

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Políticas Culturales

**Joaquín Pinto: imágenes y representaciones de la vida cotidiana
en el siglo XIX**

Autor: Mario Armando Oñate Tipán

2015

**CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE
TESIS/MONOGRAFIA**

Yo, Mario Armando Oñate Tipán, autor de la tesis intitulada "Joaquín Pinto: imágenes y representaciones de la vida cotidiana en el siglo XIX" mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura con mención en Políticas Culturales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaria General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: / / ..

Firma: / / / / / / / / / /

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Políticas Culturales

**Joaquín Pinto: imágenes y representaciones de la vida
cotidiana en el siglo XIX**

Autor: Mario Armando Oñate Tipán

Tutora: Rosemary Terán Najas

Quito, 2015

Resumen

Las imágenes artísticas adquieren un valor histórico, científico y estético, cuando nos permiten expresar discursos interpretativos de la realidad social. Este trabajo no trata de alejarse de las investigaciones académicas clásicas, relacionadas en la lectura de los textos, sino más bien aportar a sus investigaciones.

La metodología que establezco en la tesis es multidisciplinaria, utilizando la Hermenéutica, la Semiótica, la Economía Visual y los usos sociales de la imagen. Una metodología que descende en el horizonte de la historia cultural, donde se busca un modo de interpretar la vida cotidiana de un determinado espacio social y a los sujetos históricos que habitan en ella, análisis que se destaca en el primero y segundo capítulos.

He seleccionado un conjunto de imágenes pictóricas de Joaquín Pinto, basadas en la vida diaria de Quito del siglo XIX, interpretando los diferentes relatos de estas imágenes, òvisualizandoö el modo de las relaciones sociales entre clases y castas, permitiendo descubrir costumbres y formas de imaginarios y estereotipos no develados como tales y que circulaban como una subjetividad exótica. Estas imágenes creadas, distribuidas, difundidas y acabadas en el siglo XIX, fueron resultado de la construcción de un comportamiento social que determinó un modo de estar, ser y verse en el espacio territorial llamado Quito. Proceso de un tiempo histórico que fundó y erigió un sistema cultural particular, donde se muestran formas de representaciones políticas, culturales, económicas, religiosas y sociales. A este proceso lo llamaremos òethos barrocoö, determinado como el carácter particular o esencia de una nación, que se va configurando desde sus orígenes coloniales hasta nuestros días.

Dedicatoria

A la memoria de mi madre María Natividad, que me apoyó siempre y me enseñó la forma de ver la vida.

A la memoria de mi padre Carlos Alfredo.

A mis amados hijos Ámbar y Alejandro.

A Dora, Julio, Alfredo, Galo, Yolanda, Luz María, Miguel, Carlos, Joffre.

Agradecimientos

A mis profesores que me enseñaron el camino de la academia, en especial a Rosemary Terán Najas.

A mis compañeros que me remontaron a épocas estudiantiles ya olvidadas, a mis amigos aunque pocos, siguen conmigo en este camino.

A Patricio Realpe, un gran fotógrafo y amigo que colaboró sin interés alguno.

Introducción

El mundo de las imágenes está planteado como una clase de discursividad, relacionado con todas las experiencias de la vida cotidiana. Las imágenes, evidencian una vasta dimensión de representaciones donde las ideas y las prácticas sociales se manifiestan. Estas figuras reflejadas en las imágenes, abren infinitas posibilidades interpretativas y articulan relatos históricos, imaginarios, utilizadas como identidades para establecer incluso, discusiones explicativas de representación.

Este trabajo plantea a la imagen como un dispositivo que articula los relatos de las representaciones, construcciones subjetivas que se formaron en Quito en el siglo XIX, comprendiendo lo político, social, económico y religioso, formando todo un carácter de la época, un marco de identidad que va definiendo un sistema cultural singular y propio. Esta construcción cultural, nace y se desarrolla como un cúmulo de experiencias propias, incorporadas dentro del intercambio de relaciones sociales locales y foráneas, formando una realidad subjetiva que sirve como forma de conducta a quienes habitan en Quito.

A este sistema construido por este mundo de representaciones, ideas y subjetividades, conductas, costumbres, códigos, símbolos, objetos y cosas, le llamaremos *El mundo del Ethos Barroco*.

Bolívar Echeverría llamó *Ethos Barroco*, a la categoría que sirva para establecer una crítica a la historia cultural, así como también una crítica a la modernidad capitalista. Este *Ethos Barroco*, es una estrategia predominante que contiene a otros *ethos*, como son el realista, el clásico y el romántico. Un *ethos* que se muestra de manera *espontánea* en los sujetos históricos como una conducta o costumbre llena de subjetividades, conductas que se reconfiguran en un espacio y tiempo determinados y que marcan los acontecimientos de todo un sistema cultural.

Sustentado en los orígenes del barroco artístico, acogido en tiempos de la Colonia como alternativa contra-reformista, surge como proyecto secular, que recoge todas las formas instaurando una obra abierta e infinita, donde coexisten los diferentes pensamientos, racionalidades y subjetividades. Alcanza su plenitud particular en América Andina como posición de contra-conquista y resistencia a los intereses europeos.

En el ámbito de la academia, el Ethos Barroco resignifica con su análisis, el modo de integración y resistencia que realizan los sujetos históricos en la construcción de su historia cultural, orientado en las prácticas sociales de la vida cotidiana, como son las fiestas populares, los ritos y demás celebraciones cívicas y religiosas, porque, en estas manifestaciones culturales y artísticas, se encuentran los modos y costumbres que dan carácter simbólico a una nación.

Joaquín Pinto, es el artista tal como el cronista visual, cuyas obras aportarán un papel mediador para relatar las diferentes imágenes de la época, de manera distinta a los discursos oficiales tanto de la Historia Nacional como del Arte, revelando su condición y su porvenir desde una mirada crítica social. En este sentido es un cronista visual que se encarga de visualizar al ñotroö, colocando a las imágenes en una lucha interpretativa contra el discurso hegemónico.

Justamente aquí los aportes de Serge Gruzinski sobre Las Guerras de Imágenes son reveladores, porque enfoca a la imagen como el instrumento que ayudó a colonizar los imaginarios de los pueblos indígenas, planteando la eficacia del uso social de la imagen, con fines seculares que servirán para la dominación social y económica, teniendo como consecuencia de este control, la toma del poder simbólico.

No obstante, es en el campo de la lucha interpretativa, donde las imágenes artísticas de Pinto, surgen como un frente que anuncia la resistencia de la memoria, aquella que no se integra a lo relatado históricamente. Es decir, que los discursos de las interpretaciones de las imágenes no son gratuitos, sino que reflejan el interés de quienes los enuncian.

Para este estudio, he escogido un conjunto de imágenes, de acuerdo a los criterios que requieren mi trabajo, que es, interpretar las diversas representaciones de esa época en Quito. Son 26 imágenes, de las cuales 18 corresponden al pintor quiteño Joaquín Pinto y las 8 restantes, son tomadas como referencias para apoyar el texto. (Véase el índice de imágenes).

Comienzo estableciendo las diferencias que existen dentro de las diversas formas de interpretar las imágenes, que van desde el puro sentido estético hasta llegar a un orden metodológico, cuya base heterogénea recorre desde la economía visual, los usos sociales de la imagen, la Semiótica, donde son abordados con un enfoque hermenéutico, método aglutinador de esta diversidad interdisciplinaria.

Podemos entonces para este estudio, partir desde esta metodología de la heterogeneidad, elaborando presupuestos de articulación de nuevos sentidos que se

encuentran históricamente no visibilizados, la de contar la historia con regímenes de imágenes, articulando otros sentidos a través de las obras de Joaquín Pinto.

Quito es tomado en mi trabajo, como el espacio donde se van levantando esas subjetividades que las imágenes ofrecen, donde se manifiestan todas las representaciones sociales y culturales. Es en esta territorialidad donde se origina la estrategia del Ethos Barroco. El origen, formación y desarrollo de este ethos, da como resultado esa característica singular propia del mundo andino. Podemos decir entonces que la historia general del ethos barroco en América Latina es igual desde su inicio en la Colonia, para luego expresarse de manera particular en cada ciudad o nación.

Un primer acercamiento crítico a la vida y obra de Joaquín Pinto, se establece desde un sentido hermenéutico, que se manifiesta como una dialéctica fenomenológica, revelando una dinámica temporal y espacial que òveö a la imagen como un texto visual, dándole el valor de producto histórico.

La hermenéutica construye un orden sistemático donde la relación de diálogo se gesta como una relación comunicativa entre el yo (espectador) con el otro (el texto visual), estableciendo este diálogo como una experiencia colectiva, que me va a permitir elaborar interpretaciones discursivas diferentes. Es decir, buscar nuevas historias o relatos de la vida cotidiana de Quito en el siglo XIX, al igual que observar a Pinto como sujeto histórico concreto en sus relaciones y prácticas sociales.

Las imágenes o creaciones artísticas en todas las épocas de la Historia y etapas civilizatorias de la humanidad, han sido realizadas para representarse y construir identidades. Son valorizaciones subjetivas que reflejan, como nos vemos o como nos ven y son estos imaginarios los que van construyendo estereotipos que dan sentido a los juicios a priori, generalizando a un grupo cultural o nación.

Podemos observar en esta Tesis como se fueron erigiendo estos criterios en relación al hombre y mujer indígenas.

Son estas imágenes tomadas como referentes, las que adquieren valores dominantes, incluso reflejan la jerarquización social de los sujetos en sus relaciones sociales y los ubica en ese espacio territorial, donde se mueven de acuerdo a su raza o blancura de su piel.

Estas interpretaciones que exponen la imagen, están ligadas a patrones y cánones culturales y artísticos. Tienen su origen en el Renacimiento, época en la que los individuos se apropiaron de ideas e identidades muy ajenas a su realidad social, sujetos culturalmente marcados con ideas e imaginarios de la cultura clásica greco-romana,

formas de pensar y sentir que traspasaron su tiempo y espacio y que así llegaron hasta la América mestiza.

Finalmente esta Tesis, profundiza en el criterio de que el Ethos Barroco, es la estrategia donde se va desarrollando toda esa mixtura de representaciones y sus significados de que todo lo que puede abarcar infinitamente, son herramientas para las distintas formas de pensar y actuar, formas de integrarse o resistir a la modernidad capitalista, es un ethos que traspasa todos los sentidos, imaginarios y subjetivados, atravesando todo el cuerpo social y cultural y estableciendo así modos y formas representativas, cuyo significado pertenece a esta sociedad.

Capítulo I

Las imágenes visuales, una visión desde la economía visual.

La economía visual es una de las formas metodológicas para acercarse a las imágenes, es una disciplina elaborada para analizar los márgenes sociales junto a los sujetos que la integran, es una especie de buscar historias desde las discontinuidades o fuera de una centralidad formal y discursiva.

Las categorías de Economía Visual fueron elaboradas por Deborah Poole. Estas nos permiten organizar, seleccionar y clasificar un determinado orden de imágenes visuales, centradas en la mirada hacia sujetos sociales. Para el análisis presente, se concentra en aquellos sujetos que habitaron Quito en el siglo XIX.

La imagen como texto para ser leído, desde la plataforma epistémica de la Economía Visual, nos ayuda a formular una serie de interrogantes.

¿Cómo fue producida la imagen? ¿Cómo circuló? ¿Cuál fue su uso social?

Es decir en qué tiempo y espacio se la efectuó, su distribución, su cambio o valor representativo y de qué manera circuló.

Al determinar en estas imágenes su valor representativo, nos va a permitir establecer un sistema simbólico, cuyo contenido articule interpretaciones históricas, culturales y políticas. Aquí se puede establecer un diagnóstico que pueda dar respuesta a estas inquietudes.

Poole sostiene sobre esta economía de las imágenes visuales lo siguiente:

Se utilizan las imágenes visuales como un medio para repensar las dicotomías representacionales, políticas, culturales, así como las fronteras discursivas, que operan en el encuentro entre los europeos y el mundo andino postcolonial. Al describir este encuentro me interesa investigar particularmente el rol que han jugado las imágenes visuales que han circulado en la fantasía, ideas y sentimientos entre Europa y los Andes.¹

Es como una cirugía de alta precisión (epistemológica) que disecciona y reparte para abordar, desde lo minúsculo, una realidad que permita construir una visión del mundo. Es justamente en este concepto, donde la Economía Visual provoca una drástica ruptura histórica entre los diferentes epistemes o plataformas del conocimiento o lo que

¹ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad, Una economía visual del mundo andino de imágenes* (New Jersey: Princeton University Press, 1997), 13-14.

la misma Poole denomina *õcampos epistemolõgicosõ*, característicos del pensamiento europeo clásico y moderno.²

Por lo tanto, penetrar al mundo de las imágenes y descubrir su sentido a partir de la Economía Visual, supone un ejercicio de análisis y reflexión de los temas históricos que subyacen en la realidad que se quiere investigar.

Existe una relación íntima entre espacio y percepción, formas que se desarrollan dentro de la generalidad de la visión como la capacidad de percepción inicial. Una vez establecida esta relación, se construyen las técnicas de especialización visual que se han de usar como instrumentos óptimos para la elaboración y sincronización de las imágenes con la lectura espacio-temporal. Este texto que se õveõ en la imagen y que es considerada por la Economía Visual, nos ofrece equivalencias, comparaciones y tipologías cargadas de significados. Finalmente surge el relato con el que se expresa y comunica una realidad descubierta de carácter subjetivo, pero que terminarán siendo válidos para el trabajo académico.

Cada vez cobra más vigencia el análisis interpretativo de las imágenes a la luz de la Economía Visual, donde se reproduce un orden de cosas que puede denominarse un imaginario de lo real, logrando posibilidades de leer el contexto y reproducir los márgenes que configuran la realidad y quizás lo más importante, una realidad dinámica que se proyecta, delibera, configura, recrea y propone.

De esta manera, la Economía Visual establece las bases de una teoría de la observación y de la descripción visual, dentro de un régimen de imágenes, seleccionadas de acuerdo a un determinado tiempo histórico y a la territorialidad que ellas representan. Este análisis nos ayuda a sentar las bases de una rigurosa comparación, presentada como indispensable para la definición precisa del valor y uso de la imagen como instrumento que describe y construye relatos.

En forma específica, la Economía Visual es utilizada en esta tesis para elegir una determinada cantidad de imágenes de las obras artísticas de Joaquín Pinto, que van a integrar un régimen que relata discontinuidades, dando flexibilidad y riqueza la interpretación, convirtiéndola en una obra abierta. He aquí el aporte que hace la Economía Visual al interpretar las imágenes, ayudando a la escritura, cuya episteme ejerce y actúa sobre un sistema cerrado de enunciaciones.

² *Ibíd.*, 79.

Las obras o imágenes de Pinto en el siglo XIX, se convierten en crónicas visuales, que a diferencia de las crónicas textuales, remiten a los discursos del autor, cuya instancia muchas veces legitiman su verdad.

Como sabemos, la escritura ha ejercido sobre nuestros imaginarios una posición totalizadora y hegemónica. Ese poder epistémico al cual tenemos que sujetarnos por sus reglas y normas, han servido para comunicarnos en nuestras relaciones sociales. La escritura es una forma fija llena de discursos, instituidos mucho antes de que el sujeto pueda enunciarlos. La escritura regula la conducta de una sociedad, guía los hábitos y sus prácticas sociales.

En otros términos, el relato cronístico textual no puede desplazarse más allá del espacio que configura su autor, con lo cual todo se intercala dentro de una índole finita de toda expresión escrita.³

Plantea Cornejo Polar, que la oralidad ofreció también una alternativa interpretativa como sistema comunicativo independiente, capaz de transmitir sucesos, relatos y crónicas subalternas que contrasta la realidad, impidiendo de esta manera, que aquellos relatos oficiales ofrecidos por la escritura, ofrezcan una sola perspectiva. Pone como ejemplo, esa lucha interpretativa entre oralidad y escritura, cuando se hace referencia a un hecho histórico como es la muerte de Atahualpa en Cajamarca, oralidad expresada en las danzas y cantos que ofrecen las comunidades indígenas en fiestas populares, cuando teatralizan la muerte de Atahualpa por Pizarro. En ese relato enuncian que la Historia es distinta y que el hecho fue un acontecimiento criminal del monarca Inca. Esta manifestación oral logra mantener la memoria viva de este hecho histórico, siendo un relato distinto a la manera en que ocurrió la conquista del Imperio Inca.⁴

Se puede entonces decir, que la oralidad de los subalternos ayuda de manera heterogénea a articular discursos interpretativos a la investigación académica, así mismo, analizar las representaciones de las obras de arte de los artistas en una época determinada, logrando encontrar nuevas interpretaciones.

Esta re-interpretación permitirá *comprender* la obra artística en el sentido secuencial de una crónica visual, similar a un guión cinematográfico, cuyo contenido parte en visualizar el origen y desarrollo de un sistema cultural como el *ethos barroco*,

³ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire, Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Lima: Editorial Horizonte, 1994), 76.

⁴ *Ibíd.*, 89.

construido por sujetos concretos e históricamente ubicados en ese espacio territorial que es Quito, lugar donde Joaquín Pinto elaboró una serie de obras donde se õveö las diversas representaciones pictóricas, que nos servirá para identificar el carácter del sujeto y su época.

En los siguientes sub-capítulos, vamos a trazar algunas distinciones en las formas de interpretar las imágenes, por parte de ciertas disciplinas académicas que tratan a las obras de arte y a su autor en estado aislado, razón por la que , tanto la Historia del Arte y la Estética del Arte no pueden hacerlo separadamente.

Mi investigación es demostrar que para analizar las imágenes artísticas hechas por Joaquín Pinto en un tiempo y época determinadas, tiene necesariamente que hacerse de manera heurística y multidisciplinaria.

Con recursos metodológicos como la Economía Visual de la Imagen, los usos sociales, la Hermenéutica como diálogo y la Semiótica como búsqueda de significados, se puede lograr un sinnúmero de interpretaciones de estas representaciones artísticas.

1.1. Sistemas simbólicos en la obra de arte

La Antropología define al sistema simbólico como una estructura formada por códigos, cuyos signos y significados han sido contruidos por un individuo o por colectivos humanos para establecer modos de relaciones sociales, es decir, confeccionan un comportamiento que se manifiesta en sus relaciones y prácticas sociales.

Las imágenes producen símbolos al igual que otras manifestaciones sociales como la religión o la música, productos del saber humano. Prácticas sociales que articulan esos valores simbólicos, aportando a la cimentación de un sistema cultural, interactuando dinámicamente en red, para darle significados y significantes, ampliando así el imaginario social.

Las prácticas artísticas son estudiadas aquí para establecer la construcción de un sistema simbólico. Resultan más efectivas al crear una lógica de la vida real, pero sustentada en sus usos y valores, ayudan a comprender estos significados al elaborar una subjetividad interpretativa de dichas prácticas sociales.

El territorio del pintor Joaquín Pinto es el Quito del siglo XIX. Espacio donde se produce un mundo lleno de símbolos, códigos diversos y combinados unos con otros, influenciados por una cultura e ideales foráneos, legados de la ilustración europea y asimilados a una realidad social diversa. Estos códigos marcaron a los sujetos históricos, dentro de patrones y cánones contrarios a su imaginario simbólico, pero sirvió políticamente para establecer el nuevo orden social que partía de la modernidad capitalista.

Comprender la dinámica de las relaciones sociales de este espacio territorial, nos servirán para articular resignificaciones de identidad y memoria. Este reconocimiento que ofrecen estas imágenes del espacio territorial y su historia cultural, permiten una visión crítica filosófica de sus representaciones artísticas.

El contenido de significados que generan las imágenes en un territorio en particular, es estructurado como una sustancia sujeto. Sustancia significa aquello que sostiene, que no emerge frontalmente, que no se eleva con claridad de la consciencia reflexiva. Es decir, lo que nunca se declara plenamente, pero que es imprescindible para que pueda ser la claridad, la conciencia, la expresión, la comunicación. Es el lenguaje ánima-sustancia, es el espíritu que puede unirnos. Es el carácter de un pueblo, de un

tiempo, de una época, la esencia que sostiene a todos.⁵ Es la identidad plena que se expresa en todo sistema cultural de una sociedad.

Reflexionemos que leer una obra de arte no es otra cosa que interpretar y que saber interpretar saber comprender la obra como un texto abierto, que al final nos ayuda a ñverö esas características contenidas en los sistemas simbólicos, contenidas en el arte.

Actualmente la posición posible del arte, sería ubicarse en una nueva transmutación poética, rica en imaginarios e interpretaciones, que debe permanecer en lo visible, para constituirse en una propuesta pragmática y comunicativa. Para esto Gadamer afirma que en toda manifestación humana ñocurre un proceso que dentro de ciertos límites es posible aprender cómo saber metodológico por un camino metódicoö.⁶ Este proceso que nos permite saber es el método hermenéutico.

Gadamer nos muestra la analogía de la lectura del texto visual y su interpretación, en un acercarse, en el que no se trata de un simple acercamiento del contemplador u observador, como si este fuera neutral, sino de un ser dinámico que se entremezcla con lo que percibe, para luego establecer un estado de comprensión mutua.

Estos son ciertamente, aspectos metodológicos cuyos usos tienen que ser aprendidos. De algún modo la obra de arte y sus imágenes, nos impulsan a la conversación, a ese encuentro de obra y lector en donde se establece un intercambio de participación simbólica.

Entonces resaltamos que las imágenes circulan en todo sistema simbólico y que estas son producidas, distribuidas, consumidas y puestas un valor interpretativo para representar realidades subjetivas como la identidad cultural que se manifiesta en todas las practicas sociales, imágenes que contienen toda una estructura de símbolos, códigos que dan significado al carácter de un sujeto o de un pueblo.

Quito y sus representaciones e imaginarios, son develados en las imágenes de Joaquín Pinto, como sustancia o identidades, cuyas características culturales se fueron construyendo en un espacio y tiempo determinados y que dió como resultado lo que Bolívar Echeverría denominó el *Ethos Barroco*.

5 Humberto Eco, *La definición del arte* (Barcelona: Ediciones Destinos S.A, 2001), 25.

6 Gadamer Hans, *Antología* (Salamanca: Editorial Tecnos, 2001), 223.

1.2. Más allá del sentido estético de las obras artísticas

Es clásico ver la historia del Arte y las obras de arte desde el punto de vista de la sensibilidad estética, del buen gusto, de lo bello. Se trata de una manera de consumir el arte desde el simple placer visual, sin importarnos lo que nos quiere decir ésta o aquella imagen, interpretándola como un hecho pasado.

Sin duda, la intencionalidad del artista de representar la realidad es pasada por alto, se obvia ver la necesidad del autor de transformar la visión del mundo, componente notorio cuando se descubre posteriormente en la misma obra, a la luz de sus códigos culturales, esa propuesta artística articulada a hechos concretos en un determinado espacio y tiempo.

El sentido estético como simple gusto no establece interpretaciones críticas sobre las imágenes, así mismo, el buen gusto desconoce que el artista suele enriquecer su experiencia creadora, identificándose circunstancialmente con el entorno social político o cuando determinado autor percibe un definido cambio social.

El sentido inmediato de lo bello, encasilla a toda obra en un mismo cajón, estilo o tendencia, sin importar época o autoría e incluso es indiferente a la situación personal del autor, olvidando factores que gravitan también sobre su evolución histórica y artística.⁷

A modo de ejemplo, en las siguientes imágenes se pueden constatar estas diferencias interpretativas.

⁷ Néstor García Canclini, *La producción simbólica, Teoría y método en sociología del arte* (México DF.: Siglo XXI Editores, 1988), 129.

Ilustración 1 **Indios Loretos**



Rafael Castro Ordóñez (1862-1866)

Fuente: Archivo Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, España, PUBLISHER: E&H.T. Amthony&C.

Ilustración 2 **Indios aguateros de Quito**



Camillus Ferrand (1862)

Fuente: Archivo Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid, España, PUBLISHER: E&H.T. Amthony&C.

Estas dos imágenes fotográficas a simple vista se describen como postales exóticas y turísticas. Pertenecen al archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, España y fueron expuestas para celebrar a la Fotografía como legado histórico de parte del Ministerio de Cultura y el Municipio de Quito en el año 2009 en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito.⁸ Esta exposición tuvo como fin mostrar la visión de dos fotógrafos extranjeros y su significado museográfico era mostrar las costumbres de la época y la òbelleza estéticão de dichas fotografías.⁹

⁸ A principios de este año 2009, el desaparecido Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural junto a varias entidades públicas del estado ecuatoriano: el Ministerio de Cultura, el desaparecido FONSA, el Instituto Nacional de Patrimonio y la Alcaldía Metropolitana de Quito auspiciaron una muestra de fotografías relacionadas con la visión de dos fotógrafos extranjeros que estuvieron en nuestro país en el siglo XIX. Este acontecimiento denominado *Un Legado del Siglo XIX*. Da inicio en declarar a la fotografía como *Documento Patrimonial* de la Nación.

⁹ Lucia Chiriboga V y Lourdes Rodríguez J, *Un Legado del Siglo XIX* (Quito: Corporación Centro de Investigaciones Fotográficas, 2009), 22. Y en la entraña de la ciudad los aguateros .Su visión nos

Aquí, hay que analizar estas imágenes fotográficas apartándolas de lo obvio y articular un enfoque crítico, dialogar con estas imágenes y ubicarlas en sus usos sociales específicos.

Las imágenes fotográficas tienen que ver con la descripción de un acontecimiento real, tal como aparecen en las crónicas de viajes, pero a diferencia de enfocarlo como un simple hecho, establecemos que su representación era otra. En esa época, las fotografías fueron tomadas para observar los modos de producción y establecer las distintas maneras en las relaciones sociales y ver en qué medida estas servían para la ya existente modernidad capitalista.¹⁰

Son dos condiciones que deben cumplir para analizar una imagen fuera del orden de lo bello y del buen gusto. Por un lado, toda imagen debe dejar de añorarse como una costumbre cultural o como una postal turística y dar paso a la observación metódica y palpar de forma crítica, la realidad concreta expresada en esas imágenes o por otro lado, simplemente puede desecharse la imagen como valor interpretativo y enmudecerla por completo.

Muchas son las representaciones que se recogen del entorno, son claves discursivas que permiten que dichas imágenes sirvan para descubrir una memoria histórica que necesita estar vigente y continúe comunicando imaginarios dentro un orden de cosas, que sirvan para elaborar una historia crítica de la cultura, articulada por regímenes de imágenes, asumiendo el reto de observar, analizar e interpretar con neutralidad, y espontaneidad.¹¹

compromete humanamente, y re-problematiza la cuestión de la representación del “otro”, del indígena en nuestra memoria visual. Pone en movimiento el Antes la necesidad del servicio del agua portado y distribuido por hombres indígenas y el Ahora, la exclusión de estos trabajadores urbanos de nuestra memoria...una ciudad vacía de Aguateros en la fuente de San Francisco en Quito.

¹⁰ Fotografía Patrimonial Ecuatoriana, *Taller Visual*, (Quito: Centro de Investigaciones Fotográficas, 2009), 79. Contribuir al desarrollo de Mariano de la Paz Graells (1809-1898), entonces Director del Museo Nacional de ciencias Naturales de España y uno de los organizadores de la expedición. había implementado desde mediados de la década precedente a fin de aclimatar animales y vegetales exóticos que pudiesen ser útiles a la economía española. Pero, también, la expedición representaba la política expansiva del nuevo gobierno español hacia América Latina, pues desalojada como potencia colonialista de la mayor parte del continente solo pocas décadas atrás, por entonces España intentaba prepararse para el ejercicio de un nuevo liderazgo en el área, apetencia que ya contaba con signos políticamente amenazantes como la anexión de la República Dominicana [...] y la invasión a México, junto a Francia e Inglaterra en contra del gobierno liberal de Benito Juárez, ambos hechos de 1861 Navarrete José Antonio, y otros en Un legado del siglo XIX.

¹¹ Mary Pratt, *Ojos imperiales, Literatura de viajes y transculturación* (Buenos Aires: Routledge, 1992), 18-19.

1.3. Descubriendo nuevas articulaciones interpretativas de la imagen visual

En las imágenes también se expresa una lucha por el poder interpretativo, es decir, se producen tensiones por el dominio de las interpretaciones que van a circular en determinado espacio como imaginarios culturales.

Es una lucha interpretativa de opuestos, que de un lado parten de un pensamiento Occidental dominante, construido en el tiempo por la religión cristiana y la filosofía greco romana y por el otro de una racionalidad o cosmovisión andina.

Esta lucha interpretativa, vista como un antagonismo o òdicotomíaö que establezco en esta investigación, no es òespontáneaö, nace en los relatos académicos latinoamericanos, donde se refleja una reflexión crítica tanto en los estudios de la Interculturalidad y del pensamiento crítico de algunos historiadores sobre la historia cultural andina y latinoamericana. Se destacan Arturo Andrés Roig, Bolívar Echeverría, Cornejo Polar, Arturo Quijano entre otros, que han ido construyendo una visión más real de lo andino. Se trata aquí entonces, de una batalla para descolonizar el conocimiento dominante.¹²

No hay que olvidar la serie de acontecimientos históricos que se han producido a través de la historia y esa permanente lucha de las interpretaciones. En el mundo andino dieron inicio mucho antes del nacimiento de nuestras repúblicas, luchas reflejadas en una toma del poder simbólico, ideas e imaginarios que dominaron por siglos.

Si observamos la Historia a través de estas luchas interpretativas podemos establecer que en cada etapa civilizatoria, han existido dos posturas que se enfrentan, la del vencedor y la del vencido, o dicho de otro modo, el pensamiento dominante sobre el pensamiento dominado. Esta forma de establecer este antagonismo, es articulada en la Hermenéutica cuando se establece la existencia de dos discursos que se colocan en permanente tensión: el discurso del dominante sobre el débil.¹³

Es la metodología del ver y el interpretar, que la Economía Visual de la imagen ofrece con sus recursos articuladores, en la medida en que las imágenes constituyen medios de comunicar y representar el mundo, ya que no vemos simplemente lo que *está allí*, ante nosotros, sino las formas específicas como vemos y representamos.

¹² Mary Pratt, *Apocalipsis en los andes, Zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo* (Quito: Centro Cultural del BID, 1996), 02.

¹³ Gianni Vattimo, *¿Pensamiento débil, pensamiento de los débiles?*. <<https://www.youtube.com/watch?v=fpl5pkPSbJc>>. Consultado: 03.03.2015.

Es el mundo con sus códigos el que determina como actuamos y al hacerlo, creamos lo que este mundo es. Igualmente, allí es donde la naturaleza social del *mirar* entra en juego, dado que la individualidad de ver como el acto social de la representación, ocurre en redes históricamente específicas de las relaciones sociales.

Las interpretaciones que se concibieron de las imágenes de la sociedad ecuatoriana en el siglo XIX, fue representar el ñaparenteö exotismo. Los foráneos buscaban lo extraño y lo novedoso en el otro, en aquel que habitaba las nuevas repúblicas independizadas, los etnógrafos, cronistas o grabadores, tenían el propósito de satisfacer el placer visual y la sensibilidad del buen gusto estético de un público ávido de lo nuevo y fue en 1835 con la creación de la revista francesa *Le Tour De Monde*, donde Ecuador aparece reflejado en imágenes fotográficas que circularon por todo el mundo, mostrando paisajes, ciudades y a sus habitantes en sus manifestaciones culturales. Costumbres, razas, etnias, castas y clases eran descritas y mostradas en esa mirada externa.

Esa condición de sede central del nuevo mercado mundial, no permite explicar por sí misma, o por sí sola, porque Europa se convirtió también hasta el siglo XIX y virtualmente hasta la crisis mundial de 1870, en la sede central del proceso de mercantilización de la fuerza de trabajo, es decir del desarrollo de la relación capital-salario como forma específica de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos.¹⁴

Es en este período donde el uso de las imágenes y sus formas de producción y circulación, mostraron el proceso económico liberal, donde se fue forjando una neo-colonialidad económica, política y cultural, asentada en el discurso del poder, enunciado por discursos de superioridad racial, destinados a países que aún seguían sufriendo procesos colonizadores. Se trataba de una secularización de carácter simbólico en el que el recurso racial se toma como eje para la explotación laboral, sexual y cultural.¹⁵

Es entonces necesario encontrar esas tensiones interpretativas, función de la Economía Visual, para localizar esas representaciones basadas no en el buen gusto, sino en la necesidad de encontrar valores en las pinturas realizadas por Joaquín Pinto, para elaborar las nuevas interpretaciones y desarrollar críticamente la historia cultural de Quito en el siglo XIX.

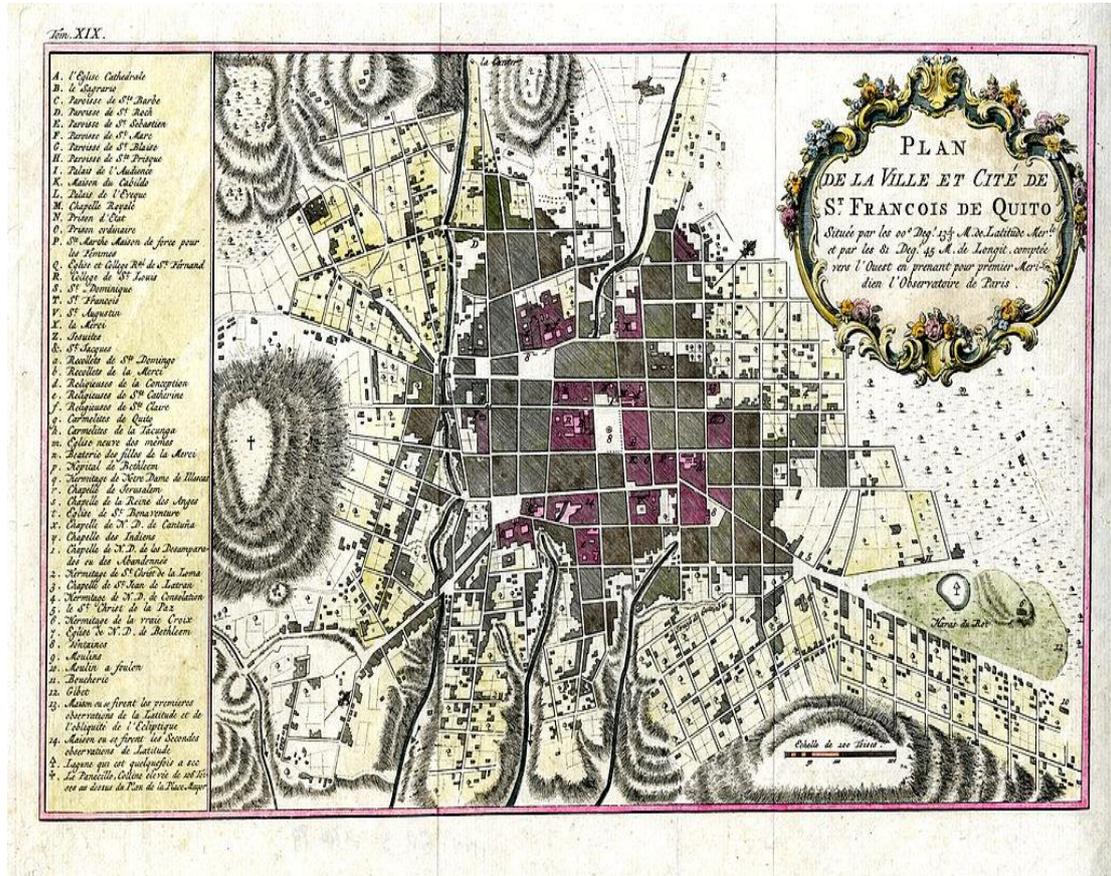
14 Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad, Una economía visual del mundo andino de imágenes* (New Jersey: Princeton University Press, 1997), 09.

15 Silvia Rivera Cusicanqui, *Mestizaje colonial andino, una hipótesis de trabajo*. En: A. Albo y R. Barrios (comp.), *Violencias encubiertas en Bolivia*, Cultura y Política (La Paz: CIPCA, 1993) 62.

Capítulo II

Quito en la pintura del siglo XIX

Ilustración 3 **Panorama general de la Ciudad de Quito y sus contornos hacia 1735** donde residían el Cabildo y la Real Audiencia sujetos a su autonomía política, social, tributaria y judicial



Jorge Juan y Antonio de Ulloa.
Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Quito>

Es necesario estudiar el origen colonial de Quito y así ver como en este espacio territorial se fue construyendo su carácter como pueblo. Desde sus inicios, se observa cómo se van mezclando los diversos enfoques culturales hasta conformar la ciudad capital.

Las ciudades coloniales como espacios planificados y proyectados, que se constituyeron por intereses políticos y religiosos, comienzan a instaurarse en tiempos sociales, es decir, por medio de la instauración de un calendario específico para todo acto incluyendo los días del trabajo y las festividades cívico-religiosas.

El tiempo social del trabajo se reproduce para establecer períodos o ciclos, como momentos de producción, distribución, cambio y consumo de las formas productivas,

así como también implantar en los momentos libres las festividades, en manifestaciones religiosas, cívicas y políticas. Esa dinámica del tiempo social, establece y configura representaciones características de la ciudad.¹⁶

Bolívar Echeverría, expresa que es en los espacios urbanos y rurales, donde se construyen los códigos que van a determinar la instauración de los comportamientos sociales, la construcción dinámica de afinidades como las formas de parentesco, de vecindad y los modos de trabajo. Así mismo ayudan a construir estas representaciones los eventos señalados en el calendario por edictos de la Iglesia, como los bautizos, confirmación, matrimonio, liturgias, peregrinaciones, novenas y cuaresma.

En ese acontecer del tiempo, tanto civil como religioso, se va estableciendo la política y las ideas como ejes discursivos y acciones, tanto en la reproducción social de los imaginarios como en la puesta en marcha de una red de códigos que van conformando el sistema simbólico de la cultura.

Aparecen aquí una serie de interrogantes para determinar cómo fue construido este sistema cultural en el espacio de ciudad y las preguntas son:

¿Cómo fue fundada la ciudad? ¿Cómo, cuándo y dónde surge? ¿Cómo se determinaron sus representaciones socio-políticas y económicas? ¿Cómo se elaboraron las formas de relaciones sociales que construyeron estas representaciones en este espacio? ¿Cómo se iban configurando los imaginarios, las identidades y el carácter de este sistema cultural?

La ciudad está establecida por mapas geográficamente generados por un modelo civilizatorio, en el que, el proyecto político puede ser similar o diverso, de acuerdo a los intereses o conveniencias de la modernidad capitalista.

En el caso de Quito, una ciudad colonial nacida de un proyecto secular barroco, dió paso a la modernidad gracias a su integración homogénea, sujeta a dispositivos jurídicos establecidos por la Iglesia Católica, lanzada como estrategia de resistencia para contrarrestar el avance del protestantismo reformista y sus políticas expansionistas de la Europa protestante. Quito como toda ciudad colonial, tiene un mismo origen que todas las ciudades fundadas por los españoles, aunque tenía su particularidad propia debido a la geografía y a las características singulares de sus habitantes.

¹⁶ Jorge Gasca, *El origen de la ciudad*. <https://www.youtube.com/watch?v=cMvYcV71FHw&index=32&list=PLqWiNA3z50bERKeA1E35_UmhKk09QDH1Z>. Consultado: 03.03.2015.

Las fundaciones de las ciudades en América, estaban cargadas de intereses políticos y económicos. Las divisiones arquitectónicas y trazado de la ciudad, estaban muy relacionados al establecido orden urbanístico y jurídico, eclesiástico, militar y civil de su tiempo.¹⁷

Desde esta perspectiva de dominación territorial-espacial, se fue construyendo todo un sistema de representaciones culturales homogéneas, que no se modificaron hasta la entrada de los nuevos tiempos, como fueron el de las nuevas ideas ilustradas.

La forma urbano-jurídica de organizar las ciudades, se realizó dividiendo el espacio con la traza cuadrada segmentándola territorialmente. Estipulado jurídicamente de acuerdo al proyecto Ovandino, que se inicia con su autor Fray Nicolás de Obando cuando era Gobernador de La Española en 1502.

Se creía que dividir en trazas las ciudades, reflejaba la construcción de una ciudad perfecta, idea influenciada por el Renacimiento en la figura de Vitrubio, reflejada en la Ordenanza de Poblaciones de 1573, cuando se consolidó definitivamente el control territorial de las ciudades de América Indígena.

Una característica principal para fundar Quito es la ubicación geográfica y de todas las ciudades de América Indígena era encontrar coincidencias simbólicas. El establecimiento de Quito se ejecutó con la idea de situarla en una ubicación cósmica precisa, que se alinearan místicamente el cielo con la tierra y que esta, coincidiera con la forma trazada con la figura de la Virgen. Así bajo esta propuesta de asentamiento religioso, Quito fue fundada y consagrada simbólicamente a la protección de la Virgen Inmaculada.¹⁸

Su forma geográfica debía poseer ventajas de recursos naturales como el agua, la tierra y ubicar a la población donde los vientos pudieran airear los sitios dedicados a faenas y labores, especialmente aquellas que implicaban labores de matanza de animales o distribución de mercaderías perecibles

Esta forma de trazar y dividir las ciudades era proyectada a partir de un canon principal. Su punto de partida era la construcción de la plaza frente a la iglesia mayor y el Cabildo. Las casas del centro eran ocupadas por colonos de acuerdo a su jerarquía y a los servicios prestados a la Corona Española. El ordenamiento poblacional iba hasta llegar a las montañas o zonas rurales, donde colocaban en resguardos a los indígenas,

¹⁷ Jaime Salcedo, *Urbanismo Hispanoamericano Siglos XVI, XVII, XVIII, El Modelo Urbano aplicado a la América Española, su génesis y su desarrollo teórico y práctico* (Santa Fe de Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 1984), 21.

¹⁸ *Ibíd.*, 58.

negros y mestizos. La Ley de Ordenanzas de Poblaciones de 1573, controla jurídica y políticamente todos los territorios ocupados por los servidores de la Corona Española y de la Iglesia, aislando de esta forma a los indígenas en poblados periféricos.¹⁹

Quito en la etapa colonial dividió su espacio territorial en trazas y este modo de habitar la ciudad, determinaron una particular forma de relaciones sociales entre sus miembros, observando una estructura cultural rígida, donde predomina el poder interpretativo en bases religiosas seculares y que de alguna manera causaban tensiones y resistencias entre los ciudadanos.

Partiendo de estos antecedentes fundacionales de la ciudad, vemos como la estructura espacial de las ciudades indianas, nacen y se desarrollan dentro de patrones establecidos, donde las ideas dominantes de la época eran religiosas, reflejadas en privilegios políticos, económicos y sociales de una casta y clase, que hasta el siglo XIX no cambiaría a pesar del paso de un Estado colonial a un Estado republicano.

Doren Massey, plantea la necesidad de estudiar el espacio como una entidad territorial en términos de interrelaciones, en donde se van estableciendo una identidad de pertenencia como *el lugar*, en tanto *lugar* se va construyendo en medio de relaciones y tensiones. En este sentido, el análisis del espacio geográfico-territorial, es necesario como un proceso de construcción no sólo de representaciones religiosas y políticas como se observa en el origen de la ciudad de Quito, sino del mismo modo de la construcción de identidades culturales que se forman, se modifican, se pierden o se ocultan. Subjetividades o imaginarios que en una época determinada, van elaborando miradas distintas. *¿Para que haya multiplicidad (y por lo tanto para que haya diferencia) debe haber espacio?*²⁰

Desde un enfoque político, el barroco nace desde el discurso evangelizador que comienza en el proceso *manierista* radical y se va transformando hacia el barroco colonial, de características singulares y estrategias persuasivas y manipuladoras.²¹ Es el barroco colonial español que se establece en Quito, formado como único sistema cultural donde se articularon imaginarios, para formar su identidad con características propias y cruzando todas las capas sociales.

¹⁹ *Ibíd.*, 124-128.

²⁰ Doren Massey, *La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones*. Citado por: Leonor Adurch (Comp.), *Pensar este tiempo, Espacios, afectos, pertenencias* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 108.

²¹ Serge Gruzinski, *Las Guerra de las Imágenes, De Cristóbal Colón a Blade Runner*, (México DF.: Fondo de Cultura Económica, 2001), 103.

Un proceso secularizador en donde participaron españoles, indígenas, negros, mulatos y mestizos, obligados o no, a compartir las mismas creencias y reproducir las mismas prácticas que imponía la Iglesia.

Es imposible desconocer que los códigos conceptuales y estéticos del barroco, principalmente peninsular, eran impuestos en América como parte del proyecto expansionista que buscaba unificarse en torno a un rey, a un dios y a una lengua, consagrando el predominio de la nobleza cortesana y de la burocracia eclesiástica que establecían una jerarquía social de clases y castas.²² En esa totalidad imperial se replicaron todas estas representaciones en los ámbitos de las cortes virreinales.

Quito colonial también estaba sujeto a esas leyes, cuyos orígenes se remontan a la primera etapa de la conquista española, partiendo desde los decretos del primer Concilio Mexicano de 1555, que se anticipa al Concilio de Trento de 1563. Bajo estos edictos se crea la propuesta barroca como forma estratégica secular, donde se elaboran procedimientos, modos y acciones para ejecutar los principios contra reformistas. El patrón secular barroco, abarca todos los tiempos y prácticas sociales tanto de los colonizadores como de los colonizados.

Es a partir de 1563, donde la escultura y la pintura entraron a jugar un papel decisivo en este proyecto colonizador y contra reformista. Las representaciones religiosas entran como instrumentos para controlar los imaginarios paganos de los indígenas, al igual que como una forma de resistencia a las avanzadas protestante y reformista de la época.

Este proyecto secular organizado por el Concilio de Trento, según Bolívar Echeverría,²³ plantea fundamentalmente la necesidad de una mediación celestial entre lo humano y lo divino y en esta mediación debía existir la redención de las almas, para que no sean condenados en el fuego eterno y alcancen el paraíso. Para lograrlo el papel fundamental de la Iglesia, sería ejecutar un proyecto que combata toda forma pagana o hereje que impida este mandato divino.

²² Mabel Moraña, *Viaje al silencio, exploraciones del discurso barroco* (México DF.: Facultad de Filosofía y Letras-Unam, 1998), 29.

²³ Bolívar Echeverría, *La Compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina*. En: *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1996), 69.

Ilustración 4 **La Inmaculada**



José de Ribera
Fuente: Ediciones SEDMAY

La imagen 4, muestra la figura de la Virgen Inmaculada, que servirá como modelo en América Latina como intermediaria entre la población y Dios. La Virgen es interpretada como la madre y protectora de la iglesia. Es en esta representación donde el barroco secular ejerce su mejor papel y esta imagen religiosa comienza a circular con mucha potencia, Aparece la Virgen María en todas sus formas, adquiriendo características propias de acuerdo a la geografía y a sus habitantes. En México será la Virgen de Guadalupe; en Colombia la Virgen de Chichinquirá; en Quito la Virgen de Oyacachi o el Quinche y en Bolivia la de Copacabana. Cada Virgen aparecida era una prueba de conquista del cuerpo y el alma, tanto de indígenas, negros, mestizos, mulatos, zambos, blancos españoles y criollos americanos.

Quito se convierte en este período en la escuela que produce, distribuye y circula toda esta imagería secular. Las obras artísticas, la pintura y la escultura aportan a este proyecto cerrado de este sistema social, que posteriormente como representaciones artísticas logran cierta autonomía en el siglo XIX, con la aparición de nuevas ideas promulgadas por la Revolución Ilustrada Francesa.

Políticamente en toda América circulaba el espíritu del pensamiento revolucionario ilustrado, que influyó decididamente en la configuración de la naciente nación ecuatoriana y a Quito como su capital.

La pintura quiteña en el siglo XIX, en su primera instancia, emulaba la trayectoria épica de los héroes de la Independencia, luego fue generando obras de carácter intimista o bajo la perspectiva de originalidad que permitían los vientos del cambio. Las imágenes religiosas pierden hegemonía y el Arte se independiza del poder secular de la iglesia. Así mismo, las representaciones artísticas y culturales comienzan a expresarse con nuevas formas, gracias al aporte de la ilustración revolucionaria.

En aquel tiempo, Quito era la capital de la república del Ecuador. Una sociedad naciente de ideas liberales, desprendida del poder religioso institucional, que estableció una manera distinta en sus relaciones con los artistas locales y foráneos.

Ahora son los criollos los que ostentan el nuevo gobierno, implantando un mecenazgo para los artistas, que en las décadas siguientes serían becados al extranjero, instaurando asociaciones culturales independientes ilustradas y democráticas. Eran sitios donde aspiraban desarrollar su pensamiento filosófico liberal y el estudio de diversas técnicas clásicas y modernas del Arte. De este modo, los artistas de este tiempo siguieron una tendencia hacia un naturalismo etnográfico, pretendiendo ensalzar el nuevo gusto por la belleza paisajística.

Los artistas además de realizar retratos de héroes, elaboraron por encargo retratos de mujeres de la sociedad criolla, copias de paisajes, bodegones, escenas con personajes, prácticas que ponen de manifiesto la ruptura interpretativa con el pasado religioso.

Las condiciones históricas de la anterior representación secular católica parecen *öocultarseö* en este período republicano, pero quedaba dentro el carácter del hombre quiteño como su legado histórico.

De esta manera, he escogido para representar a la pintura quiteña del siglo XIX, tres obras de Joaquín Pinto, que caracterizan a la ciudad, tanto en su espacio urbano como rural.

Ilustración 5 Plaza y convento de San Francisco



Atribuido Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

La imagen 5 representa a la plaza de San Francisco, lugar erigido desde la fundación de la ciudad y sitio de los encuentros en donde la diversidad de clases y castas se mezclan unidas por el simbolismo religioso.

Aquí observamos la plaza como un mercado popular en que indígenas de las diferentes comunidades llegan a ofrecer sus mercancías. La iglesia con las puertas abiertas establece una relación con la comunidad de feligreses, así mismo como sitio de relaciones sociales de producción.

Esta imagen relata también la forma de producción pre capitalista, donde la distribución de los alimentos era de manera directa, donde no existía el límite de lo rural con lo urbano. El autor representa en esta obra la diversidad étnica y los diferentes oficios. Ahí observamos al aguatero, al chagra, a la vendedora de animales, a los vendedores de canastos y a los cargadores de bultos. Oficios que eran asumidos por los indígenas de la época. Formas feudales pre capitalistas que se mezclaban con las nuevas formas de producción de la modernidad capitalista. Son las plazas al igual que los mercados, donde se visibilizan esos encuentros cotidianos y se manifiestan los imaginarios de una ciudad, se muestran las identidades en sus diferencias sociales y son también los lugares donde se producen los intercambios no sólo de mercancía sino de los capitales simbólicos.

Ilustración 6 Interior del cráter del Volcán Pichincha



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

En la imagen 6 se observa como paisaje rural de Quito, el cráter del volcán Pichincha en donde circula un indígena o mestizo junto a un animal de carga. Aquí la imagen nos relata que en esa periferia, existía una circulación natural de viejos caminos que servían de atajos.

El tránsito por esos caminos, dirigía a sitios alejados de la traza urbana, ubicando a aquellos habitantes rurales fuera de los beneficios de la urbanidad moderna. Una periferia que articulaba otras formas de vivir y sentir, alejadas de esa centralidad que normaba y controlaba.

Ilustración 7 Vista panorámica de Quito desde El Placer



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

En la imagen 7 se observa una panorámica desde una de las montañas que rodean a la ciudad de Quito. Esta imagen pertenece a los primeros años del siglo XX, es un paisaje que refleja el ocaso del atardecer, donde las luces del sol se mezclan con la oscuridad de la noche y la luz artificial que va surgiendo (lado derecho del espectador).

Es en el año de 1905 donde la modernidad se afianza en Quito, se canaliza el agua potable, se instalan las redes de luz eléctrica, el ferrocarril, hechos que evidenciaban los logros de la revolución liberal. Así queda atrás un Quito, rezagado en la economía mundial capitalista.

Joaquín Pinto es el pintor del siglo XIX, quien más ha reflejado y representado la vida cotidiana de Quito, desde sus paisajes urbanos y rurales hasta sus costumbres culinarias, a personajes de diferentes clases sociales, de todas las razas y etnias.

Él ha enseñado toda la construcción de los imaginarios de la ciudad, personifica la identidad de su pueblo, las representaciones dominantes y las dominadas. Pinto es el sujeto histórico concreto que òveö su entorno de una manera crítica y detallada. Es el pintor de la época como Velásquez y Goya en España, un crítico mordaz y a la vez sutil donde se refleja la simbología citadina y al hombre barroco de su tiempo. Cumple todas las características del òfalneurö moderno.

2.1. Joaquín Pinto: Un costumbrista de la vida cotidiana

Joaquín Pinto es considerado por la historia del Arte del Ecuador como el pintor de las "costumbres populares". El hombre que retrató de forma estética a los indígenas realizando sus oficios, ilustrando paisajes exóticos de paisajes costeros, serranos y amazónicos para revistas turísticas que mostraban al mundo la "hermosura" del territorio ecuatoriano. En su mayoría, las obras han sido utilizadas y difundidas como postales y representadas como memoria turística o costumbrista de la época.

Joaquín Pinto era un hombre completo. Sus conocimientos técnicos y temáticos le daban prestigio para elaborar retratos y su "profesionalismo" abarcaba temas tan dispares de lo profano y de lo religioso. Su autenticidad, la forma de ver el mundo y la búsqueda de nuevos lenguajes a través de la técnica, le permitió elaborar su producción artística.

La obra de Pinto consiente establecer una relación que lo identifica con el espectador. Como ser histórico es concreto, crea y produce obras artísticas basadas en la intuición, el sentimiento y en el intelecto y que al ser "vistas" provocan una reflexión crítica y una contemplación estética, creando en este acercamiento una nueva representación simbólica, tomada como un valor cultural.

El artista, la obra de arte, los estilos, las tendencias y los movimientos han sido interpretados de diferentes ángulos, orientándolos de espaldas unos con otros.

La semiótica a través de Omar Calabrese, expresa que "son conflictivas las relaciones entre crítica e historia (respectivamente, crítica como contemporaneidad entre producción e interpretación de la obra y crítica como historia de sus distintas interpretaciones y descripciones)",²⁴ logrando con ello interpretaciones aisladas, fragmentando al objeto. Con esta acción, se logra la imposibilidad de definir las causas o motivos que provocaron al artista incursionar en tal estilo, tendencia o movimiento.

Son los historiadores de Arte, quienes señalando fechas y lugares plantean el problema en un sentido formal historicista. También están los críticos de Arte que elaboran su reflexión de una manera subjetiva y describen a la obra en su estructura compositiva el color y la tendencia o estilos. Lo mismo ocurre con los expertos de la técnica que describen de manera minuciosa los materiales y recursos que utiliza el artista para ejecutar la obra. En todos estos casos obvian el aporte reflexivo del autor.

²⁴ Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte* (Madrid: Cátedra, 1994), 09.

Desde el enfoque multidisciplinario que he establecido como postulados teóricos en la búsqueda de ciertos relatos heterogéneos, para el caso de Joaquín Pinto y su producción artística, se abordan circunstancias históricas no dichas, que están encubiertas en sus obras.

Las obras artísticas de Joaquín Pinto aparecen como emergentes, que resisten simbólicamente a esos antecedentes hegemónicos de las imágenes coloniales. Él nos demuestra el retrato de una nación en formación, que ha surgido con las ideas de la ilustración europea y que a su vez pretende consolidar su propia identidad.

La influencia de las ideas ilustradas de la Revolución Francesa aportan al pensamiento de la época, ideario que contribuyó a la independencia de América en el siglo XIX. Los nuevos estados al igual que el Ecuador, dieron cabida a todo lo que no tuviera relación con España.

Con esta apertura llegan las misiones científicas europeas, y con ellas, los aportes teórico y prácticos de algunos artistas e ilustradores etnógrafos como Ernest Charton y Rudolf Rescheiter. Ellos contrataron a pintores, dibujantes, ilustradores como ayudantes, surgiendo las figuras de los ecuatorianos Rafael Salas, José Agustín Guerrero, Joaquín Pinto, Manosalvas, quienes fueron plasmando las costumbres populares de la época.²⁵

Ilustración 8 **Autorretrato**



Joaquín Pinto. s.XIX.
Fotografía: Patricio Realpe.

En esta imagen 8 se observa el autorretrato de Joaquín Pinto, nacido el 18 de agosto de 1842 en Quito. Una breve biografía nos relata que Pinto fue bautizado a los

²⁵ Gabriel Cevallos y Hernán Crespo et. al. (y otros), *Historia del Arte Ecuatoriano* (Quito: Salvat Editores, 1977), 201-237.

pocos días de nacer en la Iglesia de El Sagrario. Su padre fue José Pinto Valdemoros, ilustre funcionario público de la Tesorería y su madre Doña Encarnación Cevallos.

La probidad moral y honradez del padre Don José Pinto, no le permitió dejar a la familia una fortuna mínima por lo que pasaron dificultades y penurias. No obstante, este contexto de limitaciones y necesidades no impidió a la familia pertenecer a una clase media que contaba con algunas comodidades.²⁶

Pinto desde muy pequeño tuvo una inclinación por el Arte de la pintura y contaba con la tutoría y asesoría de los maestros Ramón Vargas, Rafael Vanegas y Andrés Acosta. Sin duda, su particular don artístico le permitió recibir de sus mentores la inspiración, técnica y sobre todo consciencia social. Practicaba su vocación por medio de la práctica efectiva de la Pintura, copiando modelos o instruyéndose con la lectura de libros de Arte.

Lamentablemente en 1853 su padre fallece y Pinto con 11 años de edad, queda a cargo de sus familiares. A pesar de la adversidad, continúa formándose y profundizando su vocación artística. Su talento e inteligencia le permitieron cultivarse en otras ciencias. Curioso e investigador como era desarrolla sus dones artísticos con estudios de Anatomía, la Geometría, la Perspectiva y la Historia del Arte.²⁷

Su don como artista a tan temprana edad lo hizo muy cotizado, más su carisma y métodos de enseñanza, le permitió sostener a su familia y proyectar su propio talento artístico.

Es a partir de 1866, con su propio taller y unos cuantos discípulos, que Joaquín Pinto mira con sus ojos de artista al personaje popular, a quien retrataría en lápiz, acuarela, óleo y grabado.

Así mismo son constantes sus autorretratos y observaremos que esta figura del pintor, se va a encontrar en muchísimas de sus obras, acomodándose en diferentes posturas y circunstancias, como un espectador y a la vez protagonista de su tiempo.

Pinto explica sobre la temática, la técnica y el carácter propio del artista de su época:

δEl asunto debe ser bien imaginado y si fuere posible mejorado en la mano del pintor en el momento de la ejecución. El pintor debe pensar tan bien como un historiador, con tanto sentimiento como un poeta, con tanta profundidad como un

²⁶ Magdalena Gallegos de Donoso, *Pintores ecuatorianos: Joaquín Pinto* (Quito: Editora Andina, 1984), 09.

²⁷ José María Vargas, *Joaquín Pinto* (Quito: Editora Andina, 1984), 18.

filósofo pero, sobre todo, como pintor, haciendo sabio uso de todas las ventajas de su arte y empleando aquellos recursos con los cuales sepa ocultar hábilmente sus propios defectos.²⁸

Ilustración 9 El oreja de palo



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe

En esta imagen 9 donde la figura de El aguatero de Quito está posando para la obra artística, revela la importancia que tenía el artista hacia los personajes populares. Es la imagen captada como una cedula de identidad donde la fisonomía apreciaba el carácter y oficio del protagonista.

Joaquín Pinto ha sido uno de los artistas, que ha aportado en el conocimiento de los tipos y costumbres en la historia del Arte ecuatoriano. Sus obras determinan una línea de continuidad entre la pintura costumbrista del siglo XIX y el arte indigenista de la primera mitad del siglo XX, en donde se destacan el contenido político, enmarcado en conceptos de identidad y nacionalismo.

La representación del indígena por parte de Pinto, es personal desde la mirada del artista local, cuyo aporte articula el conocimiento de una realidad muy vinculada al contexto socio-político y cultural.²⁹

²⁸ *Ibíd.*, 20-21.

²⁹ Javier Endara, *Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1984), 03. Joaquín Pinto estaba muy vinculada a las ideas ilustradas, desde muy joven perteneció a las sociedades Democráticas de Ilustración, De Miguel de Santiago y

Desde su espacio social concreto, Pinto pudo interpretar y decodificar los acontecimientos políticos para traducirlos en imágenes disidentes y fuertemente significativas de su realidad. Visualizó los códigos de una cultura liberal que afloraba en ese tiempo, que eran de un profundo compromiso social.

Joaquín Pinto, se coloca no sólo como el artista de encargos que complacía a la élite o la iglesia, sino también se ubica como un hombre político, para reflejar el mundo de acuerdo a los postulados del liberal ilustrado.

Como hombre concreto de su época, estaba formado de ese carácter barroco que hemos enunciado, que le ayudaba a integrarse a su conveniencia en los círculos del poder político y religioso y a su vez lograba resistir por medio de sus obras en su posición de *öflaneurö*, observando, describiendo, mostrando, denunciando, criticando.

En sus obras fluía su pensamiento político. No en vano produce obras donde ilustra los pensamientos liberales de Montalvo o de tipo moral como los de Juan León Mera. Es el artista que me ayuda a descubrir de manera crítica, las representaciones de la vida cotidiana de Quito en el siglo XIX.

Filarmónica. Formándolo políticamente como un sujeto de transformación y cambio, basado en la Libertad, Igualdad y Fraternidad, que promulgaba la Revolución Francesa. Estas Sociedades manifestaban que los artistas eran prologuistas del cambio social y que el ideal de la pintura era *öLa pintura es la imagen de la naturaleza en todas sus formas, y su poder se extiende hasta lo invisible. La virtud y el vicio, la deformidad y la belleza, todas las pasiones, todos los acontecimientos, los usos, los hábitos y costumbres y todo o que se encuentra en el orden del entendimiento y de la idea está sujeta al dominio. ödel pincel-* Es una de las bellas artes que ha proporcionado a sus profesores inmenso honor, fortuna y gloria.

2.2. Descubriendo imaginarios y estereotipos en la obra artística de Joaquín Pinto

Propongo para el análisis, disponer de una categoría estudiada por la Psicología Social, que es el estereotipo como construcción cultural.

Surgen las siguientes inquietudes: ¿Existe una representación estereotipada de la sociedad quiteña? ¿Cómo esta construcción social ha servido para estructurar las relaciones sociales? ¿Es el estereotipo una identidad ficticia o una representación impuesta?

Para Ernest Gombrich, el estereotipo es *“Una imagen que puede ser tomada como representación y manipulada por el artista, por el escritor”*, pone como ejemplo un dibujo de Dürero en *“El rinoceronte” (1515)*. Este artista realizó una imagen distinta a la forma real del animal, dibujando una especie de vestimenta o armadura que nada tenía que ver con la forma natural de su especie.

Según Roman Gubem, el estereotipo tiene algunas características como la rigidez o fijeza de sus elementos, una incapacidad de verificación por la experiencia y su vigencia y circulación se fijaban en espacios culturales y época precisas.

Para Cano Gestoso, los estereotipos llegan a gobernar y alterar la percepción de la realidad, de tal forma que sus contenidos se hacen inmunes a las mismas.

Theodore Adorno en su libro *“Personalidad Autoritaria”* define el estereotipo con tres rasgos principales: Sobre generalización, atribución de un rasgo a todos los miembros de un grupo o sea todos iguales entre sí, conocer a uno es conocer a todos y una incapacidad de individualizar.

El estereotipo es una construcción cultural³⁰ cuya vigencia está marcada por determinada época, cuyas características son dominantes de acuerdo a la etapa histórica, o istmo plástico, es también a la forma en que el artista de acuerdo a sus motivaciones individuales quiera expresarlo. Las imágenes estereotipadas pueden dominar por largo tiempo y pueden cambiarse, cuando cambian las condiciones de vida de los autores o por su capacidad creadora de imaginar nuevos sucesos.

Las obras artísticas de Pinto van a servir para articular este imaginario en relatos interpretativos.

No planteo aquí describir las imágenes para elogiar su sentido estético, ni usarlas para establecer valores técnicos en cuanto a su elaboración plástica. Lo que planteo es

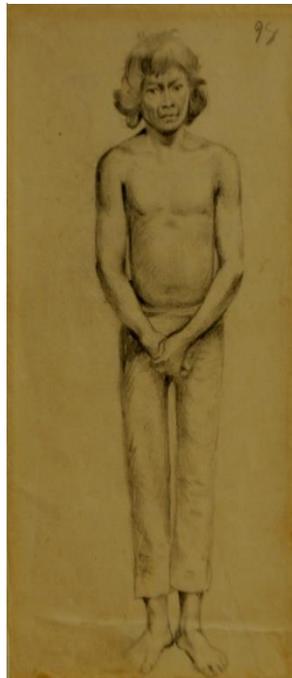
³⁰ Juan Carlos Pérez Gualí, *El cuerpo en venta, relación entre arte y publicidad* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2000), 143.

vincular las imágenes de Pinto en el análisis de buscar esas identidades estereotipadas, darles un capital simbólico, buscando ese imaginario que está encubierto, sacarlo a la luz, mostrar el enunciado de manera distinta.

Observando las siguientes imágenes de Pinto, vamos a encontrar los estereotipos sobre la vestimenta, el estar vestido o no que expresa cierta forma ñsalvajeö, término dirigido a los indígenas contrarios a lo ñcivilizadoö para los españoles o los criollos blancos.

El orden de este conjunto de imágenes es para elaborar las representaciones estereotipadas sobre la forma de vestirse.

Ilustración 10 **Indio**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

En la imagen 10 se observa a un indígena de Loreto, provincia de Napo, ubicada en la amazonia ecuatoriana. Refleja a primera vista a un indígena salvaje, originario de tierras inhóspitas y tiene una apariencia semejante a los primeros indígenas que tuvieron el encuentro con los conquistadores. Es un indígena con dorso desnudo, sin zapatos o sandalias, con las manos cruzadas en una pose tímida ante el espectador.

ñEse indio salvajeö dice Enmanuele Amodio, era la percepción estereotipada de los europeos sobre la desnudez de los indígenas.

El origen de esa calificación o descripción del ñndio salvajeö, fue a partir del encuentro civilizatorio, donde "La desnudez de los indios, desde los primeros años de la conquista, fue vivida con ambivalencia por los europeos; por un lado, era atribuida a preferencia de una sexualidad anormal, o por otro lado, buscaban justificarlo bajo el enfoque religioso atribuyéndole un estado de *pureza*ö.³¹

Esas representaciones de *inocencia*, pureza, como atributos dados a los indígenas, también se asimilaron como sinónimos de incapacidad de gobernarse y pensar por sí mismos y rebajados al nivel de criaturas de Dios.

Amodio, describe que esta dicotomía construida por los europeos, sirvió desde sus orígenes para justificar el despojo de las riquezas de los habitantes de las Indias.³²

Es un primer momento discriminatorio, basado en prejuicios y estereotipos que establecerán los imaginarios en sus relaciones de poder.

Tabla 1 Clasificación de prejuicios y estereotipos.

Indígenas	Europeos
Desnudos	Vestidos
Caníbales	Horror al canibalismo
Polígamos	Monogámicos
Incestuosos	Horror al incesto
Sin propiedad material	Con propiedad material
Sin gobierno	Con gobierno

Esta clasificación de estereotipos de matriz colonizadora, marcaría para siempre la visión histórica-cultural, en la elaboración de las diferentes interpretaciones y representaciones del mundo andino, creando un eterno retorno que aún se manifiesta.

³¹ Enmanuele Amodio, *Formas de alteridad* (Quito: Abya-Yala, 1993), 171.

³² *Ibíd.*, 178.

Ilustración 11 **El alcalde en traje de gala**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

En la imagen 11, *El Alcalde en traje de gala*, está representado por una pareja de indígenas, cuyos trajes difieren uno del otro. El hombre lleva traje a la usanza europea con un bastón de mando y la mujer lleva un traje tradicional de su comunidad; el hombre lleva el sombrero puesto y la mujer su sombrero abajo en sus manos. Ambos tienen un gesto de autoridad y aunque *elegantes* están descalzos.

Analizando la vestimenta por medio de la imagen, observamos que esas dos formas de vestirse enseñan dos significados culturales diferentes, el hombre vestido a la *«europea»* como una autoridad, representa el orden jurídico dominante, ejecutando esas leyes a su comunidad, impartiendo justicia con su bastón de mando, convirtiéndose en el intermediario que integra a los indígenas al orden social.

La vestimenta del hombre indígena no le es propia y simboliza una imposición de otra identidad. El alcalde es un intermediario y no es igual a otro alcalde criollo, mestizo o blanco, no utiliza calzado, sus pies desnudos lo apartan y lo ubican como un sujeto limitado de poder. La mujer indígena contiene en su ropa todos los imaginarios de su comunidad, vestida igual que su gente. Esta pareja significa la verdadera relación entre dos culturas, la relación de un mestizaje que expresa supervivencia.

Una consecuencia del poder del vencedor sobre el vencido y la relación de estas dos formas de vivir, originó un dominio de un sistema cultural sobre otro, que con el

tiempo, impuso un reajuste cultural donde el conquistador dominaría con su política cultural. Siguiendo este proceso, surgiría luego un horizonte cultural más negociado, que serviría para coexistir una cultura sobre otra. Es aquí en donde se refleja el significado de la vestimenta de estos dos personajes.

El ñotroö dominado va siendo reconocido, porque se integra tácitamente a los códigos culturales del dominante. Además es esta sociedad, la que niega la capacidad del Alcalde indígena de gobernar su comunidad con sus propias leyes.

Ilustración 12 **La Virgen de El Quinche salva al escultor Diego de Robles (Fragmento)**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

En la imagen 12, observamos un fragmento de la obra que relata la forma en que es salvado de caer al precipicio el escultor Diego de Robles, creador de la imagen de la Virgen de El Quinche (Oyacachi).

Observaremos la vestimenta de los personajes. Los tres indígenas vestidos de forma dispareja, su vestimenta muestra una situación de pobreza, los tres sin zapatos, con sombreros para protegerse del sol como labradores o jornaleros y el de la derecha está con el dorso desnudo. En cambio el escultor Diego de Robles presenta una ropa

impecable, leva, pantalón y zapatos de acuerdo a su clase, ya que es un criollo blanco que se diferencia de los demás personajes.

Incluso la intensidad de la luz en la obra, ilumina al escultor como un rayo de bendición y el color utilizado da más claridad a su cuerpo, como para distinguirlo del resto, mientras los rostros de los indígenas aparecen semi descubiertos y sus rasgos tienen un mismo canon anatómico, una forma homogénea que oculta cualquier diferencia de rasgos en sus rostros y color de piel.

El contenido de estas imágenes no se aparta de las características ya expresadas sobre la desnudez y semidesnudez o el ropaje que cubre el cuerpo. La vestimenta hace la diferencia no sólo de clase, sino también de castas o de raza, concibe un significante del orden jerárquico.

Estas tres imágenes de la obra de Pinto, van de acuerdo al estado clasificatorio colonial primario, el de los estereotipos que expresó Amodio en su análisis, los que no cambian a pesar de la llegada de la Ilustración. El estereotipo del salvaje, indígena excluido y servil sigue latente en el siglo XIX y su puesto en el mundo occidental permanece ahí desde sus orígenes.

Las siguientes imágenes de retratos de mujeres del siglo XIX, representan la idea estereotipada de lo femenino en esa etapa republicana.

Ilustración 13 **Cholita con niño**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

En la imagen 13, vemos a una mujer indígena en actitud pasiva, enseñando su pezón derecho, en el acto de amamantar a su niño, con su atuendo indígena, un ropaje sencillo y sombrero.

Aquí, vemos de manera particular que la mujer indígena muestra su seno para dar de lactar a su hijo y esta ñsemidesnudez ñ que siempre está constante tanto en el hombre y la mujer indígenas, caracteriza una desvalorización y falta de estimación hacia el otro.

Como esta imagen se producían muchas, en las que la mujer indígena era representada de diferentes formas, en oficios más duros, realizando trabajos de índole doméstico, de labriega o por las calles cargando bultos, en la crianza de animales o en las ventas de los mercados.

No existe ninguna muestra de este período, que se vea a una mujer de otra raza en posición semejante, salvo posteriormente en imágenes de extrema pobreza o catástrofes sociales como la guerra, donde imágenes de tipo intimista como estas, son mostradas para expresar gestos de pesar.

Ilustración 14 **La cita**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

En la imagen 14, vemos la escena de una fiesta de salón de la clase burguesa donde la mujer disfruta con placer la visita de su prometido. Con ropa elegante, maquillada, con guantes que cubren su mano, era la actitud de la mujer criolla de la época, pasiva, distinguida, sin oficio y rodeada de comodidades y servidumbre.

La representación con estos dos ejemplos del estereotipo de la mujer en Quito, demuestra las diferencias y desigualdades de la sociedad quiteña. Las nociones sobre la diferencia basadas en apariencia física, cultura y color de la piel, han jugado un rol predominante en la construcción de las identidades sociales y de los sistemas políticos y económicos, contradicciones de aquellas premisas utópicas de Igualdad, Libertad y Fraternidad que inspiraron la creación de las nuevas repúblicas.

Capítulo III

Castas y clases en el Quito del siglo XIX en las imágenes de Joaquín Pinto

La aparición de nuevas ideas gracias a la Ilustración, contribuyó al advenimiento de nuevas leyes jurídicas, económicas y administrativas que ayudaron al progreso social y al mismo tiempo al desarrollo de las ciencias, características que marcaban a la modernidad occidental pre-industrializada. Sin embargo, estas ideas asimiladas en América conllevaban un contrasentido, porque en vez de elaborar una nueva construcción del hombre hispano reforzó más el poder político, reafirmando el predominio de la raza europea representada por los criollos que habían tomado el poder. La clasificación de las ciencias naturales positivistas ya no solamente servía para ordenar el mundo orgánico, sino que además traspasó los límites hasta llegar al campo social. Si el proyecto secular barroco, tenía esa clasificación como analizaba Amodio del habitante indígena como criatura de Dios, cuya representación serviría para identificarlo en esa situación y salvar su alma pagana, en la siguiente etapa histórica, cuando la Ilustración gana el poder simbólico político, modela una clarificación más racionalista, no sólo para tener orden y control del alma del ser indígena, sino también controlar su fuerza de trabajo. Por tanto, alma y cuerpo eran ya controlados por los nuevos imaginarios, apoyados en la supremacía de un fundamentalismo racional ilustrado.

Esta forma clasificatoria surgida de las ciencias naturales para ordenar sus objetos de estudio, estaba muy relacionada con la Biología. La naturaleza estaba dividida al igual que el ser humano y surge la creación de archivos donde se va clasificando, ordenado y comparando todo, en una visión científicista que llegó a su desarrollo con los aportes evolucionistas.

Para las Ciencias en el siglo XVIII, era necesario tener este procedimiento metódico para ordenar, clasificar y nombrar las cosas y de esta forma poder adjudicar propiedades y características a cada una de ellas. Así cada especie de la naturaleza estaba nombrada y ordenada de acuerdo a su etapa evolutiva y características específicas. Así estos criterios científicistas en la vida social se usaron para nombrar, identificar y controlar a cada uno de los ciudadanos de las nuevas naciones.

Ilustración 15 Las castas mexicanas



Ignacio María Barreda.
Fuente: Real Academia Española, Madrid.

La imagen 15, no pertenece a Joaquín Pinto pero sirve de preámbulo para el análisis en cuestión. Esta obra realizada por Ignacio María Barreda (México 1777), pintor que ilustró las clasificaciones de las castas de la Nueva España. Su pretensión como artista fue ordenar las diferentes mezclas raciales y mostrar los múltiples oficios, costumbres, vestimentas, características que se fueron forjando en una estructura social piramidal, que ordenaba los roles de cada individuo, colocando al español y al hombre blanco en una escala jerárquica superior.³³

Juan Manuel de la Serna se refiere este orden clasificatorio.

El sistema de castas pudo haber sido más penetrante, pues cuando una persona se unía a una confraternidad, considerada una cierta profesión, decidía que ropa vestir hacia cuentas de cuantos impuestos debía pagar, convivía con colegas en las calles, hacia un viaje fuera de la ciudad o decidía si debía celebrar a algún amigo después de las 22 horas, la cuestión de razas marcaba diferencias.³⁴

Esta jerarquización de castas establecidas en el siglo XVII, estaba acompañada con Derechos jurídicos, leyes que nunca beneficiaron a la mayoría de los habitantes del Nuevo Mundo, fueron normas jurídicas establecidas en el Derecho Indiano que tuvieron

³³ Juan Manuel De la Serna Herrera, *Pautas de la Convivencia Étnica en la América Latina colonial (Indios, negros, pardos, mulatos y esclavos)* (México DF.: UNAM, 2005), 265.

³⁴ *Ibíd.*, 267.

una efectividad distinta con diferente resultado en la Nueva España, que en la zona central.³⁵

Mientras tanto Europa, en el siglo XIX miraba al Nuevo Mundo como un lugar de exploración científica, gracias al avance de la ciencias naturales del siglo XVIII y evolucionistas del XIX, organizó misiones científicas, integradas por matemáticos, etnógrafos, geógrafos, botánicos, que junto a ilustradores tratarían de mirar a América Latina con un pensamiento racionalista, foráneo y determinista, lleno de estereotipos y prejuicios sobre lo nuevo. Se puede afirmar que estas ideas existían tanto en los escritos científicos de la época, como en la literatura de los pensadores y filósofos como Bacon, Kant, Hegel, Pauw, filósofos que influenciaron de manera similar a la antigua clasificación secular religiosa, que describía al hombre americano como un ser salvaje e indigno, incapaz de alcanzar cualquier reconocimiento civilizatorio y todo progreso humano. Además ahora se le añadía el apelativo de vago y perezoso para el trabajo, creando así nuevos estereotipos respaldados por teorías científicas naturalistas y darwinianas. Una contradicción histórica en la que los nuevos hombres hijos de la Ilustración negarían toda igualdad entre el europeo y el americano. Son estos nuevos imaginarios que van reforzando los imaginarios e identidades de castas y clases en el Quito republicano y que son representados en las imágenes de Joaquín Pinto.

Las siguientes tres imágenes de las obra de Pinto, nos va ayudar a la interpretación del orden clasificatorio de las castas y clases del Quito cotidiano del siglo XIX.

Ilustración 16 Mariana de Jesús enseñando la Doctrina Católica



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

³⁵ Juana Patricia Pérez Munguía, *Derecho Indiano para esclavos, negros y castas, integración, control y estructura estamental* (México DF.: 2003), 195.

Ilustración 17 **Fragmento Mariana de Jesús enseñando la Doctrina Católica**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

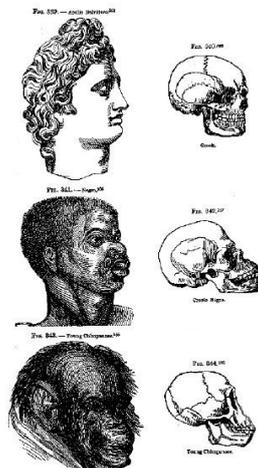
Las imágenes 16 y 18 integran una misma obra. La imagen 18 se ha ampliado para ver las composiciones jerárquicas de las clases y castas en el s.XIX en Quito. Colocamos a la figura de Mariana de Jesús como eje central de la imagen y de ahí visualizamos la distribución de los personajes, observamos el gesto de dulzura en el rostro de Mariana, afable, elementos emocionales propias del barroco colonial. En cambio, los rostros de los personajes alrededor de la beata asumen obediencia, veneración, admiración contemplativa, mientras Mariana de Jesús bendice al niño indígena, él mira con sumisión el acto y en su cuello tiene puesto una cruz como aceptación al credo cristiano. Por otro lado la mujer blanca criolla, enseña a la niña la forma como debe colocar sus manos en señal de la cruz. Así mismo en la obra está representada las edades del ser humano, niño, joven, viejo e incluso las formas de la vestimenta de cada personaje muestra diferencias de clase. Igualmente vemos las distintas castas en un abanico de colores y advertimos el aspecto secular de la lectura del texto religioso. Lo interesante de la obra es la niña negra, su ubicación en la pintura, colocada de espaldas y a cierta distancia de Mariana de Jesús y su gesto es de angustia infantil, de no ser tomada en cuenta y está marginada como el último otro.

Desde el punto de vista interpretativo que nos da esta imagen, es la existencia de identidades sociales plenamente ordenadas y clasificadas de acuerdo a un sistema jerárquico, como habíamos anotado anteriormente. La creación y ubicación del negro

como el último otroö, nacía de un pensamiento que sustentaba su ubicación social dentro de una escala de valores, donde el negro era el ser mas inferior, representación surgida en la etapa de la racionalidad escolástica, asentada en el concepto de *esclavo* que promulgaba Aristóteles. Esta categorización facilitó comprender posteriormente la presencia del negro en el mundo Hispano y novo hispano, esclavizado su cuerpo para fines productivos, tratado como mercancía de uso que ayudaría a facilitar la producción de riqueza en las colonias. Así los negros como esclavos fueron colocados bajo las órdenes de la corona española y la iglesia católica y su incorporación estaba sujeta a la ley de Dios a través del bautizo, como una criatura en el eslabón naturalista cuya alma era salvada y su cuerpo sujeto a la servidumbre forzada .El negro estaba controlado en alma y cuerpo a las leyes jurídicas y religiosas.³⁶

Se describe al negro como el último otroö, porque era comparado bajo las mismas características del reino animal, que hicieron los naturalistas del siglo XVIII y los evolucionistas del XIX, Es la teoría de la evolución de las especies, establecida por los darvinistas las que se usarían como patrón científico, teoría que ayudó a establecer las desigualdades raciales, una hipótesis determinista que se propagaría por todo el mundo occidental para demostrar la superioridad de la raza blanca.

Ilustración 18 **Types of Mankind**



Libro *Types of Mankind*, 1854.
Fuente: Philadelphia, Lippincott, Grambo & CO.

³⁶ *Ibíd.*, 197.

En la imagen 19, este dibujo "científico" ilustró el libro *Types of Mankind*, en el que colaboró Agassiz en 1854, paralelamente a una teoría basada en el ideal de la perfección de la raza blanca. Este esquema nos va a ayuda para reforzar el análisis de lo dicho sobre la exclusión de raza negra y que en la obra de Pinto está representada por la niña negra en la obra *“Mariana de Jesús enseñando la doctrina Católica”*. Estos dibujos representan un esquema comparativo. En primer lugar se observa la cabeza de Apolo, en un modelado griego, tomado como un canon ideal perfecto. En segundo lugar se observa la notable diferencia en la cabeza de un hombre negro africano y en tercer lugar la cabeza de un mono, demostrando así que el negro partía de una etapa evolutiva cercana al simio.

Pero no sólo fueron las ideas científicas naturalistas o el pensamiento filosófico que ayudó a esa clasificación discriminatoria en dicha época, fueron también las ideas estéticas clásicas que resurgieron en el siglo XVIII, la apropiación de conceptos del estilo neoclásico que se desarrollaron en el Renacimiento, heredero del pensamiento greco-romano. Como un *ethos clásico* que a decir de Bolívar Echeverría es una "alternativa" o estrategia que sirve para estar en el mundo como un ser que no se modifica, ni promueve ningún cambio y que sigue un patrón ligado a la sociedad.

Una representación del hombre perfecto basado en ideas de la belleza planteada por Platón, este sentido de verse y ver a los otros, va a seguir sustentando la supremacía racial europea. Ejemplo de estas ideas que circularon en esa etapa fueron las de los filósofos como Kant y sus categorías de la razón pura y el sentido del gusto. Posteriormente Hegel con su aporte de la Historia de la Humanidad, desde donde postula la importancia de los logros civilizatorios del hombre europeo.

La representación del negro no fue espontánea, tampoco un capricho imaginario, fue la necesidad de disminuir su capacidad e incluso anular su identidad como sujeto histórico, porque el negro a finales del siglo XVIII y principios del XIX ya estaba gestando su propia revolución e independencia en Haití, ubicada en la isla Española y Santo Domingo sobre todo en lado francés. Fueron estos negros que se declararon independientes los que más tarde ayudarían con recursos económicos a la causa libertaria en América del Sur.³⁷

³⁷ Johanna Von Grafenstein, *La Revolución e Independencia de Haití: Sus Percepciones en las Posesiones Españolas y Primeras Repúblicas Vecinas*. < <http://www.20-10historia.com/articulo7.phtml>>. Consultado: 03.03.2015.

**Ilustración 19 Estudios de
los aborígenes de
Imbabura y Carchi**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

En la imagen 17, ilustración encargada a Pinto por Federico González Suárez, observamos el dibujo de un cráneo. Al lado derecho e izquierdo los rostros de indígenas de Imbabura y Carchi, es una obra que serviría para estudios sobre las culturas precolombinas del norte de Ecuador. Vemos en esta imagen la preocupación del historiador, en demostrar por medio del análisis los tipos antropomórfico, etnográfico y racial de los indígenas, evidenciando la influencia del carácter metódico de las ciencias naturalista de la época en clasificar, ordenar, comparar y diferenciar. Al igual como se identificaba al negro, de la misma forma se estudiaba al indígena, para ubicarlo como un ser completamente diferente a la perfecta medida y al bello canon clásico.

Con este régimen de imágenes de acuerdo a la Economía Visual, la Semiótica y los usos sociales de la imagen, hemos analizado que existe un eje transversal que recorre todo los imaginarios de la época, la influencia determinista de la ciencia natural y evolucionista en las representaciones de las identidades tanto europeas como de Hispanoamérica y con singularidad en el Ecuador, la forma greco romana de mirar el mundo.

3.1. Descubriendo las representaciones políticas y económicas en las obras de Joaquín Pinto

Todo sistema simbólico está compuesto por una red de códigos con sus significantes y significados y que varios sistemas simbólicos estructuran todo un sistema cultural. La religión, la política y las demás formas que se manifiestan en las relaciones sociales en un territorio, son a la vez formas de representación es decir, identidades que se manifiestan para mostrarse y mostrar y la imagen como una articuladora de discursos interpretativos de estas representaciones.

Joaquín Pinto, a más de ser un excelente dibujante, pintor y grabador, era seguidor de una línea artística heredada del barroco colonial ñaprendí a pintar con Goribarö manifestó en su momento. Pinto tenía un pensamiento político claro, no sólo poseía una formación ilustrada, sino que seguía muy de cerca los acontecimientos sociales de su época y su capacidad de hombre perteneciente a su época lo convertía un hombre barroco de la modernidad. Abarcaba todos los niveles, desde el ilustrador irónico, dibujante meticuloso y pintor. Representó al indígena en sus diversos oficios. Fue gran retratista de la clase burguesa quiteña, así como también elaboraba con detalle y precisión obras de tipo religioso encomendadas por órdenes religiosas del país y la clase conservadora. Era un etnógrafo y gran lector de libros clásicos y un políglota autodidacta, además de coleccionista de obras de maestros coloniales. Era un estudioso de la política y crítico del poder político y fue seguidor de los postulados de la Sociedad de Ilustración Democrática Miguel de Santiago y Filarmónica, organización ligada al activismo político donde se agrupaban músicos, pintores, poetas e intelectuales de la época. Tomando en cuenta este breve perfil, podemos reconocer a Pinto como un sujeto activo tanto en sus ideas políticas como en la práctica artística.

Ilustración 20 **Capítulos que se le olvidaron a Cervantes**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

La situación política en Quito está representada por la imagen 20, donde el artista parodia el carácter del Presidente y su peculiar forma de gobernar y lo compara con el Quijote de la Mancha.

Es García Moreno el personaje político más influyente después de la mitad del siglo XIX. Su proyecto político fue de tipo moral, estableciendo una alianza entre la Iglesia de la Compañía de Jesús y el Estado, en su voluntad de convertir al Ecuador en una nación cuya identidad unitaria fuera la religión Católica. Sin embargo, es en el espacio de las multiplicidades (el territorio) donde puede surgir el reconocimiento de las diferencias y sus prácticas (Doren Massey), es decir, que en este espacio territorial es donde existía esa eterna lucha interpretativa, que se manifestaba en las formas de relaciones políticas y sociales, de cómo nos vemos para asumir una identidad, por una parte expresada en una matriz colonial para este imaginario, patrón ya no solamente religioso sino político, conservador y dogmático y por la otra parte, fue abrirse a las nuevas ideas que surgieron desde el ideario ilustrado, que se fueron consolidando con las ideas nacionales del liberalismo. Ambas propuestas marcaban las disputas y distanciamientos políticos entre los ciudadanos del Ecuador.

El Liberalismo criticaba las contradicciones de este proyecto político-religioso y se manifestaba a través de diferentes personajes, entre ellos Juan Montalvo, hombre preclaro referente moral del laicismo. Joaquín Pinto acoge con entusiasmo los escritos de Montalvo ilustrando 'Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes' y es en esta obra (imagen 20) donde ubica a García Moreno como el Quijote que va en busca de los molinos de viento, tratando de luchar contra los desórdenes morales de sus coterráneos,

pero su acompañante, es un cura que representa la doble moral de la Iglesia Católica, un bohemio, borracho y trovador, como aquellos juglares que recorren pueblos en busca de conquistas amorosas. Esta conducta reflejada en esta imagen, muestra las contradicciones morales del ordenamiento religioso clerical, cuya conducta era contraria a los postulados católicos. En esta pintura vemos sentado a la derecha a Sancho, que simboliza la realidad de la época, la hipocresía del hombre cotidiano, Sancho es un personaje inmovilizado, como si expresara que no hubo ningún cambio social que alterara los vicios de la época.

Ilustración 21 La Virgen de El Quinche cura al indio Huaorani de un hachazo de su pierna



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

En la imagen 21, se ve a la Virgen de Oyacachi (Quinche) realizando el milagro a un jornalero indígena, curándole las heridas de un hachazo, junto a otros indígenas que realizaban labores en la construcción de la iglesia de El Quinche. Cerca está la gruta donde apareció la Virgen.

Había mencionado que Quito se originó como un territorio consagrado a la Virgen Inmaculada y su simbolismo estaba marcado en la representación fundacional de su ciudad (capítulo II, Quito en la pintura del siglo XIX), y es en el Proyecto Mariano en el que alcanza su máximo desarrollo en este siglo, resultado del concertaje entre la Iglesia y el Estado, acuerdo acontecido en el gobierno de García Moreno.

La Virgen de El Quinche es la misma Virgen Inmaculada, que se ha ido mimetizando de acuerdo a los intereses políticos y económicos de la Iglesia Católica. Esta imagen pintada por Pinto nos relata el carácter benevolente de Dios a través de la Virgen María, aquí aparece ante una mujer indígena arrodillada ante la cueva del milagro, el indígena herido agradece con angustia el milagro, el otro parado a la izquierda hace el gesto de la señal de la cruz, que significa la aceptación de la religión católica, mientras los otros indígenas siguen en su labor de construir el altar a la entrada de la cueva milagrosa.

Aparecen las siguientes interrogantes: ¿Qué importancia tenía Oyacachi para la Iglesia Católica en aquella época?

Oyacachi era la entrada principal hacia el Oriente ecuatoriano, zona incontestable e inaccesible. Por eso la iglesia estaba interesada en penetrar esos lugares inhóspitos, tenía que ofrecer milagros en el camino a través de una imagen materna, comprensiva y amorosa, que entraba persuasivamente y que proyectaba los mismos significados contenidos en el imaginario indígena, en relación a la Pachamama o madre tierra, generosa, bondadosa y fértil. Por lo tanto, emplazar en Oyacachi una iglesia dedicada a la Virgen, era un paso más a la entrada de esas tierras y la puesta en circulación de una imagen religiosa en el Oriente implicaba el avance y dominio territorial más importante de la época.

Los vestigios más antiguos encontrados en la Amazonía ecuatoriana datan de 2000 años A.C. Se han hallado vestigios de nacionalidades Chibcha y Maya Quiché en las culturas Cofán y Secoya. También se registra una corriente migratoria que llegó al Amazonas desde el sur, atravesando la selva de Brasil a través de ríos navegables. Además, por efectos de la fuerte actividad sísmica y las frecuentes erupciones volcánicas en los Andes, en una época anterior a la conquista Inca, se dieron sucesivas migraciones hacia la Amazonía. Se han encontrado en descubrimientos arqueológicos, *Tolas* con formas de animales míticos, construcciones megalíticas y una suma de evidencias que sugieren que la Amazonía poseía una importante densidad poblacional. De acuerdo a estos restos arqueológicos encontrados en la Amazonía se han establecido varias fases de las culturas prehispánicas Yasuní, Napo, Cotacocha, entre otras. En el Período formativo se tiene huellas de que existía gran intercambio entre las tres regiones del país, Costa, Sierra y Amazonía, específicamente de la cultura Machalilla que en las

cuevas de los Tayos, dejaron conchas marinas de la especie *spondylus* mezcladas con cerámica.³⁸

La región de Oyacachi era una zona de confluencia de diversas comunidades y culturas prehispánicas. ¿Cuál era su sentido de lo sagrado? Según investigaciones de arqueólogos hay evidencia que Oyacachi era un centro ceremonial. Incluso cerca del lugar existe un poblado indígena llamado Maucallacta que en quichua significa *Pueblo viejo*, similar al que existe en Perú, llamado Maucallacta en la zona de Arequipa, lugar usado como *Oráculo prehispánico*. Según entendidos en el idioma Quichua (ecuatoriano) la palabra Oyacachi significaría *Oído de la luz*, razón por la cual, se podría decir entonces que este era un lugar sagrado y por tal condición se debía despojar y anular ese simbolismo y dirigirlo y resignificarlo a los intereses de la Iglesia.

Ilustración 22 **Mapa de la Gobernación de Quijos**



Jiménez de la Espada.
Fuente: imágenes de Google.

La imagen 22, es un mapa que nos vale para ubicar la importancia geográfica de Oyacachi, la ciudad de Baeza está situada en el valle de Papallacta, justo al sur del valle de Oyacachi, y sirvió para delimitar los objetivos expansionistas de la iglesia católica. La imagen de la Virgen permaneció por quince años en Oyacachi en el sitio de Maucallacta (Pueblo viejo) antiguo Oyacachi, poblado indígena donde los Jesuitas habían llevado a la virgen de Oyacachi y que no pudieron combatir la forma pagana que contrastaba con los ritos católicos, puesto que diversa era la veneración y devoción que

38 Alexandra Almeida Albuja, *Reseña sobre la historia ecológica de la Amazonía ecuatoriana*. En: *Ecuador Petrolero* (Quito: Acción Ecológica, 2007), 27.

los indígenas profesaban a la Virgen Mariana y la convirtieron en la Pachamama, la madre tierra fértil y generosa. Los indígenas la invocaban para curar sus males de infertilidad y para la buena cosecha, era la reina que apareció dentro de una cueva junto a las cascadas y los lagos, dulce y tierna llena de amor y bondad como la madre, como la hermana, entonces para ella se debía dar lo mejor, las ofrendas, las fiestas, las danzas, los cantos, alrededor de mascaradas donde las divinidades paganas invitaban a estar juntos en un acto de consagración y eucaristía. Desde estas prácticas, la Virgen ya no sería una Santa católica, sino una Diosa indígena cuyos sacerdotes y sacerdotisas eran los curacas, los shamanes, las brujas y comadronas, que curaban el cuerpo y sanaban el espíritu.³⁹ Era tan milagrosa la Virgen pagana que el sitio estaba siempre visitado por los habitantes de la región.

La Iglesia se dió cuenta que el proyecto secular había fracasado y que la entrada a los dominios de Oyacachi no se podía controlar y peor aún, utilizarlo como una ruta a la Amazonía. Entonces se optó por despojar a la Virgen de las manos de los indígenas y buscar un sitio para salvaguardar y defender las creencias y ritos católicos, Por este motivo la Virgen es trasladada al Quinche y así vemos ahora cual fue el verdadero objetivo del proyecto de la imagería religiosa de la Virgen de El Quinche y sus milagros, todos dirigidos a persuadir a los indígenas para dominarlos y acceder a sus territorios y utilizarlos para controlar y administrar sus riquezas naturales y económicas.

Ilustración 23 **Paisaje del Oriente
ecuadoriano**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

³⁹ Se dice que hasta ahora van los curacas y shamanes, curanderas y comadronas que quieren aprender el secreto de curar con las huevas, con el cuy y la Ayahuasca, en Oyacachi están las fórmulas ancestrales de la medicina ancestral indígena.

En la imagen 23, observamos un paisaje exuberante del Oriente ecuatoriano y en esta obra Pinto señala la importancia que tenía el Oriente, no solamente como un lugar desconocido y exótico, sino como una región geográfica significativa, inmensa y con gran riqueza en recursos naturales. A la par estaba el proyecto secular de la iglesia por penetrar en esta zona vía colocación de iglesias y puestas en escena de Vírgenes con sus milagros y también el mismo interés tenía Europa con sus misiones científicas que seguían con los estudios geográficos, de la flora y la fauna amazónicas a lo largo del siglo XIX. En realidad, el objetivo fue tener lineamientos y bases para la apropiación de su riqueza natural y así expandir sus dominios sobre dichas riquezas y territorios, naciendo de esta manera el progreso mercantilista industrializado internacional.

Los pretextos científicos de estas misiones científicas tenían su razón de ser y:

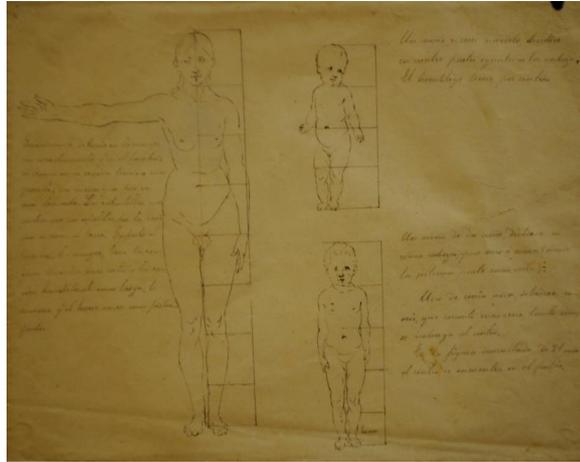
Era contribuir al desarrollo según Mariano de la Paz Graells (1809-1898), entonces Director del Museo Nacional de ciencias Naturales de España y uno de los organizadores de la expedición. había implementado desde mediados de la década precedente a fin de aclimatar animales y vegetales exóticos que pudiesen ser útiles a la economía española .Pero, también, la expedición representaba la política expansiva del nuevo gobierno español hacia América Latina, pues desalojada como potencia colonialista de la mayor parte del continente solo pocas décadas atrás, por entonces España intentaba prepararse para el ejercicio de un nuevo liderazgo en el área, apetencia que ya contaba con signos políticamente amenazantes como la anexión de la República Dominicana [í] y la invasión a México, junto a Francia e Inglaterra en contra del gobierno liberal de Benito Juárez, ambos hechos de 1861.⁴⁰

La serie de imágenes respecto al tema paisajístico, era producida por los artistas en todas las latitudes de las nuevas repúblicas, una creación documental intensa que abarcaba todo los géneros, técnicas y estilos respecto a la imagen visual del siglo XIX. En algunos casos sin saber, que se alimentaba el interés económico de Europa y EE.UU. para su naciente desarrollo industrial y monopólico.

⁴⁰ José Antonio Navarrete, *Un legado del siglo XIX: Fotografía Patrimonial Ecuatoriana Taller Visual* (Quito: Centro de Investigaciones Fotográficas, 2009), 79.

3.2. La vida cotidiana de Quito. Patrones culturales y cánones artísticos.

Ilustración 24 Canon anatómico mujer y niño



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

La elección de la imagen 24, es para observar la influencia que tenía el Arte Clásico sobre los artistas de la época y como este estilo era considerado una norma básica para el aprendizaje. El cuerpo humano era utilizado como patrón artístico, con sus proporciones y medidas. El modelo está representado por una mujer blanca, al igual que los dos dibujos que representan al niño en dos etapas de crecimiento; una de cuatro cabezas y la otra de cinco, mientras la mujer ofrece ocho cabezas bien proporcionadas, es decir, el modelo tradicional de la Escuela artística europea. Este patrón artístico conservador refleja la enorme influencia que tuvo la cultura greco-romana en la construcción de los imaginarios culturales del mundo occidental y todo lo que se haría en el Arte sin esta proporción sería tomado como feo o grotesco, razón por la cual, esto sería pretexto para considerar al Arte indígena como un instrumento fetichista para la hechicería y símbolo del paganismo.

Ilustración 25 **El Purgatorio**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

La figura 25, es la representación del *purgatorio*, donde se ve en la imagen de la Virgen, madre de Jesús, a dos ángeles que observan hacia el purgatorio, espacio celestial repleto de almas en tránsito que esperan entrar al paraíso celestial. Este sitio subjetivo creado por la Iglesia católica, para purgar los pecados cometidos en la vida terrenal y saldarlos con el arrepentimiento, es construido como simbolismo de la benevolencia y el perdón celestial, para poder alcanzar la dicha eterna.

El bautismo, la confirmación, la dedicación a la catequesis y otras formas de eucaristía y liturgias religiosas, serían instrumentos para limpiar la herejía y el paganismo. La iglesia era la intermediaria entre los hombres y Dios y esta iglesia estaba representada por la imagen de María como símbolo de comprensión y reconciliación. Esta imagen muestra la vigencia de las relaciones de la Iglesia con la sociedad quiteña, pues aún dominaban los imaginarios en el siglo XIX, a pesar de los nuevos tiempos de las ciencias y las ideas ilustradas.

Ilustración 26 **Velorio de Indio**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

La imagen 26, *õVelorio de indiosõ* observamos una morada indígena montada sobre paja y adobe, ubicada en la zona rural, lugar donde las Ordenanzas de población de 1563 en forma general, habían establecido los asentamientos indígenas, lejos de todo servicio básico y de los beneficios de la ciudad. Ahí en ese espacio se establecían relaciones distintas de la ciudad de Quito. En la pintura se observa cómo se canta y baila en la entrada del velorio. Este acto que para la Iglesia católica sería un sacrilegio, porque altera los procedimientos litúrgicos, para los indígenas el acto en sí, representa una despedida alegre al difunto, no existían sermones ni cantos litúrgicos, existía eso sí la fiesta como una ofrenda y muestra de estimación al difunto.

La resistencia simbólica existía en el territorio donde habitaban los indígenas, alejados de todo control de la ley, no sólo de la iglesia, sino de las exigencias sociales y en ese entorno la expresión de su identidad era independiente.

Estas tres obras de Pinto, cuyas imágenes son realizadas en el transcurso de su formación hasta su madurez artística, articulan el discurso de patrones culturales que se han integrado no sólo en el artista, sino en el sujeto histórico concreto de su época. Joaquín Pinto es un hijo natural de un proceso histórico, donde se juntó la escolástica, la ilustración y el romanticismo, vertientes y alternativas o estrategias unidas bajo un solo sistema cultural, en un proceso histórico que duró varios siglos para definirse. Todos los imaginarios que este proyecto había dictaminado, la gente los había interiorizado en su consciencia; el sistema de signos y significantes que representaban las imágenes escultóricas, pictóricas, el arte y la literatura barroca se quedarían por un largo tiempo. El arte barroco había ganado la guerra interpretativa y las diferentes castas y clases, hacen propias este sistema cultural creado, que será luego asumido y defendido como una identidad cultural: El Barroco de Indias o el *ethos barroco andino*.

El barroco de Indias se corresponde históricamente con el proceso de emergencia de las conciencias criollas en los centros virreinales los que establecían los nexos económicos, políticos y culturales con el poder imperial [í] hasta 1620 aparece ya en el seno de la ciudad virreinal el complejo fenómeno cultural que conocemos como *õcriollismoõ*.⁴¹

Ethos que en su construcción acoge absolutamente todo e incluso las representaciones más dispares y contradictorias, un *ethos* que une lo sagrado y lo

⁴¹ Mabel Moraña, *Viaje al Silencio, exploraciones del discurso barroco* (México DF.: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1998), 31-32.

profano, la razón y la emoción, la rigidez y el movimiento que se expande infinitamente al vacío.

En el arte barroco, las imágenes expresan un modelo o canon artístico, compuesto por un conjunto de estilos como el del arte renacentista, manierista, neoclásico, que juntos a los proyectos escolásticos e ilustrados, fueron absorbidos a ese vacío sin problemas, comidos, tragados, embullados, como la tendencia actual de la antropofagia, causando esa anárquica libertad de expresarse, tanto en las prácticas artísticas populares como en los actos formales o en las liturgias sagradas, convirtiendo por ejemplo a la canción en un lamento como nuestro pasillo o en las honras mortuorias, en la que, la muerte puede ser festejada con alegría al igual que la vida.

Para continuar con el análisis debemos referirnos a la Historia, y ver como los patrones culturales construyeron la sociedad quiteña del siglo XIX y como estas construcciones, han influenciado en las motivaciones de los imaginarios colectivos o en las interpretaciones propias del sujeto histórico. Tenemos para esto una especie de radiografía artística, que devela estas circunstancias históricas de la sociedad y a sus integrantes humanos dentro del espacio de las multiplicidades e identidades culturales. Es en el arte de Joaquín Pinto, donde se notan las formas alternativas y diversas que adquieren un valor articulador, que pueden ayudar al entendimiento de patrones culturales, cánones artísticos y las formas interpretativas de ver.

El *ethos* como patrón cultural es una estrategia de ver la vida y de actuar, una identidad que traspasa todas las esferas y a los sujetos, construye todo un sistema cultural que lleva dentro de sí, aquellos modelos culturales que la dirigen. Según Bolívar Echeverría, en este *Ethos* donde se ha formado el hombre histórico barroco, con características singulares y propias, alejado de toda influencia dominante de Europa y España, es un sujeto capaz de elaborar su propio discurso, imaginativo y creador, que se visibilizaría en los siglos XVII y XVIII. En el arte barroco de las Indias que se presenta en el siglo XVIII con características propias, adquiere una identidad mestiza y colonial, acoge todo los cánones que le permitan expresarse con imaginación y libertad creadora, con metáforas y seducción, con mezclas que le dan riqueza simbólica y cultural. Su carácter aglutinador contrasta con su carácter de ruptura y lo convierte en un lenguaje disidente, con características heterogéneas, cuya diversidad expresa una acción social anti-hegemónica y serían los criollos y mestizos quienes harían esos nuevos aportes al sistema simbólico y cultural.

Manifestaciones alternativas y diversas a los postulados de los primeros momentos de la etapa colonial y en la construcción del *ethos barroco*. El *ethos* se iba consolidando con sujetos mucho más radicales que elaborarían estrategias agitadoras e incluso asumirían posiciones iconoclastas. Esta incorporación de los nuevos imaginarios, aporte de la mezcla cultural de los criollos, indígenas, negros, mestizos, mulatos, convertido ya en un sistema cultural lleno de sincretismos y de apropiaciones, podrá ser utilizada de manera diversa y perdurable.

Las nuevas representaciones de las imágenes, adquirirían características independientes de lo que normaba el clero (en la etapa colonial tenían su normas obligatorias), ahora en el siglo XIX las pinturas eran realizadas con independencia y los artistas criollos, mestizos e indígenas creaban sus pinturas y esculturas con cánones, composiciones y colores diferentes al europeo. La simbología de la imagen interpretaba nuevos significados que coexistían paralelamente al dominante y en ocasiones se independizaban, habían creado *lo real maravilloso*, ya no era la imagen de los vencidos, sino la imagen contra hegemónica, con un carácter propio que salió del espacio privado al público y se expresaba estratégicamente en las procesiones y fiestas. Una mezcla que ya se visualizaba en los primeros años de la Conquista y luego en la Colonia, época en la que va apareciendo con un carácter propio y singular que se nota en sus producciones literarias y artísticas, un hombre barroco de las Indias o Hispanoamericano construido como un nuevo sujeto histórico. Un hombre capaz de crear su propia visión del mundo.

Conclusiones

Ilustración 27 **Cara de ajos o carajos**



Joaquín Pinto.
Fotografía: Patricio Realpe.

Finalmente, podemos manifestar que por medio de las imágenes hemos llegado a establecer una serie de nuevas interpretaciones, que nos han ayudado a articular nuevos sentidos, a formar relatos que de cierta manera han estado en los márgenes de la historia cultural.

La forma metódica que establece la Hermenéutica junto con la Semiótica nos ha permitido encontrar significados a los símbolos o códigos contenidos en todo un sistema cultural. Las imágenes están en todas partes, han existido en todas las culturas y en todos los procesos civilizatorios de la humanidad, imágenes que han servido para representarnos cómo somos, cómo nos vemos y cómo nos ven. La imagen ha sido un medio para demostrar nuestra identidad como individuos y como sujetos sociales en un determinado tiempo y espacio.

El tiempo que se determina como parte del proceso histórico, donde va marcando la memoria social, también va organizando la vida cotidiana de las personas. En ese sentido el tiempo permite establecer huellas que logran provocar cambios o una clara posición estática sujeta también a las leyes sociales, porque tanto el tiempo, el espacio

y todas las manifestaciones o prácticas son construcciones creadas por los seres humanos para integrar una sociedad. Por la misma razón, también el espacio juega un papel decisivo en esta construcción de imaginarios, relatos o interpretaciones de la imagen, siendo el espacio el lugar donde se notan las diversas identidades y sus diferencias.

Habíamos manifestado que la existencia de una red de códigos y símbolos va estructurando un determinado sistema cultural y que la imagen formaba parte de ese sistema cultural. Igualmente son esas redes que pueden ser a la vez estudiadas independientemente las que al final integran un todo, formando el sistema cultural no solamente de un individuo, sino de un grupo, comunidad o sociedad.

El sistema cultural de la vida cotidiana de Quito, fue construido dentro de un proceso histórico único, con características singulares, debido a su estructura territorial y espacial, tanto urbana como rural, por contener una riqueza natural como también una cultura diversa que se manifiesta en sus expresiones culturales.

La aparición de este sistema cultural es lo que Bolívar Echeverría llamaría, la construcción del *ethos barroco*. Habíamos relacionado el significado de *ethos* desde el concepto de ñuso, costumbre o comportamiento automático a una presentación del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso como el concepto de ñcarácter, personalidad individual o modo de ser a una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de cierta manera. Ubicando al mismo nivel en el objeto y en el sujeto, el comportamiento social estructural al que podemos llamar *Ethos histórico*, este puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo, de la vida.⁴²

Es esta forma de ver la vida, como conducta individual o colectiva, de un sujeto concreto o de un grupo o comunidad, el estar en este mundo como un carácter fenomenológico a modo de protagonista u observador es lo que identifica a Pinto, como artista y como ser concreto e histórico en su mundo. Así mismo podemos decir de los demás individuos que integran la sociedad de Quito en el siglo XIX.

El artista en comunicación con el espectador, es el que debe provocar la inflamación de la sensibilidad, el placer estético y la reflexión simbólica de la obra.⁴³

⁴² Bolívar Echeverría, *El Ethos Barroco* (México DF.: Ediciones Era, 2001), 37.

⁴³ Walter Benjamín, *La obra de Arte en la época de su reproducibilidad técnica* (México DF.: Editorial Itaca, 2003), 39-41.

La Imagen 15, posee un sentido de síntesis analítica e interpretativa de lo que es la vida cotidiana en el Quito del s.XIX. Esta imagen no es una simple expresión gestual e irónica, puesto que revela una serie de interpretaciones simbólicas.

õEl cara de ajos o carajosö podría titularse de distinta manera, ahí radica la fuerza interpretativa y simbólica que el *ethos barroco* ofrece. õEl carajos o cara de ajosö es un hombre que observa al espectador con un solo ojo, es un grito de coraje y desesperación, es un ser que desea alejarse de los males de su entorno a través de un cúmulo de ajos, (se sabe que el olor del ajo ahuyenta los malos espíritus). Parece el retrato de un loco desesperado, de alguien que está en contra de todo o de alguien que reclama justicia. Es una manera independiente de expresarse, una pieza artística única que no ha sido pintada por encargo, sino que ha sido realizada con autonomía, es una representación subalterna, que se resiste a ser conquistada. õEl Carajos öes una imagen barroca que va en contra de toda complacencia externa. Es una expresión de resistencia.

En Pinto no se produce como en otros artistas de su época, aquel extrañamiento del *yo* y su alejamiento del *ser*. Tampoco mantiene un aislamiento en sí mismo, las relaciones con su entorno no provocan una conducta reaccionaria al rol que debe desempeñar. No hay alienación como una actitud social evasiva, su posición ante su época es una práctica artística consciente y racional, que conlleva un equilibrio en su comportamiento social. A criterio de Bolívar Echeverría se va estructurando un hombre concreto dentro de una sociedad concreta, en el proceso de las relaciones sociales de producción, conformándose socio-culturalmente en ese *Ethos* que es el Barroco.

A Joaquín Pinto le corresponde ser el sujeto histórico y concreto de este *ethos*. Con su comportamiento, sus prácticas artísticas, su visión sobre el mundo y de la vida, logra en su momento independizarse de las utilidades simbólicas de la Iglesia, es un transgresor de esos símbolos y creativo en sus nuevas formas artísticas. Estos patrones culturales y los cánones artísticos, no son aislados a las identidades de un sistema cultural, que se desarrolló y generó desde los orígenes mismos de su creación.

Desde una proposición de establecer una nueva reflexión en la acción de los actores sociales, no como una historia lineal, sino en que el futuro está en nuestras manos, para escribir una nueva forma de construir el mundo, desechando esos miedos que permitan levantar identidades. La liberación del procedimiento de õmiradas de control panópticoö reglamentadas por las instituciones, tácitas o expresas y de la indiferencia de los grupos sociales, impulsa esa necesidad de liberación a través de una

formación individual, una reformulación teórica, de la re-funcionalidad técnica y del compromiso de la voluntad creadora con una actitud consciente y perceptiva.

Para Andrés Arturo Roig, la historia en la América libre habla de los héroes, pero no de los sujetos anónimos, ni de los movimientos sociales que incluían a los negros, indígenas y mestizos, ni de las reivindicaciones que ellos buscaban, teniendo como ejemplo a la participación del negro en su propia independencia en Haití en el siglo XIX o lo que pasaba con los movimientos sociales indígenas en la alborada de la flamante nación o la participación en la lucha contra la imposición de trabajos forzados, la imposición y obligación de impuestos o abuso de poder sobre todo en el gobierno de García Moreno. En estas circunstancias, los estereotipos sobre el mestizo, negro o indígena, eran las de personajes exóticos para el buen gusto del turismo foráneo, ocultando a propósito al sujeto histórico concreto capaz de reclamar sus Derechos en protestas y alzamientos como el de Fernando Daquilema en Guano en 1871.⁴⁴

Sin duda, lo mismo puede leerse en Joaquín Pinto como un sujeto político, que pudo plegarse a una cultura de la cual se alimentaba artísticamente, pero en un giro intencional y voluntario pudo reaccionar frente a la determinación cultural, mostrando una conducta *ócontrariaö* a las representaciones dominantes de su época y así poder evidenciar por medio de sus imágenes la discriminación, la humillación y la dominación de unos en detrimento de otros.⁴⁵ Es decir, que las obras de Pinto nos permiten elaborar dudas o sospecha de la historia oficial y nos ha ayudado a *överö* sí éramos o no una ciudad de paz franciscana o que en el entorno socio-político se desarrollaban fuertes luchas, tensiones, resistencias y reivindicaciones. La historia de estas luchas no solamente fueron de carácter intelectual, fue una historia de ideas y posiciones ideológicas, fue en definitiva una historia de lo cultural.

Es en lo popular, donde se desarrolla una estrategia de resistencia cultural como estrategia del *ethos barroco*, que surgen de comunidades periféricas o de los márgenes. También existen manifestaciones contra hegemónicas dentro de la ciudad, como sucede en algunas ciudades contemporáneas, en las que, individuos, grupos o movimientos sociales luchan por una mejor forma de distribución de la riqueza y demás Derechos Sociales.

⁴⁴ Andrea Torres Armas, *Levantamientos indígenas en el Siglo XIX*. <https://www.academia.edu/4272755/Andrea_Torres_Armas_Levantamientos_ind%C3%ADgenas_en_el_Siglo_XIX>. Consulta: 03.03.2015.

⁴⁵ Andrés Roig, *Rostro y filosofía de América Latina* (Quito: Abya-Yala, 1993), 56.

Este mestizaje que dió el *ethos barroco*, resultado de muchos ingredientes se manifiesta propio y singular, tanto es así, que se habla de un hombre neo-barroco contemporáneo, colocándonos como herederos de un pasado que nos va a permitir apropiarnos de lo extraño, para hacerlo propio y singular. Un ser humano que asimilará todo, se integrará a todo y a la vez resistirá a todo como estrategia de supervivencia.

Bibliografía

Libros

- Albo, A. y Barrios, R. (comp.), *Violencias encubiertas en Bolivia, Cultura y Política*. La Paz: CIPCA, 1993.
- Almeida Albuja, Alexandra. *Reseña sobre la historia ecológica de la Amazonía ecuatoriana*. En: *Ecuador Petrolero*. Quito: Acción Ecológica, 2007.
- Amodio, Enmanuele. *Formas de alteridad*. Quito: Abya-Yala, 1993.
- Benjamín, Walter. *La obra de Arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México DF.: Editorial Itaca, 2003.
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Chiriboga, Lucia y Rodríguez, Lourdes. *Un Legado del Siglo XIX*. Quito: Corporación Centro de Investigación fotográfica, 2009.
- Cornejo Polar, Antonio *Escribir en el aire, Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- De la Serna Herrera, Juan Manuel. *Pautas de la Convivencia Étnica en la América Latina colonial (Indios, negros, pardos, mulatos y esclavos)*. México DF.: UNAM, 2005.
- Echeverría, Bolívar. *El Ethos Barroco*. México DF.: Ediciones Era, 2001.
- . *La Compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina*. En: *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1996.
- Eco, Humberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Destinos S.A, 2001.
- Endara, Javier. *Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984.
- Fotografía Patrimonial Ecuatoriana, *Taller Visual*. Quito: Centro de Investigaciones Fotográficas, 2009.
- Gallegos de Donoso, Magdalena. *Pintores ecuatorianos: Joaquín Pinto*. Quito: Editora Andina, 1984.
- García Canclini, Néstor .*La producción simbólica, Teoría y método en sociología del arte*. México DF.: Siglo XXI Editores, 1988.
- Gruzinski, Serge. *Las Guerra de las Imágenes, De Cristóbal Colón a Blade Runner*. México DF.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

- Hans, Gadamer. *Antología*. Salamanca: Editorial Tecnos, 2001.
- Massey, Doren. *La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones*. Citado por: Leonor Adurch (Comp.), *Pensar este tiempo, Espacios, afectos, pertenecías*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Moraña, Mabel. *Viaje al Silencio, exploraciones del discurso barroco*. México DF.: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1998.
- . *Viaje al silencio, exploraciones del discurso barroco*. México DF.: Facultad de Filosofía y Letras-Unam, 1998.
- Navarrete, José Antonio. *Un legado del siglo XIX: Fotografía Patrimonial Ecuatoriana Taller Visual*. Quito: Centro de Investigaciones Fotográficas, 2009.
- Pérez Guali, Juan Carlos. *El cuerpo en venta, relación entre arte y publicidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Pérez Munguia, Juana Patricia, *Derecho Indiano para esclavos, negros y castas, integración, control y estructura estamental*. México DF.: 2003.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad, Una economía visual del mundo andino de imágenes*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Pratt, Mary. *Apocalipsis en los andes, Zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*. Quito: Centro Cultural del BID, 1996.
- . *Ojos imperiales, Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Routledge, 1992.
- Roig, Andrés. *Rostro y filosofía de América Latina*. Quito: Abya-Yala, 1993.
- Salcedo, Jaime. *Urbanismo Hispanoamericano Siglos XVI, XVII, XVIII, El Modelo Urbano aplicado a la América Española, su génesis y su desarrollo teórico y práctico*. Santa Fe de Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 1984.
- Vargas, José María. *Joaquín Pinto*. Quito: Editora Andina, 1984.

Enciclopedias

- Cevallos, Gabriel y Crespo, Hernán et. al. (y otros). *Historia del Arte Ecuatoriano*. Quito: Salvat Editores, 1977.

Publicaciones electrónicas

- Gasca, Jorge. *El origen de la ciudad*.
<https://www.youtube.com/watch?v=cMvYcV7IFHw&index=32&list=PLqWiNA3z50bERKeA1E35_UmhKk09QDH1Z>. Consultado: 03.03.2015.
- Torres Armas, Andrea. *Levantamientos indígenas en el Siglo XIX*.
<https://www.academia.edu/4272755/Andrea_Torres_Armas_Levantamientos_ind%C3%ADgenas_en_el_Siglo_XIX>. Consulta: 03.03.2015.
- Vattimo, Gianni. *¿Pensamiento débil, pensamiento de los débiles?*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=fpI5pkPSbJc>>. Consultado: 03.03.2015.
- Von Grafenstein, Johanna. *La Revolución e Independencia de Haití: Sus Percepciones en las Posesiones Españolas y Primeras Repúblicas Vecinas*. < <http://www.20-10historia.com/articulo7.phtml>>. Consultado: 03.03.2015.

Índice de ilustraciones

ILUSTRACIÓN 1 INDIOS LORETOS.....	19
ILUSTRACIÓN 2 INDIOS AGUATEROS DE QUITO.....	19
ILUSTRACIÓN 3 PANORAMA GENERAL DE LA CIUDAD DE QUITO Y SUS CONTORNOS HACIA 1735 DONDE RESIDÍAN EL CABILDO Y LA REAL AUDIENCIA SUJETOS A SU AUTONOMÍA POLÍTICA, SOCIAL, TRIBUTARIA Y JUDICIAL.....	23
ILUSTRACIÓN 4 LA INMACULADA.....	28
ILUSTRACIÓN 5 PLAZA Y CONVENTO DE SAN FRANCISCO.....	30
ILUSTRACIÓN 6 INTERIOR DEL CRÁTER DEL VOLCÁN PICHINCHA.....	31
ILUSTRACIÓN 7 VISTA PANORÁMICA DE QUITO DESDE EL PLACER.....	31
ILUSTRACIÓN 8 AUTORRETRATO.....	34
ILUSTRACIÓN 9 EL OREJA DE PALO.....	36
ILUSTRACIÓN 10 INDIO.....	39
ILUSTRACIÓN 11 EL ALCALDE EN TRAJE DE GALA.....	41
ILUSTRACIÓN 12 LA VIRGEN DE EL QUINCHE SALVA AL ESCULTOR DIEGO DE ROBLES (FRAGMENTO).....	42
ILUSTRACIÓN 13 CHOLITA CON NIÑO.....	43
ILUSTRACIÓN 14 LA CITA.....	44
ILUSTRACIÓN 15 LAS CASTAS MEXICANAS.....	47
ILUSTRACIÓN 16 MARIANA DE JESÚS ENSEÑANDO LA DOCTRINA CATÓLICA.....	48
ILUSTRACIÓN 17 FRAGMENTO MARIANA DE JESÚS ENSEÑANDO LA DOCTRINA CATÓLICA	49
ILUSTRACIÓN 18 TYPES OF MANKIND.....	50
ILUSTRACIÓN 19 ESTUDIOS DE LOS ABORÍGENES DE IMBABURA Y CARCHI.....	52
ILUSTRACIÓN 20 CAPÍTULOS QUE SE LE OLVIDARON A CERVANTES.....	54
ILUSTRACIÓN 21 LA VIRGEN DE EL QUINCHE CURA AL INDIO HUAORANI DE UN HACHAZO DE SU PIERNA.....	55
ILUSTRACIÓN 22 MAPA DE LA GOBERNACIÓN DE QUIJOS.....	57
ILUSTRACIÓN 23 PAISAJE DEL ORIENTE ECUATORIANO.....	58
ILUSTRACIÓN 24 CANON ANATÓMICO MUJER Y NIÑO.....	60
ILUSTRACIÓN 25 EL PURGATORIO.....	61
ILUSTRACIÓN 26 VELORIO DE INDIO.....	61

ILUSTRACIÓN 27 CARA DE AJOS O CARAJOS 65

Índice de tablas

TABLA 1 CLASIFICACIÓN DE PREJUICIOS Y ESTEREOTIPOS..... 40