programa pedagógico que Puig propuso fue el de incorporar el arte ecuatoriano al modelo europeo, conforme se había indicado antes, con la contratación de profesores que venían del extranjero, el envío de estudiantes becados y la adquisición de material didáctico traído también de Europa.⁴⁴ En lo referente al material didáctico se indicaba que:

⁴³ Ibid., 31.

⁴⁴ Según Trinidad Pérez, Víctor Puig enfatizó la enseñanza de la litografía para realizar trabajos externos y conseguir fondos propios para la institución. De esa manera la Escuela pudo asegurar su sustento y porvenir,

(...) la Escuela contó con reproducciones de las Venus de Milo, el Laoconte, el Apolo de Belvedere, obras de Donatello, así como mascarones, bustos, extremidades, flores y frutos moldeados del natural, motivos del renacimiento, la tumba de los Médicis de Miguel Ángel, la venus de Médicis, etc. También se compró una colección de copias en yeso de grandes obras de la escultura europea, que debieron ser restauradas al llegar al Ecuador por el Sr. Juan Nardi, ya que se rompieron en el viaje.⁴⁵

Con la ayuda de estos modelos de estilo clásico, los alumnos de la Escuela conocieron las obras más importantes de la cultura clásica europea y de esta manera practicaron su reproducción bajo una enseñanza académica.



Ilustración 13: Clase de antigüedades clásicas. Se observan al fondo los modelos en yeso de esculturas, 1908, Quito. En Trinidad Pérez (coord.), *Academias y arte en Quito* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2017).

Durante la dirección de Puig, además de la litografía, se introdujo la clase de arquitectura moderna, para suplir la necesidad de la alta demanda de construcción de edificaciones en pleno auge de la transformación urbana de Quito y construir la sede de la Escuela. Asimismo, se insistió en la construcción de un Museo Nacional y Galerías, pidiendo el apoyo del Sr. Ministro Luis A. Martínez para adquirir el edificio que había

además de construir la relación entre el arte y el mundo productivo, característico de los tiempos modernos. Citado en Carmen Corbalán y Mireya Salgado, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*, 28.

⁴⁵ Ibid., 37.



ocupado la comunidad de los Sagrados Corazones en la plaza de Santo Domingo, y en el cual podía desarrollarse un museo artístico, arqueológico, galería de bellas artes, galería de hombres ilustres ecuatorianos y un pequeño museo de reproducciones.⁴⁶ Para este momento se pensó que la gran variedad de obras que se iban a mostrar y recoger en la futura Exposición Nacional, servirían de base para el futuro museo.

En 1909, la celebración del centenario del primer grito de independencia, que sucedió en Quito en 1809, tuvo estrecha relación con las actividades de la Escuela de Bellas Artes. Para esa ocasión el presidente de la república, Eloy Alfaro, dispuso la celebración de una exposición nacional, conforme el modelo de las exposiciones universales que se realizaban en Europa.⁴⁷ Esta Exposición Nacional debía dar cuenta de la celebración de las fiestas cívicas para reforzar el sentido identitario, además de mostrar las áreas donde estaba fundamentado el proyecto de nación. Su principal finalidad fue promover la industria nacional y la producción agrícola. Sin embargo, como habíamos señalado antes, guió el eje educativo guio muchas obras de los gobiernos conservadores y liberales en la consolidación del proyecto de modernidad y progreso, hecho que sucedió en la instrucción de bellas artes para consolidar el imaginario material y visual de la nación. En el caso de la Exposición Nacional, integrada por 6 secciones⁴⁸, se expuso en el pabellón de bellas artes las obras de Luis A. Martínez, Wenceslao Cevallos, Rafael Troya, Raúl María Pereira, entre otros. Los alumnos de la escuela participaron dentro del concurso. Sin embargo, tal vez uno de los puntos más importantes en los que la Escuela aportó a la exposición fue la construcción del denominado Palacio de la Exposición, en el que participaron profesores y alumnos.

Las obras que debían realizarse para llevar a cabo este proyecto fueron desde el Palacio, el pabellón del propio Ecuador, construido en códigos neoclásicos, hasta la creación de un pequeño teatro para conferencias y conciertos. También, el diseño y elaboración de una galería y tres tramos para plantas y flores, un kiosko, un pequeño lago, entre otras. El profesor encargado por el gobierno, fue el portugués Raúl María Pereira, profesor de la Escuela, quien también realizó algunas obras públicas en la ciudad.

⁴⁶ Ibid., 34.

⁴⁷ María Antonieta Vásquez, *El palacio de la Exposición* (Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 1989): 19.

⁴⁸ 1) Instrucción pública y bellas artes, 2) Bellas letras y Literatura científica industrial, 3) Agricultura, 4) Industrias, 5) Minería y pesquería, 6) Flora, fauna, mineralogía, arqueología y objetos históricos.



Ilustración 14: Inauguración de la Exposición Nacional, 1909, Quito. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Como podemos observar en la fotografía (ilustración 14), la inauguración de la Exposición fue un hecho nacional relevante. En el concurso participaron los artistas Vicente Urrutia, Ludovico Soderstroom, José María Sarasti, Francisco Durini, Víctor Puig, León Camarero, Alfonso Aguirre, Luis N, Dillón, entre otros, figurando como artistas reconocidos e importantes.

En esa misma línea, el Estado liberal determinó nuevos rumbos para generar ese sentido nacional de pertenencia en la población, y así conseguir un respaldo para consolidar un proyecto económico que amenazaba la estabilidad de las elites, y que ponderaba el surgimiento de otras en el poder. Tras una época de movimiento y cambios, en 1911 fue nombrado director de la Escuela el artista y escritor José Gabriel Navarro (1881-1965), quien, a diferencia de Víctor Puig, puso énfasis en el desarrollo de un arte nacional con el reemplazo de los profesores que impartieron clases ancladas al clasicismo europeizante, copiando modelos y referentes ajenos. Como señala Alexandra Kennedy-Troya en su artículo:

Desde la Escuela de Bellas Artes en Quito, con el cambio de director del español Víctor Puig a José Gabriel Navarro en 1912, se apoyó el desarrollo de lo que llamó “arte nacional” que fomentaba la creación de una memoria histórica visual. Una de las tareas que él y muchos se impusieron fue la de conjugar el arte moderno -un modelo/sistema



eurocéntrico colonizador del conocimiento- con lo nacional “a través de la representación de temas nacionales, específicamente de los indígenas”.⁴⁹

El principal objetivo de Navarro para la Escuela, fue la modernización pedagógica de cada una de las mallas. En este aspecto buscó crear nuevas políticas, formalizar la enseñanza y construir un solo pensum que direccionara toda la institución. Para ello, junto a Raúl María Pereira, decidieron crear cinco divisiones: una, común y fundamental para todos los alumnos a cargo de un solo profesor; y las otras (pintura, escultura, arquitectura y grabado) con un profesor cada una, a excepción de pintura que tuvo dos.⁵⁰ Para llegar a esto, se contrataron profesores especializados de Europa como fue el caso del escultor italiano Enrique Quattroccioci para la cátedra de escultura. Para la asignatura de pintura, se solicitó el nombramiento del profesor de pintura y dibujo al artista francés Paul Alfred Bar, quien introdujo el impresionismo en el país y quien estableció un programa de estudios donde se propuso la incorporación de nuevas técnicas como el trabajo con modelos en vivo y a *plein air*.

Durante este periodo, Navarro contrató artistas extranjeros utilizando sus contactos en Europa. Este fue el caso del Sr. Enrique Quattroccioci destacado escultor italiano, y a través de su intermediación, del escultor Luigi Cassadio, quien llegó al Ecuador en el año 1915 para ocupar la dirección de la cátedra de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

En agosto de ese mismo año se convocó la III Exposición Anual de Bellas Artes donde se adhirió por primera vez a los salones de pintura, escultura y arquitectura, los de artes gráficas y complementarias (grabado, litografía y fotografía) y artes retrospectivas (cuadros, esculturas, grabados antiguos, objetos arqueológicos, etc.).

A raíz de esto, se instauró en 1916 el premio de arquitectura en la exposición anual de Bellas Artes. El triunfador del primer certamen fue Francisco Durini con un proyecto para el Palacio Legislativo. Sin duda, este fue el tiempo en el que más exposiciones se desarrollaron con la participación de artistas y profesores de la Escuela de Bellas Artes.

⁴⁹Alexandra Kennedy-Troya, “Modernidad y gestos simbolistas en la cultura visual ecuatoriana”. *En Alma Mía. Simbolismo y modernidad en el Ecuador 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014), 99.

⁵⁰ Carmen Corbalán y Mireya Salgado, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*, 35.



El 14 de mayo de 1917, el presidente de la República, Alfredo Baquerizo Moreno fundó finalmente el Museo de Arqueología y las Galerías Nacionales de Pintura y Escultura, a cargo de la Dirección General de Bellas Artes. Entre otras cosas, este museo iba a estar integrado por “los objetos de arte, antiguos o modernos, y los cuadros y esculturas pertenecientes al Estado que se encuentren en la Escuela de Bellas Artes o en cualquier otro establecimiento nacional”⁵¹ para ser inventariados y colocados en dicho museo y galerías.

Con el museo y las galerías ya formados, la Escuela Nacional de Bellas Artes continuó con la educación de alumnos y la contratación de profesores. Como de costumbre se realizaron concursos para ocupar las cátedras, concursos que fueron realizados por una comisión integrada por los profesores de la Escuela de Bellas Artes hasta ese momento: José Gabriel Navarro (director y profesor de historia del arte y estética), Luigi Cassadio (profesor de escultura), Paul Bar (profesor de composición decorativa moderna) y Juan León Mera (anatomía artística).⁵²

Años más adelante, fueron otros los artistas becados en el extranjero, que a su regreso integraron la planta docente de la institución. Se destacaron los nombres de Víctor Mideros (que más adelante se convirtió en director de la Escuela en los años 1924, 1933 y 1937), Camilo Egas que se movió en las corrientes del impresionismo, el surrealismo, el realismo social⁵³, José Moscoso quien mostró su tendencia original y moderna. Además de ellos, también fueron becados los escultores Antonio Salguero y Luis F. Veloz de quienes se conocen las famosas esculturas “La insidia” (1923) y “El fauno y la bacante” (1924-1930) respectivamente.

⁵¹ Carmen Corbalán y Mireya Salgado, *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*, 57.

⁵² *Ibíd.*, 58.

⁵³ José María Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana* (Quito: Casa de la Cultura ecuatoriana, 1985), 501.



Ilustración 15: Antonio Salgado, *La Insidia*, 1923, Quito. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador



Ilustración 16: Luis F. Veloz, *El fauno y la bacante*, ca 1924-1930, Guayaquil. Foto: autora de la monografía, Karina Rivera

De esta manera, la Escuela Nacional de Bellas Arte se convirtió en un espacio de renovación de las bellas artes en la nación, con una proyección e impacto que abarcó con fuerza la primera mitad del siglo XX. A partir de esta institución, las bellas artes tuvieron un giro sin precedentes que les permitió ubicarse en el ámbito académico, y de la misma manera, consolidar un medio artístico en el que se desarrollaron exposiciones y certámenes que dieron a conocer a los artistas más influyentes de la época. Para los artistas nacionales fue el lugar de convergencia de estilos y corrientes que llegaron con los profesores extranjeros, lo que dio paso a la instauración de estos modelos, adaptándose a las condiciones del medio.



Capítulo II: El escultor Luis Mideros en el Ecuador

Para contextualizar la práctica artística del escultor Luis Mideros, se integran en este capítulo algunos aspectos de la escultura del siglo XX, en los cuales se describe la influencia que tuvieron los profesores de la cátedra de escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en el desarrollo de la misma y particularmente en el escultor Mideros. De la misma manera, se describen los aspectos más importantes de su biografía, los viajes que realizó, y las obras que el artista desarrolló a través de sus comisiones públicas y privadas en las ciudades de Quito, Cuenca y Guayaquil.

2.1. Consideraciones sobre la escultura ecuatoriana en el siglo XX

Como habíamos mencionado en el capítulo anterior, en las primeras décadas del siglo XX la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) representó un nuevo camino para la escultura en el Ecuador. En esta institución se produjo el interés entre estudiantes, docentes y entes del Estado por consagrar un estilo escultórico que atendiera la creciente necesidad de gestar una identidad en el marco de la consolidación de la nación. Es así que la ENBA se convirtió en el lugar de convergencia de artistas nacionales e internacionales que, incluso desde sus singularidades, aportaron distintas perspectivas y directrices para abordar la escultura ecuatoriana desde una compleja y necesaria renovación. Muestra de esto, fue la contratación de profesores europeos en el Ecuador y el envío de estudiantes becados a Europa, con el fin de instaurar nuevas prácticas en las artes. Producto de esta relación de doble vía fue la apropiación de los estilos y las técnicas europeas como el neoclásico, el simbolismo, art Nouveau, impresionismo, entre otras, y la subsecuente producción de un arte que, sin dejar su filiación europea, buscó mostrar rasgos propios, como sucedió con la escultura.

Al respecto, Mario Monteforte señala que, durante el primer cuarto de siglo, los escultores se dividieron en dos grupos: los que imitaron las corrientes plásticas europeas con la representación de modelos y alegorías clásicas, y los que participaron del movimiento realista e indigenista, que mediante la vía de las artes plásticas buscaron reivindicar al indígena y su entorno.⁵⁴ Estos últimos, junto a los pintores, constituyeron

⁵⁴ Monteforte, *Los signos del Hombre*, 178.



los más activos grupos artísticos del país, dedicados a producir obras que reafirmaron la identidad y el interés por fortalecer un proyecto político nacionalista.

Dentro de los profesores extranjeros que se destacaron en la cátedra de escultura en la ENBA, encontramos al escultor español José González que llegó al Ecuador en 1876 y los escultores italianos Carlo Libero Valente en 1906, Enrique Quattrocciuchi en 1911 y Luigi Cassadio a partir de 1915, quienes perfilaron la estética y el estilo neoclásico⁵⁵, particularmente de raíz española e italiana, que influyó en la práctica de la mayoría de artistas de la ciudad de Quito.

Entre estos destacamos la labor del maestro escultor Luigi Cassadio quien se radicó en el país hasta el año de su muerte en 1933.⁵⁶ Fue uno de los escultores pioneros en introducir las temáticas neoclásicas e indígenas que figuraron los nuevos lenguajes de la escultura en el Ecuador. En la última temática, señala al respecto José Gabriel Navarro que “(...) fue el introductor del indio como modelo obligado y único en la Escuela de Bellas Artes. Si a alguien se debe el indigenismo en nuestro arte contemporáneo, es a Cassadio”.⁵⁷

Con estos antecedentes, Cassadio fue contratado en Quito para realizar los bajorrelieves del pedestal de la estatua de la Independencia ubicada en la plaza mayor, realizada por la compañía de Francisco Durini; y también, los del pedestal de la estatua de Antonio José de Sucre, ubicada en la plaza de Santo Domingo (ilustraciones 17 y 18). En estas obras se puede observar el estilo neoclásico en la postura de los cuerpos representados, en los rostros y rasgos de carácter europeo y en la distribución de los espacios que hacen alegoría al arte europeo de la época.

⁵⁵ Como menciona Mario Monteforte, el neoclásico tuvo un doble contenido: “por 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”. Como señala él mismo, el neoclásico adquiere su auge con los albores de la república y languidece a partir de la tercera década del siglo XX. Véase: Mario Monteforte, *Los signos del hombre*, 153.

⁵⁶ No se tiene registro exacto de este dato. De hecho, la información difiere entre los libros “Diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador” de Hernán Rodríguez Castelo (p, 69) y “200 años de escultura en Quito” de Xavier Michelena (p,107).

⁵⁷ Citado por Hernán Rodríguez Castelo. *Diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, 70.



Ilustración 17: Luigi Cassadio, *sala capitular*, s/f, Quito. Este bajorrelieve en bronce representa la escena de la firma del acta de independencia de Quito que sucedió el 10 de Agosto de 1809 en la Sala Capitular del Convento de San Agustín. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera



Ilustración 18: Luigi Cassadio, s/t, bajorrelieve de la parte frontal, monumento de Sucre, s/f, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

Otra de las obras emblemáticas de Cassadio que se conserva en la ciudad de Quito es el monumento realizado a monseñor Federico González Suarez (1844-1917), eclesiástico, historiador y arqueólogo, fundador de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos (actualmente Academia Nacional de Historia). Este conjunto escultórico fue comisionado al artista en 1931 por la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha⁵⁸; se construyó inicialmente en el centro de la plaza de San Francisco como parte de las

⁵⁸ Ésta fue una organización de gremios artesanales en las áreas de arte musical, pintura, escultura, sastrería, platería, carpintería, zapatería, hojalatería, herrería y mecánica, talabartería, sombrerería, peluquería; que nació bajo la influencia clerical, de la mano del arzobispado de Quito en 1892. Véase: Manuel Chiriboga Alvear, *Resumen histórico de la Sociedad Artística e Industrial del Pichincha.1892-1917* (Quito: Encuadernación Nacionales, 1917).

remodelaciones que tuvo ese lugar desde 1920, como indica la ilustración 19 donde se muestra la plaza ajardinada.



Ilustración 19: Plaza de San Francisco ajardinada antes de que se colocara el monumento a González Suárez, 1920, Quito. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Cerca de 1930 se produjo el desplazamiento del ajardinamiento de la plaza, colocando en su centro el monumento a Suárez, compuesta de un pedestal de gran altura sobre la que descansa la figura de bronce. A sus pies, sobre dos pedestales más pequeños, se ubicaron dos alegorías femeninas llamadas *Religión* y *Patria* que fueron diseñadas por el artista Cassadío y ejecutadas por la escultora América Salazar, alumna de Cassadío en la Escuela de Bellas Artes.⁵⁹ La primera alegoría denominada *Religión*, representó a través de una figura femenina cubierta por un velo, el trabajo eclesiástico que González Suarez desarrolló en el Ecuador, en calidad de obispo de Ibarra (1895-1905) y arzobispo de Quito (1905-1917). La segunda alegoría, de más fuerza y carácter, se representó como una mujer que tiene su pecho descubierto, armada con una lanza en su mano izquierda junto a un escudo circular (similar al escudo de armas de 1830), y que hizo alusión a los importantes aportes históricos y arqueológicos que desarrolló González Suarez.⁶⁰

⁵⁹ Acerca de la realización de esta imponente estatua de cuerpo entero, la escultora América Salazar -alumna de Cassadío- refiere, en una entrevista con Rodrigo Villacís Molina, que ella talló en piedra, siguiendo el boceto original de su maestro, las imágenes de la Patria y la Religión, que debían formar parte del conjunto escultórico ideado para el monumento a González Suárez. Véase: Xavier Michelena, *200 años de escultura quiteña*, 109.

⁶⁰ Se destacan sus libros *Atlas arqueológico* (1892) e *Historia General de la República del Ecuador* (1890-1903).

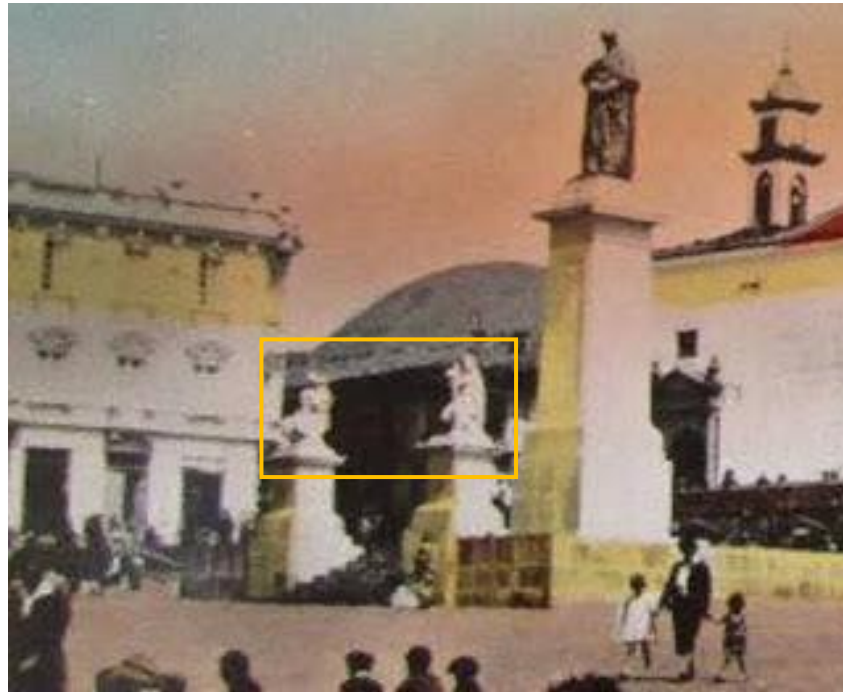


Ilustración 20: Plaza de San Francisco, conjunto escultórico integrado por las alegorías *Religión* y *Patria* en la Plaza de San Francisco, ca.1945, Quito. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Representar a la Patria bajo una figura femenina fue también un símbolo que reflejó la visión del Estado frente a su identidad. Sin embargo, el carácter de fortaleza que le otorgan la lanza y el escudo a esta imagen alegórica puede referirse también a una patria luchadora, que acoge “a sus hijos” como madre y que los protege y resguarda bajo su escudo. Pueden ser muchas las interpretaciones que susciten este tipo de esculturas, especialmente si se toma en cuenta el crucial momento histórico en el que se erigieron. Es pues, este tipo de esculturas las que encaminaron la perspectiva del imaginario de nación, o más propiamente de la idea de la Patria, junto a la religión, como los pilares del pensamiento ecuatoriano durante principios del siglo XX.

Al respecto, Hernán Rodríguez Castelo describe la escultura de González Suarez de la siguiente manera:

“Estupenda escultura. Figura sólida, severa, casi austera -como fue el retratado-, a la que el cuerpo, alto, y firme, confiere especial grandeza. La dignidad del vestido talar, que cae en grandes pliegues, el gesto del brazo y mano que sostienen el gran libro y de la otra mano llevada junto al pecho, dan a la figura su aire de recogimiento. Y todo ese mundo interior, tan

eficazmente sugerido, remata en la cabeza. Ligeramente inclinada, en actitud meditabunda, con ese dejo de tristeza que la vida fue imprimiendo en el rostro del arzobispo”.⁶¹

Posteriormente por una nueva remodelación de la plaza, el conjunto escultórico fue separado. Primero se separaron las dos alegorías que fueron ubicadas, la primera, en la plaza frente a la iglesia de Santa Clara de San Millán, y la segunda, en los jardines que se forman en la intersección de la avenida Amazonas y la calle Veintimilla (sector de La Mariscal) respectivamente.⁶²



Ilustración 21: Plaza de San Francisco, monumento de González Suárez sin las alegorías, 1963, Quito. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Finalmente, después de 1963, el monumento del obispo fue retirado por completo de la plaza San Francisco para ser ubicado en la plaza de San Blas con un nuevo pedestal, sin ser este su último traslado. Años más tarde, la escultura fue traspuesta a la actual plaza Chica detrás del palacio municipal, lugar donde se encuentra actualmente.

⁶¹ Hernán Rodríguez Castelo, *Diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, 70.

⁶² Véase: Xavier Michelena, *200 años de escultura quiteña*, 107.



Ilustración 22: Monumento de González Suárez en la Plaza Chica en la actualidad. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera.

Con obras como esta, la experiencia y habilidad de Cassadio en la escultura devolvieron su esplendor y provocaron su auge. Como profesor de la Escuela de Bellas Artes introdujo a sus discípulos el conocimiento del estilo neoclásico, inculcando en sus estudiantes el conocimiento del arte griego y romano, la preferencia por los temas de la mitología clásica y la creación de alegorías.⁶³



Ilustración 23: Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. En primer plano un grupo de personas en un patio; al fondo unas columnas y una puerta. Constan sentados de izquierda a derecha: NN., Juan León Mera Iturralde, Dr. José Gabriel Navarro, Camilo Egas, Luigi Cassadio, Luis F. Gabela, NN., NN. Atrás: profesores y alumnos, ca.1915. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

⁶³ Xavier Michelena, *200 años de escultura*, 109.



El impacto que Cassadio tuvo en la escultura de los primeros años del siglo XX fue relevante por varias razones. La primera, porque su labor fue decisiva para reemplazar el paradigma de la escultura policromada característica del siglo pasado. La segunda, como señala Kennedy - Troya, por provocar junto a Paul Alfred Bar una etapa de renovación artística de la que se vio beneficiada toda una generación de artistas como Camilo Egas, Víctor Mideros, Nicolás Delgado, José Abraham Moscoso y Pedro León.⁶⁴ La tercera, porque introdujo al indio como tema protagónico de las artes plásticas e influyó a sus alumnos en la representación del indígena y su entorno. La cuarta, porque la primera generación de escultores quiteños que innovaron el lenguaje escultórico fueron sus discípulos,⁶⁵ entre los cuales se destacaron los escultores Luis Mideros, América Salazar, Jaime Andrade Moscoso, y Germania Paz y Miño.

Además de los puntos anteriormente nombrados, en el caso de Quito, por ejemplo, mencionan las investigadoras Carmen Corbalán y Mireya Salgado, que en el Archivo Histórico Metropolitano de Historia de Quito constan, entre los años 1900 y 1930, varios contratos del Municipio con escultores y arquitectos para construir jardines en las plazas y esculturas públicas, como fue el caso de Mideros con la escultura de *Fray Jodoco Ricke* que habíamos mencionado antes. Durante estas décadas también se erigieron en la ciudad, algunas esculturas como *La lucha Eterna* (1903) a manos del escultor francés Emile Edmond Peynot, *La Insidia* (1923) del escultor ecuatoriano Antonio Salgado (también alumno de la ENBA), y el *Monumento a Bolívar* (1935) realizado por los escultores franceses Jacques Zwobada y René Letourneur, que entre otras cosas formaron el repertorio visual y material de la nación y resignificaron el espacio público de la urbe.

2.2. Luis Mideros. Aspectos biográficos

Luis Mideros nació en la ciudad de Ibarra el 25 de febrero de 1898 en el seno de una familia tradicionalmente católica. Fue hijo de la señora Carmen Almeida y del señor Manuel Federico Mideros, comerciante y agricultor. Perteneció a una familia integrada por seis hermanos: Hortensia Mideros (s/f); Lolita Mideros (s/f); Víctor Mideros (1888-1967), destacado pintor de temas religiosos de corte apocalíptico que sobresalió en los ámbitos artístico y académico a nivel nacional e internacional; Enrique Mideros (1892-

⁶⁴Alexandra Kennedy-Troya, “Modernidad y gestos simbolistas” En *Alma Mía. Simbolismo y modernidad en el Ecuador. 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014), 89-93.

⁶⁵ *Ibid.*, 109.

1946) pintor que ingresó desde muy joven a la orden dominicana y decoró las iglesias de esa misma orden en Ibarra, Quito, Baños, Cuenca y Loja; y Jorge Mideros (1904-1980) destacado arquitecto que desarrolló sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes y se trasladó a vivir a la ciudad de Ambato donde desarrolló sus obras arquitectónicas más importantes. También se dedicó a la pintura, aunque en menor escala.



Ilustración 24: Fotografía de Luis Mideros, s/f, Quito. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 4.

A pesar de la fuerte influencia que la ciudad de Ibarra tuvo en el desarrollo de la escultura -sobre todo de tipo artesanal- para el Ecuador, el joven Mideros decidió trasladarse a la ciudad de Quito para ingresar, a la edad de quince años, a la Escuela Nacional de Bellas Artes y realizar su formación académica en la escultura. En este lugar, como dijimos, adquirió el conocimiento técnico de esta disciplina por parte del profesor Luigi Cassadio, de quien aprendió el estilo neoclásico y quien influenció en Mideros la representación del indígena como tema de expresión en la consolidación del lenguaje identitario nacional, pues trabajó varios años como su asistente. En esta etapa, Luis Mideros desarrolló retratos, dibujos y algunas obras en yeso y mármol, con la intención de convertir al indígena en tema protagónico de las artes plásticas. Esta tarea la emprendió casi a la par del escultor Jaime Andrade Moscoso (1913-1990), también alumno de Cassadio.



Durante su etapa como estudiante en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Luis Mideros aprendió los distintos estilos en boga: el art Nouveau, art déco, impresionismo, entre otros, que confluyeron en la institución sobre todo por la cátedra de los distintos profesores extranjeros. Además de eso, presencié todos y cada uno de los acontecimientos políticos, sociales y conmemorativos que se sucedieron en la capital del Ecuador, algo que sin duda marcó el desarrollo de sus obras.

La creación temprana de las obras de Mideros y su depurada técnica, le valieron el reconocimiento de sus profesores, de algunas familias acomodadas en Quito, Cuenca y Guayaquil, y de los recientes certámenes de arte que se realizaron en la ciudad de Quito. A partir de 1917, Mideros se integró entre los grupos artísticos de alto prestigio gracias a su excelente desempeño escultórico. Durante este año, en el que se apertura el Salón “Mariano Aguilera”, Luis Mideros junto a su hermano Víctor se hicieron acreedores de los primeros premios en escultura y pintura respectivamente. Sin embargo, no fueron los últimos, ambos hermanos siguieron incursionando en los salones nacionales y en el mismo Mariano Aguilera, consiguiendo los primeros lugares. Poco a poco esto supuso una reacción de los artistas más progresistas que intuyeron existía una monopolización del prestigioso premio por parte de los Mideros.

Después de haber obtenido los primeros premios en escultura en la ciudad de Quito, se trasladó en 1921 a la ciudad de Nueva York junto a su hermano Víctor. Sin duda, este fue uno de los viajes más trascendentales en su vida como artista y que influyó profundamente el desarrollo posterior de su obra, pues se trataba de una ciudad en el auge de la modernización y la meca de las vanguardias artísticas. En esta ciudad residió por un periodo aproximado de cuatro años, convirtiéndose en el lugar donde consolidó la relación con la familia Rockefeller, una de las familias más influyentes de Estados Unidos. Seguramente debido a estas buenas relaciones, Luis Mideros fue nombrado director del entonces llamado *American Indian Museum*. Sin embargo, a pesar de contar con recursos y posibilidades en esta ciudad, él junto a su hermano Víctor, fueron hostigados por miembros de la organización de extrema derecha denominada Ku Klux Klan. Este último acontecimiento, provocó el regreso de los hermanos Mideros a

Ecuador, algo que, en el caso de Luis, no fue placentero al sufrir un atentado por esta organización.⁶⁶

De regreso al Ecuador se dedicó íntegramente a la práctica de su arte, convirtiéndose en uno de los escultores más prolíficos del momento.⁶⁷ Durante este tiempo se hizo cargo de la encomienda realizada por la distinguida familia Jijón y Caamaño para la construcción de la puerta al palacio de la Circasiana (1925-1940), a la par de otros encargos en las ciudades de Cuenca y Guayaquil.

En 1933, a la muerte de su profesor Luigi Cassadio, Luis Mideros asumió como profesor la cátedra de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, casi al mismo tiempo que su hermano Víctor fungió como director. Desde este lugar, intentó con poco éxito -según menciona Michelena- mantener la vigencia del estilo neoclásico que había heredado de su maestro, y también la tarea de convertir al indígena en tema protagónico de las artes plásticas.⁶⁸

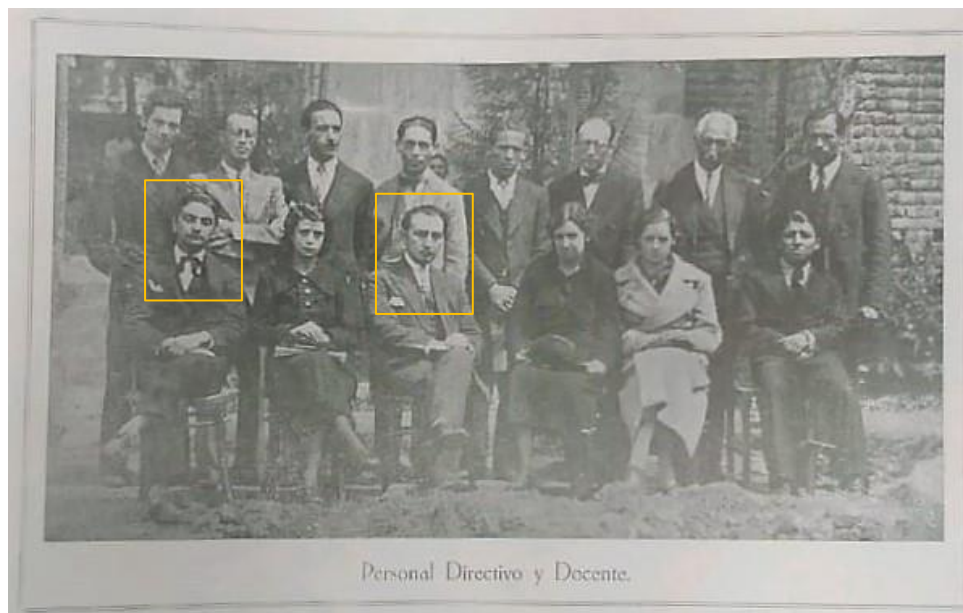


Ilustración 25: Luis y Víctor Mideros como parte del personal directivo y docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1936. Revista de la Escuela de Bellas Artes, Biblioteca ecuatoriana Aurelio Espinoza Pólit.

⁶⁶ Esta información se encuentra en el blog en línea que realizó José Antonio Mideros, hijo de Jorge Mideros, sobrino de Víctor y Luis. Véase: José Antonio Mideros, *El arte sublime de los hermanos Mideros Almeida*. En: <http://arte-sublime-hermanos-mideros.blogspot.com/p/luis-mideros.html>

⁶⁷ Xavier Michelena, *200 años de escultura quiteña*, 115.

⁶⁸ *Ibíd.*, 115.



En 1940 publicó en la editorial Colón su primer libro con la recopilación de las obras que había realizado hasta ese momento: *Álbum*. Esta obra cuenta con la introducción de J. Roberto Páez, cronista vitalicio de Quito y miembro de la Academia Nacional de Historia, donde se describe al escultor de la siguiente manera:

“El escultor penetra en la naturaleza, contempla su modelo, intuye lo que en él constituye su esencia, lo que hace de él, ejemplar único e inconfundible, y, luego, trata de vaciar en el mármol y en el bronce, antes que los rasgos materiales, ese algo inmaterial que constituye la esencia de lo visto y contemplado por él. He aquí la obra creadora del artista digno de ese nombre. He aquí porqué cada realización estética es una verdadera creación. No se concibe el arte en serie. Quien se siente capaz de producir en serie, podrá llamarse artesano, jamás artista. Para éste cada modelo es algo inconfundible; cada creación tiene vida propia, cada ser nacido de sus manos ha salido verdadera y propiamente de sus entrañas”.⁶⁹

En este libro - catálogo se destacan las obras públicas y privadas más importantes de Mideros, realizadas a nivel nacional en las ciudades de Quito (Arco de la Circasiana, el busto de Juan Montalvo emplazado en El Ejido, las lápidas que se conservan en cementerio de San Diego de la familia Peralta, el friso del Palacio Legislativo), Cuenca (busto de Remigio Crespo, Fray Vicente Solano, lapida de Honorato Vázquez, busto de Miguel Moreno) y Guayaquil (monumento a Sebastián de Benalcázar, busto en piedra de Juan Montalvo); y a nivel internacional en Nueva York (bustos de Simón Flexner e Hideyo Noguchi), Bogotá (busto de Juan Montalvo), Pasto (bajorrelieves de lapidas) y Valparaíso (busto de Eloy Alfaro), que estudiaremos más adelante.

Finalmente, en 1958, construyó una de sus obras monumentales más importantes como fue el friso de la fachada principal del Palacio Legislativo, también denominada “Síntesis de la historia del Ecuador”, obra cumbre en la escultura del Ecuador. Sin duda, esta fue una de las obras que lo consagraron nacionalmente como un escultor enfocado en la solidificación de la cultura nacional, pero también como un máximo representante de la escultura para ese momento.

En la biografía de Luis Mideros quedan en la sombra todavía algunos datos sobre su familia, el taller donde trabajó, la manera cómo se relacionó con las familias influyentes

⁶⁹ J. Roberto Páez, *Introducción al Libro Álbum de Luis Mideros*, (Quito: editorial Colón, 1940), 8.



en cada medio, su vida personal, entre otros, que se espera poder indagar más adelante. Se cree que murió en la ciudad de Quito a la edad de 68 años en 1970.

2.3. La representación del indígena y el desnudo en las obras de Luis Mideros

Tanto Ecuador como la zona andina se caracterizaron por su población indígena, la misma que fue marginada en los procesos de higienización de la urbe y por los proyectos del Estado, al intentar consolidar la idea de una nación mestiza que dejó de lado a esta población.

En el ámbito de las artes plásticas, sobre todo aquellas que provenían de la Escuela Nacional de Bellas Artes, la representación de esta población y su entorno fue introducida por profesores extranjeros, como habíamos nombrado antes el caso de Luigi Cassadio. Sin embargo, con el paso del tiempo y de acuerdo a las condiciones sociales y políticas del momento, se convirtió en una práctica determinante en todos los artistas visuales de la primera mitad del siglo XX.⁷⁰ Como observa Kennedy- Troya, esta posición de considerar al indígena en la plástica, empezó por un sentimiento atraído por el simbolismo, antes de abrazar las corrientes vanguardistas “(...) fue esta nueva sensibilidad “americanizada” la que provocó que la temática indígena o la desnuda, poco común o aceptada en una sociedad mayoritariamente católica, se legitimaran a través del ejercicio de las bellas artes”.⁷¹

Años después, hacia 1920, la representación del indígena empezó a usarse como estandarte en las luchas de reivindicación social en el denominado realismo social e indigenismo, los cuales jugaron un papel importante en la búsqueda de una identidad nacional en las narraciones literarias, y en términos de representación visual, en las artes plásticas, predominantemente en la pintura y la escultura.⁷² Mientras el realismo social centraba su atención en la representación denunciante de la realidad social y el contexto rural-urbano, el indigenismo se preocupó específicamente de la representación reivindicativa del indígena y de su pasado histórico. Ambos casos se constituyeron como símbolos de las identidades nacionales que alimentaron la construcción de la identidad ecuatoriana.

⁷⁰ Alexandra Kennedy-Troya, “Modernidad y gestos simbolistas”, 93

⁷¹ *Ibíd.*, 94.

⁷² *Ibíd.*, 94.

De esta manera, se resalta en las transformaciones que tuvieron las artes plásticas, la introducción del indígena, sus costumbres, su vestimenta y su cultura en la representación visual, paulatinamente asumidas por los artistas del momento como fueron Camilo Egas (1889-1962) quien -según indica la historiadora del arte Trinidad Perez- había manifestado pioneramente en sus obras *idilio indiano* (1909), *Las floristas* (1916) y *El Sanjuanito* (1917), la idealización del indio ecuatoriano.⁷³



Ilustración 26: Camilo Egas, *Las Floristas*, óleo sobre tela, 1916. En Alexandra Kennedy – Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Alma Mía. Simbolismo y modernidad en el Ecuador 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014), 120.

Asimismo, durante este periodo se destacó Víctor Mideros (1888-1967), quien fue uno de los primeros pintores que introdujo al indio como tema de expresión, causando gran novedad.⁷⁴ Entre sus pinturas se destaca la obra *Indias* (1925), uno de los cuadros en los cuales se integra la representación de tres mujeres indígenas del norte del Ecuador, con los elementos característicos de su vestimenta.

⁷³ Trinidad Pérez, “La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)”. En Alexandra Kennedy Troya, (coord.), *I Simposio de Historia del Arte. Artes “académicas” y populares del Ecuador* (Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995), 143-166.

⁷⁴ Bolívar Viteri; Oswaldo E. Villalba y Cesar Montesdeoca, *Monografía de Ibarra* (Quito: Instituto Andino de Artes Populares del convenio Andrés Bello, 1989), 59.



Ilustración 27: Víctor Mideros, *Indias*, óleo sobre lienzo, 1925. En Alexandra Kennedy – Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Alma Mía. Simbolismo y modernidad en el Ecuador 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014), 243.

De esta manera, la escultura no perdió campo en el margen de la representación del indio. Luis Mideros al igual que otros escultores del momento como Jaime Andrade (1913-1990) asumieron la tarea de su maestro Cassadio de convertir al indio en un tema protagónico de las artes plásticas, a partir de una forma clásica y más adelante, de manera vanguardista, como lo señala Michelena.⁷⁵ Para ambos artistas fue un tema recurrente. Por ejemplo, en la obra temprana de Luis Mideros se puede constatar la representación del indígena en un bajorrelieve en mármol denominado “El Inca vencido” (s/f), que representa la imagen de Atahualpa, último soberano Inca, con una corona e indumentaria características de los gobernantes incas, en el cual se puede observar el agobio de su captura y sometimiento ante los conquistadores españoles. Sin duda, es una de las obras simbolistas del artista, en la cual incorpora al indio como representación central.

⁷⁵ Xavier Michelena. 200 años de escultura quiteña, 115.

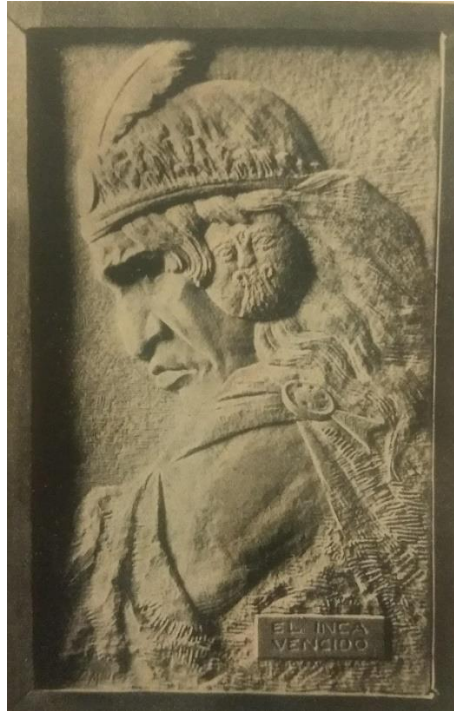


Ilustración 28: Luis Mideros, *El Inca vencido*, mármol, s/f, paradero desconocido. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 1.

Por esta misma línea, Mideros realizó algunos dibujos de indígenas a manera de estudio, como él mismo los denominó, los cuales pudieron haber sido bocetos de futuras esculturas. Se destaca el dibujo “cabezas de indios”, donde el artista acentuó los rasgos faciales fuertes y pómulos prominentes que indican la fortaleza y la bravura de los mismos. Como se puede apreciar en la ilustración 29, sus rostros permanecen en alto, demostrando fuerza, altivez y el espíritu mismo de los indígenas.



Ilustración 29: Luis Mideros, *Cabezas de indios*, dibujo, s/f, paradero desconocido. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 108.

Más adelante el artista realizó una serie de dibujos de indígenas (ilustraciones 30 y 31), que demostraron en su forma y contenido la imagen estilizada de los mismos, sin encajar del todo en las intenciones realistas o indigenistas de la época. Esto se debió también a la influencia del contexto moderno en las artes, con la influencia de otros estilos en boga como el impresionismo y la instauración paulatina de las nuevas vanguardias.

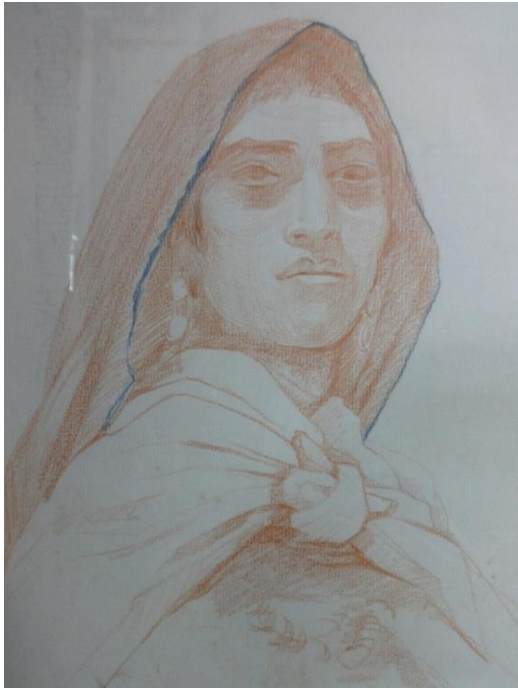


Ilustración 30: Luis Mideros, s/t (mujer indígena), sanguina, s/f. Fondo de arte moderno del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en Quito.



Ilustración 31: Luis Mideros, s/t (personaje sentado), sanguina, s/f, Quito. Fondo de arte moderno del Ministerio de Cultura y Patrimonio, del Ecuador en Quito

Así como el tema de la reivindicación de la imagen indígena fue recurrente en la escultura ecuatoriana de la época, el tema del desnudo también se hizo notar en algunos artistas, bajo la influencia de los profesores de la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, como señala Kennedy-Troya, el desnudo y el tema indígena fueron poco aceptados en una sociedad como la quiteña de inicios del siglo XX, mayormente católica y moralista, debido a que estas representaciones novedosas suscitaban críticas entre la sociedad civil, acostumbrada a la idealización del arte clásico y europeo en boga hasta ese momento.⁷⁶

A pesar de estas críticas, el desnudo se introdujo -aunque tardíamente- en la Escuela de Bellas Artes como parte del pensum, tanto en las clases de dibujo como en las de escultura, con modelos en vivo. Así se desarrolló en el ámbito académico el interés

⁷⁶ Alexandra Kennedy – Troya “Modernidad y gestos simbolistas en la cultura visual ecuatoriana”, 95.



por la representación del desnudo como un tema innovador e incitador para los artistas. Se conoce que, en 1920, dentro del certamen más importante del momento para los artistas, el “Mariano Aguilera”, el pintor Abraham Moscoso (1896-1936) ganó el primer premio en pintura con la obra “Ensueño”, la cual, según Rodríguez Castelo:

(...) contenía un desnudo que se inspiraba en la Venus renacentista, que el artista seguramente admiró cuando completaba su formación en Roma. Pero la sensualidad en el modelado del hermoso cuerpo yacente y en las delicadas carnaciones resultaba una novedad para el medio quiteño.⁷⁷

Esta novedad en la representación de las formas de los cuerpos, aún idealizados por la influencia del arte europeo, sedujo a artistas como Luis Mideros que aprovecharon este nuevo tema para explorar y estudiar la anatomía corporal, indispensable en la escultura. Caso de esta ejemplar exploración fueron los dibujos (ilustraciones 32-36) que Mideros realizó a manera de estudio en 1933 y que se conservan en el Fondo de arte moderno del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en Quito.

⁷⁷ Hernán Rodríguez Castelo, *El desnudo en la pintura ecuatoriana del siglo XX* (Quito:s/d, 2008), 37.

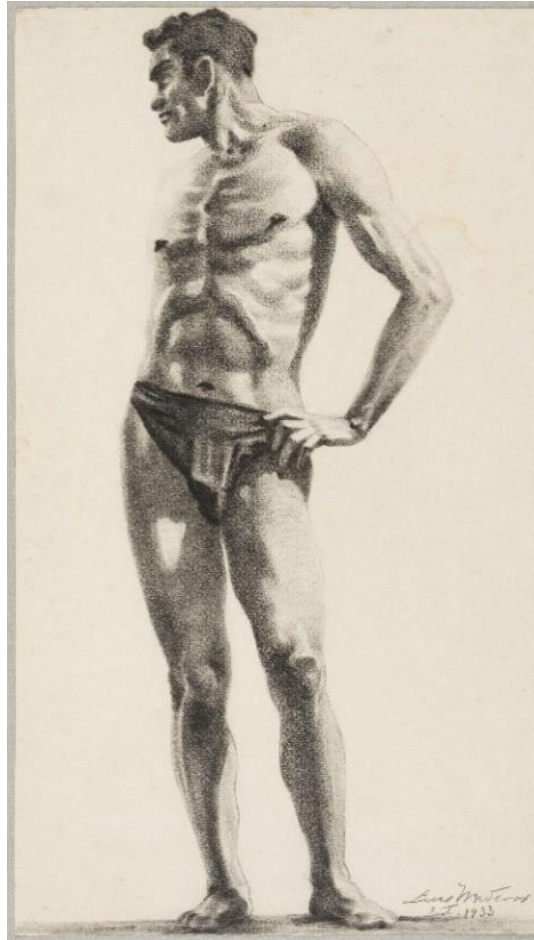


Ilustración 32: Luis Mideros, s/t (hombre posando), carboncillo sobre papel, 1933. Fondo de Arte Moderno del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en Quito.

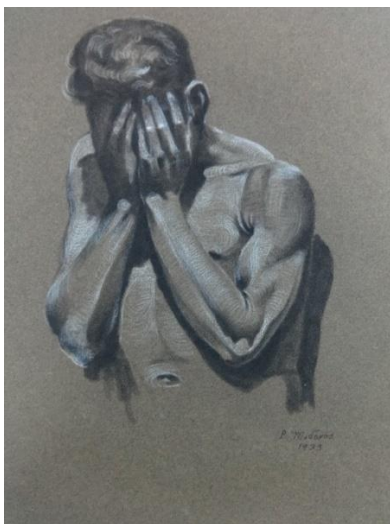


Ilustración 33: Luis Mideros, s/t (estudio), carboncillo sobre cartón, 1933. Fondo de Arte Moderno del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en Quito.

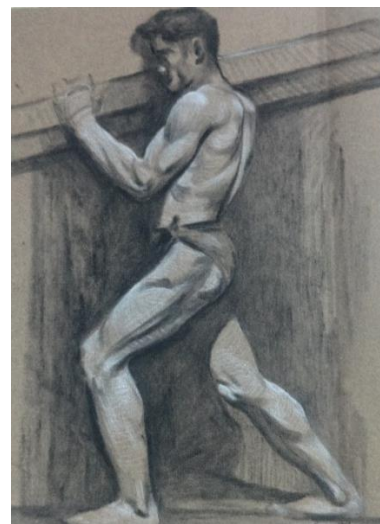


Ilustración 34: Luis Mideros, s/t (estudio de hombre), carboncillo sobre cartón, 1933. Fondo de Arte Moderno del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en Quito.

Estos dibujos corresponden con la producción de obras maduras de Mideros, pues fueron realizados después de su viaje a Estados Unidos y casi en el mismo año que ingresó como profesor de la Escuela de Bellas Artes. Asimismo, sobresalen dos dibujos más, realizados en carboncillo los cuales se encuentran en el Fondo de Arte Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en Guayaquil, sin fecha. A diferencia de los anteriores, estos dibujos (ilustración 35 y 36) muestran la imagen de un hombre posando, donde se puede observar la exploración de la contextura del cuerpo masculino en distintas posturas, perfilando la musculatura de cada una de las extremidades.



Ilustración 35: Luis Mideros, s/t, carboncillo sobre papel, ca 1940. Fondo de arte contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en Guayaquil.



Ilustración 36: Luis Mideros, s/t, carboncillo sobre papel, ca 1940. Fondo de arte contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en Guayaquil.

2.4. Plataformas de arte en la primera mitad del siglo XX: El premio Mariano Aguilera

En 1917, en un acto de filantropía, el doctor Mariano Aguilera, miembro de la Ilustre Municipalidad de Quito, donó un inmueble para que con el producto de su arrendamiento anual se entregara a través de la convocatoria a un concurso, premios para los tres mejores artistas del año.⁷⁸ El gesto y la actitud de Aguilera vinieron de la mano de la inquietud de un grupo de artistas que buscaron nuevos caminos para expresar su arte desde otra perspectiva, tanto en el campo formal y académico.

⁷⁸ Lenin Oña, *Mariano Retro. Catálogo. 91 años del Salón Mariano Aguilera* (Quito: Municipio de Quito, 2008), 6.



El estímulo económico donado por Aguilera y administrado por el Consejo Municipal cumplió su objetivo y concitó la participación de artistas, jurados, críticos y curadores de todo el país. El certamen se constituyó hasta mediados del siglo XX como espacio único en el país para evaluar la situación del arte nacional. Por 1940, se crearon otros lugares de exhibición alternos como el Salón de Mayo del Sindicato de Escritores y Artistas, y la Galería Caspicara con Eduardo Kingman como director.⁷⁹

Durante los primeros años del concurso Mariano Aguilera, algunas convocatorias fueron anuales y otras cada dos años. Varios artistas obtuvieron los primeros premios en pintura, escultura y arquitectura. Este espacio se convirtió así, en el campo legitimador del arte ecuatoriano y de su excelencia, pues contaba con la participación de los mejores artistas del país.

En la primera edición que se llevó a cabo en 1917, Luis Mideros ganó el primer premio en escultura, Víctor Mideros⁸⁰ en pintura y Luis Aulestia en arquitectura. Para los hermanos Mideros, la adquisición de este primer premio fue el impulso de todos los galardones que llegaron más adelante.

Así en 1919, Luis Mideros nuevamente obtuvo el primer premio de escultura junto a Luis F. Veloz y Rosario Villagómez, también escultores. Llama la atención en Mideros que, a pesar de su temprana edad, tuvo una gran habilidad para la escultura y producción de obras de alto nivel, lo que le permitió posicionarse dentro de estos concursos a nivel local y nacional. Finalmente, en 1928, ganó su último premio en la convocatoria. Son escasos los datos y registros de las obras de Mideros que ganaron los premios en escultura, así como los premios obtenidos dentro de esta área en general, pues a lo largo del certamen, la mayoría de premios fueron entregados a pintores.

En consecuencia, este certamen se convirtió en el lugar donde más sobresalieron los hermanos Mideros, a tal punto que, como señala Michelena, la sociedad artística de ese momento comentó la posible monopolización del prestigioso premio por parte de esta familia. Después de Luis Mideros; Rosario Villagómez y Luis F. Veloz, fueron los escultores acreedores de los primeros premios durante las primeras convocatorias hasta

⁷⁹ *Ibíd.*, 7.

⁸⁰ Víctor Mideros fue premiado siete veces en el Salón Mariano Aguilera: en 1917, 1924, 1927, 1928, 1930, 1931 y 1932. Véase: Hernán Rodríguez Castelo, *Panorama del Arte Ecuatoriano* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1993), 119.



1928, luego, se entregó el premio en escultura a Jaime Moscoso Andrade en 1940, a Antonio Negrete en 1959 y a Germania Paz y Miño en 1961.

2.5. Luis Mideros en Nueva York

En 1921 Luis Mideros y su hermano Víctor viajaron a la ciudad de Nueva York para conocer de cerca el movimiento artístico de la gran manzana.⁸¹ Este viaje lo realizó después de haber culminado sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes y de haber cultivado una exitosa trayectoria en el Ecuador, lo que le dejó un gran reconocimiento en las familias más influyentes de Quito y Cuenca.

Ahora los hermanos Mideros se encontraban en un contexto completamente diferente. Tanto así que el paso por esta ciudad marcó la trayectoria de Luis en dos puntos relevantes. El primero, por la relación que consolidó con la familia Rockefeller a través del doctor Simón Flexner (1863-1946), director en ese entonces de la Fundación y el Instituto de Investigación Médica de la Universidad Rockefeller (también fue amigo y asesor de John D. Rockefeller Junior). Y el segundo, por el contacto que tuvo con los movimientos urbanos y artísticos de vanguardia.

De la relación con los Rockefeller se conoce que Mideros tuvo un estrecho vínculo con Flexner y su asistente, el doctor Hideyo Noguchi⁸² (1876-1928) de quienes además realizó sus bustos en yeso (ilustración 37, 38 y 39).

⁸¹ Residen en este lugar por cuatro años aproximadamente. Víctor Mideros realizó en esta ciudad, casi a su llegada, una exposición en plena 5ta. Avenida, obteniendo un sonado éxito que le permitió ingresar a los circuitos de artistas e instituciones importantes del lugar junto a su hermano. Véase: José Antonio Mideros, *El arte sublime de los hermanos Mideros Almeida*. En: <http://arte-sublime-hermanos-mideros.blogspot.com/p/luis-mideros.html>

⁸² Eminente bacteriólogo, quien, en el año 1918 estuvo en la ciudad de Guayaquil auspiciado por la Fundación Rockefeller, para combatir una terrible epidemia de fiebre amarilla que atravesaba la ciudad. Por este servicio, el gobierno de ese entonces le otorgó, a través del Congreso Nacional, el grado de Coronel de Sanidad del Ejército Ecuatoriano. “Noguchi fue el quinto y último integrante de la misión Rockefeller en llegar desde Estados Unidos. Buscaban erradicar la fiebre amarilla y sanear las costas sudamericanas por los intereses mundiales, centrados en el canal de Panamá”. Véase: Efrén Avilés Pino. Enciclopedia del Ecuador. En: <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/dr-hideyo-noguchi/> ; y en *La fiebre de Noguchi que abrió Guayaquil al mundo*. Diario El Comercio (4-feb-2018) <https://www.elcomercio.com/tendencias/fiebre-amarilla-cientifico-noguchi-guayaquil.html>



Ilustración 37: Luis Mideros, *busto en yeso del Dr. Simón Flexner*, paradero desconocido, ca 1921. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 40.



Ilustración 38 y 39: Luis Mideros, *busto en yeso del Dr. Hideyo Noguchi*, paradero desconocido, ca 1923. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 41; y fotografía de busto con firma de artista, 1923. Archivo fotográfico de la Biblioteca ecuatoriana Aurelio Espinoza Pólit.

Se conoce también que, por la relación entre estos, Mideros fue nombrado director del entonces llamado *American Indian Museum*, fundado en 1916, adjunto al Instituto Rockefeller.⁸³ Es probable que el contacto y valoración de las culturas indígenas de las Américas que conoció en este museo como director, además de su relación con el escultor Cassadio en la Escuela de Bellas Artes de Quito, presunto autor de la introducción de la representación indígena en las artes modernas, provocaran en Mideros un interés mayor por retratar a los indígenas.

⁸³ El *American Indian Museum* se estableció en la ciudad de Nueva York en el año de 1916. Posteriormente, en 1990 pasó a ser parte del Smithsonian Institution y se llamó *National Museum of the American Indian*.



Ilustración 40: Fotografía de (iz-der) Dr. Simón Flexner, director del Instituto Rockefeller, Dr. Hideyo Noguchi y Luis Mideros, ca.1921, Nueva York. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 39.

Como era de esperarse, la relación con los Rockefeller abrió muchas puertas a los hermanos Mideros. Así, dentro de esta ciudad, también se le encargó la realización de una estatua de *San Francisco de Asís* en el St. Joseph Seraphic College, donde trabajó junto a su hermano Víctor, quien se encargó de la decoración del templo.

Además de esta primera influencia, Mideros también conoció el movimiento de la Ciudad Bella, una corriente de fines de siglo XIX y principios del XX que se desató en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX. Esta corriente se caracterizó por incitar a arquitectos y paisajistas americanos a elevar las normas nacionales y el prestigio de la planificación urbana americana, tomando como modelo los bulevares y paseos de las grandes capitales europeas del siglo XIX, la reconstrucción de París realizada por Haussmann y la contemporánea construcción del Ringstrasse de Viena.⁸⁴

El principal representante de este movimiento en Estados Unidos fue Daniel Hudson Burnham⁸⁵ (1846-1912), arquitecto y urbanista de la Escuela de Chicago, diseñador de los primeros rascacielos clásicos de la ciudad construidos entre los años 1880 y 1890,

⁸⁴ Peter Hall, *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX* (Barcelona: ediciones el Serbal, 1996), 185.

⁸⁵ Arquitecto reconocido por la elaboración del Plan Chicago, uno de los documentos más destacados de la historia de la planificación de esa ciudad. Además, fue socio de la compañía de arquitectos Burnham y Root de Chicago y responsable de la Exposición Mundial de Columbia de 1893. Véase: Peter Hall, *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, 185-187.

quien además se encargó de la reconstrucción del National Hall en Washington DC, uno de los proyectos más ambiciosos de la ciudad.⁸⁶

La construcción del Hall terminó en 1922 con la inauguración del monumento a Lincoln, cuyo diseño realizó el arquitecto Henry Bacon (1866-1924). La escultura de Lincoln construida por el célebre escultor Daniel Chester French (1850–1931), al igual que la decoración interior (murales) realizados por el artista Jules Guerin (1866–1946), fueron realizados por artistas del mismo movimiento que Burnham.



Ilustración 41: Daniel Chester French, *Monumento a Lincoln*, 1922, Washington D.C.

En ese agitado contexto artístico de la ciudad de Nueva York y Estados Unidos, Luis Mideros y su hermano se nutrieron paralelamente del desarrollo de obras de corte neoclásico -como fue justamente la escultura de Daniel Chester-, lo que en el caso de Mideros significó un verdadero cambio en su estilo y técnica.

Tanto así que en 1922 Luis Mideros realizó una de las pocas obras en pintura -de las que se conocen-, que denominó *Patria* (ilustración 42). Sin duda una obra inspirada en el busto de Lincoln de Chester, de carácter simbolista. ¿Se trataba de una traducción irónica del significado de su “patria adoptiva” o de su lugar natal?. Es una imagen alegórica atormentada que quizás prefiguraba los avatares sufridos por haber sido perseguido por el Ku Klux Klan, como veremos más adelante.

⁸⁶Se decidió aplicar el concepto original del arquitecto Pierre Charles L'Enfant (1754-1825) pero ampliado, con un Hall que tendría el doble de su anchura original, llegando a los 800 pies, casi duplicando su longitud. Véase: Hall, *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, 186.



Ilustración 42: Luis Mideros, *Patria*, 1922, óleo sobre lienzo, 258 x 198 cm, Guayaquil. En Alexandra Kennedy – Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Alma Mía. Simbolismo y modernidad en el Ecuador 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014), 206.

En esta alegoría vemos un sincretismo entre lo masculino y lo femenino. Los rasgos del rostro parecen aludir a la imagen de Lincoln, sin embargo, su vestimenta tiene un color rosado que llama la atención en todo el contexto de la obra. Esta imagen denominada “Patria”, da cuenta de la necesidad del artista de sumarse a la representación del imaginario nacional, pero, a diferencia de otros artistas ecuatorianos, le impregna un carácter crítico y agudo que puede interpretarse como una alegoría a una Patria lejana, angustiada, triste e impotente, reflejada en la expresión del rostro de la figura del cuadro; con el ceño fruncido y las manos en una postura de impotencia (o de poder) o bien puede ser una representación alegórica irónica de lo que para él significó su estadía en New York. En cualquiera de los dos casos, esta obra no respondía con los cánones aprendidos por Mideros en su paso por la Escuela de Bellas Artes en Quito y es clara la diferencia



cuando se compara con las obras que realizó antes de su estadía en Estados Unidos. Ahora se encontraba en Nueva York, alimentándose de la trayectoria de otros artistas modernos, formando parte de una de las urbes más importantes del mundo. Esta forma tan propia de Mideros de representar su idea de “patria” es acaso una de las alegorías más trasgresoras realizadas por un artista ecuatoriano durante aquella época.

Con obras como esta, y otras que hicieron por encargo ambos hermanos Mideros, lograron en Nueva York un buen reconocimiento. Sin embargo, durante su estadía fueron hostigados por la asociación racista de extrema derecha resurgida en 1915, conocida como Ku Klux Klan. Esta organización que llegó a tener gran popularidad, exigía a cada uno de los artistas la nacionalización norteamericana. Los Mideros fueron perseguidos y amenazados, por esta razón Víctor Mideros decidió regresar en 1924, mientras que Luis permaneció al menos un año más con el fin de concluir algunas obras.

En 1925, Luis Mideros sufrió un atentado atribuido a esta organización, del cual logró salir casi ileso. Conmocionado por el suceso regresó al Ecuador y en Guayaquil fue recibido por su hermano Víctor.⁸⁷ A raíz de este suceso, Víctor Mideros, en agradecimiento por la vida de su hermano pintó el lienzo "Mi reino no es de este mundo" un exvoto que obsequió al Convento de Santo Domingo en Quito.⁸⁸

A pesar del hostigamiento que vivió Luis Mideros durante los últimos días de su estadía en la ciudad de Nueva York, el hecho de rodearse de los artistas más importantes de la época y vivir en una de las principales urbes del mundo, sin duda le permitió abrirse a otras posibilidades e influencias, a asumir cada vez con más fluidez la necesidad de implantar ideas modernas también en las ciudades ecuatorianas. Además de comparar el desarrollo progresivo de una ciudad como Quito, en aras de la modernización, y la ciudad de Nueva York, que reunía todos los estándares de la urbe moderna, con intervenciones escultóricas y arquitectónicas de artistas de distintos lugares del mundo, foco de producción capitalista y ciudad de las ideas más modernas con respecto a la

⁸⁷ Esta información se encuentra en el blog en línea que realizó José Antonio Mideros, hijo de Jorge Mideros, sobrino de Víctor y Luis. Véase: José Antonio Mideros, *El arte sublime de los hermanos Mideros Almeida*. En: <http://arte-sublime-hermanos-mideros.blogspot.com/p/luis-mideros.html>

⁸⁸ Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario biográfico del Ecuador*, tomo 3. (Guayaquil: Universidad de Guayaquil). En <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/m8.htm>



industrialización. También le permitió reafirmar su interés por representar temas y tópicos más locales, vinculados con los indígenas y las personalidades más célebres del Ecuador.

Este paso por Nueva York representó un cambio significativo en la visión del artista, visión que después fijó en las obras que realizó por encargo del Estado ecuatoriano, y de grupos elitistas de la época, tanto en los espacios privados como en los públicos.

2.6. El trabajo del escultor: encargos y comisiones en Ecuador

Durante las primeras décadas del siglo XX destacados artistas fueron comisionados con obras de carácter secular o civil, en ocasiones por el mismo gobierno nacional, en otras, por el municipal, y en la mayoría de veces, por las elites ecuatorianas. Este fue el caso de Luis Mideros quien, por ser parte de una influyente familia de artistas, por su destacado desenvolvimiento en la escultura moderna a partir de su papel como estudiante y maestro de la Escuela de Bellas Artes, y su participación exitosa en varios salones Mariano Aguilera, fue contratado por reconocidas familias como la de Jacinto Jijón y Caamaño (1890-1950), filántropo y coleccionista de arte ecuatoriano y María Augusta Urrutia (1901-1987)⁸⁹, notable dama quiteña, en la ciudad de Quito; las familias Crespo y Vázquez en la ciudad de Cuenca; y la familia Baquerizo Moreno en Guayaquil.

Entre las primeras obras de las que se tiene un conocimiento más cabal, realizadas en la etapa posterior de estudiante, se encuentra una obra en yeso vaciado realizado en 1920 a la Sra. Rosa Crespo de Vázquez, hija de Remigio Crespo (1860-1939) y esposa de Emmanuel Honorato Vázquez (1893-1936), reconocido fotógrafo moderno de la ciudad de Cuenca. Esta obra, que actualmente reposa en el Museo Remigio Crespo de la misma ciudad, representa a través de la madre y su hijo, el tema de la maternidad que, en el caso de Luis Mideros, se volvió un tema recurrente como se puede observar en las ilustraciones 43 y 44.

⁸⁹ Luis y su hermano Víctor fueron auspiciados por María Augusta Urrutia. En el caso de Luis, se le encomendó realizar la pileta en piedra que se ubica en el centro de la casa. Se desconoce la fecha de elaboración.



Ilustración 43: Luis Mideros, *Estudio. Sra. Rosa Crespo de Vázquez*, 1920, yeso vaciado, Cuenca. Museo Remigio Crespo.

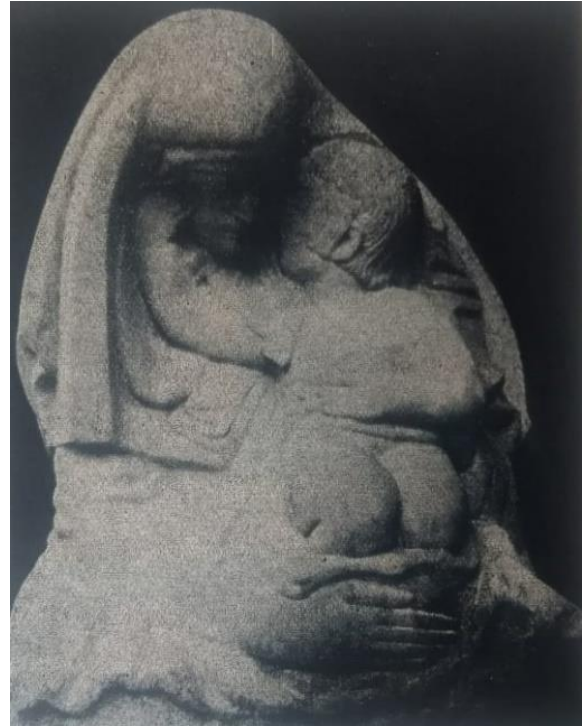


Ilustración 44: Luis Mideros, *Maternidad*, escultura en piedra, s/f, paradero desconocido. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 52.

A pesar de tener la misma temática, ambas imágenes son profundamente diferentes. Es necesario recalcar la distinción de la técnica y los materiales con los cuales trabajó el artista, es decir, aquellos que emplea en el busto de Rosa Crespo, una comisión privada con un detalle más decorado incluso; y aquellos que emplea en la segunda obra fuera de comisión, una escultura en piedra realizada con rasgos característicos del art déco.

En la ciudad de Quito, en 1925, la familia Jijón y Caamaño, luego de la construcción del palacio de la Circasiana, construida por el arquitecto Francisco Schmidt entre los años 1908 y 1925, comisionó al artista la realización de su puerta principal. Una portada de 8 metros de altura que fue realizada a modo de arco de triunfo neoclásico a semejanza del Arco de París.⁹⁰

⁹⁰ Esta obra se estudia de manera detallada en el capítulo III.



Ilustración 45: *Arco de la Circasiana* en la actualidad, parque el Ejido, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

Durante el tiempo de construcción del portón de la Circasiana (1920-1940), Luis Mideros realizó de manera paralela decenas de obras comisionadas por diversas instituciones públicas, así como de familias acomodadas, comisiones, estas últimas, que se convirtieron en su ingreso principal a lo largo de su vida.

Entonces, se destacaron obras como el busto realizado en 1925 de *María Josefina Ponce* (colección privada, Quito), alumna predilecta de Luigi Cassadio y artista mujer destacada, de quien se conoce realizó uno de los mejores desnudos de la época con una sensualidad verdaderamente atrevida.⁹¹ Este retrato en yeso hace énfasis en la expresión serena de la artista, con rasgos muy delicados en el contorno de su cabello, lo que demuestra la habilidad técnica del escultor.

⁹¹ La obra se tituló “Desnudo” realizada en óleo sobre lienzo, pertenece a una colección privada. Como nombra Kennedy - Troya, la obra “Desnudo mirándose al espejo” (c.1925-1930, col.privada, Quito) “muestra la maestría de quien dejaría de pintar una vez que contrajo matrimonio”. Véase: Alexandra Kennedy - Troya, “Modernidad y gestos simbolistas en la cultura visual ecuatoriana” En *Alma Mía, Simbolismo y Modernidad en el Ecuador 1900-1930* (Quito: 2014), 95.



Ilustración 46: Luis Mideros, *busto de María Josefina Ponce*, 1925, colección privada. En *Alma Mía. Simbolismo y Modernidad 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014)

Otra escultura importante en esta ciudad, fue la estatua de *Fray Jodoco Ricke*, religioso franciscano, fundador y pionero de la Escuela Quiteña de arte, que fue también conocido por ser el primer portador de las semillas de trigo al Ecuador. Esta obra, comisionada por el Municipio de Quito en 1931 para realizarse en la plaza de San Francisco como un homenaje, representó al sacerdote vestido del hábito franciscano anudado con un cordón que le cuelga de la cintura; en sus manos y junto a él, un jarrón que tiene las primeras semillas de trigo que Ricke trajo y sembró en el Ecuador.

Esta escultura original, tallada en piedra, fue estropeada en años posteriores y remplazada por el mismo artista con otra obra de Ricke que a diferencia de la primera, no lleva capucha como se puede ver en las ilustraciones 47 y 48. La intención del cambio fue para que se apreciara de mejor manera su rostro.



Ilustración 47: Luis Mideros, *Monumento original de Fray Jodoco Ricke el día de su inauguración*, 1934, Quito.



Ilustración 48: Luis Mideros, *Fray Jodoco Ricke*, escultura en piedra, Plaza de San Francisco en Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

Casi enseguida de la obra de Ricke, en 1932, a diez años del traslado de los restos del Mariscal de batalla Antonio José de Sucre (1795-1830) a la Catedral Metropolitana de Quito, se contrató a los hermanos Mideros para la decoración de la capilla erigida en su nombre. Esta es una de las obras de mayor relevancia en el sentido de la edificación “del nuevo imaginario político e histórico inscrito en la agenda liberal de las nuevas repúblicas modernas”⁹², ya que como mencionan Alexandra Kennedy- Troya, Casandra Sabag y Patricio Feijóo, estudiosos de la obra de Víctor Mideros, se trata de una obra que amalgama el pensamiento religioso-nacionalista, con la representación de cuatro murales simbolistas que celebran la labor independentista de 1822, denominados “La Victoria o el día”, “La noche o la esclavitud”, “Batalla de Pichincha” y “Batalla de Ayacucho” y que resaltan los hechos históricos del héroe de Pichincha.⁹³

⁹² Patricio Feijóo y Casandra Sabag, “La urbe tomada. Visiones apocalípticas de Víctor Mideros en Quito” En *Alma Mía. Simbolismo y Modernidad 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014), 153.

⁹³ Carmen Corbalán de Celis, “Quito y la intervención de Víctor Mideros en los espacios religiosos”. En *Alma Mía. Simbolismo y Modernidad 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014), 159.



Ilustración 49: escultura de Luis Mideros y pintura de Víctor Mideros denominada *La victoria o el día*, Capilla de Sucre, 1932, Quito. En Alexandra Kennedy-Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Alma Mía. Simbolismo y Modernidad 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014): 279.

Como se puede ver en las imágenes (ilustración 49 y 50) estos murales fueron acompañados por relieves de Luis Mideros que constan como ornamentación en el espacio, con una evidente influencia del neoclásico puesto que aluden a la figura cristiana de “los ángeles semidesnudos” con posturas greco-romanas; cuerpos torneados que se enmarcaron en el ideal estético de belleza masculino occidental, al mejor estilo de la escultura griega, pero que refuerzan las imágenes de los murales como alegorías de gloria, libertad y victoria.



Ilustración 50: Escultura de Luis Mideros y pintura de Víctor Mideros (*La noche o los esclavos*), Capilla de Sucre, 1932, Quito. En Alexandra Kennedy – Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Alma Mía. Simbolismo y Modernidad 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014): 279.

También, esta es una de las obras que ha desarrollado ambigüedad de criterios al tratarse de la representación visual (en pintura y escultura) que decora la tumba de uno de los líderes militares más importantes del Ecuador como fue José Antonio de Sucre, y que fue depositada en la Catedral Primada de Quito. Sin duda algo que demuestra la alianza entre los poderes del Estado y la Iglesia.

Por otra parte, durante estos años, el artista también realizó obras de corte funerario, una costumbre que adoptaron las familias de alto prestigio en la búsqueda de la exaltación solemne de sus difuntos. De esta manera, se erigieron en los cementerios tradicionales de las ciudades de Quito, Cuenca y Guayaquil, un sinnúmero de esculturas, sobre todo en mármol, y se realizaron lápidas con el mismo material que remarcaron el espíritu neoclásico o simbolista. En el caso de Luis Mideros se tiene conocimiento de su intervención en las lápida de *Honorato Vázquez* realizada en 1924, ubicada en el cementerio patrimonial de Cuenca (personajes ilustres) la cual tiene un medio relieve realizado en mármol que representa la imagen de un hombre desvanecido que sostiene una lira, algo representativo en Vázquez al participar del círculo de los poetas líricos más importantes. A los pies de la figura, se encuentra una descripción en latín *Visitatio tua custodibit spiritum meum* (Tu visita custodia mi espíritu).⁹⁴



Ilustración 51: Luis Mideros. *Lápidas en mármol dedicada a Emanuel Honorato Vázquez*, 1924, Cementerio Patrimonial de Cuenca, personajes ilustres.

En el caso del cementerio de San Diego en Quito, modificado a principios del siglo XX al estilo europeo como “parque del recuerdo”, parte de las prácticas de higienización y planificación de la ciudad moderna⁹⁵, se encuentran las lápidas de *Matilde*

⁹⁴ Cristóbal Zapata, “Emmanuel Honorato Vázquez: el fotógrafo de la vida moderna”. En *Alma Mía. Simbolismo y Modernidad 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014), 141.

⁹⁵ Alexandra Kennedy-Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (eds.), *Alma Mía. Simbolismo y Modernidad 1900-1930* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014), 297.

Rosales de Peralta de 1935 y de su esposo *José Peralta* de 1937, realizadas en estilo art déco (ilustraciones 52 y 53).



Ilustración 52: Luis Mideros, lápida en mármol de Matilde Rosales, 1935, Quito. Cementerio Municipal de San Diego. **Foto:** Autora de la monografía, Karina Rivera

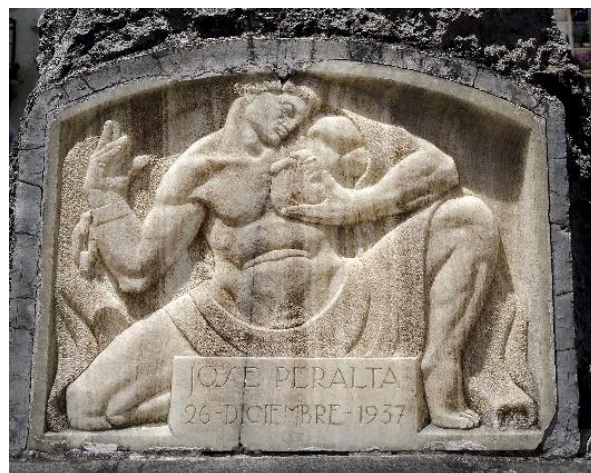


Ilustración 53: Luis Mideros, *Lápida de José Peralta*, 1937, Cementerio de San Diego, Quito. **Foto:** Autora de la monografía, Karina Rivera.

En este cementerio también intervinieron prestigiosos escultores como Francisco y Pedro Durini, Oswaldo Guayasamín y Jaime Andrade, haciendo lápidas y esculturas en los mausoleos. Aquellas realizadas por Mideros contribuyeron con la proliferación de la escultura en los ámbitos privados y públicos, y significó un desarrollo de la escultura como un eje central para la construcción de la memoria colectiva; las figuras de los “héroes de la patria”, los hechos históricos que marcaron al país antes y durante la independencia, la representación de intelectuales y destacados artistas de la época, que bien en mausoleos o en plazas públicas, permanecen como imágenes de un pasado que trasciende hasta la actualidad.

2.7. Las obras de Mideros en los espacios públicos de las urbes ecuatorianas

En el caso de Quito, Luis Mideros participó de la anhelada modernización del espacio público, con el busto de *Juan Montalvo*, una de las obras que fue realizada inicialmente para la Biblioteca Nacional de Colombia (Bogotá) en 1938 y que luego fue replicada en Quito en 1943 para la celebración del 111 aniversario del nacimiento del escritor.



Ilustración 54: Luis Mideros, busto de *Juan Montalvo*, 1938, bronce, Bogotá. **Foto:** Juan Pablo Altamar

En el caso de la ciudad de Bogotá, el busto de Montalvo fue trasladado el 11 de agosto de 1941, al que fue llamado “Jardín del Ecuador”, una plaza destinada a rendir tributo a la “Fiesta del Ecuador” por la celebración agostina de independencia, pero también, para elogiar el hermanamiento entre Colombia y Ecuador, habida cuenta de que este mismo año el Ecuador había perdido un enorme territorio en la guerra contra el Perú.

A la ceremonia acudieron tanto el presidente de Colombia Eduardo Santos (1938-1942), el Ministro de Relaciones Exteriores Luis López (1938-1942), el Dr. Luis Augusto Cuervo, de la Academia Colombiana de Historia, así como el diplomático ecuatoriano y escritor Gonzalo Zaldumbide (1882–1965) entre otros diplomáticos. En una noticia del Diario *El Tiempo* de Bogotá titulada “De manera brillante se celebró en Bogotá la fiesta del Ecuador”, se mencionan los discursos que pronunció cada uno de los diplomáticos, entre los cuales se destaca el discurso de Zaldumbide que, entre otras cosas, hizo referencia a la obra de Mideros de la siguiente manera: “Hasta el cincel del fuerte escultor Mideros, creador, revelador, en este bronce, de una flasonomía parlante y actuante del muerto inmortal, recibió entonces de José Umaña Bernal, el acabado elogio.”⁹⁶

⁹⁶ Diario *El Tiempo*, “De manera brillante se celebró en Bogotá la fiesta del Ecuador”, 11 de agosto de 1941. p.3



Ilustración 55: Noticia del Diario El Tiempo, 11 de agosto de 1941. p.3. Archivo Nacional de Colombia, sede Bogotá. **Foto:** Juan Pablo Altamar.

A diferencia de esta primera obra, el busto de Montalvo que se encuentra en la ciudad de Quito, realizado en 1942, con el mismo material tuvo como motivo la celebración del 110 aniversario del nacimiento del escritor ambateño. Fue colocado en la avenida llamada "del Ejército" (actual Patria). Actualmente, este busto descansa en la esquina sur del Parque El Ejido.



Ilustración 56: Luis Mideros, busto de *Juan Montalvo* ubicado en el Parque El Ejido, 1942, bronce, Quito. **Foto:** Autora de la monografía, Karina Rivera



La figura de Juan Montalvo, reconocido ensayista y novelista ecuatoriano de pensamiento liberal, fue uno de los temas más recurrentes en la producción de Mideros. Se destacan el busto a Montalvo que se encuentra en la Universidad de Guayaquil (s/f) y un dibujo realizado en 1952 que se conserva en el Fondo de arte moderno del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en Quito (ilustración 57). En este punto cabe destacar también la relación que tuvo con su hermano Jorge Mideros (1904-1980) destacado arquitecto que se radicó en la ciudad de Ambato y que fue el autor del Mausoleo a Juan Montalvo realizado entre 1932-1940, para recibir los restos del distinguido escritor.



Ilustración 57: Luis Mideros, Juan Montalvo, tinta y plumilla, 1952, Quito. Fondo de arte moderno del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera.

En la ciudad de Cuenca, el artista trabajó obras de carácter público y privado. Por ejemplo, hizo el busto en bronce del Dr. Remigio Crespo Toral (s/f) del cual se desconoce la ubicación, y otro en yeso blanco de quien fuera su hija, Rosa Blanca Crespo, casada con el fotógrafo modernista Emmanuel Honorato Vázquez, de quien Mideros realizó la lápida de su tumba, como señalamos anteriormente.

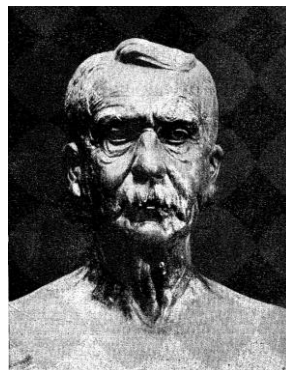


Ilustración 58: Luis Mideros, *busto en bronce de Remigio Crespo s/f*, Cuenca. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 72.

En los espacios públicos de la ciudad se destacan el busto al *Dr. Miguel Moreno* (ca. 1920-1930), distinguido poeta de la ciudad quien junto a Alfonso y Manuel Moreno Mora fueron los ideólogos de la *Fiesta de la Lira*, un evento que abrió su primera edición en 1919 y que “encontró en Remigio Crespo Toral un gran entusiasta y mantenedor”⁹⁷. Esta obra fue ubicada en la plaza de San Sebastián y está compuesta por el busto en bronce del personaje, además de una lira en piedra que reposa debajo de él.



Ilustración 59: S/A, *Doctor Miguel Moreno, busto en bronce de Luis Mideros*, fotografía. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Revestimiento en mármol del monumento a MIGUEL MORENO. Busto de Luis Mideros; pedestal de J. M. Déleg.



Ilustración 60: Revestimiento en mármol del monumento a *Miguel Moreno*. Busto de Luis Mideros, pedestal de J.M. Déleg, ca. 1920, Cuenca. Fondo fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural



Ilustración 61: busto del doctor *Miguel Moreno* Mora en la plaza de San Sebastián, Cuenca. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera.

⁹⁷ Susana Moreno Ortiz. *Jardines de invierno. Alfonso Moreno Mora* (Cuenca: De la Lira Ediciones, 2017).

En años posteriores, por la relación que Luis Mideros consolidó con el diplomático y pensador ecuatoriano Benjamín Carrión (1897-1979), quien fue fundador y director de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, organismo de relevancia cultural en el país.⁹⁸ Desde su posición, Carrión comisionó al artista un busto de Fray Vicente Solano, destacado religioso y periodista de la ciudad de Cuenca, que realizó entre los años 1950-1960, en el marco de la adecuación de la avenida que lleva el nombre de este mismo personaje.⁹⁹



Ilustración 62 y 63: busto de Fray Vicente Solano, taller de fundición de Luis Mideros, ca 1950 - 1960, Quito. De izquierda a derecha Roberto Crespo Ordóñez, Benjamín Carrión (presidente de la Casa de la Cultura) y el artista Luis Mideros. El busto se encuentra actualmente entre las avenidas Solano y Remigio Crespo. Fondo fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Previo a esta obra ubicada en Cuenca, pero por orden del mismo Benjamín Carrión, Mideros realizó en 1936 un busto en bronce de *Eloy Alfaro*, la cual fue inaugurada en 1938, en Valparaíso (Chile) como símbolo de la relación chileno-ecuatoriana, en el marco del 118 aniversario de la Independencia de Guayaquil y como homenaje al líder liberal.

⁹⁸ Esta obra se trasladó en 1981 a la avenida Brasil (esquina) y calle San Ignacio, lugar donde se encuentra hasta la actualidad.

⁹⁹ En el marco de la construcción de la avenida Solano y el proceso de expansión de la ciudad de Cuenca, se erigieron a partir de 1940 los monumentos dedicados a los hombres más notables de la ciudad como fueron Carlos Cueva Tamariz, Severo Espinosa Valdivieso, Antonio Vega Muñoz, Honorato Vázquez, Enrique Arizaga Toral, Antonio Borrero y Cortázar, Roberto Crespo Toral, Fray Vicente Solano, Andrés F. Córdova, Rafael María Arizaga, Benigno Malo y Remigio Crespo Toral; artistas, intelectuales, académicos y reconocidas personalidades masculinas del pensamiento local.

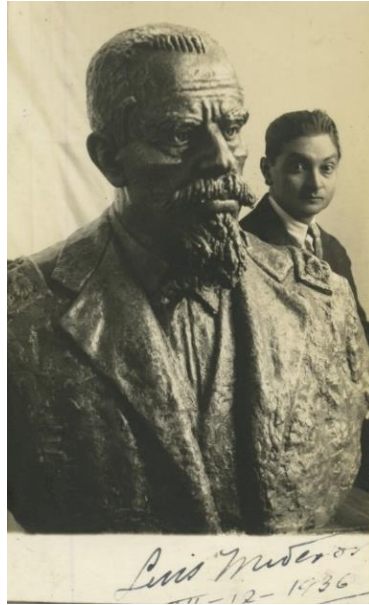


Ilustración 64: Fotografía de Luis Mideros y la escultura de Eloy Alfaro, ca.1939, realizada en el taller del artista en la ciudad de Quito para ser enviada a Valparaíso. Fondo Fotográfico: Dr. Miguel Díaz Cueva. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Sin duda fue una de las obras de Mideros que destacó el recio espíritu del personaje, así como las insignias y casaca militares. Como se puede observar en la ilustración 65, la ceremonia de inauguración fue presenciada por el mismo Carrión.



Ilustración 65: Inauguración del busto de *Eloy Alfaro*, 1938, en Valparaíso (Chile). En Luis Mideros, Álbum (Quito: editorial Colón, 1940): 105.

En la ciudad de Guayaquil, en cambio, construyó uno de los monumentos (de escala menor) compuesto de varios elementos. Se trata de la figura de Sebastián de Benalcázar, conquistador español, fundador de la ciudad de Quito. Se trata de una obra personaje principal es el busto en bronce de Benalcázar, el cual consta de un casco similar al morrión español decorado en las puntas que protege su cabeza, además de una armadura que cubre los hombros y el pecho. Su rostro marcado por la barba y bigotes, fija la mirada al horizonte.



Ilustración 66: Luis Mideros, busto de *Sebastián de Benalcázar*, bronce, s/f, Guayaquil. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 28.

Debajo de este busto, se encuentra un pilar en piedra tallada rehundida, el cual tiene tres detalles importantes. Al costado derecho se encuentra el recuadro denominado por el mismo Mideros como “La raza vencida” que muestra la figura de una mujer desnuda en una posición que denota sufrimiento o subyugación. Al costado izquierdo está el recuadro “La fuerza del trabajo” donde se observan dos hombres, también desnudos: el primero en posición de rodillas y el otro en posición de pie. Como se observa en la ilustración 68, el primero sirve de sostén al otro que lleva en su mano un martillo como símbolo de trabajo.



Ilustración 67: Luis Mideros, “La raza vencida”, obra en piedra, s/f, Guayaquil. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 29.



Ilustración 68: Luis Mideros, “La fuerza del trabajo”, obra en piedra, s/f, Guayaquil. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 30.

El tercer elemento y no menos importante, es el escudo colonial de Guayaquil, que se encuentra ubicado en la parte anterior del monumento. Según se observa en la ilustración 69, este escudo está representado con las imágenes características del escudo colonial como fueron el blasón de tipo español en una base de agua azul y plata, un castillo de oro y a su lado un león coronado de gules sosteniendo la bandera del Imperio español.¹⁰⁰



Ilustración 69: Luis Mideros, “Escudo”, obra en piedra, s/f, Guayaquil. En Luis Mideros, *Álbum* (Quito: editorial Colón, 1940): 31.

¹⁰⁰ Descripción del escudo colonial de Guayaquil. En http://www.wikiwand.com/es/Escudo_de_Guayaquil



Con la presentación de las obras de Luis Mideros que hemos realizado, es fácil reconocer que fue uno de los artistas más destacados de la primera mitad del siglo XX. Lo que se subraya en él, es el ímpetu de trabajar con nuevos materiales como la piedra, el bronce y el mármol, elementos considerados “modernos para su época”, que dejan de lado la materialidad escultórica de la colonia. De la misma forma, las obras que el artista realizó figuran como una representación innovadora de cuerpos y esculturas en grandes formatos diferentes a la escultura religiosa del siglo pasado.

En el aspecto público, la obra del escultor Mideros funcionó como un dispositivo modernizador de la ciudad hasta mediados del siglo XX. El artista, al igual que otros escultores del momento, participaron de la construcción de estos espacios imponiendo un estilo serio y detallado que resaltó los valores de la escultura moderna.

Capítulo III. Estudio de las obras monumentales del Luis Mideros



En este capítulo se pretende realizar el contexto histórico y descripción de dos de las obras monumentales de Luis Mideros: El arco de la Circasiana o también llamada la “Despedida de los centauros” realizada entre los años 1925 y 1940 para la familia Jijón y Caamaño; y el relieve del palacio legislativo o “La síntesis de nuestra historia” comisionada entre los años 1958 – 1960, por el entonces ministro de Obras Públicas, Sixto Durán Ballén. Esta última obra, fue la cumbre del escultor como artista, la misma que lo consagró como uno de los escultores más importantes de la primera década del siglo XX.

3.1. La puerta de la circasiana: una comisión privada para la ciudad

3.1.1. El palacio de la Circasiana

En el marco del ascenso político del liberalismo en el país y la planificación urbana de la ciudad de Quito en las primeras décadas del siglo XX, fue común el desplazamiento de las familias aristocráticas a los ejes periféricos de la urbe en crecimiento. Se buscaban espacios “higiénicos” y más amplios.

Con este antecedente, el señor Manuel Jijón Larrea y la señora Dolores Caamaño, distinguida familia de elite y aristocracia de Quito, decidieron construir al norte de la ciudad (en el sector de La Mariscal), una mansión para su residencia, diseñada por el célebre arquitecto Francisco Schmidt, autor de otras mansiones y edificaciones de estilo neoclásico.¹⁰¹

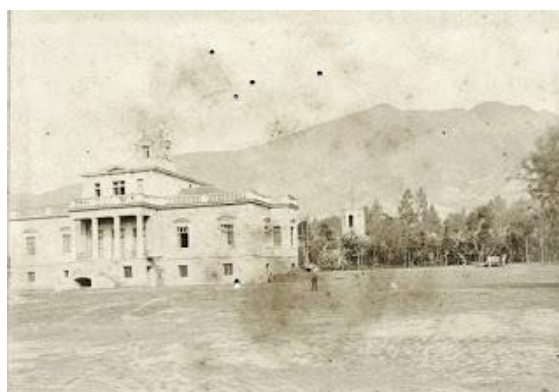


Ilustración 70: La quinta original “La Circasiana” diseñada por Schmidt, 1910. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

¹⁰¹ Como habíamos nombrado anteriormente, Francisco Schmidt fue el autor de las edificaciones del Teatro Sucre, la Escuela de Artes y Oficios, y el diseño de los planos del Observatorio Astronómico junto a Tomas Reed, entre otras obras.



La mansión recibió el nombre de “Palacio de la Circasiana” como sugerencia de la señora Caamaño, en alusión al libro “La Circasiana: historia del tiempo de la Regencia” de Alejandro Lavergne (1846), que había leído en ese momento y que hacía alusión a la región de Circasia en la Rusia transcaucásica, muy conocida por la belleza de las mujeres, tan bellas -decía ella- como el mismo palacio.¹⁰²

La construcción de la mansión tuvo dos etapas constructivas. La primera, realizada en la última década del siglo XIX, donde se construyó la base del proyecto arquitectónico, constituido de tres plantas que delimitaron los espacios de la casa, así como las zonas de habitación. La segunda etapa, consolidada a partir de 1920, donde básicamente se ubicaron los salones, como el de “Los Escudos” y “del Artesonado”.

La decoración interior de vidrios, cortinajes, papel tapiz, latones para cielos rasos, muebles, entre otros, fueron importados desde Francia y Estados Unidos. Algunos interiores de la casa fueron decorados con pintura mural de Joaquín Pinto y Juan Manosalvas, artistas de gran trayectoria. Por otra parte, los exteriores, se complementaron con amplios y hermosos jardines, los cuales estuvieron a cargo de jardineros extranjeros.

Durante décadas esta mansión fue la residencia de la familia Jijón Caamaño que albergó por lo menos a tres generaciones. De la segunda generación, se destaca Jacinto Jijón y Caamaño (1890-1950), hijo único y heredero del matrimonio Jijón Larrea y Caamaño, quien fue discípulo de monseñor Federico González Suárez y continuador de sus investigaciones arqueológicas. Además, fue un prolífico político de carácter conservador, arqueólogo e historiador que demostró su enorme interés en los ámbitos político, cultural y artístico del momento. Preocupado por el ornato y la higiene de su ciudad, fue alcalde electo de Quito en 1934 y en el periodo de 1945-1947; fue denominado “primer alcalde moderno” de la ciudad.

¹⁰² Durante el año 2018 y 2019 el Palacio de la Circasiana, actual sede del Instituto Nacional de Patrimonio (INPC), ha desarrollado un proyecto expositivo de la historia de la casa, con el desarrollo de una museografía que permite realizar recorridos a casi todos los salones de la casa. El dato del nombre del Palacio, fue conocido en uno de los recorridos guiados.

3.1.2. Construcción de la puerta de la Circasiana

En 1925, con la readaptación de algunos espacios de la casa, Jacinto Jijón y Caamaño comisionó a Luis Mideros la realización de la puerta principal del palacio. Una portada de 8 metros de altura fue realizada a modo de arco de triunfo a semejanza de uno de los grandes hitos de la modernidad parisina: el Arco de Triunfo en Les Etoiles.



Ilustración 71: *Arco del Triunfo*, 1806-1836, París. En <http://hotel-paris.es/arco-del-triunfo>

El Arco de Triunfo en L'Etoile, monumento de gran envergadura y de actual importancia nacional, fue construido entre los años 1806 y 1836 por orden de Napoleón Bonaparte (1769-1821) emperador de Francia, para conmemorar la Batalla de Austerlitz. Inspirado en el Arco de Tito de Roma, tiene una altura de 50 metros, 45 de ancho y 22 de profundidad y fue diseñado por los arquitectos Jean Arnaud Raymond (1742-1811) y Jean Chalgrin (1739-1811). Simbólicamente, el monumento cuenta con cuatro estatuas “La Marsellesa” (1792), “El Triunfo” (1810), “La Resistencia” (1814), y “La Paz” (1815), las cuales se convirtieron en soporte de la decoración escultórica que hace alusión a la gloria del pueblo francés.¹⁰³

A diferencia de este monumento libre y organizado de los nuevos planes urbanos, la puerta a la Circasiana parece mostrar el deseo de Jijón y Caamaño de que esta portada a modo de arco triunfal, resaltase el Palacio sin restar su belleza cara a la ciudad. Así este encargo rompió la imagen de la portada colonial enmarcada en columnas salomónicas y reprodujo de manera categórica el lenguaje del neoclásico. Recordemos que la escultura quiteña, muy degradada por entonces, estuvo vinculada a la cansina y repetitiva escultura

¹⁰³ Rogelio Buendía y Julián Gallego, “Arte europeo y norteamericano del siglo XIX” (Madrid: Espasa-Calpe, 1990): 34-35.

religiosa colonial hecha en madera policromada. Este movimiento hacia un nuevo material, estilo y contenido, hicieron de esta obra un hito singular en la historia de la escultura moderna del Ecuador.



Ilustración 72: Fotografía de la *puerta de La Circasiana* en su ubicación original en el Palacio, ca. 1945, Quito. En Francisco Febres Cordero, *El sabio ignorado* (Quito: editorial Grijalvo, 2016).

Técnicamente este monumento realizado con piedra andesita, tiene 8 metros de altura, 9 de largo, 3,5 de profundidad y un peso de 30 toneladas. Arquitectónicamente, está compuesto por un arco principal de medio punto y dos arcos laterales, de menor medida. En la parte frontal, el arco de medio punto está enmarcado por dos columnas de orden toscano, los arquitrabes que soportan el friso y descansan sobre los capiteles de las columnas, y finalmente, el cornisamiento. Estos elementos, característicos de los edificios clásicos, dan realce y magnificencia al monumento visto de frente.



Ilustración 73: Elementos del Arco de la Circasiana. **Imagen:** autora de la monografía, Karina Rivera.

Entre estos elementos, se destaca el relieve que se encuentra en la parte del friso que casi rodea el monumento. Al parecer se trata de una obra que representa el mito del rapto de Hipodamía (hija de Adrasto, rey de Argos; y esposa de Pirítoo, el rey de los lápitas) por los centauros que habitaban las montañas de Tesalia. Según cuenta la mitología, en el matrimonio de Hipodamía y Pirítoo se invitaron a todos los habitantes de su reino, incluyendo a los centauros, seres mitad hombre mitad caballo. Estos al no estar acostumbrados a beber vino, se emborracharon y raptaron a Hipodamía, quien después fue liberada por su esposo. Este hecho, desencadenó la enemistad entre lápitas y centauros.

La representación de este mito también la realizó el prolífico escultor italiano Miguel Ángel (1475-1564) con la obra denominada “La batalla de los Centauros”.¹⁰⁴



Ilustración 74: Miguel Ángel, *La batalla de los centauros*, mármol, ca 1493, Florencia. En <https://miguelangelticumwordpress.wordpress.com/2017/12/20/la-batalla-de-los-centauros/>

De esta manera, la obra de Mideros tiene similitud con la de Miguel Ángel, por la representación de unos cuerpos sobre otros, dando la sensación de discordia, pero al mismo tiempo de sensualidad, gracias a la composición de movimiento agitado. La talla de Mideros sugirió una obra en movimiento y ritmo ondulante en su composición dado el predominio de las curvas y los detalles en los músculos y pliegues que exageraron el carácter de la escena y aumentaron su dramatismo. Sin duda es una representación hecha para la contemplación de miradas cultas, versadas en la mitología griega, capaces de

¹⁰⁴ Carlos G. Wagner, “Centauros en las bodas de Hipodamía”. En https://www.academia.edu/9075319/Centauros_en_las_bodas_de_Hipodam%C3%ADa

reconocer los significados detrás de los romances y juegos entre los personajes, detalle que reveló las afinidades del solicitante (Jacinto Jijón), con la cultura francesa y los imaginarios europeos renacentistas que recuperaron la cultura clásica griega y romana.

En la parte frontal, la representación del mito se realizó por medio del escalonamiento de las figuras e indumentarias de los personajes; las primeras realizadas en alto relieve y las segundas en bajo relieve, casi imperceptible.



Ilustración 75: Luis Mideros, relieves de la parte frontal del Arco. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

En las partes laterales, los vacíos internos, resaltados por las zonas de medio relieve y las formas acumuladas generó una sensación de masa, reforzada por el material y las posturas de algunos personajes que se ciñeron, e incluso se acomodaron, comprimiendo sus cuerpos y definiendo la pose en función del marco limitante. Los personajes fueron atiborrados sin dejar espacios libres, pero mantuvieron el equilibrio entre las formas.



Ilustración 76: Luis Mideros, relieve de la parte lateral A del Arco. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera.



Ilustración 77: Luis Mideros, relieve de la parte lateral B del Arco. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera.

La elaboración del monumento le ocupó al autor dos décadas entre 1920 y 1940, periodo en el cual realizó otras obras a la par, como se puede observar en la ilustración 78, donde el artista posa sobre los relieves, mientras que a su lado se encuentra la estatua de Fray Jodocko Ricke.



Ilustración 78: Fotografía de Luis Mideros en la realización del Arco de la Circasiana, 1925-1940. Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Aunque el formato de la escultura y su contenido son neoclásicos, la forma de representar a los centauros femeninos y masculinos fue más cercana al simbolismo. Sus



contornos marcados y sinuosos aluden al lenguaje *art déco* y los acabados son de superficie pulida y lisa.

Finalmente, cabe resaltar que la complejidad de la obra, está enfocada en la relación paradójica entre lo público y lo privado que surgió durante el período de modernización: pese a que la puerta de La Circasiana nació al mundo como el ingreso de un exclusivo predio privado a inicios del siglo XX, en la actualidad constituye uno de los monumentos públicos más conocidos de la ciudad, que desde la década de 1970 fue adquirida por el Municipio y marca el ingreso a la urbe moderna.

3.2. El friso del Palacio Legislativo

3.2.1. El Palacio Legislativo

Entre los años 1942 y 1943 se discutió en Quito el Plan Regulador propuesto por el arquitecto uruguayo Guillermo Jones Odriozola.¹⁰⁵ Este plan, considerado el primero de desarrollo urbano de la ciudad, ubicó la actividad legislativa en el extremo norte del novel parque de La Alameda, como parte de un nuevo centro cívico a realizarse. Estos intentos por desplazar la centralidad colonial de la plaza mayor fueron cuestionados por las autoridades municipales, así como las gubernamentales.

La ciudad de Quito hasta la mitad del siglo XX soportó graves carencias que se agudizaron debido a la posguerra del 41. Transcurrieron once años más para que en 1958 el gobierno de Camilo Ponce Enríquez (1956-1960), comprometido en hacer del Ecuador la sede de la XI Conferencia Interamericana de Cancilleres, se interesase en la construcción de un equipamiento gubernamental destacado. Ello hizo que el gobierno preparase a la ciudad capital para recibir dignamente y con todas las comodidades a las delegaciones extranjeras a participar de esta conferencia, así como a conocer la ciudad.¹⁰⁶ Así, durante este periodo se modificaron y restauraron las edificaciones de las instituciones afines a la Conferencia y el programa edilicio, incluye la construcción del Palacio Legislativo, quizás el más relevante.

¹⁰⁵Alfonso Ortiz Crespo, “Un palacio para el Congreso”. En Pablo Cuvi (coord.), *Historia del Congreso Nacional* (Quito: Asamblea Nacional, 2004), 166.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, 169.



Ilustración 79: imagen de la maqueta del proyecto presentado en enero de 1958 ante la prensa (Museo de Arquitectura del Ecuador, Archivo Alfredo León Cevallos, s.f). En Ana Patricia Rodas Beltrán, *La arquitectura moderna en el Ecuador: una aproximación a través del edificio del Palacio Legislativo* (Cuenca: Universidad del Azuay, 2016).

Para la construcción del Palacio se respetó el lugar en el que años antes Jones Odriozola lo concibiera en el plan regulador. El diseño se escogió entre dos anteproyectos que realizó el Departamento de Planeamiento de la Secretaría General¹⁰⁷, cuyo proyecto escogido fue el del arquitecto Alfredo León Cevallos, quien en ese momento era miembro socio de la firma ARQUIN, dirigida por el arquitecto Sixto Durán Ballén, ministro de Obras Públicas. Finalmente, después de diversas circunstancias que prolongaron su edificación, incluida la fallida realización de la XI Conferencia, el edificio se inauguró el 23 de marzo de 1960.

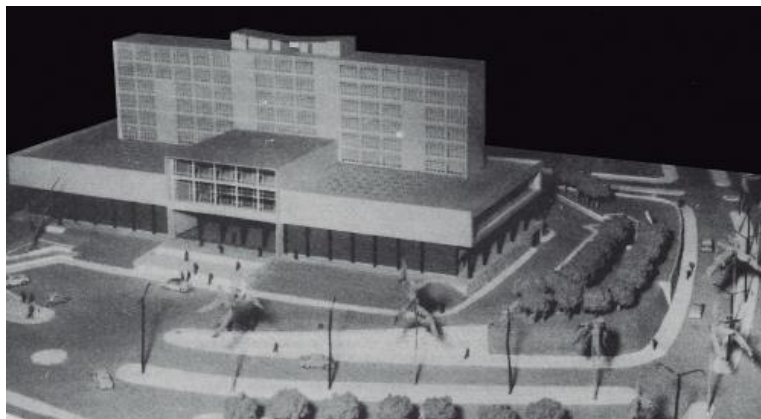


Ilustración 80: Vista de la maqueta del proyecto hacia el alzado norte y el acceso principal (Revista *Vistazo* N°44, 1961, p.66)

El edificio, considerado una construcción arquitectónica de vanguardia, buscó solventar las necesidades funcionales y espaciales del Congreso. Está compuesto por dos

¹⁰⁷ *Ibíd.*, 170



volúmenes claramente diferenciados: sobre una base horizontal de cuatro niveles, se eleva un bloque rectangular más estrecho de cinco niveles de fachadas acristaladas, con su eje en dirección este-oeste y un singular remate de bóvedas en la sección central. El amplio volumen de base tiene los vestíbulos, las salas de sesiones y otras oficinas principales, mientras que sobresale como un volumen independiente la sala del Congreso Pleno.¹⁰⁸

3.2.2. Obra “La síntesis de nuestra historia” (1958-1960)

Al pie de la fachada norte se extendió una plazoleta con atrio de doble altura y columnata, jerarquizada por un friso mural de piedra labrada en alto relieve realizada por el escultor Luis Mideros. Se inició en 1958 y fue terminada en 1960; el mismo artista la denominó “La síntesis de nuestra historia”. El friso corrido en estilo neoclásico, pero con resolución estilística art déco, menciona Alfonso Ortiz “expresa la historia y el simbolismo de la nacionalidad ecuatoriana en dos grandes tramos que se interrumpen por el acceso principal”.¹⁰⁹



Ilustración 81: Asamblea Nacional, 2018, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

Los bloques, uno oriental y otro occidental, cada uno de 40 metros de largo por 4,70 metros de alto se distinguen de la siguiente manera. El bloque oriental representa personajes y momentos históricos considerados centrales en la construcción de la historia nacional y la conformación de la nación, expuestos de manera cronológica, partiendo de la etapa precolombina, la colonización y la independencia. El bloque occidental contrasta

¹⁰⁸ *Ibíd.*, 170

¹⁰⁹ Alfonso Ortiz Crespo, “Un palacio para el Congreso”, 171.



con el anterior ya que trabaja por medio de alegorías, la representación de distintos campos como las ciencias al incluir a la misión geodésica, las artes, la primera constitución y también los símbolos nacionales como el cóndor.



Ilustración 82: Luis Mideros, *bloque oriental*, 1958-1960, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera



Ilustración 83: Luis Mideros, *bloque occidental*, 1958-1960, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

Esta obra, realizada entre 1958 y 1960 en piedra andesita de color gris marmolito, cultiva claramente el nacionalismo a través de la exaltación de la historia del país, funciona como dispositivo confirmador de un pasado unificado que contiene y representa a un territorio y a la gente que lo habita. De la misma manera, corresponde con uno de los relieves más destacados en la trayectoria escultórica de Luis Mideros, pues justamente fue en esta obra donde incorporó elementos y personajes que habíamos descrito

anteriormente como la imagen del indígena, la representación de hechos históricos relevantes del Ecuador, personajes como Fray Jodocko Ricke, entre otros elementos.

3.2.2.1. Bloque oriental

En el bloque oriental, se distinguen las siguientes representaciones:

- **Historia aborígen:**

Se observan tres hombres que llevan un hacha en sus manos, dos que levantan dos vasijas con fuego, un asiento en forma de “u” característico de la cultura manteña en la zona de la costa, una figura en la cual se destaca su vestimenta y tamaño al resto de los otros y que demuestra liderazgo. Al centro, sobre un sello con forma de sol, se encuentra una vasija con fuego, detrás de ella, una figura que vigila la imagen de acuerdo la cual sostiene en su mano derecha un bastón que demuestra poderío y mando. En la parte izquierda, se destaca la imagen de un líder o cacique que lleva en su mano una macana o arma similar al hacha. Detrás de él, la figura de tres jóvenes y un niño, igualmente armados.

Este recuadro posiblemente haga alusión al encuentro entre la tribu de los caras, de la zona de la costa liderados por el Shyri; y la tribu de los quitus, liderados por Quitu (quien heredó su nombre a la nación después de su muerte). Se conoce que el encuentro entre ambas naciones no fue amistoso, ya que los primeros invadieron a los segundos y se apoderaron de su territorio, dando origen a la nación Quitu- Cara que mantuvo al Shyri como su gobernante.



Ilustración 84: Luis Mideros, bloque oriental recuadro 1, 1958-1960, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

- **Conquista**

En el lado izquierdo se encuentran la figura central de un líder Inca, tallada en medio relieve, la cual se diferencia de las otras figuras que están a su lado por su vestimenta y volumen. La figura del Inca está representada casi en una actitud de rechazo frente a su adversario español, por la acción que demuestra su mano izquierda. En su mano derecha lleva consigo un arma similar a la macana. Su rostro demuestra enojo y disgusto. En los costados izquierdo y derecho de la figura principal se distinguen: (izq) dos guardias o guerreros con lanzas, tallados en bajo relieve, (der) cuatro guardias más, quienes dirigen su mirada al español, casi expectantes.

En el lado derecho de la imagen (ilustración 85) se observa la figura de un líder español, representado por su armadura, casco, espada y escudo, tallada en medio relieve. Este personaje dirige su mirada directa a la figura del líder Inca en una actitud desafiante. Le acompañan dos guardias o escoltas tallados en bajo relieve, quienes portan también portan escudos.

Este recuadro puede representar el encuentro de Atahualpa y Pizarro que se dio en la ciudad de Cajamarca, lugar donde el Inca Atahualpa fue apresado y asesinado.



Ilustración 85: Luis Mideros, bloque oriental recuadro 2, 1958-1960, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

- **Francisco de Orellana y el descubrimiento del Amazonas**

En esta sección se muestra la presencia de dos líderes españoles, el primero tallado de pie, junto a la figura ecuestre, donde el hombre montado en el caballo señala el horizonte con el índice de la mano izquierda. Frente a él, se encuentra la talla de dos personajes masculinos desnudos que enfrentan a su adversario y junto a ellos, dos mujeres, de cabello largo y desnudas que demuestran fortaleza. La primera figura masculina se impone ante el caballo para detenerlo, la segunda figura impulsa su puño izquierdo en una posición de defensa, el tercero lleva consigo un arco, la primera figura femenina despliega sus brazos hacia arriba y lleva en su mano izquierda un arco, la segunda figura femenina mira hacia el frente con un rostro preocupado.

Este recuadro representa el descubrimiento del Río Amazonas que realizó el español Francisco de Orellana junto a Gonzalo Pizarro y el enfrentamiento que estos tuvieron con los guerreros y guerreras nativas.



Ilustración 86: Luis Mideros, bloque oriental recuadro 3, 1958-1960, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera



- **Fray Jodocko Ricke**

La representación de la figura de Ricke, tallada en medio relieve, vestido con el hábito franciscano y el cordón con tres nudos que representan los fundamentos de la vida franciscana demuestra pasividad al tener sus ojos cerrados. Su cabeza está cubierta por una capucha y en su mano izquierda lleva las semillas de trigo.

La figura del franciscano Jodoco Ricke se encuentra en medio de la representación de Francisco de Orellana y el recuadro de la agricultura. Como habíamos mencionado en la descripción de la escultura que Mideros realizó por encargo municipal en la plaza de San Francisco, este personaje se caracterizó por ser el portador de las primeras semillas de trigo al Ecuador. También fue fundador y pionero de la Escuela Quiteña de Arte.



Ilustración 87: Luis Mideros, bloque oriental recuadro 4, 1958-1960, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

En este bloque oriental también se talló a personajes como Eugenio de Santa Cruz y Espejo, médico, doctor en leyes, escritor y propagador de ideas progresistas, de quien se conoce fue el precursor de la independencia.¹¹⁰

Finalmente se encuentra un recuadro que hace alusión a la familia,

¹¹⁰ Aún existen figuras o recuadros de los cuales se desconoce el origen. No existe bibliografía o referencia que hable sobre la composición de la misma.

3.2.2.2. Bloque occidental

En el bloque occidental, se distinguen las siguientes representaciones (de izquierda a derecha):

- **La primera Misión Geodésica**

De izquierda a derecha se observan cuatro figuras humanas. La primera, es la representación material del joven titán *Atlas*, personaje de la mitología griega que sostiene en sus manos el mundo. Es una figura esculpida detalladamente con la exageración de su musculatura en hombros y brazos, su mirada está dirigida a las figuras que lo anteceden. La segunda figura que se apoya sobre el mundo que sostiene el titán, tiene en su mano derecha un compás que hace referencia al trabajo de medición geográfica que realizó la Misión. Al ser la figura más detallada, respecto a las dos que están a su lado, posiblemente se trate de la representación del francés Charles Marie de La Condamine. La tercera figura, cubierta por una especie de toga (a diferencia de las otras figuras es la única cubierta), lleva en sus manos una vasija; mientras que la cuarta y última figura, lleva en sus manos a un hombre más pequeño.



Ilustración 88: Luis Mideros, bloque occidental recuadro 1, 1958-1960, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

Este recuadro, posible alusión de la primera Misión Geodésica que se llevó a cabo en el Ecuador en el siglo XVIII, señala la importancia que tuvo este hito histórico en el Ecuador, donde participó una comisión de expertos matemáticos y geógrafos franceses para la medición del arco meridiano terrestre, y por este medio, definir la forma exacta de la tierra.

- **El cóndor, las musas y la primera constitución**

La siguiente es una representación alegórica que el artista realizó del cóndor, como símbolo nacional del país. Como se puede observar, la talla del ave está realizada en medio relieve lo cual destaca su importancia a diferencia de otros elementos como la vestimenta de las mujeres, es llamativo el despliegue y elaboración de las alas, las cuales fueron talladas con detalles en forma de capas, hasta las puntas donde se observan las plumas más grandes. Al tener sus alas abiertas, esta figura casi abraza o reúne a las figuras humanas que tiene adelante.

De izquierda a derecha se distinguen nueve figuras humanas, todas ellas revestidas con telas y vestidos ligeros que dejan al descubierto sus brazos. Las primeras tres figuras llevan en sus manos instrumentos musicales entre los cuales se distingue una especie de lira, una quena y un rondador.

Las cinco figuras que siguen a continuación, acompañan a las primeras como si estuvieran en una procesión festiva y alegre.



Ilustración 89: Luis Mideros, bloque occidental recuadro 2, 1958-1960, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

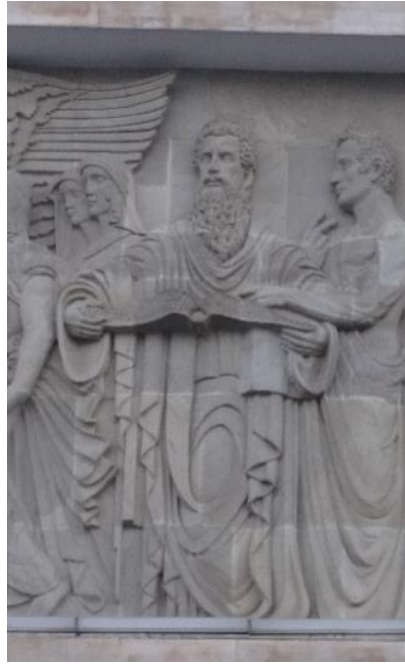


Ilustración 90: Luis Mideros, bloque occidental recuadro 3, 1958-1960, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera

Inmediato a la representación anterior se encuentra la talla simbólica del nacimiento del Estado ecuatoriano, representado a través de un hombre serio y solemne que lleva en sus manos el libro donde se escribió y consolidó la primera constitución.

- **La Fuerza del Trabajo**

Este último recuadro, representado por un grupo de hombres musculosos y fuertes, representa la modernización del Estado en cuanto al trabajo y la adaptación de la industrialización.



Ilustración 91: Luis Mideros, bloque occidental recuadro 4, 1958-1960, Quito. **Foto:** autora de la monografía, Karina Rivera



El estudio de esta obra, complejo por la depuración técnica, la carga de elementos y símbolos, así como personajes, es el resultado de todo el trabajo que Luis Mideros realizó a lo largo de su vida. A pesar de que no se han encontrado hasta la fecha estudios que nos permitan referenciarlos en su análisis, hemos realizado el intento de realizar los primeros trazos de su estudio.



Conclusiones

Modernidad

- La modernidad debe comprenderse en expansión, es decir, como un proceso en constante cambio y transformación que se adapta a las condiciones de cada lugar, ámbito o disciplina que así lo requiera. No se limita a un orden cronológico o conceptual, configura en sí mismo la comprensión de una esfera que atraviesa todos los aspectos del ser humano, incluso la manera en cómo este se proyecta.
- A pesar de la influencia que tuvo la modernidad de Europa en América Latina, sobre todo aquella que se desarrolló a partir del siglo XIX con la industrialización, este proceso tuvo una adaptación distinta en cada país o ciudad, ligada a los medios políticos y sobre todo económicos que impulsaron su instalación. A diferencia de Europa, la modernidad latinoamericana se abrió paso a través de las revoluciones independentistas que tuvieron el afán de consolidar los Estados Republicanos, como fue el caso del Ecuador.
- El proceso de modernización en el Ecuador dio paso a la consolidación ideológica, material y visual de la nación con la instauración de nuevos lenguajes de carácter ideológico, político y artístico que permitieron fortalecer el ideario nacionalista. Así, tanto la ciudad como los espacios públicos, se convirtieron en escenarios para la instalación y reproducción de estos lenguajes.

Ciudad

- La transformación de las urbes como Quito, Cuenca y Guayaquil, sucedieron - entre otras cosas, por las siguientes razones. La primera, por la idea de deshacerse de su pasado colonial y participar de la tan anhelada modernidad con la importación y uso de modelos urbanos y arquitectónicos europeos que transmitieron un ideal estético diferente. La segunda, por la confluencia del Estado y las elites, quienes fueron los ideólogos de la transformación de cada ciudad. La tercera y más determinante, por la afluencia económica que tuvo el país en los años 1870-1880, resultado de la exportación de materias primas.
- En el marco de la consolidación del Estado Nacional, las ciudades antes mencionadas, se convirtieron en eficientes aparatos para la representación política, dada la consecuente disputa por el poder y sucesión de gobiernos.



- La ciudad moderna se expresó en el trazado, los objetos y edificios ubicados en sus calles, en los espacios públicos representativos y su interacción con el paisaje. Este papel lo jugó principalmente la escultura -sobre todo la pública- que representó desde 1880 el ideario nacional; al inicio con la creación de monumentos históricos, y luego con la representación de personajes ilustres e importantes.
- Respecto al estudio de la ciudad han surgido preguntas como: ¿la restauración urbana fue tarea únicamente del Estado? ¿qué papel cumplió en el municipio? ¿cuáles fueron los actores que impulsaron estos cambios en cada ciudad? las cuales, relacionadas a la comisión de obras públicas, se irán resolviendo en los avances de la investigación.

Espacio público

- La modernización de las ciudades cambió la manera de percibir los espacios públicos y privados. La concepción de la esfera pública, al igual que los modelos urbanos y arquitectónicos, fue adoptada bajo los mismos parámetros europeos, que hicieron hincapié en el orden racional de la ciudad, el ornato y la higiene.
- Las plazas centrales fueron los lugares de convergencia para los poderes políticos, institucionales y civiles de cada ciudad. Además, fueron los lugares a partir de los cuales el Estado integró materialmente los elementos persuasivos, como monumentos y esculturas, con los cuales los habitantes podían crear un imaginario identitario.

Escultura

- Es perceptible que a partir de 1850 la escultura ecuatoriana sufrió, en medio de los acontecimientos históricos de ese momento, un proceso de transformación o transición que cambió paulatinamente los temas de representación, ligados anteriormente con la iglesia y el imaginario religioso. Después de la inestabilidad política y los escasos recursos del Estado, este proceso se consolidó en los gobiernos progresistas a partir de 1880, con el emplazamiento de monumentos y esculturas conmemorativos. A partir de este momento, la escultura pública formó parte de las transformaciones urbanas y sobre todo del espacio público, como símbolo de decoración y exaltación.



- Para 1900, es notorio el cambio radical que tuvo la escultura por la influencia de la Escuela Nacional de Bellas Artes a partir de 1904. Esta institución fue el punto de partida para la transformación de las prácticas artísticas, en este caso la escultura, a través de la integración de profesores italianos, como fue Luigi Cassadio. Además, este fue el lugar de donde convergió la primera generación de artistas “modernos” que se destacaron nacional e internacionalmente.

Luis Mideros

En el entorno artístico de la primera mitad del siglo XX, la obra de Luis Mideros adquiere importancia y significado por varias razones:

1. Fue uno de los artistas que participó de la enseñanza de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en el auge de la importación de profesores extranjeros y renovaciones artísticas. En este lugar, Mideros adquirió los conocimientos técnicos de la escultura con el profesor italiano Luigi Cassadio, de quien adquirió los conocimientos del neoclásico, así como la representación del indígena; además de ser su asistente.
2. Participó en el certamen “Mariano Aguilera” el más importante de la esfera artística en ese momento. Fue el primer artista en ganar la primera presea en escultura, además de obtenerla por tres años más. El reconocimiento en este concurso, sumado a la trayectoria que cursó en la Escuela de Bellas Artes, dieron el reconocimiento local y nacional al artista, a tal punto de que fue contratado por las familias más influyentes de las ciudades de Quito, Cuenca y Guayaquil. Su fama, también le permitió aceptar comisiones de instituciones municipales y culturales como fue el caso de la Casa de la Cultura.
3. Luis Mideros, al igual que otros artistas de la época como Camilo Egas, tuvieron la oportunidad de viajar a la ciudad de Nueva York en Estados Unidos, para regocijarse de los movimientos vanguardistas de la gran manzana. El paso de Luis por esta ciudad fue importante por la relación que consolidó con los Rockefeller quienes, al reconocer el talento de Luis,



encargaron obras y le nombraron director del *American Indian Museum* entre los años 1921-1925. Esta información permite entender que, antes de que Camilo Egas asumiera la dirección de la *New School for Social Research* entre 1935 y 1961, otro artista ecuatoriano había asumido antes la dirección de una institución importante en Nueva York.

4. Después de regresar de Estados Unidos, se subraya en Mideros, el ímpetu de trabajar con nuevos materiales como la piedra, el bronce y el mármol, entonces considerados “modernos”. Deja de lado los cánones de la escultura del siglo XIX, brindando a las obras una nueva materialidad. De la misma manera, las obras que el artista realiza figuran como una representación innovadora de cuerpos y esculturas en grandes formatos diferentes a la escultura religiosa del siglo pasado.
5. En el aspecto público, la obra del escultor Mideros funcionó como un dispositivo modernizador de la ciudad hasta mediados del siglo XX. El artista, al igual que otros escultores del momento como Andrade Moscoso, Germania Paz y América Salazar, participaron de la construcción de estos espacios imponiendo un estilo serio y detallado que resaltó los valores de la escultura moderna.



Repositorio de fuentes primarias

Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Archivo fotográfico de la Biblioteca ecuatoriana Aurelio Espinoza Pólit.

Fondo de arte moderno del Ministerio de Cultura y Patrimonio en Quito.

Fondo de arte contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Guayaquil.

Recopilación de documentos para la historia arquitectónica / urbanística de Cuenca. Proyecto de la cátedra de Historia y teoría III, FAU, Coordinación Dra. A. Kennedy. 2014.

Bibliografía

Acanda, Jorge Luis, *Modernidad, ateísmo y religión*. La Habana: Centro Cultural San Juan de Letrán, 2004

---. *Sociedad civil y hegemonía*, La Habana: Centro de investigación y desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2002

Ayala Mora, Enrique, *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional/Taller de Estudios Históricos (tehis), 1994.

Benedict, Anderson, *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Bogotá: Siglo XXI editores, 1991.

Betancur, Agapito. *La ciudad: Medellín en el 5° cincuentenario de su fundación*. Medellín: colección Biblioteca Básica de Medellín, 2003.

Borrero, Ana Luz. “Transformaciones y modernización en Cuenca, 1920-1950”. En *América Latina: espacios urbanos arquitectónicos y visualidades en transición 1860-1940*, editado por Alexandra Kennedy- Troya, 248-255. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2019.

Bustos, Guillermo, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2017.

Canclini García, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Barcelona: editorial Paidós, 2002.



- Capello, Ernesto, "Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del Siglo XX". En *Historia social urbana: Espacios y flujos*. Quito: Quito: FLACSO, 2009.
- Compte, Florencio "Consideraciones para la valoración de la arquitectura moderna de Guayaquil" En *América Latina: espacios urbanos arquitectónicos y visualidades en transición 1860-1940*, editado por Alexandra Kennedy- Troya, 67-89. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2019.
- Corbalán, Carmen y Salgado, Mireya. *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*. Quito: Instituto de la ciudad, 2012.
- Chiriboga Alvear, Manuel. *Resumen histórico de la Sociedad Artística e Industrial del Pichincha.1892-1917*. Quito: Encuadernación Nacionales, 1917
- Del Pino, Inés. *Guía del Cementerio de San Diego*. Quito: Pontificia Universidad Católica de Quito, 1999.
- Espinosa, Carlos. *Historia del Ecuador: en contexto regional y global*. Quito: Lexus-USFQ, 2010.
- Gutiérrez, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*. Zaragoza: Universidad, 2005.
- . *Rómulo Roso. Tallando la Patria. Una colección fotográfica*. Bogotá: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana/Fundación Arte Vivo Otero Herrera/La silueta ediciones, 2015.
- Hall, Peter. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona: ediciones el Serbal, 1996.
- Kennedy – Troya, Alexandra (ed.). *América Latina: espacios urbanos, arquitectónicos y visualidades en transición.1860-1940*. Cuenca: Universidad de Cuenca/I. Municipalidad de Cuenca, 2019.
- . *Elites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930"*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2016.
- Kennedy - Troya, Alexandra y Rodrigo Gutiérrez. *Alma Mía: Simbolismo y Modernidad 1900-1930*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad/Museo de la Ciudad, 2014.
- Kingman, Eduardo. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO/Universidad Rovira e Virgili, 2006.
- Majluf, Natalia. *Escultura y espacio público. Lima 1850 – 1879*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 1994



Mejía, Víctor. “Modernización urbana en Lima (1850-1919): grandes avenidas, espacios públicos y monumentos”. En *América Latina: espacios urbanos, arquitectónicos y visualidades en transición 1860-1940*, editado por Alexandra Kennedy- Troya, 275-299. Cuenca: Universidad de Cuenca/I. Municipalidad de Cuenca, 2019.

Michelena, Xavier. *Doscientos años de escultura quiteña*. Quito: FONSA, 2007.

Mideros, Luis. *Álbum*. Quito: Editorial Colón, 1940.

Monteforte, Mario. *Los signos del hombre*. Quito: Pontificia Universidad Católica de Quito, 1985

Navarro, José Gabriel. *La escultura en el Ecuador. Siglos XVI al XVIII*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929.

---. *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Vol. IV. Quito: La Prensa Católica, 1925-1952.

Niño Murcia, Carlos. “Ciudad, arquitectura y modernización. El caso de Colombia. 1850-1950”. En *América Latina: espacios urbanos, arquitectónicos y visualidades en transición 1860-1940*, editado por Alexandra Kennedy- Troya, 31-60. Cuenca: Universidad de Cuenca/I. Municipalidad de Cuenca, 2019.

Oña, Lenin. *Mariano Retro. 91 años del Salón Mariano Aguilera*. Quito: Alcaldía Metropolitana/FONSA, 2008

Ortiz Crespo, Alfonso. *Damero*. Quito: FONSA, 2007.

---. “Un palacio para el Congreso”. En *Historia del Congreso Nacional*, editado por Pablo Cuvi, 166. Quito: Asamblea Nacional, 2004.

Piotr Stzompka. *Sociología del cambio social*. Madrid: Alianza editorial, 1995

Pérez, Trinidad. *Academias y Arte en Quito: 1849-1930*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2017.

---. “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)”. En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, editado por Valeria Coronel y Mercedes Prieto. Quito: FLACSO, 2010.

Quijano, Aníbal. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y política ediciones, 1988

Rodríguez Castelo, Hernán. *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos ecuatorianos del siglo XX*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1992

---. *Panorama del Arte Ecuatoriano*. Quito, Corporación Editora Nacional, 1994.



---. *El siglo XX de las Artes visuales en el Ecuador*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1998.

Sempertegui, María Fernanda. “Elites y poder. Las transformaciones de la Plaza Mayor de Cuenca 1870-1960”. Tesis para la obtención de grado, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, 2019. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/31638?mode=full>

Vargas, José María. *Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1985.

Vásquez, María Antonieta. *El palacio de la Exposición*. Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 1989.

Viteri, Bolívar; Oswaldo E. Villalba y Cesar Montesdeoca, *Monografía de Ibarra*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares del convenio Andrés Bello, 1989.