

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

**“El Patriotismo es virtud cristiana”
El uso de recursos litúrgicos en la construcción de una
historia patria; estudio del caso del monumento a Sucre.
Proyecto de investigación**

Camila María Viteri Vidal

Artes Liberales

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de Licenciada en Artes Liberales con mención
en Arqueología e Historia del Arte

Quito, 11 de mayo de 2016

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

**“El Patriotismo es virtud cristiana”
El uso de recursos litúrgicos en la construcción de una historia patria; estudio
del caso del monumento a Sucre.**

Camila Viteri Vidal

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico:

Carmen Fernández-Salvador, PhD.

Firma del profesor

Quito, 11 de mayo de 2016

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Camila María Viteri Vidal

Código: 00105836

Cédula de Identidad: 0915446827

Lugar y fecha: Quito, 11 mayo de 2016

RESUMEN

La fundación del Estado ecuatoriano, en 1830, representó la necesidad política y cultural de articular la identidad y memoria del nuevo Estado-nación, construyendo un nuevo imaginario colectivo que se encontrara en correspondencia con la relevancia del proceso de emancipación. Tal necesidad –principalmente observable en la esfera capitalina– se construía con el objetivo trascendental de desplazar paulatinamente el conjunto de creencias y valores que nutrían la vida colonial, para marcar así un quiebre que condujera hacia el desarrollo de un espíritu acorde al nuevo contexto republicano.

Resulta de particular interés para este trabajo indagar acerca de la cualidad ritual ligada a este proceso de transición, entendiéndolo por ella el hecho de que una serie de recursos litúrgicos permanecieron activos en la esfera pública como habilitadores de la construcción de una memoria colectiva. Específicamente, nos resulta sugestivo considerar la utilización de una imagen o efigie conmemorativa como eje central del ritual, alrededor de la cual giran prácticas asociadas a la liturgia, como los discursos/sermones y recorridos/procesiones. A partir de ello podríamos formular la hipótesis de que los recursos religiosos funcionaron como una pieza clave en la asimilación de las metas de comportamiento cívico para las primeras generaciones que vivieron en nuestro recién formulado territorio nacional.

En el contexto de las últimas dos décadas del siglo XIX, la escultura conmemorativa sin duda se configuró como un método pedagógico en un medio en el cual la alfabetización no había llegado a las mayorías. Este uso del recurso visual para comunicar ideas complejas con pregnancia y rapidez ya había sido utilizado exitosamente en contextos religiosos desde la época colonial, por lo cual el tránsito de un contenido a otro, entendiéndose como el sujeto de admiración o devoción para los fieles/ciudadanos, resultó bastante fácil de circular tanto para los creadores como para los consumidores de contenido, recombiniéndose en una multiplicidad de matices en virtud de las expectativas y necesidades del momento histórico.

Adicionalmente, la introducción de tales imágenes conmemorativas imbuidas de un discurso moral en espacios públicos que el Estado estaba captando paulatinamente, permitió al público navegar el espacio de nuevas maneras, siempre atentos de los sitios de la memoria que traían al pensamiento y la discusión colectivos cuáles eran los nuevos rasgos identitarios que poseían como comunidad. Esta posibilidad, así como las grandes festividades asociadas a la apropiación pública de nuevos espacios, integraban al ciudadano común al proceso de construcción de la memoria de una manera bastante activa, que hasta hacía poco nunca había experimentado.

Ejemplo ilustrativo de ello es el caso del monumento a Sucre, donde si bien fue la élite la que discutió y seleccionó cuidadosamente los rasgos del prócer que debían ser promovidos para ser plasmados iconográficamente en un medio que sea cohesivo con un discurso oficialista, la comunidad participó en una festividad masiva para generar un vínculo activo con este nuevo objeto de veneración y espacio público.

Palabras clave: *Sucre; escultura conmemorativa; discurso; colonial; republicano; espacio público; liturgia.*

ABSTRACT

The establishment of the Ecuadorian State, which took place in 1830, signified a political and cultural need to articulate the identity and memory of this new nation. This meant that a new collective imaginary had to be built, to sustain the scope of change the emancipation process brought forward. Such necessity was notably seen in the State's capital, where it was built with the transcendent objective of displacing little by little the cluster of beliefs and values that nurtured colonial life. Thus, it marked a break that drove towards the creation of a new –republican- spirit.

It is in the interest of this paper to investigate the ritual quality associated with this process of transition, understanding by it that a series of liturgical resources remained active in the public sphere, as a way to facilitate the construction of a collective memory. Specifically, it is quite suggestive to take into account the use of the image or commemorative effigy as the central axis of the ritual. The liturgical nature was palpable around the image in the form of the address/preach and parade/procession. From such characteristics, we could develop the hypothesis that religious recourses played a fundamental part in the assimilation of civic principles for the first generations that occupied the newly autonomous national territory.

During the last two decades of the nineteenth century, commemorative sculpture positioned itself without question as a vital pedagogical tool for those segments of the population that were illiterate. The use of visual resources as a fast and meaningful way of communicating complex ideas had already been used with much success in religious contexts since colonial times. Thus, both senders and receivers of the new message quite smoothly accomplished the transition from one type of content to another, through the preservation of its form. It maintained some of its structure while recombining in multiple possible manners that responded to the expectations and needs of the historical period.

Furthermore, such morally charged commemorative effigies were introduced to the public spaces that the new State was slowly claiming. This allowed the public to navigate communal spaces in new ways, being always attentive to the sites of memory, which brought to the collective discussion the type of identity traits that they should possess as a society. This opportunity, as well as a series of festivities that were deeply related to the public appropriation of communal spaces, included the regular citizen quite actively in the process of memory construction, something that they had not experimented up to that moment.

The Monument to Sucre is a remarkable example of this process, where despite the fact that the social elite was the one that carefully selected the symbolic traits that were to be promoted about this character, the community as a whole participated in a massive festivity that generated an active relationship between this object of veneration and the appropriation of the public space.

Key words: *Sucre; commemorative sculpture; discourse; colonial; republican; public space; liturgy.*

MOTIVACIÓN

Concebir que las imágenes son elementos significativos de nuestra vida cotidiana resulta una noción bastante frecuente hoy en día, incluso trillada. Escuchamos constantemente que nunca hemos sido comunidades tan visuales como lo somos en el siglo XXI. Sin embargo, el estudiar Historia del Arte, y particularmente varias obras producidas en el Barroco, cambió por completo las nociones que tenía al respecto. Fue a partir de este proceso de aprendizaje cuando entendí cómo las imágenes han sido –y aún son– utilizadas de manera constante como mecanismos para reformular radicalmente nuestras apreciaciones sobre el mundo; nuestra postura ante la religión; la autoridad; nuestro lugar de origen; nuestra memoria colectiva e, incluso, sobre nosotros mismos.

Sorpresivamente, este descubrimiento logró articularse con el gusto que he desarrollado por el estudio de la Comunicación. Si bien a primera vista podrían parecer disciplinas inconexas, me resulta tan llamativa la potencial relación entre ambas por la cualidad que tiene de revelar aquellas sutilezas en el discurso que se encuentran ocultas en los lugares menos previstos. Así, he aprendido a entrever cómo la elección de determinados recursos pictóricos, arquitectónicos o cinematográficos, por nombrar unos cuantos, se corresponde de manera asombrosa con aquellas construcciones de la retórica que en lo cotidiano esperaríamos encontrar únicamente de manera oral o escrita. Este acercamiento especial se ha tornado, por ello, una herramienta bastante eficaz al momento de aproximarme tanto a la disciplina de la Historia del Arte, de manera académica, como a aquellas imágenes que de manera muy personal encuentro *bellas*, conmovedoras, chocantes e incluso desagradables.

Pienso que interesarme en este tema es aspirar a comprender, por mis propios medios, los propósitos por los cuales se construye el arte, las funciones que cumple y los significados que transmite. Para una persona marcadamente introvertida, como yo, el arte resulta, más allá de un medio de expresión, una manera de aprehender la realidad y acercarme a los demás de maneras que percibo como más significativas que las tradicionales. Este trabajo se ha convertido entonces en una manera de justificar, en un nivel muy personal además de académico, la validez que encuentro en el estudio y apreciación de obras de arte en el nivel visual, simbólico y discursivo que pueden ofrecer.

TABLA DE CONTENIDOS

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| DESARROLLO DEL TEMA..... | 13 |
| El arte como recurso del discurso religioso | 13 |
| El rol del monumento en el nacimiento del concepto de la esfera pública | 18 |
| La conmemoración del Mariscal en el espacio público | 23 |
| El monumento a Sucre y la construcción de una historia patria | 28 |
| CONCLUSIONES..... | 38 |
| REFERENCIAS CITADAS | 40 |

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1

MODELO ORIGINAL DE LA ESTATUA DE SUCRE. COLECCIÓN PRIVADA DE MARÍA PAÉZ FREILE..... 29

IMAGEN 2

ESTADO ACTUAL DE LA ESCULTURA DE GONZÁLEZ Y GIMÉNEZ, POSTERIOR A SU ALTERACIÓN..... 31

IMAGEN 3

VISTA FRONTAL DEL MONUMENTO 33

IMAGEN 4

VISTA POSTERIOR DEL MONUMENTO, SEÑALANDO A LAS FALDAS DEL PICHINCHA..... 34

INTRODUCCIÓN

Según la narrativa histórica del Ecuador, la batalla del Pichincha, la cual tuvo lugar el 24 de mayo de 1822, fue la más significativa de todas las batallas libradas en la gesta independentista, ya que su victoria aseguró la emancipación definitiva del país. Se considera que ésta además consolidó de manera decisiva el avance del proyecto liberador de Simón Bolívar en Sudamérica¹. La figura vencedora de esta batalla fue el Mariscal Antonio José de Sucre, considerado el más cercano lugarteniente del Libertador, además del artífice de la victoria militar de Ayacucho, la cual tuvo lugar en 1824.

Poco tiempo después de estos eventos militares tan significativos tiene lugar la fundación del Estado ecuatoriano, en 1830. Este suceso representó la necesidad política y cultural de articular la identidad y memoria del nuevo Estado-nación, un proceso que se extendió durante aproximadamente un siglo². Por ello, nos referimos al apremio de construir un nuevo imaginario colectivo que se encontrara en correspondencia con la relevancia del proceso de emancipación. Tal necesidad –principalmente observable en la esfera capitalina– se construía con el objetivo trascendental de desplazar paulatinamente el conjunto de creencias y valores que nutrían la vida colonial, para marcar así un quiebre que condujera hacia el desarrollo de un espíritu acorde al nuevo contexto republicano.

¹ Guillermo Bustos. *La urdimbre de la Historia Patria. Escritura de la historia, rituales de la memoria y nacionalismo en Ecuador (1870 – 1950)* (Michigan: Universidad de Michigan, 2011), 2.

De acuerdo al recuento del historiador Pedro Fermín Cevallos en: Pedro Fermín Cevallos, *Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845* (Lima: Imprenta del Estado, 1870).

² Guillermo Bustos. "La conmemoración del primer centenario de la independencia ecuatoriana: los sentidos divergentes de la memoria nacional." *Historia Mexicana (El Colegio de México)* 60, no. 1 (julio-septiembre 2010): 473.

Como se mencionó, este complejo proceso de construcción de un nuevo perfil ciudadano tomó un largo tiempo; los estudiosos del tema consideran que “la formulación, difusión y asimilación de la identidad nacional ocurrió a lo largo del siglo XIX, particularmente durante su último tercio”³.

No obstante, es posible reconocer tres momentos significativos en los que se pudieron visualizar ejercicios colectivos de desarrollo y construcción de aquello que podría entenderse como una memoria pública de la nación ecuatoriana. Estos fueron el centenario del natalicio de Simón Bolívar (1883), la erección del Monumento a Antonio José de Sucre (1892), y la conmemoración del primer centenario de la Independencia ecuatoriana (1909). Tales instancias pueden observarse como eventos definidos de contribución a este proceso, ya que contaron con una participación pública masiva, al ser modulados por el Estado y los municipios, el poder local y la Iglesia, y determinados grupos de interés⁴. Más allá de ello, como veremos más adelante, a través de la lectura de los recuentos de estos eventos podemos reconocer que claramente poseían una cualidad ritual por la forma en que estaban concebidos.

Resulta de particular interés para este trabajo indagar acerca de tal cualidad ritual, entendiendo por ella el hecho de que una serie de recursos litúrgicos permanecieron activos en la esfera pública como habilitadores de la construcción de una memoria colectiva. Específicamente, nos resulta sugestivo considerar la utilización de una imagen o efigie como eje central del ritual, alrededor de la cual giran prácticas asociadas a la liturgia, como los discursos/sermones y recorridos/procesiones. A partir de ello podríamos formular la

³ Bustos, *La urdimbre de la Historia Patria*, 109.

⁴ Bustos, *La urdimbre de la Historia Patria*, 108.

hipótesis de que los recursos religiosos funcionaron como una pieza clave en la asimilación de las metas de comportamiento cívico para las primeras generaciones que vivieron en nuestro recién formulado territorio nacional.

La antropóloga Blanca Muratorio se ha expresado al respecto diciendo que el Progresismo, movimiento político que dominó la política nacional durante poco más de una década antes de la Revolución Liberal, “carecía de una contra iconografía para oponerla a los símbolos tradicionales más poderosos desplegados por la Iglesia como el Sagrado Corazón, la Virgen y el demonio, con todo el peso de su prestigio y autoridad en una población eminentemente católica”⁵. Esto de alguna manera ilustra la ‘mediatización’, si se quiere, o fuerza, de los recursos católicos en la transmisión de un discurso de forma pregnante y dinámica. Tal efecto se lograba a través de íconos de longeva presencia en el imaginario colectivo, que contaban con un eficaz poder de interpelación y conmoción del espectador por las narrativas que evocaban.

Es bastante pertinente asumir que era deseable que los conceptos generales del proceso intelectual que respaldaba los cambios políticos que se vivieron en el país a lo largo del siglo XIX sean propicios de difundirse de manera extensiva y transversal. Es decir, que hayan podido ser accesibles a toda la población, sin que su instrucción o estatus socioeconómico resultaran factores excluyentes. Esto representaba un desafío, puesto que estos abstractos contenidos conceptuales difícilmente podían ser aprehendidos por aquellos sectores de la población que, por ejemplo, no sabían leer y escribir. Por ello, resultaba

⁵ Blanca Muratorio. *Nación, Identidad y Etnicidad: Imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX* (Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 1994), 167.

natural recurrir a metodologías de difusión de información que ya estuvieran en marcha con resultados positivos.

A continuación reflexionaremos acerca de cómo la tradicional y efectiva utilización de la imagen en el contexto religioso tuvo influencias sobre la utilización del arte y el ritual en la construcción del Estado ecuatoriano, dando paso a que eventualmente se configure la memoria de nación diferenciada y el concepto de espacios públicos en la capital.

Entre los tres casos de construcción de memoria pública mencionados, se ha seleccionado estudiar el evento particular de la erección del monumento conmemorativo dedicado al Mariscal Antonio José de Sucre. La razón de ello es el hecho de que se construye como un suceso particularmente ilustrativo del diálogo que existió entre los recursos litúrgicos y civiles bajo el régimen Progresista previo a la Revolución Liberal. En tal evento, no sólo se develó la escultura que se posicionaba en el ámbito público como un ícono de virtud a seguir, a la vista de todos los ciudadanos (al igual que como se hacía con mártires y santos), sino que además se llevó a cabo una procesión y una serie de discursos que muestran paralelismos interesantes con la tradición colonial y católica.

DESARROLLO DEL TEMA

El arte como recurso del discurso religioso

Como mencionan las historiadoras del arte ecuatorianas Alexandra Kennedy y Carmen Fernández-Salvador, “el arte devocional ecuatoriano estuvo íntimamente ligado al espíritu y retórica barrocas hasta bien entrado el siglo XIX. Seguía siendo el gran recurso didáctico de centenas de fieles que no leían y que concebían la imagen como la “vera efigie” del santo o virgen de su devoción”⁶. Tal hecho implica que la imagen se mantenía posicionada como el medio que históricamente cumplía el propósito de simbolizar los enunciados más abstractos en estímulos concretos, con una larga permanencia temporal y apelación estética.

Esto prueba la profunda efectividad de este recurso, que el ámbito religioso dominaba tan eficazmente. La efectividad no sólo radicaba en la utilización *per se* de una imagen, la cual por cierto, era por excelencia una herramienta de interpelación utilizada en el barroco colonial. También lo hacía en los recursos mucho más sutiles –pero no por ello poco deliberados– empleados con el propósito de transmitir el mensaje detrás de la obra con mayor certeza. Estas herramientas consistían en técnicas de representación visual que lograban que todos los elementos integrantes de la imagen, desde su cromática hasta su composición, respaldaran un discurso unificado.

Por tal motivo, la necesidad de crear significativas piezas de imagería no cesó luego

⁶ Alexandra Kennedy y Carmen Fernández Salvador. “El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador”. En *Ecuador: Tradición y modernidad*, 45-52 (Madrid: Seacex, 2007), 166.

de la gesta independentista. “La Iglesia tradicional serrana -aún importante terrateniente- siguió solicitando obra, e influyentes sectores tradicionales sobre todo de los sectores religiosos de Santiago de Chile, Lima o Santa Fe de Antioquia en Colombia, demandaron hasta la década de 1860 decenas de obras religiosas del “barroco quiteño”⁷. Como nota adicional, vale la pena recalcar que las autoras notan como esta continuidad del estilo colonial perduró por varias décadas más, y trascendió las artes plásticas; la misma arquitectura permaneció. Ejemplo de ello es que cuando la ciudad de Ibarra se vio completamente destruida por el terremoto de 1868, el presidente García Moreno condujo personalmente su reconstrucción siguiendo las matrices del urbanismo colonial.

Más allá de ello, Kennedy y Fernández-Salvador detallan cómo un artista reconocido de la primera mitad del siglo XIX, como era el caso de Antonio Salas, quien pasó a ser comisionado en un ámbito completamente secular por Juan José Flores para retratar a los próceres de la independencia, intentaba adaptarse a las nuevas demandas de la patria independiente pero dejaba entrever rasgos heredados de la tradición previa en la utilización de sus materiales, como es la abundante utilización del pan de oro⁸. El adornar estos personajes, quienes empezaban a configurar un panteón de héroes propios, con un recurso tan simbólico como es el pan de oro, ya empieza a proyectar el diálogo que se construye entre la figura del prócer y del santo, o el mártir. Ambas figuras se tratan de hombres excepcionales, modelos de vida a seguir por sus extraordinarias proezas, por lo cual en términos retóricos, el tránsito de uno a otro no resulta un salto muy grande. Ambos

⁷ Kennedy y Fernández Salvador, “El ciudadano virtuoso y patriota”, 166.

⁸ Ibid., 167.

personajes se convertían tanto en objetos de admiración pasiva como interpeladores de acciones concretas en el espectador.

Vale la pena enfatizar, sin embargo, el fenómeno de complementareidad visual que se dio entre estos modelos de virtud religiosos y patrióticos, y no el reemplazo de los primeros con los segundos. Este proceso es común a otros contextos del arte latinoamericano. El historiador del arte Rodrigo Gutiérrez Viñuales nota como se daba, en un ambiente cotidiano, la convivencia de la imagen religiosa con aquella del prócer “cuya veneración fue in crescendo como ocurrió con Simón Bolívar y José de San Martín en los países sudamericanos”.⁹ “Esa ‘convivencia’”, dice el autor, “traspasó los límites de la pura sumatoria para convertirse en una fusión de imágenes creándose una mirada conceptual donde lo político y lo religioso aparecían unificados”.¹⁰

En lo que respecta propiamente a la manufactura, por ejemplo, existió una clara continuidad de la tradición artesanal ya establecida en la época colonial, algo que asimismo resultó común a varias naciones latinoamericanas.¹¹ Tal pervivencia muestra que en cierta forma, en Latinoamérica el Barroco “como concepto y expresión no sólo no desapareció, sino que se expresó (y se expresa aún) con tintes diferentes”.¹²

⁹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”. *Historia Mexicana (El Colegio de México)* 53, no. 2 (octubre-diciembre 2003): 341-390.

¹⁰ *Ibid.*, 344.

¹¹ *Ibid.*, 342.

¹² *Ibid.*

Referenciando al venezolano Alfredo Boulton, Gutiérrez Viñuales explica cómo los artistas se adaptaron a los nuevos tiempos, en esa transformación que significó pasar de los “Santos Patronos” a los “Padres de la Patria” como motivo de representación. Como nota el autor sobre estos artistas de transición, “algunos de ellos estuvieron al servicio oficial, trabajando en encargos recibidos de las autoridades”.¹³

Volviendo al caso ecuatoriano, este diálogo entre los espacios civiles y religiosos, no obstante, ya se traslucía con bastante naturalidad desde los inicios de la república. “Desde mucho antes que el historiador Federico González Suárez elaborara su meta relato de la nación ecuatoriana, se construía en el espacio público una memoria de la nación fuertemente asociada con los símbolos religiosos”.¹⁴ En este período, que se extiende hasta antes de la Revolución Liberal, el Estado ecuatoriano celebró oficialmente tanto las fiestas religiosas como cívicas. La consagración del Ecuador a la advocación del Sagrado Corazón de Jesús, ocurrida con gran pompa en 1873, ilustra una de las más sonadas medidas que se tomó en el ámbito simbólico para legitimar la existencia de la nación en el terreno religioso”.¹⁵

De esta manera, “alrededor de estas mismas fechas y bajo el auspicio de grupos progresistas, se comenzó a gestar una nueva imaginería religiosa que respondería a la responsabilidad que poco a poco asumirían tanto la Iglesia como el Estado, de modelar al nuevo ciudadano “virtuoso”.¹⁶ Esto construyó un culto tanto literal como figurativo a la

¹³ Ibid.

¹⁴ Bustos, *La urdimbre de la Historia Patria*, 113.

¹⁵ Ibid., 113-114.

¹⁶ Kennedy y Fernández Salvador, “El ciudadano virtuoso y patriota”, 166.

patria, ya que las imágenes transmitían el imperativo moral y civil de respetarla y protegerla. En este contexto, la tradición histórica y la nación conformada convergieron en un similar 'vocabulario visual'. Con la utilización de la imagen, los nuevos preceptos ideológicos republicanos encontraron un medio de difusión articulado a otros más excluyentes, como lo era el medio escrito, para encarnar su imaginario garantizando un acceso generalizado.

La transición ideológica fue, en principio, pasar de la piedad al civismo; del accionar dogmático, a la toma de acción justificada por el bien común, preceptos que si bien difieren en lo semántico, son muy afines en lo conceptual.

El rol del monumento en el nacimiento del concepto de la esfera pública

Antes de abordar la forma en que se utilizaron recursos litúrgicos en el caso de la escultura del Mariscal Sucre, es pertinente que nos detengamos sobre el tema de la utilización del arte, y específicamente los monumentos conmemorativos, para construir la idea del espacio público. Para ello resulta interesante hacer una lectura del texto de Natalia Maljuf, que si bien aborda el tema de la inserción de la escultura conmemorativa en la ciudad de Lima, resulta un excelente referente por sus paralelismos con el caso quiteño.

La autora señala una serie de características esenciales del rol de la escultura pública hacia la segunda mitad del siglo XIX. Ésta se encontraba adscrita a un espacio limitado que se convertía en un punto estratégico para dominar la ciudad, ya que implicaba la presencia simbólica del Estado en lugares de reunión civil, lo cual llevaba a una silenciosa y fragmentada apropiación de la urbe.¹⁷ Simbólicamente, esto se contrapone al orden establecido en el régimen colonial, ya que en aquella época la noción de espacio público compartido era, cuando menos, ambigua, por asumirse que todos los espacios que no tenían un 'dueño' claramente definido debían pertenecer al rey.¹⁸ La introducción de una ornamentación deliberada en los espacios de reunión públicos, así como el emplazamiento de imágenes simbólicas en tales sitios formaron, así, "un intento consciente por crear una tradición propia, y forjar así una nueva memoria nacional".¹⁹

¹⁷ Natalia Maljuf. "Escultura y espacio público". Lima, 850-1879.» *Serie Historia del Arte (IEP) 2* (1994).

¹⁸ *Ibid.*, 49.

¹⁹ *Ibid.*, 10.

En el caso ecuatoriano, el intento por crear esta tradición propia conjuga la apropiación de este espacio físico nacional con la alusión a lo heroico, al ejemplo moral discutido previamente. A medida que se fueron creando, esculturas como el Monumento a Sucre se posicionaron como símbolos transformadores del espacio de la capital; íconos referenciales en la navegación de un individuo por las calles de Quito, recordatorios constantes de la historia heroica que tuvo lugar en este espacio.

Podríamos decir que es en la conjugación de estos planos donde los monumentos conmemorativos cimentaron de manera efectiva el proceso de construcción de una nueva ritualidad en el espacio, de manera análoga a aquella establecida por la religiosidad católica. Así, por ejemplo, sus inauguraciones implicaban recorridos de rutas específicas por parte de grandes grupos de ciudadanos, de igual modo al que hubiera implicado la celebración de un viacrucis o el festejo de alguna otra festividad religiosa. Asimismo, con la apropiación de estos espacios se logra que el nuevo imaginario visual no quede relegado a una esfera acotada únicamente a las élites intelectuales y políticas, sino que pueda ser observado y admirado por toda la comunidad.

Esta instancia marca la entrada de la idea del arte público en la capital; una forma de producción artística dirigida exclusivamente a circular en espacios comunes para luego filtrarse en los respectivos contextos privados. Este medio de transmisión de información, por ende, habla de una preocupación por abarcar un público cada vez más amplio y diverso. De acuerdo a la historiadora del arte Patricia Phillips, la noción de arte público gira precisamente alrededor de una audiencia, y por tanto el cuerpo de sujetos e ideas que se pretenden representar deben trabajar en función de esta. Sólo si es este el caso, el arte

público podrá ser examinado en virtud de su amplitud de comunicación, su recepción popular, o por su ubicación sensible.²⁰

El historiador del arte Tom Mitchell concibe a esta forma de arte como inseparable de lo que Jürgen Habermas describe como *“the liberal model of the public sphere”*; una dimensión diferenciada de lo puramente económico, privado y político. De acuerdo a Habermas, Mitchell recuenta, este ámbito idealizado provee un espacio en el cual *“disinterested citizens may contemplate a transparent emblem of their own inclusiveness and solidarity, and deliberate on the general good, free of coercion, violence, or private interests”*.²¹ Así, siguiendo la teoría de Habermas, este tipo de arte implicaría una instancia en la cual el espectador puede obtener un reflejo de su propia sociedad de una forma no mediada, o que implique ningún tipo de coerción.

Podríamos argumentar que esta afirmación resulta discutible en un plano objetivo, puesto que hemos visto cómo existe un claro discurso y deliberación detrás de la difusión de imágenes en este periodo. Sin embargo, desde el plano subjetivo del espectador podría ser válida en cuanto a que pudieran percibir su relación con el imaginario visual como no-mediada, y llena de convicción. Recurriendo nuevamente a la análoga interpretación de Maljuf al caso limeño, la autora asiente que en Perú también se consolida algo parecido a la esfera pública burguesa en su fórmula liberal, según la definición de Habermas, donde el espacio público se convierte en una *“esfera para la discusión crítica de temas de interés*

²⁰ Patricia C Phillips. *“Temporality and Public Art” Art Journal (College Art Association) 48, no. 4 (invierno 1989): 331-335.*

²¹ Tom Mitchell. *“The Violence of Public Art: “Do the Right Thing”” Critical Inquiry 16, no. 4 (verano 1990): 880-899.*

general, entre la sociedad civil y el Estado, era un medio por el cual la autoridad estatal podía ser controlada a través de un discurso crítico". Además añade que "Habermas demuestra que esta esfera pública, íntimamente ligada al desarrollo de una economía de mercado, estaba definida por los intereses de las nuevas burguesías", las que la autora nota que en el caso limeño difieren sustancialmente en tamaño y cualidad que en el caso europeo, siendo que considera que es un grupo tan heterogéneo, que sólo puede ser llamado burgués en tanto se adhiere a las formas y valores culturales usualmente asociados con las clases burguesas europeas.²² Es prudente decir que en el caso ecuatoriano probablemente lo resultaba aún más .

Retornando al análisis de Mitchell, éste adicionalmente percibe a la dimensión "pública" del arte como necesariamente asociada a la publicidad. En palabras del autor, "*publicity' has, in a very real sense, made all art into public art*".²³ Si bien en el artículo citado Mitchell se refiere al arte público en términos contemporáneos, su reflexión resulta válida también en el contexto de esta investigación, puesto que como notan en su artículo Alexandra Kennedy y Carmen Fernández Salvador, existían esfuerzos por promocionar la difusión de imágenes al público general a través de la prensa escrita. Una mención especial dentro de este tipo de imágenes merece la capacidad de reproducción mecánica y difusión que se alcanzó con una serie de efigies de próceres nacionales indicando sus acciones patrióticas y convirtiéndolos en modelos tangibles de virtud cívica.

Éstos, como se encontraban destinados a un consumo masivo, fueron reproducidos extensamente en diarios con el propósito de incrementar su efectividad. Particularmente a

²² Natalia Maljuf, "Escultura y espacio público", 17.

²³ Tom Mitchell, "The Violence of Public Art", 881.

partir de la presidencia de Antonio Flores Jijón, cuando se dio un impulso a las publicaciones periódicas como diarios y pasquines²⁴, estos retratos se convirtieron en símbolos eficaces de una identidad colectiva gracias a su constante reproducción y difusión –principalmente de manos del Municipio de Quito–, siempre en correspondencia a los valores que se buscaba transmitir.

Así, haciendo una lectura de una de las publicaciones municipales, precisamente llamada “El Municipio”, las autoras evidencian cómo en 1888

En el programa para las festividades del 10 de [...], se anota que “se echarán á volar los retratos de algunos héroes de la emancipación”, de los artistas Joaquín Pinto y José M. Proaño, lo que sugiere un notable interés en la difusión masiva de este tipo de imágenes y, como tal, su importancia en la construcción de la identidad nacional.²⁵

La publicidad, por tanto, resulta sorprendentemente un componente activo en el esfuerzo de traslado del arte conmemorativo de la esfera privada a la pública. Por todos estos motivos, la difusión mecánica de imágenes patrióticas y la instauración de monumentos, primordialmente durante las últimas dos décadas del siglo XIX, radicalmente expandieron la posibilidad de acceso y le aportaron una fuerza que de ningún otro modo hubieran podido adquirir. Sin aquel impulso, esta visualidad nunca hubiera podido constituir un elemento cotidiano –y mucho menos fácilmente aprehensible– para la comunidad.

²⁴ Kennedy y Fernández Salvador, “El ciudadano virtuoso y patriota”, 169-170.

²⁵ Kennedy y Fernández Salvador, “El ciudadano virtuoso y patriota”, 168.

La conmemoración del Mariscal en el espacio público

El 10 de agosto de 1892, la ciudad de Quito tuvo la más elaborada ceremonia de conmemoración vista hasta entonces en la capital ecuatoriana, en la cual confluieron discursos fervorosos, exposiciones de arte y procesiones multitudinarias. El motivo fue la exaltación de la memoria del Mariscal Antonio José de Sucre, considerado el “segundo libertador” del Ecuador. Este evento se enmarca en un periodo retrospectivamente reconocido por ciertos historiadores como “la era de las conmemoraciones”, la cual, iniciada en la década de 1880 y consolidada en el primer cuarto del siglo XX, buscaba celebrar los distintos marcadores temporales que se habían dispuesto como hitos de la historia patria.²⁶ Previamente se había celebrado ya en la ciudad otro gran evento conmemorativo, el natalicio de Simón Bolívar, el cual se había caracterizado por una marcada participación pública al organizarse un concurso literario para fomentar la composición de discursos acerca de la “gloria del libertador”. En el caso de agosto de 1892, el acontecimiento central de las festividades fue la inauguración de un monumento en honor al Mariscal Sucre, alrededor del cual se creó un programa de actividades que se extendía durante varios días, finalizando con éste como su acto de honor²⁷.

La fecha elegida para la clausura de esta celebración conjugaba dos registros de memoria. Por un lado, el que se alega fue el primer intento de independencia

²⁶ Bustos, *La urdimbre de la Historia Patria*, 11.

²⁷ Eloy Proaño Vega, *Recuerdo de la fiesta del primer centenario del libertador de Sud América, Simón Bolívar, en la capital de la República del Ecuador* (Quito: Imprenta de los herederos de P. S. Paredes, 1883), 11.

hispanoamericano²⁸, así como la posterior liberación del país bajo el liderazgo de Sucre²⁹; y por otro, el cuarto centenario del así denominado “descubrimiento” de América³⁰. Esta suerte de amasijo de fechas tan disímiles llamaba a la población de la ciudad a la veneración de dos sucesos que, a pesar de sus diferencias, se promovían como articuladores de la memoria de la nación.³¹

Tales iniciales rituales de la memoria se configuraban como espacios en los cuales se insertaba símbolos de un pasado puramente patriótico en la esfera pública, en forma de imágenes que glorificaban a “aquellos que nos dieron patria”, representando eventos memorables de la historia ecuatoriana, así como las hazañas de héroes individuales³² que justificaran la existencia de la nación en el imaginario de sus habitantes.

Así, los recursos visuales introducidos en este momento sirvieron tanto para contar y reconstruir la memoria, como para difundirla, ampliarla y corregirla. Las infrecuentes pero fervorosas instauraciones de esculturas conmemorativas, por un lado, pretendieron reconfigurar la forma de navegar la ciudad al asentarse como hitos referenciales conviviendo con íconos tradicionales como iglesias y plazas coloniales.

Estos esfuerzos por definir una memoria nacional a través del imaginario visual responden, como en el caso de muchas otras naciones latinoamericanas, a la necesidad imperiosa de delimitar, recopilar y, a tiempos, fabricar una historia patria oficial, un conjunto

²⁸ Conocido como Primer Grito de la Independencia, el cual tuvo lugar el 10 de Agosto 1809.

²⁹ En la Batalla del Pichincha, acontecida el 24 de mayo de 1822.

³⁰ El cual tuvo lugar el 12 de octubre de 1492.

³¹ Bustos, *La urdimbre de la Historia Patria*, 125.

³² *Ibid.*, 108.

de conocimiento patriótico prescrito que aglutinase intereses sociales transversales a la población del Ecuador, para cimentar un pasado histórico común. Como ya se mencionó, el elemento visual se prestaba particularmente a esta función, puesto que constituía un soporte que con notable facilidad podía ser aprehendido por el ciudadano común al tiempo que encerraba un discurso de mayor o menor complejidad conceptual, pero siempre respondiendo a las propuestas intelectuales de la modernidad. Estas imágenes cívicas, entonces, proporcionaban al ciudadano claras pautas de aquellos eventos y personajes que debían estar presentes en su memoria, por ser aquellos directamente responsables de la instauración de una soberanía patria.

En este caso en particular, con motivo de la conmemoración del Mariscal Sucre se organizó en Quito la primera Exposición Nacional de Artes e Industrias, que permaneció abierta al público entre el 24 de mayo y el 9 de agosto de ese mismo año. A nombre del municipio, Francisco Andrade Marín agradeció el apoyo que el gobierno prodigó a la “civilizadora idea” de la exposición, la cual fue organizada teniendo como modelo las grandes exposiciones universales que tuvieron lugar unos años antes en Filadelfia, París, Londres. Antonio J. Quevedo, de la Comisión Organizadora, señaló que la exposición mostraba cómo el Ecuador había empezado a seguir el sendero de las naciones civilizadas y, por fin, se encaminaba hacia el progreso, lo cual resulta irónico considerando el discurso que se encuentra detrás de la reciente gesta emancipadora.³³

Dejando esto de lado, el hecho de que estas nuevas ideas sobre la patria fueran plasmadas en tan diversos medios, incluyendo el escultórico, pictórico y verbal, sólo contribuía a la unificación de un discurso y a la sensación de ubicuidad del mismo. Tal

³³ Bustos, *La urdimbre de la Historia Patria*, 275.

ubicuidad tan próxima a las aspiraciones de difusión que tiene la publicidad contemporánea lograba consolidar ante los ojos de gran cantidad de los flamantes ciudadanos quiteños un deseo por honrar y enaltecer la memoria de ciertos eventos y figuras nacionalistas.

En cuanto a la temática, como se ha mencionado, el incipiente conjunto iconográfico republicano se nutrió de la imagen de héroes y victorias militares de la independencia, para transmitir los nuevos valores que se consideró deseable fortalecer entre los habitantes del país. Esta elección no fue fortuita, puesto que estos próceres y las luchas en las que participaban personificaban de manera muy ilustrativa la concepción de una identidad nacional, ligada a un nuevo territorio ya delimitado y autónomo. Así, éstos se convertían en los mejores ejemplos del civismo, el valor que por sobre todas las cosas debían compartir los ciudadanos de la nueva patria, así como de la renuncia a lo individual en virtud del bien colectivo, y la rectitud moral, preceptos muy acordes a aquellos de tradición neoclásica en los que los intelectuales de élite criollos supieron nutrirse al ser instruidos en Europa.

Vemos entonces cómo se construyen recursos visuales, que de manera más efectiva que el texto escrito permiten no sólo que la transmisión de información resulte plenamente eficaz, sino que también lo sea la forma en que ésta es leída e interpretada por el espectador, teniendo como resultado idealmente acciones concretas.

Podemos hablar, entonces, de este nuevo conjunto visual republicano como heredero en el siglo XIX de la imaginería religiosa con la excepción de que su mensaje, mucho más acorde al momento histórico, resaltaba la importancia de la virtud cívica en el ciudadano individual, en lugar de su piedad colectiva.

No es posible dejar de lado cierta referencia a la artificialidad de este proceso de construcción de la memoria, algo tan presente en lo colonial como en lo republicano, puesto que en ambos casos se trata de la creación de recursos mnemotécnicos aparentemente

arbitrarios, pero bastante estratégicos, en la búsqueda de la transmisión de un discurso. Recordemos que las esculturas no cumplían ninguna función directamente utilitaria dentro de los nuevos proyectos urbanos, mas eran piezas fundamentales, “pues legitimaban con su presencia aquellos valores culturales idealizados por los nuevos grupos dirigentes. La escultura fue una de las primeras manifestaciones del gusto de una élite local que buscaba emplazarse dentro de una nueva cultura internacional”.³⁴ Lo cierto es que las imágenes continúan demostrando su cualidad pedagógica continua y trascendente a una temática específica, pudiendo constituir, en este caso, una justificación clara para la existencia de la nueva nación.

³⁴ Natalia Maljuf, “Escultura y espacio público”, 29.

El monumento a Sucre y la construcción de una historia patria

Teniendo en cuenta esto, no es de extrañar el hecho de que se haya elegido a la figura de Sucre para ser retratado en la que fue el primer monumento conmemorativo de verdadera capacidad transformacional en la ciudad³⁵. La importancia de este militar para los ecuatorianos en general, y para los quiteños en particular, se debe a que el prócer de origen venezolano comandó el ejército independentista en la Batalla del Pichincha, el 24 de mayo de 1822, que devino en la emancipación de los territorios de la Real Audiencia de Quito y su integración en la Gran Colombia, para posteriormente, en 1830, pasar a convertirse en la actual República del Ecuador. La historiografía decimonónica de los países directamente relacionados a su campaña coincidía en presentar a Sucre como el más virtuoso de los héroes del panteón independentista, algo acentuado por su temprana muerte al ser asesinado bajo circunstancias extremadamente oscuras, lo cual produjo en ellos intensos debates políticos e intelectuales.³⁶

El Municipio quiteño concebía la necesidad de erigir el monumento a Sucre como una 'deuda' hacia el Mariscal, una percepción ampliamente compartida por ciudadanos particulares pertenecientes a familias influyentes de la ciudad, quienes incluso realizaban colectas públicas en apoyo al proyecto. En 1874, por ello, la Municipalidad de Quito encomendó al escultor español José González y Giménez realizar la estatua. El tema elegido

³⁵ La ciudad de Quito hasta ese año contaba con apenas dos monumentos cívicos, dentro de un espacio urbano copado por edificios monumentales de signo religioso. El primero era una pirámide de la libertad establecida, al parecer en 1841; el segundo era un obelisco de tamaño modesto dedicado al presidente García Moreno, seguramente levantado luego de su asesinato ocurrido en 1875 (Bustos Lozano 2010)

³⁶ Bustos, *La urdimbre de la Historia Patria*, 2.

para ello se denominó “El General Antonio José de Sucre dando libertad a la República del Ecuador en la Batalla de Pichincha”, o más someramente, “Sucre y el Ecuador libre”.³⁷

La factura de esta escultura se vio envuelta, sin embargo, en una serie de contratiempos que impidieron su pronto término, tanto por motivos logísticos y formales, entre los que se encontraban la falta de fondos para solventar completamente el proyecto y de materiales constructivos para ejecutarlo, como por motivos estrictamente ideológicos. Es necesario detenernos sobre este último punto para comprender decisiones iconográficas posteriores respecto a la representación del Mariscal de Ayacucho.



IMAGEN 1 MODELO ORIGINAL DE LA ESTATUA DE SUCRE. COLECCIÓN PRIVADA DE MARÍA PÁEZ FREILE.

³⁷ Ángel Justo Estebaranz. “José González Giménez y el monumento a Sucre en Quito” *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades* (Universidad de Sevilla) 24 (2012): 395-413.

El diseño originalmente propuesto por González y Giménez, y expresado en un modelo de yeso, estaba compuesto por un conjunto escultórico de tres figuras, que al ser dispuestos de forma claramente jerarquizada tanto visual como simbólicamente se conformaban como un volumen unitario. En el centro de la composición se mostraba al Mariscal, erguido y mirando fijamente hacia el frente, sosteniendo su espada en su mano derecha. A su izquierda, se encontraba una alegoría de América, mostrada como una mujer indígena que acaba de ser liberada de sus cadenas, alusiones a la dominación española. Esta mujer no obedece a ningún grupo indígena en particular, de tal manera que puede representar al continente en general, y a la República del Ecuador en particular. Lleva un gorro frigio, referencia claramente libertaria y republicana, cuya cinta inferior presenta en letras mayúsculas la inscripción "BATALLA DE PICHINCHA, 24 MAYO 1822", y sobre ella un sol radiante. Un elemento que resultó notablemente polémico, sin embargo, es el hecho de que se mostrara como tercera facción de la composición un león siendo pisoteado por el pie derecho de Sucre, como símbolo de la derrota del país ibérico en la Batalla del Pichincha.

El hecho de representar al Mariscal pisoteando a la alegoría de España creó un conflicto diplomático, puesto que miembros de ambos países se habían notado tanto a favor como en contra de esta forma de representación iconográfica. Por un lado, el embajador de España, Manuel Llorente Vázquez,³⁸ consideró intolerable la forma en que se mostraba su patria, a pesar de que su autor, González Giménez, era precisamente de esa nacionalidad.³⁹

³⁹ Xavier Fernández Fernández. "El escultor José González Giménez y su fracasado proyecto de estatua a María Pita". *Abrente* 21-22 (1989-1990): 95-96.

Por otro, el reconocido escritor ecuatoriano Juan León Mera⁴⁰, entre otros intelectuales, lo defendían como fiel al sentido histórico. La crisis transpiró al ámbito público al ser tratado en diversas publicaciones periódicas y folletos, tanto en Ecuador como en España. Con su problemática visualidad, este conjunto fue almacenado durante una década, al tiempo que se esperaba fuera efectuado en mármol y emplazado en una localidad pública. Al no ser posible esto, el entonces presidente José María Caamaño decidió eliminar los símbolos considerados “problemáticos” –el león y las cadenas- y ubicarlo en la galería principal del recién inaugurado teatro Sucre (1886), en el que permanece hasta el presente.⁴¹

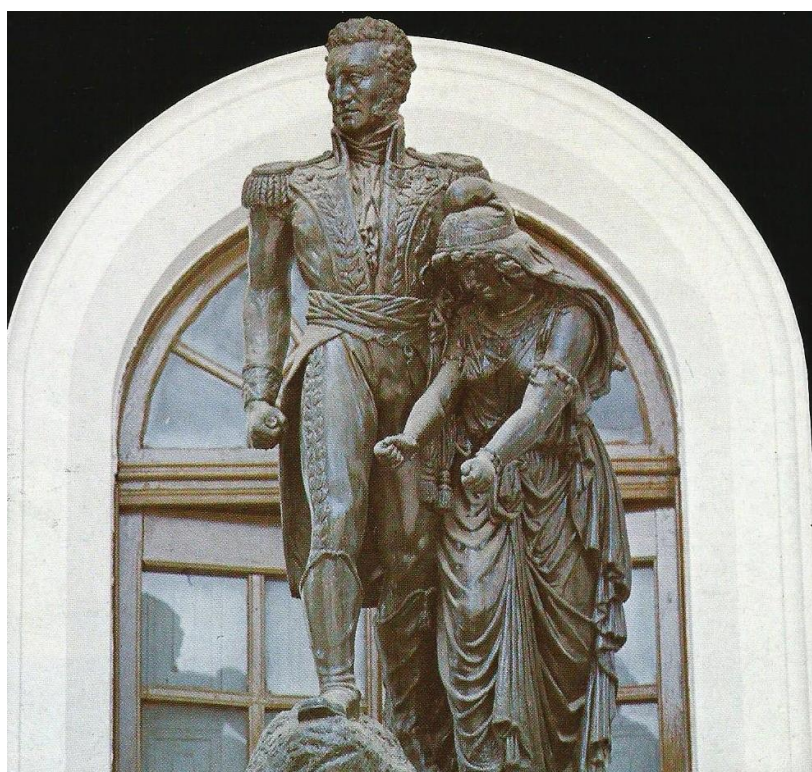


IMAGEN 2 ESTADO ACTUAL DE LA ESCULTURA DE GONZÁLEZ Y GIMÉNEZ, POSTERIOR A SU ALTERACIÓN.

⁴⁰ Mera había escrito, en su letra del Himno Nacional fechada en 1865, “libertad tras el triunfo venía, / y al león destrozado se oía, / de impotencia y despecho rugir”. Por lo tanto, el león herido suponía para el escritor ecuatoriano un símbolo ya asentado de la derrota española en Ecuador, al que no pensaba renunciar, al menos sin presentar batalla dialéctica.

⁴¹ Ángel Justo Estebaranz, “José González Giménez y el monumento a Sucre en Quito”, 412.

Al relegarse la problemática escultura a un ámbito mucho menos público del que se había formulado originalmente, quedaba aún la necesidad de contar con una efigie del Mariscal Sucre como un método de conmemoración recurrente para los ciudadanos.

Esto no tuvo lugar, no obstante, sino hasta unos años después, cuando en 1887 se resolvió enviar a París un nuevo diseño⁴² de monumento para que fuese fundido por Alexandre Falguière, el cual fue inaugurado oficialmente en 1892⁴³. Fue esta escultura, trabajada en bronce y con un tamaño aproximado de tres metros de alto, aquella que fue inaugurada con tan elaborada ceremonia. En este caso, se muestra al Mariscal de Ayacucho parado en *contraposto*, sosteniendo su sable en la mano izquierda, y con su mano derecha extendida hacia el frente, señalando hacia las faldas del volcán Pichincha, lugar donde tuvo lugar la lucha de independencia y donde este militar cimentó el triunfo sobre el ejército español. El monumento fue colocado sobre un pedestal que tenía una altura de casi cinco metros. Dicho pedestal fue fabricado en traquita, un tipo de piedra extraído del volcán Pichincha por su valor simbólico, y lee AL MARISCAL SUCRE / EL ECUADOR. Por lo demás, se trata de una obra de diseño sencillo en extremo, mostrando al prócer con los rasgos físicos e indumentaria con las que tradicionalmente se lo representaba pictóricamente. En el pedestal se incluían las únicas escenas narrativas y alegóricas de la escultura; en una de ellas se mostraba a Sucre liderando la batalla de Ayacucho, en otra la batalla del Pichincha (sus dos logros militares más significativos), mientras que en el tercero se representaba la apoteosis del Mariscal (su coronación a manos de la alegoría de la libertad).

⁴² Diseñada por el Ingeniero José Gualberto Pérez.

⁴³ Ángel Justo Estebaranz, “José González Giménez y el monumento a Sucre en Quito”, 412.



IMAGEN 3 VISTA FRONTAL DEL MONUMENTO

La escultura fue instalada en la plaza frente a la iglesia de Santo Domingo, espacio que entonces era la puerta de entrada a la capital. La edición de agosto de 1892 de “La Revista Ecuatoriana”, publicación de la Universidad Central del Ecuador, cuenta no sólo con una rica compilación de los discursos enunciados el mismo 10 de agosto en la ceremonia de inauguración, incluyendo aquellos del entonces presidente de la república, Luis Cordero, el ministro de la República colombiana, Francisco P. Urrutia, y del presidente del Concejo Municipal, José María Bustamante, sino también de poesías, el resumen de la vida de Sucre escrito por Simón Bolívar, e incluso el programa cívico que tuvo lugar para aquellas fiestas de agosto. Elementos a destacarse en este último ítem son la realización de una procesión desde la Plaza de la Independencia hasta la flamante estatua, de manera bastante análoga a las procesiones litúrgicas instauradas desde la época colonial, así como el hecho de que se realizó una exposición nacional de pintura, artesanía y agricultura, organizada por la

Municipalidad en este contexto, con el propósito de “revelar que no se ha extinguido el genio artístico de los quiteños principalmente”⁴⁴.



IMAGEN 4 VISTA POSTERIOR DEL MONUMENTO, SEÑALANDO A LAS FALDAS DEL PICHINCHA

Retomando el aspecto de correspondencia entre la ritualidad moderna y la colonial respecto a lo procesional, vemos que las semejanzas no radican únicamente en el navegar en conjunto un espacio utilizando referentes visuales con el propósito de participar de un evento ceremonial. La misma transmisión de un discurso verbal, complementada con elementos visuales que refuercen constantemente el contenido se encontraba presente en ambas. Lo que resulta llamativo es que en este contexto, la enunciación de los discursos patrióticos recurría a una gramática que evocaba a un registro fuertemente clásico, a pesar de contener ideas modernas. Del mismo modo que sucedería en una misa, entonces,

⁴⁴ *La Revista Ecuatoriana*. (Quito: Universidad Central del Ecuador, 1892).

oradores como José María Bustamante, Presidente del Consejo Municipal de Quito, apelaba a su público a conmoverse frente a la imagen que los confrontaba: “¿quién de vosotros al contemplar esta hermosa figura que tenemos á la vista, no siente bullir en su pecho aspiraciones nobilísimas, sentimientos levantados, amor á lo grande y á lo bueno, recordando lo que fue Sucre y lo que le debemos?”⁴⁵. Esta semejanza con el sermón cristiano nuevamente evidencia la utilización de recursos litúrgicos en la construcción de una historia patria. Ambos tipos de ‘arengas’ o ‘llamados’ persuaden al público, en conjunto con la imaginería, a tomar ciertas vías de acción que los acerquen a su modelo a seguir.

Así, se apelaba a rupturas significativas con un pasado colonial en cuanto a su contenido, mas expresado en un registro que de manera irónica se remitía precisamente a la tradición. Si bien esto se nos presenta como contradictorio, ya hemos notado que resultaba un mecanismo extremadamente eficaz en el contexto quiteño, donde la religiosidad profusa era un elemento intrínseco a la población. El discurso patriótico se revistió de un sentido cívico y moral, destinado a formar a un ciudadano virtuoso y suscitar la incorporación subjetiva de los valores considerados nacionales. Como lo enuncia la mencionada edición conmemorativa de la Revista Ecuatoriana en su cierre, “Concluiremos deseando que la estatua de Sucre sirva de estímulo á las presentes y futuras generaciones del Ecuador para servir á la patria con desinterés, para posponer al amor de ella las ambiciones personales y para con su misma modestia practicar todas las virtudes republicanas”.⁴⁶

Si consideramos la idea de que el proceso de construcción de la memoria es deliberadamente formado en estos contextos, en lugar de ser orgánico, vemos que existe

⁴⁵ *La Revista Ecuatoriana*. (Quito: Universidad Central del Ecuador, 1892).

⁴⁶ *Ibid.*

una estrategia en la decisión de desplazar la estatua de Sucre concebida por González Giménez para favorecer aquella ejecutada por Monsieur Falguière. El emplazamiento de la primera en lugar de la segunda como ícono conmemorativo en un ámbito público habría devenido en una lectura extremadamente distinta sobre el evento y el personaje que se pretendía establecer en la memoria pública. De ser el caso, jamás se hubiera podido evocar la conmemoración de la llegada de Colón a América de la mano del primer grito de Independencia Ecuatoriano, puesto que su iconografía no hubiera correspondido con las nuevas relaciones que el gobierno del periodo Progresista entablaba con España. Esto se fundamenta en el hecho de que el ex Presidente Antonio Flores Jijón, progresista, expresaba cómo “Bolívar y Sucre completaron la obra de Colón.”, y que “es [...] error e injusticia creer que se ofende a España con honrar a los que nos dieron Patria. Las naciones del Nuevo Mundo celebran su emancipación como lo hacen con su mayor edad los buenos hijos, sin mengua del amor filial”.⁴⁷

La escasez iconográfica de la segunda obra, diseñada por el Ingeniero José Gualberto Pérez, acompañada de los discursos enunciados por aquellos personajes que la concibieron y encomendaron, nos habla de la necesidad de evocar únicamente su obra más significativa, la emancipadora, así como su participación en las fundamentales batallas de Ayacucho y Pichincha a través de la narrativa de los relieves. Asimismo, se evocan sencillamente sus virtudes morales a través de la alegoría de la apoteosis, puesto que ellas bastaban para promover el desarrollo de una ciudadanía patriota, al tiempo que se establecían referentes cronológicos para que ésta pudiera acceder a la idea de una genealogía nacional. Por otro

⁴⁷ “Inauguración de la estatua del Mariscal Antonio José de Sucre en Quito el 10 de agosto de 1892” 36-7. (Quito: Imprenta del Clero, 1892).

lado, se aparta la necesidad de crear una confrontación con España, algo que hubiera sido contraproducente en términos prácticos para el país.

CONCLUSIONES

En el contexto de las últimas dos décadas del siglo XIX, la escultura conmemorativa sin duda se configuró como un método pedagógico en un medio en el cual la alfabetización no había llegado a las mayorías. Como lo expresa Natalia Maljuf, “la escultura, como un medio eminentemente visual, resultaba un instrumento atractivo para transmitir mensajes políticos de manera supuestamente inmediata”.⁴⁸ Este uso del recurso visual para comunicar ideas complejas con pregnancia y rapidez ya había sido utilizado exitosamente en contextos religiosos desde la época colonial, por lo cual el tránsito de un contenido a otro, entendiéndose como el sujeto de admiración o devoción para los fieles/ciudadanos, resultó bastante fácil de transitar tanto para los creadores como para los consumidores de contenido, recombiniéndose en una multiplicidad de matices en virtud de las expectativas y necesidades del momento histórico.

Adicionalmente, la introducción de tales imágenes conmemorativas, imbuidas de un discurso moral, en espacios públicos que el Estado estaba captando paulatinamente, permitió al público navegar el espacio de nuevas maneras, siempre atentos de los sitios de la memoria que traían al pensamiento y la discusión colectivos cuáles eran los nuevos rasgos identitarios que poseían como comunidad. Esta posibilidad, así como las grandes festividades asociadas a la apropiación pública de nuevos espacios, integraban al ciudadano común al proceso de construcción de la memoria de una manera bastante activa, que hasta hacía poco nunca había experimentado.

⁴⁸ Natalia Maljuf, “Escultura y espacio público”, 29.

Ejemplo ilustrativo de ello es el caso del monumento a Sucre, donde si bien fue la élite la que discutió y seleccionó cuidadosamente los rasgos del prócer que debían ser promovidos para ser plasmados iconográficamente en un medio que sea cohesivo con un discurso oficialista, la comunidad participó en una festividad masiva para generar un vínculo activo con este nuevo objeto y espacio público.

Su escasez iconográfica, en este caso, por sobre la fuerza –incluso agresividad- visual de la propuesta inicial realizada por González y Giménez, nos habla de una preferencia por mantener ciertos cánones discursivos que no resultaran contraproducentes a los intereses nacionales incipientes, pero que al complementarse con una presentación articulada en un lenguaje que aún mantenía ciertos enclaves formales ligados a lo colonial, como eran las procesiones, lograban establecer una familiaridad atávica para los ciudadanos que poco a poco se infiltrarían en espacios privados.

REFERENCIAS CITADAS

- Bustos Lozano, Guillermo. "La conmemoración del primer centenario de la independencia ecuatoriana: los sentidos divergentes de la memoria nacional". *Historia Mexicana* (El Colegio de México) 60, no. 1 (julio-septiembre 2010): 473-524.
- Bustos, Guillermo. *La urdimbre de la Historia Patria. Escritura de la historia, rituales de la memoria y nacionalismo en Ecuador (1870 – 1950)*. Michigan: Universidad de Michigan, 2011.
- Estebaranz, Ángel Justo. "José González Giménez y el monumento a Sucre en Quito". *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades* (Universidad de Sevilla) 24 (2012): 395-413.
- Fernández Fernández, X. "El escultor José González Giménez y su fracasado proyecto de estatua a María Pita." *Abrente* 21-22 (1989-1990): 95-96.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica". *Historia Mexicana* (El Colegio de México) 53, no. 2 (octubre-diciembre 2003): 341- 390.
- "Inauguración de la estatua del Mariscal Antonio José de Sucre en Quito el 10 de agosto de 1892." 36-7. Quito: Imprenta del Clero, 1892.
- Kennedy, Alexandra, and Carmen Fernández Salvador. "El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador". In *Ecuador: Tradición y modernidad*, 45-52. Madrid: Seacex, 2007.
- La Revista Ecuatoriana*. Quito: Universidad Central del Ecuador, 1892.

- Muratorio, Blanca. *Nación, Identidad y Etnicidad: Imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX*. Edited by Blanca Muratorio. Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 1994.
- Maljuf, Natalia. "Escultura y espacio público. Lima, 850-1879." *Serie Historia del Arte (IEP)* 2 (1994).
- Mitchell, W. J. T. "The Violence of Public Art: "Do the Right Thing"." *Critical Inquiry* 16, no. 4 (verano 1990): 880-899.
- Phillips, Patricia C. "Temporality and Public Art". *Art Journal* (College Art Association) 48, no. 4 (invierno 1989): 331-335.
- Proaño Vega, Eloy. *Recuerdo de la fiesta del primer centenario del libertador de Sud América, Simón Bolívar, en la capital de la República del Ecuador* (Quito: Imprenta de los herederos de P. S. Paredes, 1883), 11.