

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Historia**

Maestría de Investigación en Historia

**Caricatura política de Juan Agustín Guerrero en la segunda mitad del siglo XIX**

Paúl Stalin Pavón Valencia

Tutora: Trinidad Pérez Arias

Quito, 2022





## **Cláusula de cesión de derecho de publicación**

Yo, Paúl Stalin Pavón Valencia, autor de la tesis intitulada “Caricatura política de Juan Agustín Guerrero en la segunda mitad siglo XIX”, mediante el presente documento de 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 Historia 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, utilizar 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 Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

29 de julio 2022

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

En esta tesis utilizamos las imágenes como fuentes históricas que permiten interpretar la cultura política de la segunda mitad del siglo diecinueve, específicamente del republicanismo hispanoamericano que se tradujo a un lenguaje visual por medio de caricaturas políticas. Analizamos una parte de la producción iconográfica atribuida a Juan Agustín Guerrero (1818-1886), quien fue un republicano quiteño miembro de la Sociedad Democrática Miguel de Santiago y un prolífico artista que dejó una extensa obra en la pintura y música, pero que es poco estudiada por la historiografía ecuatoriana.

Las caricaturas que seleccionamos dan cuenta de una posición política y una idea de la República, además, son un recurso gráfico que se inserta en los debates políticos de la época e interpela el poder de la aristocracia, el clero y del militarismo. Un elemento particular de las caricaturas de Guerrero es el esquema visual zoomorfista que adoptó de tradiciones artísticas renacentistas y flamencas para formularlo en clave política republicana.

Finalmente, este estudio realiza una lectura a nivel iconográfico e iconológico de las caricaturas de Guerrero para ubicarlas en un circuito de arte iconoclasta que es el prelude de la prensa satírica decimonónica que consolidó a la caricatura como un mecanismo de agitación y combate.

Palabras clave: Juan Agustín Guerrero, caricatura política, republicanismo, iconografía, prensa satírica



A mi pequeña Victoria con amor imperecedero.

A Nancy por el tiempo que dedicaste en mi crianza, por el amor y bondad que cultivas en mí.

A Gonzalo por tu apoyo incondicional y por compartir en silencio importantes enseñanzas.

A Álex por salvar mi vida de muchas maneras y ser mi hermano del alma.

A Christian por alentarme en todas las etapas de mi vida y creer en mí.

A Kari por su afecto sincero y gran corazón.

A Trinidad Pérez por ser paciente y comprensiva en este desafío intelectual.

En memoria de quienes perdieron su vida por la violencia del estado en la rebelión de octubre de 2019: Segundo Tucumbi, Marco Oto, José Chaluisa , Gabriel Angulo, Edison Mosquera, Abelardo Vega, Edgar Yucailla, Raúl Chilpe, Silvia Mera, José Rodrigo Chalouisa, Francisco Quiñonez.  
Kaypimi kanchik. Kutinbash jatarinkapak  
(Aquí estamos. Para volver a levantarnos)





## **Agradecimientos**

A Galaxis Borja por sus valiosos aportes para que la maestría de Historia sea una experiencia enriquecedora a nivel intelectual y personal.

A Guillermo Bustos, Santiago Cabrera y Rosemarie Terán por los conocimientos compartidos y valiosas conversaciones fuera de clases.

A Jimmy Herrera por la amistad y confianza

A Jean Paul Ruiz por su generosidad al compartir valiosa información para esta investigación y por los gratos momentos en la residencia.

A Mayra Mancheno por su amabilidad y ayuda en secretaría.

A Viviana, Jacinto, Bruno, Henry, David, Alejo, Andrés, Alexia, Dianis, Doménica y Karu por los buenos momentos compartidos.

A las trabajadoras y trabajadores de la Universidad Andina Simón Bolívar, especialmente al personal de la residencia universitaria.



## Tabla de contenido

Figuras .....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero.....	21
Juan Agustín Guerrero en el escenario político y cultural de la segunda mitad del siglo diecinueve: 1845-1875 .....	21
Capítulo segundo .....	33
El republicanismo hispanoamericano: prácticas discursivas y simbólicas.....	33
Capítulo tercero .....	49
La caricatura política de Juan Agustín Guerrero: análisis iconográfico e iconológico..	49
Conclusiones.....	65
Fuentes y bibliografía .....	67



## Figuras

Figura 1. Juan Agustín Guerrero (retrato). 1876. Imagen de Fidel Pablo Gutiérrez, Soyecuador.blog .....	19
Figura 2. Manifestación patriótica. 1852. Imagen tomada de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit. ....	28
Figura 3. Boletín del Colegio La Unión: 1860. Imagen de la Biblioteca y Museo Aurelio Espinosa Pólit. ....	29
Figura 4. María Melchor Mercado, <i>El Mariscal de Ayacucho haciendo nacer las artes y ciencias de la cabeza d Bolivia</i> . Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869). Archivo y biblioteca nacionales de Bolivia .....	43
Figura 5. José Figueroa, <i>La muerte de Sucre</i> , óleo sobre tela, 1835. Imagen tomada de Biblioteca virtual del Banco República de Colombia. ....	44
Figura 6. Muera Rosas, n°10, 1842. Imagen tomada de Anáforas, Universidad de la República Uruguay. ....	45
Figura 7. Carlo Molina: El lechero o trabuco, 1834. Imagen tomada de la Biblioteca virtual del Banco República de Colombia. ....	46
Figura 7. Grandville, <i>Familia de escarabajos</i> . La vida pública y privada de los animales. Imagen tomada de Biblioteca digital Gallica. ....	52
Figura 8. Juan Agustín Guerrero (atribuido) <i>Y están con hambre</i> . S/F. Imagen compartida por el Museo Nacional del Ecuador (MUNA) .....	53
Figura 9. Juan Agustín Guerrero (atribuido). <i>Están graduándose</i> . s/f. Imagen compartida por el Museo Nacional del Ecuador (MUNA) .....	55
Figura10. Juan Agustín Guerrero. <i>A la que tengas más plumas</i> . s/f. Imagen tomada del libro <i>Imágenes del Ecuador del siglo XIX</i> de Wilson Hallo.....	57
Figura 11. Juan Agustín Guerrero. <i>Y van al progreso</i> . s/f. Imagen tomada del libro <i>Imágenes del Ecuador del siglo XIX</i> de Wilson Hallo. ....	58
Figura 13. Juan Agustín Guerrero (atribuido). Escena satírica, óleo sobre lienzo. 1860. Imagen compartida por el Museo Nacional del Ecuador (MUNA). Foto: Christopher Hirtz.....	59
Figura 12. El Cangrejo, Frontispicio, 1856. Imagen tomada de la Biblioteca Aurelio Espinosa Polit. ....	60
Figura14. Juan Agustín Guerrero. <i>El lobo cuida mejor del rebaño</i> . s/f. Imagen tomada del libro <i>Imágenes del Ecuador del siglo XIX</i> de Wilson Hallo.....	63



## Introducción

Este estudio parte de un desafío en el oficio del historiador, que consiste en utilizar las imágenes como fuentes históricas para interpretar el pasado, con la misma fiabilidad de los documentos escritos. En este sentido, esta investigación se inscribe en las reflexiones del Instituto Warbug que fue el espacio académico pionero para pensar a la imagen como documento histórico y la continuidad de ciertas formas expresivas o fórmulas de emoción que se trasladan de un contexto a otro.<sup>1</sup>

Las imágenes como testimonios visuales contienen importantes detalles de las mentalidades, costumbres, acontecimientos políticos y vida cotidiana de una época, que muchas veces se omiten en los textos escritos por considerarlos irrelevantes o escandalosos.<sup>2</sup> Por otra parte, las fuentes visuales posibilitan al historiador e historiadora aproximarse a los modos de representación y autorepresentación de una determinada sociedad, así como también a sus prácticas de construir sentido a través de lo visual porque debemos tener en cuenta, que la mirada no es neutral ni objetiva y toda imagen tiene un carácter polisémico.<sup>3</sup>

Bajo este marco de reflexión, proponemos ubicar a la imagen en el campo simbólico que está en constante disputa por controlar los modos de ver el mundo y dar sentido a la realidad, es decir, la imagen se inserta en el espacio público para ampliar la opinión pública y evidencia la confrontación que existe en una sociedad alrededor de este aspecto.<sup>4</sup>

Establecer una relación entre imagen y política implica acercarse a un campo de estudio dentro de la historia del arte como es la iconografía política, que indaga la capacidad de la imagen para crear sentido en el quehacer político, es decir, los discursos visuales que se producen en la esfera pública pueden legitimar, persuadir, moralizar e interpelar a los proyectos políticos que están en pugna por el poder.

En este sentido, con la iconografía política podemos analizar las prácticas de representación simbólica de coyunturas políticas y dar cuenta de los usos políticos de las

---

<sup>1</sup> Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, trad. Carlos Catroppi (Barcelona: Gedisa, 1999),13.

<sup>2</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001)

<sup>3</sup> Tomás Pérez Vejo “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas” en *Memoria y Sociedad* 16, n°32 (2012): 19.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, 28

imágenes, así como también proporcionar a la historia del arte un enfoque multidisciplinar que combine varios aportes teóricos y metodológicos de las ciencias humanas.

Las imágenes no son reductibles a las manifestaciones simbólicas de una visión del mundo, ni tampoco son la parte visible de tendencias sociales y económicas profundas. Más potentes que las simples ilustraciones de la evolución histórica, participan en la creación de la realidad política. El retrato de un monarca puede conducir al estabilizar la monarquía, la destrucción de su efigie es un crimen contra el régimen.<sup>5</sup>

En consecuencia, este estudio se aproxima las caricaturas atribuidas a Juan Agustín Guerrero (1818-1886) como vestigios de la cultura política republicana liberal que contienen información de cómo se representó una comunidad política y cómo forjaron un imaginario de la república. Las imágenes que realizó Guerrero son una expresión sociocultural que retratan las condiciones sociales, políticas y culturales de su época, pero también reflejan su esquema de pensamiento, por ello en el primer capítulo nos aproximamos de manera somera al complejo contexto político de la segunda mitad del siglo diecinueve que experimenta varios conflictos por el horizonte político que deben perseguir las nacientes repúblicas.

El propósito del primer capítulo es identificar la participación de Guerrero en el ámbito político, cultural y educativo, pero sobre todo en la conformación de las sociedades democráticas que fueron espacios de sociabilidad entre artistas, artesanos e intelectuales republicanos.

En el segundo capítulo indagamos las características del republicanismo hispanoamericano, que fue una experiencia política que se desarrolló a nivel regional e intentó edificar la República a través de la formación de ciudadanos educados en la moral y respeto a la ley. El objetivo de este capítulo es aproximarse a los elementos constitutivos del republicanismo con énfasis en el caso ecuatoriano que formuló un republicanismo liberal y católico, y que encontró en el artesano el ciudadano ideal para sostener al proyecto republicano. Finalmente, incluiremos una serie de caricaturas que circularon en la prensa satírica de la región sudamericana como una representación simbólica del discurso republicano.

El tercer y último capítulo contiene un análisis de una serie iconográfica de Guerrero, quien es el precursor de la caricatura política en Ecuador y de utilizar el zoomorfismo para representar al clero, la aristocracia y los caudillos militares. El criterio de selección de las imágenes está en función de su capacidad para traducir elementos de

---

<sup>5</sup> Christian Joshke “¿Para qué sirve la iconografía política?”, *Perspective* n°1 (2012): 191



un lenguaje político republicano a unas imágenes satíricas que contienen símbolos y alegorías del republicanismo y la república.

En este capítulo también se realiza una aproximación histórica de la caricatura, sin un afán genealógico, con el propósito de identificar los préstamos del lenguaje visual que toma Guerrero de diversos estilos artísticos y las conexiones que existen con otras imágenes que circularon en la prensa satírica decimonónica.

Finalmente, es importante mencionar que esta investigación se acerca a la propuesta metodológica iconográfica e iconológica que elaboraron autores como Aby Warburg, Erwin Panofsky y Ernst Gombrich, quienes estudiaron la imagen desde las dimensiones expresivas, convencionales y de contenido. Las categorías de análisis que empleamos son: formulas expresivas o de emoción propuesta por Warbug para referir las permanencias, apropiaciones y recuperaciones que experimentan las imágenes con el transcurso del tiempo; en la creación de imágenes Gombrich plantea la existencia de un esquema visual que es una referencia al momento de crear imágenes y representar la realidad.<sup>6</sup>

El marco temporal de esta investigación se ubica entre los años 1845 y 1875 porque en estos treinta años la república experimentó dos procesos políticos refundacionales en términos simbólicos y discursivos como fueron el marcismo (1845-1859) y el garcianismo (1860-1875), pero sobre todo son los proyectos políticos en que se visibiliza la participación de Juan Agustín Guerrero como autoridad política, artista, profesor y director encargado del Conservatorio Nacional de Música.

Las fuentes visuales que utilizamos en este estudio son seis caricaturas atribuidas a Guerrero que se encuentran en las reservas del Ministerio de Cultura y Patrimonio y en el libro de Wilson Hallo, quien rescató el álbum de imágenes que se presume encargó Pedro Moncayo a Guerrero como una memoria visual de la vida cotidiana y del entorno político de la época.

En el aspecto de la materialidad, es necesario aclarar que no tuvimos acceso directo a estos archivos, pero gracias al *Proyecto Umbrales del Arte en el Ecuador* y a Malena Bedoya logramos obtener datos precisos sobre la técnica con que fueron elaboradas y sus dimensiones; las caricaturas fueron realizadas con las técnicas de lápiz, carboncillo, tinta sobre papel y óleo sobre lienzo.

---

<sup>6</sup> Ginzburg, *Mitos*, 68.

La selección de estas imágenes se justifica por su capacidad comunicativa de las principales preocupaciones que tenían los republicanos decimonónicos como fueron la ciudadanía, el progreso, la moral, instrucción pública y la ley. Por otro lado, en un óleo podemos encontrar una alegoría de la cultura política ecuatoriana del siglo diecinueve que retrata a los principales actores políticos como fueron los militares, clérigos, aristócratas e ilustrados.

La principal investigación alrededor de Juan Agustín Guerrero es la de Wilson Hallo, quien recopila una buena parte de su producción artística en la pintura, música, poesía y la ubica en un contexto político, social y cultural, asimismo proporciona varios datos biográficos relevantes para comprender su importancia en el ámbito político y artístico ecuatoriano. El aporte de este trabajo, aparte de mostrar su profusa obra artística, radica en visibilizar a un personaje clave para entender el desarrollo de la caricatura política y la música ecuatoriana, pero también de la conformación de las sociedades democráticas que articularon el arte dentro de un proyecto político.<sup>7</sup>

Por otra parte, las investigaciones de Galaxis Borja González sobre las sociedades democráticas en la segunda mitad del siglo diecinueve nos permiten conocer la filiación de Guerrero hacia el republicanismo quiteño, que tiene un carácter liberal y católico.<sup>8</sup> Los estudios de Borja permiten conocer la configuración de nuevas sociabilidades en las que se destaca la asociación de artistas, artesanos e intelectuales republicanos, quienes comprendieron la importancia de establecer vínculos con los sectores populares, después que la experiencia del republicanismo ilustrado no logró conciliar las diferencias sociales ni generó una participación política democrática.

En este contexto, Guerrero aparece como autoridad política del cantón Quito; vicepresidente de la Escuela Democrática Miguel de Santiago y colaborador de un periódico local, es decir, es un intelectual que intercala su accionar como funcionario del gobierno y como miembro de los espacios de sociabilidad que interpelan al poder y reivindicaban al artesano como el ciudadano modelo para el orden republicano.

Por último, Guerrero aparece como una referencia obligatoria de los pintores prolíficos del siglo diecinueve, junto a nombres como Rafael Salas, Luis Cadena, Leandro

---

<sup>7</sup> Wilson Hallo, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX: Juan Agustín Guerrero* (Quito: Ediciones del Sol, 1981) 24.

<sup>8</sup> Galaxis Borja, “Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845-1859”, *Procesos*, n°48 (2018): 22. doi: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.697>; “‘Sois libres, sois iguales, sois hermanos’ Sociedades democráticas a mediados del siglo XIX”. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas – Anuario de Historia de América Latina*. 63 (2016).

Venegas y Juan Pablo Sanz. En el texto clásico de José María Vargas menciona la importancia de su producción artística en el estilo paisajista, costumbrista y temática popular, además, presume que realizó ciertos dibujos satíricos con la técnica litográfica en la primera imprenta de la ciudad en 1857.<sup>9</sup>

Por su parte, José Gabriel Navarro, historiador del arte, establece que algunas representaciones satíricas de Guerrero guardan relación con la caricatura de costumbres de Honoré Daumier y sus Escenas de Robert Macaire, así como también con los *Caprichos* de Francisco de Goya, quien retrató de manera mordaz a las costumbres de la sociedad española y excesos de la Inquisición.<sup>10</sup>

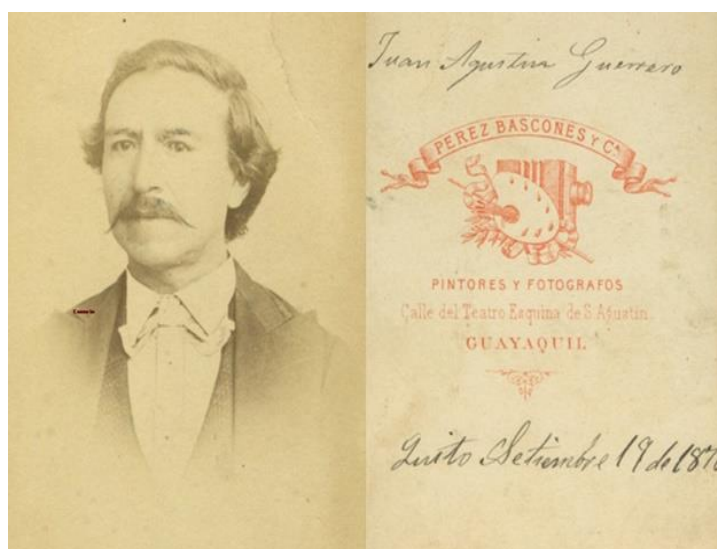


Figura 1. Juan Agustín Guerrero (retrato). 1876. Imagen de Fidel Pablo Gutiérrez, Soyecuador.blog

<sup>9</sup> José María Vargas, *Historia de la Cultura Ecuatoriana* (Quito: Ariel, s/f)

<sup>10</sup> José Gabriel Navarro, *La pintura en Ecuador del siglo XV al XIX* (Quito: Dinediciones, 1991)



## Capítulo primero

### Juan Agustín Guerrero en el escenario político y cultural de la segunda mitad del siglo diecinueve: 1845-1875

Este capítulo se aproxima a la figura de Juan Agustín Guerrero como un sujeto público que participa de manera activa en el campo político, cultural y educativo de la segunda mitad del siglo diecinueve. Guerrero, como muchos otros hombres políticos públicos de la época, es autoridad política, escritor, músico, artista, profesor y miembro de sociedades democráticas. Sin embargo, en este complejo entramado de actividades podemos identificar su preocupación alrededor del desarrollo de las artes y la educación como instrumentos civilizatorios que permitirán moldear un ciudadano republicano.

El propósito de este capítulo es ubicar a Guerrero en el contexto político que tiene como referentes principales a los proyectos refundacionales de la república como fueron el marcismo (1845-1860) y garcianismo (1861-1875), además, es en estos procesos políticos en los que podemos identificar cómo articuló su obra artística a la coyuntura política del momento, sobre todo, sus representaciones satíricas que tradujeron su pensamiento republicano e idea de la república a un lenguaje visual.

En este sentido, la reflexión de Juan Maiguashca es clave para entender el concepto de república que propusieron las élites políticas e intelectuales:

El término república adquiere nuevos significados a partir de 1812. En el contexto de la Independencia fue a la vez un mito fundador y una utopía, y en ambos casos cumplió una función aglutinante. Como mito fundador, la república se refirió a la revolución independentista como un hecho anti-colonial, es decir, al contrario de lo que sucedió en Francia, donde el republicanismo tuvo que ver con una oposición de clase, en la América Latina y en el caso concreto de Ecuador el republicanismo significó la oposición nación contra imperio. De este modo la república fue una especie de partida de nacimiento de los pueblos latinoamericanos, y como tal, enfatizó el aspecto unitario más que los conflictos internos de las nuevas nacionalidades.<sup>11</sup>

El primer decenio de la república se caracterizó por el militarismo caudillista de Juan José Flores que implementó un modelo conservador con matices pro monárquicos en alianza de la clase terrateniente serrana; y el republicanismo conservador de Vicente Rocafuerte, quien a través de la educación intentó consolidar ciudadanos ilustrados sin tomar en cuenta las desigualdades sociales de la población. En ambos gobiernos fue nodal el conflicto entre poder central y local, así como también la ausencia de las clases

---

<sup>11</sup> Juan Maiguashca, “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895, en *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*, ed. Juan Maiguashca (Quito: Corporación Editora Nacional, 1994), 372.

subalternas en el proceso de construcción nacional. Bajo este contexto histórico, se produjo un levantamiento fraguado desde los sectores comerciantes de la región litoral que vieron amenazada su autonomía frente a la supresión del municipio que estableció la nueva constitución de 1843, del segundo periodo floreano, conocida como la Carta de la Esclavitud, que fue una estrategia para prolongar su periodo presidencial y centralizar el poder en la clase terrateniente serrana con la que tuvo vínculos familiares.

En consecuencia, la Revolución Marcista de 1845 no fue una reivindicación de carácter nacional, sino la expresión de la clase dominante costeña frente a las nuevas alianzas realizadas por Flores para otorgar más poder a la aristocracia serrana. El marcismo implicó una refundación política y simbólica de la república<sup>12</sup> y una ruptura con el pasado colonial, pero sobre todo, fue el inicio de un programa político liberal impulsado por un “movimiento de élites ilustradas y de burguesía capitalista, que nacía en el puerto que había entrado ya en plena actividad de comercio exportador”.<sup>13</sup>

El marcismo propuso un republicanismo democrático e igualitario que movilizó a las clases subalternas que antes fueron relegadas de la participación política y apareció en la escena política nuevos actores sociales que se consideraron demócratas. En el caso ecuatoriano, al igual que otras regiones sudamericanas se produjo una transición de una república conformada por ilustrados que esbozaron como principal principio el de la libertad; hacia una república que permitía la participación de sectores que estaban fuera de la cultura letrada y enarboló el principio de igualdad.<sup>14</sup>

Una característica, del primer momento del periodo marcista fue la sucesión de gobiernos civilistas: Vicente Ramón Roca (1845-1849); Manuel de Ascásubi (1849-1850) y Diego Noboa (1850-1851) quienes enfrentaron la constante amenaza floreana de invadir la república, pero también se caracterizó por la falta de acuerdos entre los grupos liberales que desencadenó una crisis de representación política.

---

<sup>12</sup>Los marcistas propusieron sustituir el emblema tricolor por los colores blanco y azul de la bandera guayaquileña y establecieron que 1845 sea considerado como el primer año de la libertad en el calendario oficial de la historia ecuatoriana. Véase Patricio Icaza, “Poder central y poder local en el período republicano” en *Antología de Historia*, ed. Jorge Núñez (Quito: FLACSO, 2000), 300; Enrique Ayala Mora, *Lucha política y origen de los partidos políticos en el Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1988); Carlos Espinosa, *Historia del Ecuador en contexto regional y global* (Barcelona: Lexus, 2010); Juan Maiguashca, “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895, en *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*, ed. Juan Maiguashca (Quito: Corporación Editora Nacional, 1994)

<sup>13</sup> Leopoldo Benites Vinuesa, *Ecuador: drama y paradoja*, (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2003), 195.

<sup>14</sup> Maiguashca, “El proceso”, 378.

A breves rasgos las principales medidas efectuadas en el gobierno de Roca fueron: la redacción de la cuarta constitución que estableció que el período presidencial sea de cuatro años; decretó que nadie en el país nacía esclavo y amplió las garantías sociales como la libertad de imprenta, sufragio y derecho a la propiedad.<sup>15</sup>

La administración de Ascásubi, apenas duró un año, pero incentivó el desarrollo de las ciencias y artes; creó escuelas dominicales e implementó el modelo lancasteriano; construyó hospitales y mejoró la instrucción médica. En este proyecto político participaron destacados liberales como Pedro Moncayo, Francisco Xavier Aguirre, Pedro Carbo y Manuel Gómez de la Torre, quienes fueron referentes del pensamiento liberal republicano.<sup>16</sup>

Sin embargo, el principal opositor de este gobierno democrático y liberal fue también un personaje destacado del liberalismo como fue José María Urvina, quien argumentó que la presencia de Benigno Malo como autoridad política y la decisión de poner fin al destierro de la familia de Flores implicaba un pacto con el floreanismo que amenazaba a la independencia de la república.<sup>17</sup>

La fase civilista del periodo marcista terminó el 10 de junio de 1851 cuando el general Urvina se declaró como Jefe Supremo después de derrocar a Noboa, a quien apoyó en su candidatura. En este contexto se fraguó su personalidad de estadista y hombre necesario para sostener el orden republicano y combatir la expedición que Flores organizaba desde Perú para invadir el país.

De tal forma, con Urvina en el poder la construcción de la república adquirió un carácter radical y popular porque efectuó acciones claves como la abolición de la esclavitud y derogación del tributo indígena; adoptó el método lancasteriano para educar a más personas; expulsó a la Compañía de Jesús y formó un grupo de milicia denominado tauras que fue temido por toda la población y “que eran los mulatos costeños, que hasta entonces no tuvieron significación histórica: los habitantes de la selva basta (...) baqueanos de las montañas tropicales del Bulubulu y de Yaguachi, esguazadores épicos del río plagado de caimanes: el Taura, que les dio un nombre que, por extensión, llegó a denominar a todo pardo costanero.”<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> José María Le Gouhir, *Historia de la República del Ecuador* (Quito: Imprenta del Clero, 1938), 2: 215.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, 253.

<sup>17</sup> Julio Tobar Donoso, *Monografías Históricas* (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1938), 207.

<sup>18</sup> Leopoldo Benites, *Ecuador: drama y paradoja*, (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2003), 199.

El predominio de Urvina implicó que se consolidó un militarismo con carácter republicano y liberal similar a la experiencia granadina como recoge el diario *Semanario Popular*:

De 1850 a 1860, el contagio del liberalismo de la Nueva Granada se hizo sentir en el Ecuador de la manera más sensible. La prensa radical de la vecina república y especialmente los periódicos *El Tiempo* y *El Neogranadino*, redactados por plumas elocuentes y seductoras y por genios pujantes, formaban magisterio incontrovertible de derecho público para los hombres de todas parcialidades políticas en que estábamos divididos los ecuatorianos. A impulso de esa propaganda activa, ardorosa, deslumbradora, vieron aparecer las llamaradas del incendio bajo la forma de sociedades democráticas en Quito, y de logias masónicas en Guayaquil.<sup>19</sup>

Finalmente, en su último año de gobierno realizó una reforma constitucional que dio la potestad a las asambleas electorales provinciales para la elección presidencial que antes era competencia del congreso, de esta manera logró nombrar como su sucesor a Francisco Robles, quien continuó con el predominio del militarismo nacional y un programa político liberal.<sup>20</sup>

En el gobierno de Robles se concretó la derogación del tributo de indios y su obligación del servicio militar; negoció la deuda inglesa denominada Pritchett-Icaza y fundó varios centros educativos importantes como el colegio La Unión en Loja donde su planta docente se compuso de varios militantes del liberalismo granadino. Sin embargo, en 1859 se produjo un terremoto que dejó grandes daños en el país y el descontento de los grupos conservadores aumentó por una serie de sucesos como: el crimen de un impresor por una hoja suelta que cuestionaba al gobierno; el destierro de Pedro Moncayo y García Moreno; el conflicto territorial con Perú y las negociaciones de las islas Galápagos con Estados Unidos.<sup>21</sup>

La crisis política provocó una desintegración de la república en cuatro secciones autónomas con sus respectivos líderes: Guillermo Franco en Guayaquil; García Moreno, a la cabeza del gobierno provisional de Quito; Manuel Carrión Pinzano en el estado federado de Loja y Jerónimo Carrión en Cuenca. Ante los constantes enfrentamientos y negociaciones, Robles decidió renunciar a la presidencia el 30 de agosto de 1859 en Riobamba, lo que significó el final del periodo marcista.<sup>22</sup>

En este contexto político apareció la figura de Gabriel García Moreno, quien fue el pacificador de la crisis nacional y del conflicto interno que atravesaba la república.

---

<sup>19</sup> *Seminario Popular*, Quito, 8 de febrero de 1889, n° 16.

<sup>20</sup> Benites, *Ecuador*, 201.

<sup>21</sup> Le Gouhir, *Historia* p. 329

<sup>22</sup> *Ibíd.*, 357.



García Moreno recurrió a Flores para que esté al frente de los combates que permitieron restablecer el control de las sublevaciones, sobre todo la de Guayaquil, con la que se terminó la separación de la república y se adhirieron al gobierno de Quito. La constituyente de 1861 presidida por Flores eligió a García Moreno como presidente y decretó la sustitución de la bandera nacional enarbolada por los marcistas que tenía el color blanco y azul, por la tricolor de la Gran Colombia.<sup>23</sup>

El garcianismo (1860-1875) propugnó la república como una *utopía ético-religiosa* porque la religión fue el elemento de cohesión ante un país fragmentado. El proyecto político de García Moreno se caracterizó por implementar medidas progresistas en materia económica y política bajo un orden represivo y conservador.<sup>24</sup>

La modernidad y república católica aunque podría ser una propuesta contradictoria estaba enmarcada en una corriente filosófica y política impulsada por Jaime Balmes (1810-1848), para quien el catolicismo “lejos de ser enemigo del progreso material, social y político, había contribuido a su desarrollo (...) al insistir en la necesidad de incorporar las clases subalternas, el catolicismo había propuesto un concepto más amplio y visionario”.<sup>25</sup>

La iglesia fue el actor clave en este proceso político que estableció el Concordato con la Santa Sede en 1862 y la consagración de la República al Sagrado Corazón de Jesús en 1873.<sup>26</sup> La moral cristiana y la educación bajo la tutela del clero resultaron ser herramientas civilizatorias capaces de mermar la desunión de la nación y corregir los vicios que amenazaban el orden, pero sobre todo moldear ciudadanos creyentes y respetuosos de las instituciones políticas. La percepción de que los grupos sociales subalternos eran un problema para el progreso de las naciones se evidenció en el garcianismo que decretó la obligatoriedad de la educación primaria e impulsó la alfabetización para los indígenas, así como también la evangelización en zonas alejadas del país, en este sentido, la combinación de religión y política “buscaba la solución a un problema muy evidente, la ausencia de un estado centralizado”<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Gonzalo Orellana, *Resumen histórico del Ecuador (1830-1930)*. (Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke, 1948), 37.

<sup>24</sup> Maiguashca, “El proceso”, 383.

<sup>25</sup> *Ibíd.* 389

<sup>26</sup> Jacinto López, *La muerte de García Moreno* (Quito: Universidad Central, 1922), 7

<sup>27</sup> Perla Valero, “Un proyecto de modernidad católico: el Ecuador de García Moreno”, *De Raíz diversa. Revista especializada en Estudios Latinoamericanos* 1, n°2 (2014):175. "<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ppel-unam/20160614043924/Valero.pdf>"

El desarrollo de la educación en este contexto histórico mantuvo una relación directa con el sufragio, es decir, la instrucción fue una condición de posibilidad para la ampliación de la participación política de ciudadanos que tenían como requerimiento saber leer y escribir. De esta forma, los esfuerzos modernizadores de la nación que llevo a cabo García Moreno respondieron a la necesidad de implementar lo que Ana Buriano plantea como el *espíritu del nuevo siglo*.<sup>28</sup>

En este contexto fundó la Academia Nacional o de Dibujo (1861), Escuela de Arquitectura y Perspectiva (1862), Conservatorio Nacional de Música (1870) y la Escuela de Bellas Artes (1872), “en esta escuela se volvió a dar importancia a la pintura, al óleo y al pastel, al dibujo de la figura humana, a las proporciones y al dibujo de adorno”<sup>29</sup>; y varias obras modernas como la construcción de la carretera Quito- Guayaquil; el panóptico de Quito; la Escuela Politécnica y el Observatorio Astronómico.<sup>30</sup>

En consecuencia, podemos afirmar que la ciencia y el arte, en el proyecto garciano, fueron elementos decisivos para forjar una identidad nacional. Los estilos artísticos predominantes en esta época fueron el paisajismo y costumbrismo que tenían un uso político para crear relatos visuales de la nación y el progreso, pero también se asociaron con la llegada de viajeros, artistas y científicos extranjeros como Wilhelm Reiss y Adolph Stübel, quienes contribuyeron al estudio de la naturaleza:

Independientes del proyecto de la Politécnica, estos naturalistas recibieron igualmente el apoyo de García Moreno, quien habría de presentarles a uno de los pintores jóvenes más prometedores, que en aquel entonces estudiaba en Quito en el taller del pintor Luis Cadena: Rafael Troya. Ajeno el joven artista al tema del paisajismo, no así a los retratos o cuadros religiosos, sus lecciones subsiguientes con Stübel fueron las de hacer paisajes del natural que reflejaran tanto los descubrimientos del geólogo como los del botánico Reiss sin perder el carácter subliminal de toda pintura romántica de paisajes, que tanto preconizara el mismo Humboldt.<sup>31</sup>

Ahora bien, es necesario ubicar a Juan Agustín Guerrero en el panorama artístico y su participación en la esfera pública. Guerrero fue un político, artista, músico y educador quiteño que comenzó su formación artística comenzó en el Liceo de Pintura en 1849 bajo la dirección de Ernst Charton (1816-1877) pintor, reportero y dibujante francés, quien compartió sus vastos conocimientos con jóvenes artistas entre los que destacaron Rafael

---

<sup>28</sup> Ana Buriano Castro, *Navegando la borrasca. Construir la nación de la fe en el mundo de la impiedad, Ecuador, 1860-1875* (Ciudad de México: Instituto Mora, 2008)

<sup>29</sup> Alexandra Kennedy Troya, *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador* (Cuenca: Universidad de Cuenca; Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 2016)

<sup>30</sup> Enrique Ayala Mora, “Gabriel García Moreno y la gestación del Estado Nacional en Ecuador” en *Crítica y Utopía Latinoamericana de Ciencias Sociales* n°5, (1981): 10

<sup>31</sup> Alexandra Kennedy Troya, *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador: 1840-1930*. (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2015), 44.

Salas, Juan Manosalvas, Luis Cadena y Juan Pablo Sanz. El aporte de Charton fue clave para el aprendizaje de nuevas técnicas y temáticas de representación como la naturaleza y habitantes locales, es decir, fue el prelude de las escenas costumbristas y tipos quiteños que fueron requeridos por los viajeros extranjeros que configuraron un mercado de imágenes para los artistas locales.<sup>32</sup>

Sin embargo, Majluf indica que este género pictórico no puede simplificarse a partir de las narrativas nacionalistas que lo conciben como una estrategia visual para consolidar una identidad propia y propone referirse al costumbrismo dentro de un marco cultural o esquema visual, lo que implica alejarse de la cuestión de la originalidad de estas series iconográficas. En este sentido, el costumbrismo se caracterizó por el cruce de formas de representación y encuentros entre culturas distintas; lo que implicó que se intercalaran discursos alrededor del conocimiento científico ilustrado, el romanticismo y el incipiente nacionalismo del siglo diecinueve.<sup>33</sup>

Guerrero combinó la actividad política y artística: jefe político y concejal del cantón Quito en 1849; vicepresidente de la Escuela Democrática Miguel de Santiago y miembro de la Sociedad Republicana de Quito.<sup>34</sup> La Escuela Democrática Miguel de Santiago se creó el 31 de enero de 1852 como continuación del liceo que llevaba el mismo nombre, bajo la protectoría del Dr. Javier Endara y fue un primer intento por vincular las artes en un proyecto político republicano, y su principal postulado fue “cultivar el arte del dibujo, la Constitución de la República y los principales elementos del Derecho Público bajo el lema de Libertad, Igualdad y Fraternidad”.<sup>35</sup>

El mismo año se adhiere a la Manifestación Patriótica del Concejo Municipal de Quito, quienes reafirman su compromiso con los ideales marcistas y las instituciones republicanas, por ello ofrecen sus servicios como combatientes ante una posible invasión de Flores, esto nos permite plantear que aparte del ámbito de las letras, el arte y la política, Guerrero fue un personaje que estaba preparado para defender el orden republicano mediante las armas, aunque ellos se definían como civilistas.

---

<sup>32</sup> Navarro, *La pintura*, 231

<sup>33</sup> Natalia Majluf y Marcus B. Burke, *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. (Madrid: Ediciones El Viso, 2008.)

<sup>34</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario biográfico del Ecuador*, tomo 2 (Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1994.)

<sup>35</sup> Vargas, *Historia*. 64.



Figura 2. Manifestación patriótica. 1852. Imagen tomada de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

Los discursos que realizaron varios miembros de la escuela democrática dilucidan su concepción del arte como un elemento civilizatorio y práctica honorable para la construcción de la república. Este espacio de sociabilidad configura una nueva orientación artística porque incentivan a sus artistas a buscar nuevos temas de representación como la naturaleza y las costumbres para desprenderse de predominio del arte religioso en el que se valoraba la imitación, más no la capacidad creativa y original de los pintores.<sup>36</sup>

Los vínculos que los miembros de dicha asociación trazaron entre arte y política tuvieron una función retórica. Es decir, sirvió como estrategia para encumbrar el arte como una actividad merecedora de mayor reconocimiento social. Se lo veía como intrínsecamente moralizador, como una actividad que promovía la libertad individual y que incluso coincidía con los ideales democráticos del liberalismo<sup>37</sup>

Por otra parte, Guerrero participó en el ámbito educativo como profesor de dibujo y música en varios centros de instrucción primaria y secundaria. En 1851 trabajó en el

<sup>36</sup> Alexandra Kennedy Troya, "Del taller a la academia. Educación artística en el silo XIX en Ecuador" en *Procesos*, n° 2 (1992) 126. doi:org/10.29078/rp.v1i2.497

<sup>37</sup> Trinidad Pérez Arias, "Modos de aprender y tecnologías de la creatividad: el establecimiento de la formación artística académica en quito: 1849-1930" en *Catálogo de la exposición Academias y arte en Quito: 1849-1930*, Museo de Arte Colonial, abril-julio de 2017, curadoras Trinidad Pérez y Ximena Carcelén (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, CCE, 2017): 17-50.

Colegio de Latacunga y conoció a Simón Rodríguez, quien escribió *Consejos de amigo dados al Colejio de Latacunga*, un libro donde cuestiona al método lancasteriano y plantea la importancia de la Primera Escuela para impartir los principios de sociabilidad y virtudes sociales, así como la enseñanza de manera conjunta de letras y oficios.<sup>38</sup>

En 1854 trabajó como profesor de dibujo y música en el Colegio Santa María del Socorro; en 1859 fue profesor de dibujo en el colegio La Unión que se fundó en el gobierno de Francisco Robles y se conformó por profesores que fueron militantes del liberalismo granadino y miembros de sociedades democráticas. En 1866 enseña dibujo en la Escuela Municipal y en 1871 es profesor de piano en el Conservatorio Nacional de Música, además, ocupa el cargo de director en reemplazo de Antonio Neumane.

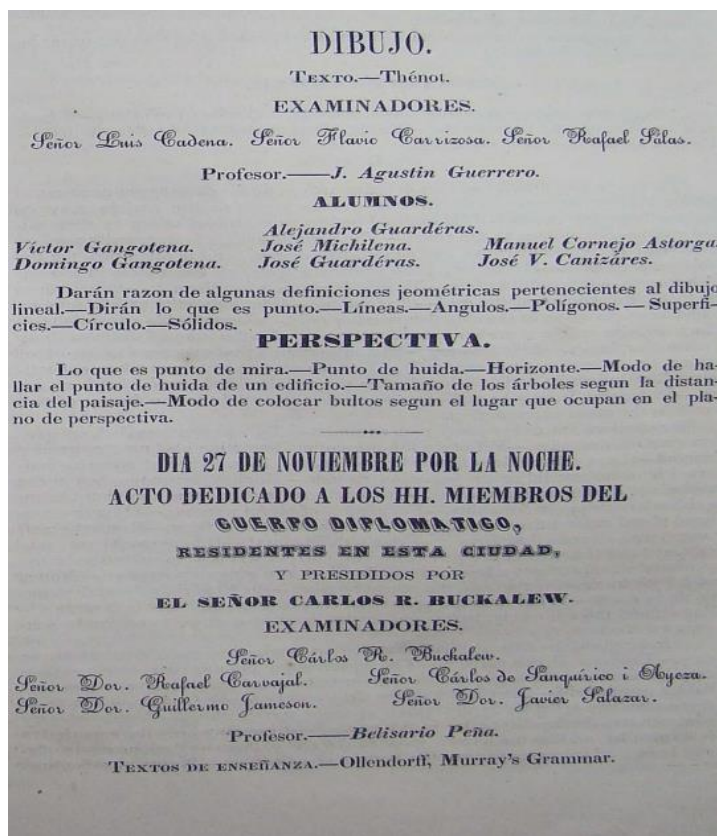


Figura 3. Boletín del Colegio La Unión: 1860. Imagen de la Biblioteca y Museo Aurelio Espinosa Pólit.

<sup>38</sup> Simón Rodríguez es más conocido por ser el maestro de Simón Bolívar, que por ser uno de los pensadores más destacados de América en términos pedagógicos y políticos. Con una profunda convicción por la educación popular como instrumento de transformación social emprendió varios viajes por el mundo. Enarbó un modelo de enseñanza vanguardista que conjugaba el conocimiento y la práctica de algún oficio, es decir, aprender haciendo. Véase: “Consejos de amigo dados al Colejio Latacunga (1851)” en *Simón Rodríguez, Obras Completas*. (Caracas: Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, 2016), 625

El aporte de Guerrero al desarrollo de la música en el país se expresa en la publicación de tres obras fundamentales para la enseñanza de la música: *Catecismo musical* (s/f), *Curso elemental de música* (1875) y la *Música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (1876). Al mismo tiempo que se dedicaba a la docencia realizó uno de los trabajos fundacionales de las expresiones nacionalistas musicales en el Ecuador: la recopilación de música popular y tradicional del país que realizó por encargo de Marcos Jiménez de la Espada, biólogo y geógrafo que presidió la Comisión Científica Española del Pacífico entre 1862 y 1865.<sup>39</sup>

Su investigación recogió los ritmos que acompañaban la cotidianidad de sus habitantes, específicamente de los indígenas y mestizos e introdujo pequeñas explicaciones de cómo se tocaban y con qué instrumentos, sin embargo, Jiménez de la Espada no le concedió la autoría de la recopilación ni lo mencionó en la presentación que se dio en el Congreso Internacional de Americanistas en 1881.<sup>40</sup>

En todo caso, en el libro *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* podemos conocer cómo las élites locales catalogaron a la música indígena como simple y nostálgica, mientras que los géneros musicales extranjeros se consideraron sofisticados y civilizados, sin embargo, Guerrero defendió al yaraví como una legítima expresión musical que reflejó el despojo y opresión de los pueblos indígenas:

Para el quiteño no hay mejor música de corazón que el yaraví, con él llora ó se divierte, y entre el yaraví y una ópera italiana, él está siempre por la música de su país; y no le falta razón, porque es la música de sus padres, se ha connaturalizado con ella desde la infancia, y parece que sus acentos melancólicos son aun los vínculos del amor para con su patria. Hay algunos que por darse de ilustrados, y sin saber en lo que consiste su demérito lo desprecian; pero esto no prueba sino que obran por lo que oyen á los extranjeros (...) ¿por qué echar al desprecio una música original de América, que si carece de las reglas científicas, no deja por eso de ser un documento que acredita la verdad de nuestra historia y la condición á que fueron reducidos nuestros antepasados?<sup>41</sup> (*sic*)

Por otro lado, su participación en el gobierno de Gabriel García Moreno da cuenta de un sentimiento de desencanto que experimentaron varios republicanos liberales que se sumaron a ese proyecto político complejo que sentó las bases ideológicas, institucionales

---

<sup>39</sup> Xavier Calle, “Yaravies Quiteños. Una colección de piezas musicales que Suenan desde el pasado”, *Americanía: Revista De Estudios Latinoamericanos*, n.º 10 (2020):147, doi:org/10.46661/americania.4911.

<sup>40</sup> Juan Agustín Guerrero, *Yaravies Quiteños* (Quito: Archivo Sonoro del Municipio de Quito. Colección Materiales Musicales del Ecuador, 1993), 5.

<sup>41</sup> Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Quito: Imprenta Nacional, 1876), 12-3.

y de infraestructura para cohesionar a través de la fe y el orden una república fragmentada y a punto de desintegrarse en 1859.

El garcianismo fue uno de los principales proyectos políticos que se preocupó por el desarrollo de las artes y ciencias. Por tanto, la fundación del Conservatorio Nacional de Música se inscribe en la necesidad de profesionalizar a los músicos e instaurar el ritual cívico del Himno Nacional del Ecuador como un elemento determinante para consolidar la identidad de la nación ecuatoriana. A propósito de la creación del Conservatorio Guerrero manifestó:

La intención con que se fundó este lujoso establecimiento no fue otra sino el de mejorar tanto la música sagrada como profana de la República (...) lo que prueba que la fundación del Conservatorio tuvo por objeto el perfeccionamiento del arte, y por consiguiente el realce de los profesores, siendo los conocimientos el verdadero título con que deberían distinguirse en adelante los artistas.<sup>42</sup>

Guerrero falleció en Quito en abril de 1886 y sus últimas publicaciones fueron los poemas *El cráter del Pichincha* (1880), *Misionero franciscano* (1886) y un folleto llamado *Juicio artístico crítico sobre el cuadro que va a servir de telón principal del teatro de Quito*. Sus prácticas y discursos en lo político, educativo y artístico nos permiten comprender cómo se configuraron los hombres públicos decimonónicos en los primeros años de la república, quienes actúan en diversos espacios públicos, o dicho de una manera más concisa:

No se trata de un servidor o un administrador público, tampoco de un político profesional ni de un hombre de letras, de un pensador aislado, escritor foráneo a las agitaciones de la vida pública. Nuestro hombre público político es todos y cada uno de ellos, no por voluntad o elección sino porque la vida pública cubría ese espectro. Escritor y profesor, servidor público y político provincial, los hombres públicos debían contar con las virtudes necesarias para cumplir con tan generosa tarea<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, 22.

<sup>43</sup> Hensel Riveros, *Vicios, virtudes y educación moral en la construcción de la República, 1821-1852* (Bogotá: Universidad de los Andes. Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales, 2006), 78





## Capítulo segundo

### El republicanismo hispanoamericano: prácticas discursivas y simbólicas

En este capítulo revisamos la configuración del republicanismo liberal hispanoamericano como un modelo que adoptaron la mayoría de los nuevos estados que se conformaron tras los procesos independentistas. La formación del régimen republicano implicó que la república sea un término utilizado para referirse a una forma de gobierno; a una comunidad política que tenía una posición antimonárquica y una concepción romana de la república como la cosa pública.

El propósito de este capítulo es examinar cómo se articularon diversos republicanismos a lo largo del siglo diecinueve y cómo se representó una comunidad política desde las prácticas del lenguaje escrito hasta un lenguaje iconográfico que combinó palabra e imagen para difundir los principales postulados del republicanismo, es decir, intentamos describir como las propuestas conceptuales se trasladaron a un lenguaje visual inscrito en varias caricaturas políticas que circularon en la prensa satírica decimonónica sudamericana.

En este contexto, surgieron varios desafíos para las clases dirigentes de las repúblicas andinas que debían conciliar la estructura de poder interna; modificaciones en la cultura política y las prácticas de representación y participación política. Uno de los principales acontecimientos en este nuevo orden social fue la politización de la esfera pública y la creación de nuevos espacios de sociabilidad. Si bien no profundizamos en este concepto es importante distinguir “la sociabilidad en tanto categoría contemporánea de análisis social del concepto de sociabilidad que los actores del siglo XIX emplearon para producir sentido y actuar”.<sup>44</sup> Por otro lado, la esfera y opinión pública fueron acontecimientos relacionados con la politización de la esfera pública literaria,<sup>45</sup> que

---

<sup>44</sup> Francisco Ortega “Sociabilidad, asociacionismo y civilidad en la primera mitad del siglo xix neogranadino. Una aproximación conceptual” en *La Sociabilidad y lo público. Experiencias de Investigación*, ed. Alexandra Martínez y Nelson Gómez. (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016), 96

<sup>45</sup> Roger Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la revolución francesa* (Barcelona: Gedisa, 1995)

permitió la asociación de personas a través de la lectura, sea en tertulias, redes de lectores o lecturas compartidas de gacetas y periódicos.<sup>46</sup>

Los principales protagonistas en los primeros decenios de la República fueron sujetos letrados criollos que participaron en los procesos independentistas: abogados, militares y clérigos fueron quienes establecieron las primeras constituciones, modificaron marcos jurídicos del antiguo régimen y tradujeron obras clásicas de leyes, religión, filosofía y política de autores como Solón, Cicerón, Platón y Séneca, quienes definieron a la república o *res publica* como la cosa pública.<sup>47</sup>

Los republicanos ilustrados legitimaron su poder a través del discurso de la representación y soberanía, es decir apelaron al pueblo de forma ambigua porque fue útil para justificar la democracia representativa y delegar poderes, pero restringieron su participación en temas de interés público porque no eran parte de la cultura letrada y por ello se caracterizó a esta etapa como la *república de los ilustrados*.<sup>48</sup>

De esta manera, una preocupación constante fue la capacidad asociativa de los grupos populares quienes formaron espacios de sociabilidad en espacios como plazas, galleras y pulperías para opinar de asuntos públicos desde una posición que no era jerárquica como la sociabilidad tradicional. Asimismo, dictaminaron que la libertad de imprenta era menos peligrosa que la libertad de asociación porque era más fácil vigilar y castigar a los editores de un periódico que a un grupo de personas con capacidad organizativa y de acción.<sup>49</sup>

Este primer periodo republicano, siguiendo la reflexión de Carmen Mc Evoy, se caracterizó por su carácter ilustrado y conservador que controló los espacios de asociación y no logró conciliar las profundas desigualdades sociales de una patria en ciernes, sino que fue una versión republicana utópica.

Bajo este contexto, aparecieron nuevas formas de asociación política, principalmente, sociedades católicas y democráticas que configuraron el segundo momento del republicanismo hispanoamericano en la que sus líderes se percataron de la

---

<sup>46</sup> Magali Carrillo, “El espacio público moderno y las primeras sociabilidades políticas en la Nueva Granada” en *La Sociabilidad y lo público. Experiencias de Investigación*, ed. Alexandra Martínez y Nelson Gómez. (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016), 55.

<sup>47</sup> Carmen Mc Evoy, “De la república utópica a la república práctica: intelectuales y artesanos en la forja de una cultura política en el área andina, 1806-1878, en *Historia de América Andina*, ed. Juan Manguashca, vol.5, Creación de las repúblicas y formación de la nación. (Quito: Libresa, 2003), 349.

<sup>48</sup> Gilberto Loaiza, “Los tiempos de una sociabilidad ilustrada (Nueva Granada, 1808-1839)” en *La Sociabilidad y lo público. Experiencias de Investigación*, ed. Alexandra Martínez y Nelson Gómez. (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016), 72

<sup>49</sup> *Ibíd.*, 83

importancia de establecer vínculos entre élites ilustradas y grupos populares, es decir, en estos espacios fue posible el intercambio de experiencias entre una cultura letrada y oral.<sup>50</sup>

Uno de los principales actores sociales que aparecieron en esta coyuntura fueron los artesanos, quienes se constituyeron como el modelo del ciudadano educado en la moral y el aprendizaje de oficios. Sus antecedentes se relacionaron con las cofradías, que en la etapa posindependista tuvieron un rol activo respecto a la movilización y construcción de la opinión pública:

la cofradía fue un vehículo de evangelización; luego, más claramente, fue una fuente de prestigio social (...) La devoción y la solidaridad constituyeron sus principios de movilización; su arraigo en la vida aldeana sirvió de antecedente a las asociaciones católicas con un carácter mucho más definido de intervención en la vida pública y, sobre todo, en las pugnas partidistas y electorales.<sup>51</sup>

Esta premisa nos permite identificar como el republicanismo hispanoamericano no se despojó del elemento católico, sino que lo incorporó a su pensamiento político, en consecuencia, muchos actores políticos se definían como liberales católicos. La eclosión de sociedades democráticas en la región andina corresponde al intento del republicanismo democrático para ampliar la ciudadanía a sectores sociales que no fueron tomados en cuenta en la República las letras y pusieron en el debate público el derecho a la propiedad y la participación política de los sectores sociales marginados.<sup>52</sup>

La asociación de las élites liberales con el artesano fue una experiencia que se produjo en toda la región andina y podríamos resaltar el enfoque paternalista de estas sociedades que miraron al artesano como un sujeto para aleccionar y moldear, pero además forjaron relaciones clientelistas en los procesos electorales que a la final les permitieron negociar con las estructuras de poder de sus representantes.<sup>53</sup>

La fundación de las sociedades democráticas tanto en Chile, Colombia, Ecuador y Perú fueron mecanismos de las clases subalternas para participar en la vida pública y vincularse a la república de iguales que proponían los republicanos radicales. En estos espacios de sociabilidad confluyeron el arte, la educación, los oficios y la prensa porque cada sociedad contaba con sus propios periódicos como el caso de *El Artesano* de Quito y Bogotá.

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 82.

<sup>51</sup> Loaiza, “Los tiempos de una sociabilidad”., 79.

<sup>52</sup> Mc Evoy, “De la república”, 354.

<sup>53</sup> Gilberto Loaiza, *Sociabilidad, religión y política en la definición de la nación. Colombia, 1820-1886*. (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2011), 77.

En el contexto colombiano, *La Sociedad Democrática de Artesanos* de Bogotá se fundó en 1847 y tres años después tomaron distancia de las élites liberales para poner en marcha escuelas y talleres relacionadas a sus oficios y editaron el primer número de *El Artesano* para expresar su propia agenda de temas de interés y pronunciamientos en la opinión pública, de esta forma se empezó a consolidar a la prensa como el espacio del debate político.<sup>54</sup>

Las sociedades democráticas, en el caso ecuatoriano, emergieron desde el ámbito cultural y artístico para defender el proyecto liberal republicano y permitir el encuentro de intelectuales republicanos liberales, artesanos y artistas, quienes conformaron una nueva comunidad política, que planteó la necesidad de poner en práctica un programa que vincule al artesano a la cultura letrada, al campo artístico y a la doctrina política republicana para permitir que sus asociados conformen un espacio en términos de igualdad sin importar su origen social.<sup>55</sup>

La Escuela Democrática Miguel de Santiago se fundó en enero de 1852 y propició que las creaciones artísticas se enmarquen en un proyecto político; incentivaron el desarrollo de la pintura de paisajes y costumbres para construir un carácter nacional del país en términos simbólicos; y formularon un republicanismo igualitario, democrático y católico que tuvo como principales ejes a la educación y el trabajo.<sup>56</sup>

Los discursos que realizaron varios miembros de la escuela democrática evidencian la importancia de las artes como un elemento fundamental para el progreso de la nación. La aclaración que realiza Juan Agustín Guerrero dilucida la doble función de estos espacios de sociabilidad que instruyeron a artesanos e interpelaron al poder constituido para influir en la participación política y defender los derechos de sus miembros:

Las sociedades democráticas que tantos recuerdos se merecen, por el grande estímulo que dieron á los artistas y artesanos con sus doctrinas morales y civilizadoras (...) no fue la obra del gobierno ni la creación de ningun bando político, como se ha querido asegurar por muchos, sino puramente el pensamiento de cuatro artistas, que apoyados en la ley, quisimos poner balla á tantos desprecios y desafueros con que habíamos sido tratados durante administraciones pasadas, fué una especie de oposicion del pueblo contra el poder, y fundado, no en las bayonetas ni la lanza sino en la ley y el trabajo.<sup>57</sup> (*sic*)

El periódico quiteño *El Artesano* en su primer número denuncia que los artesanos son instrumentos de las élites políticas que movilizan o arman a este grupo social para

---

<sup>54</sup>Ibíd., 82

<sup>55</sup> Ibíd., 203

<sup>56</sup> Borja, "Sois Libres", 188.

<sup>57</sup> Guerrero, *La música ecuatoriana*, 36.

beneficio de sus proyectos políticos, es decir, no lo conciben como un ciudadano de la república. En este mismo número aparece una reflexión clave para comprender el debate sobre la clase de ciudadanos:

La república se compone de dos clases de ciudadanos, decía un artesano a su compañero, la una es aquella que hemos visto pasar una gran parte de la vida cultivando eso que llaman inteligencia, ya sea para profesar la medicina o ya para ejercer el derecho (algunos el de enredarlo todo): la otra es aquella que sin mas cultura que la pequeñísima de una escuela ha consagrado sus días al aprendizaje de un arte u oficio para vivir (...) a nuestros brazos acostumbrados á un trabajo fuerte es incompatible el uso de la pluma.<sup>58</sup> (sic)

El caso de la *Sociedad de la Igualdad* en Chile fue similar porque aglutinó a intelectuales y trabajadores de oficios populares como zapateros, sastres y carpinteros. Al igual que la mayor parte de sociedades contó con su propio órgano de difusión que se denominó *El Amigo del Pueblo*. Esta sociedad rebasó su accionar en el campo de la opinión pública y desarrolló un proyecto político para la creación de escuelas populares; espacios para debatir los asuntos públicos y difundir conferencias de conocimiento científico y artístico, pero sobre todo incorporaron al discurso republicano la discusión del derecho a la propiedad como un elemento crucial para el desarrollo de las personas.<sup>59</sup>

Este planteamiento evocó el pensamiento de Simón Rodríguez, quien mencionó que una república no se forja con intelectuales, sino con ciudadanos que tengan derecho a la propiedad y a las letras.<sup>60</sup> La posición política de Rodríguez expresó la necesidad de radicalizar el proyecto político republicano en su versión democrática e igualitaria, es decir, uno de sus propósitos fue que las personas marginadas por su analfabetismo o pobreza puedan ser ciudadanos republicanos a través de la educación popular y el aprendizaje de oficios que les permitan tener una profesión.

La influencia de esta tendencia política permitió delinear un republicanismo artesanal, porque si antes, los principales actores políticos con un poder escriturario y simbólico fueron los sujetos letrados, en esta nueva etapa republicana los artesanos eran la clase social que podía construir una república a través de una educación popular y el trabajo:

Si bien es cierto se sabe poco del impacto del republicanismo artesanal en Lima, aquella ciudad no estuvo totalmente ajena a este importante evento político – ideológico que conmovió con fuerza a varias ciudades andinas. En efecto, a mediados de la década de los cincuenta, un republicanismo de corte democrático emergió con fuerza en el escenario

---

<sup>58</sup> “Prospecto”, *El Artesano* 1, Quito, 23 de abril de 1857: 3.

<sup>59</sup> Mc Evoy, “De la república”, 371.

<sup>60</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1998), 56-7

ideológico de Lima, así como de otras ciudades de los Andes del norte (Quito, Cuenca, Guayaquil, Loja y Bogotá).<sup>61</sup>

El orden republicano definió un conjunto de virtudes, hábitos y valores que los ciudadanos debían cultivar para conocer sus obligaciones y derechos. Asimismo, los republicanos establecieron ejes fundamentales para el funcionamiento de la sociedad republicana como fueron: la educación moral; el respeto a la ley; amor a la patria y el trabajo.

El influjo de las reflexiones de los pensadores griegos en el discurso republicano se expresó de diversas formas, pero sobre todo usaron ese andamiaje teórico que definió la república como la cosa pública y la virtud como esa predisposición a hacer el bien, lo que implica ser una buena persona o en términos republicanos ser un buen ciudadano.<sup>62</sup>

La moral fue un concepto que permeó todos los ámbitos de la vida cotidiana como la educación, la política, el arte y el trabajo. El régimen republicano constituyó una serie de virtudes que los ciudadanos debían cultivar para respetar y obedecer las instituciones republicanas, pero también para conocer sus derechos. En este sentido, la moral articuló una comunidad política que fomenta sentidos de unión y fraternidad para que los intereses comunes prevalezcan sobre los personales; es un principio regulador que rige la vida en sociedad y establece una serie de prácticas.<sup>63</sup>

En consecuencia, la moral por su carácter práctico, se constituyó en una herramienta pedagógica que utilizaron las élites políticas para definir cuáles eran las virtudes intelectuales y morales que debían ser impartidas en los ciudadanos a través de catecismos, memorias, periódicos y máximas que conformaron un manual para vivir en un orden republicano.<sup>64</sup>

De esta manera, la educación moral fue decisiva para interiorizar valores que fomentaron la unión de los nuevos ciudadanos, así como también normas de comportamiento en los espacios públicos y privados; finalmente, fue a través de la moral y la virtud que se definieron las prácticas de un buen ciudadano que debía combatir vicios y pasiones como el egoísmo, orgullo y avaricia que eran valores contrapuestos del bien común y el amor a la patria.

---

<sup>61</sup> Mc Evoy, "De la república", 373.

<sup>62</sup> Margarita Cardona, "La noción republicana de la virtud: de la virtud moral a la virtud cívica", *Forum, Revista del Departamento de Ciencia Política*, n°2 (2011), 118.

<sup>63</sup> Riveros, *Vicios*, 28

<sup>64</sup> *Ibíd.*, 32

Por otra parte, la virtud en el marco republicano fue una forma de construir una ética para convivir en familia y sociedad; de ahí que se entienda los manuales de urbanidad y hábitos cotidianos que formen al ciudadano virtuoso que necesitaba la república; es evidente que estamos ante un momento normativo y de control que es fundamental para mantener la obediencia a las instituciones y a las leyes.

El segundo elemento constitutivo del sistema republicano fue la educación porque permitió formar ciudadanos que conozcan sus obligaciones y derechos, pero a su vez se constituyó como un método civilizatorio de los grupos que no sabían leer ni escribir y que fueron considerados como sujetos peligrosos por su ignorancia de la moral y la religión, de igual forma la ausencia de conocimientos de algún oficio implicaba que sean propensos a la disciplina y a los vicios.<sup>65</sup>

La extensión de la enseñanza hacia la mayor parte de la población fue una necesidad imperiosa en los gobiernos republicanos. Una característica común en los países hispanoamericanos después de la independencia fue la adopción del método de enseñanza mutua o sistema lancasteriano, propuesto por el británico Joseph Lancaster que consistió en:

El método de Lancaster proponía una rápida iniciación de los niños en la lectura con pocos recursos, puesto que los alumnos más avanzados se podían convertir en monitores; ante la carencia de institutores, este método ofrecía una solución ideal, además implicaba la asimilación de una ética fundada en la autodisciplina. Este primer gran esfuerzo republicano por expandir un sistema escolar estuvo acompañado de la intención de asegurar un consenso patriótico y una armonía administrativa entre el centro político y las regiones.<sup>66</sup>

Este método de enseñanza se esparció en toda la región sudamericana y se crearon escuelas de primeras letras y normales en Bogotá, Caracas y Quito. Uno de los objetivos de la ampliación de la enseñanza fue consolidar una educación moral que sea capaz de socializar las obligaciones y virtudes que necesitaba la república de sus futuros ciudadanos para sostener este proyecto político.<sup>67</sup>

En este aspecto, es importante aludir al análisis que realiza Rosemarie Terán acerca de la de construcción del sistema educativo en el siglo diecinueve en Ecuador.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibíd.*, 66

<sup>66</sup> Loaiza, *Sociabilidad*, 38.

<sup>67</sup> Alfredo Ávila, "El radicalismo republicano en Hispanoamérica: un balance historiográfico y una propuesta de estudio" en *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México* n°41 (2011): 36, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26202011000100002](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202011000100002).

<sup>68</sup> Rosemarie Terán Najas, "La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador (1821-1921)" (tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, sede España, 2015) <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Educacion-Rteran>.

Una de sus tesis principales es que la educación en el marco republicano aunque se planteó en la parte discursiva como una forma de establecer el principio de igualdad, en la práctica desarrolló dinámicas de jerarquización y homogenización de las poblaciones marginales.<sup>69</sup> La educación, además, de constituirse como un elemento de cohesión por el cual se adquirirían valores morales y políticos fue una condición de posibilidad que generaron los gobernantes para tener una población con oficios que necesitaba el nuevo orden social.

La expansión del sistema de instrucción pública también respondió a la necesidad de ampliar la ciudadanía con miras en la participación política mediante el sufragio, porque uno de los requisitos para ejercer el voto fue saber leer y escribir. Por esta razón, la educación como un elemento de ordenamiento político y social<sup>70</sup> se expresó de manera clara en el caso ecuatoriano, con el gobierno marcista de Urvina, quien impulsó una reforma a la instrucción pública denominada ley de estudios, que será analizada en el siguiente capítulo a través de una caricatura de Guerrero, con el objetivo de que los sectores populares participen en el nuevo sistema de elección presidencial que realizó en sus últimos años en el poder.

En el caso colombiano, es interesante examinar las reformas de educación de Francisco de Paula Santander, quien elaboró un plan nacional de estudios que le permitió intervenir en los métodos de enseñanza y las materias que se dictaban. En este sentido, le dio énfasis a una educación que desarrolle ciencias y artes útiles, relegando a los estudios religiosos y humanísticos.<sup>71</sup>

Este breve análisis de la educación en el contexto republicano, nos permite concluir que funcionó como un instrumento para la formación de una ciudadanía virtuosa y útil capaz de sostener las nuevas instituciones políticas; cumplir con obligaciones cívicas y responder a las demandas socioeconómicas. Del mismo modo, la educación se convirtió en un espacio de disputa entre conservadores y liberales, quienes impusieron distintos programas de instrucción pública dependiendo de sus intereses políticos como explica Gilberto Loaiza:

Al parecer, las élites del siglo XIX, sin distinguos políticos, coincidieron en la necesidad de implantar y consolidar un sistema nacional de educación pública, pero las discrepancias surgieron en torno a quiénes iban a tener el control ideológico; es decir, en torno a los contenidos que la institucionalidad educativa debía irradiar. En principio, todos debieron coincidir en el deseo de hacer de la escuela una especie de fábrica de

---

<sup>69</sup> *Ibíd.*, 24

<sup>70</sup> *Ibíd.* 57

<sup>71</sup> Ávila, “El radicalismo”, 37



ciudadanos. Pero las divergencias ideológicas parecen haberse inclinado hacia énfasis morales, en lo que unos y otros querían imponer como las virtudes o las perversiones de esos ciudadanos.<sup>72</sup>

La instauración de nuevas repúblicas requirió de un nuevo vocabulario y andamiaje conceptual sobre los que se erigía su legitimidad. Los conceptos de pueblo, soberanía, nación, ciudadanía, moral y virtud articularon nuevas prácticas asociativas y de participación en la esfera pública; por ejemplo, el periodismo de combate que se constituyó en una práctica para criticar el poder público y construir una opinión pública.<sup>73</sup>

En este contexto, la llegada de la técnica litográfica fue crucial para modificar las formas en que se ejercía la opinión pública, es decir, “uno de los rasgos novedosos que caracterizó al espesor de la prensa periódica a principios y mediados del siglo XIX fue la incorporación de lo que algunos estudiosos llamaron ‘cultura de lo visible’”.<sup>74</sup>

Por consiguiente, la comunidad política republicana y el republicanismo implementaron un conjunto de alegorías y símbolos, con el objetivo de consolidar una nueva representación visual antimonárquica. La construcción de una identidad visual republicana fue necesaria para desmarcarse de la iconografía colonial y cohesionar a una población fragmentada.<sup>75</sup>

En este contexto, la creación de símbolos patrios como un escudo de armas, banderas, monedas e himnos constituyen una estrategia de campaña antimonárquica y un mecanismo para establecer vínculos comunes entre las élites y las clases populares.<sup>76</sup> De igual manera, las alegorías de la república, la patria y la libertad son realizadas con la combinación de la tradición grecorromana e indígena. En la tradición artística europea América fue representada como figura femenina salvaje y exótica, pero los artistas criollos la recrearon y se apropiaron para convertirla en un símbolo de la libertad.

La imagen femenina de la libertad, igualdad y la patria se constituyen en un referente del pensamiento republicano y tiene una relación directa con la iconografía revolucionaria de Francia y su *Marianne* como alegoría femenina de la república, como lo explica de manera concisa Maurice Agulhon:

Desde la revolución de 1789 encontramos en Francia representaciones alegóricas de los nuevos valores políticos: libertad, igualdad, naturaleza, justicia o la razón (...) Así pues, mujeres, jóvenes y bellas, a menudo vestidas a la antigua, a menudo también armadas, ya

---

<sup>72</sup> Loaiza, *Sociabilidad*, 319.

<sup>73</sup> Malena Bedoya, *Prensa y espacio público en Quito: 1792-1840* (Quito: FONSA, 2010), 124

<sup>74</sup> Hernán Pas, “La seducción de las imágenes”, *Revista Caracol*, n°2, (2011) :14.

<sup>75</sup> Enrique Robira, “La nueva representación simbólica y visual tras la independencia americana”, *Revista Dos Puntas* n°. 14 (2016): 263.

<sup>76</sup> Nanda Leonardini, “Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú”, *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* n ° 143 (2009): 232.

fuera porque la experiencia ha mostrado muy rápido que los nuevos valores tenían que imponerse en un mundo hostil, ya fuera porque la antigua Minerva, virgen razonable y guerrera a la vez, proporcionaba el modelo. Minerva no sería la única en legar sus atributos a las Repúblicas venideras; es a Cibeles a la que debemos el gorro frigio, el triángulo y el león, que le serán tan esenciales como la lanza o la espada<sup>77</sup>

Las representaciones simbólicas jugaron un rol decisivo en la crisis de la representación política. La figura del rey se reemplazó por la del *Libertador*, quien fue retratado por varios artistas de la Gran Colombia y su imagen se constituyó en un referente de la emancipación; así como el sol, símbolo procedente de la cultura inca, se utilizó en el contexto republicano para referirse a la regeneración política y está presente en los escudos de varios países sudamericanos.<sup>78</sup>

Por último, las construcciones de estas narrativas visuales nacionales permiten identificar el uso político de las imágenes que se produce en los primeros años de la república y cómo el género pictórico del retrato se vincula al ámbito político al crear una iconografía de héroes y fundadores de la nación.

En este sentido, podemos interpretar que en la segunda mitad del siglo diecinueve se produce una apropiación de este tipo de imágenes con una intencionalidad política que busca insertarse en la opinión pública, de esta forma las caricaturas políticas de la época desmontan todo el valor de culto de la iconografía republicana que acabamos de mencionar. Para ejemplificar esta situación presentaremos una secuencia grafica que muestra estos dos momentos en que las imágenes se insertan en el quehacer político para construir imaginarios o interpelarlos.

En un ejercicio sucinto de análisis iconográfico, proponemos revisar dos alegorías de la vida y muerte del mariscal José Antonio de Sucre y dos caricaturas que representan a dos próceres de la región sudamericana desde una mirada satírica que desbarata la solemnidad con que fueron retratados en anteriores años.

La primera imagen corresponde a una alegoría que realizó Melchor María Mercado (1841-1869), quien fue artista, político, docente y abogado boliviano conocido por su *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia* elaborado en su etapa de destierro en el gobierno de Manuel Belzu.

---

<sup>77</sup> Maurice Agulhon, *Política, imágenes, sociabilidades. De 1789 a 1989*, traducido por Javier Ramón Solans (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2016), 121.

<sup>78</sup> George Lomné, *El espejo roto de la Colombia Bolivariana en Inventando la nación iberoamericana, siglo XIX*, ed. Antonio Annino y François Xavier Guerra (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003).

La alegoría alude a la metáfora del jardinero que cultiva la ilustración y otorga la libertad a Bolivia después de arrancar de raíz la corona española; Sucre aparece como el héroe ilustrado que riega a una nación árida de la cual empiezan a brotar las artes y ciencias útiles a la república. En este sentido, la pintura de Melchor Mercado realiza una apología de la batalla de Ayacucho en 1825 que permitió a Bolivia independizarse de España, la figura de Sucre fue clave en este combate por lo que esta representación se plantea como una narrativa visual histórica de este acontecimiento.



Figura 4. María Melchor Mercado, *El Mariscal de Ayacucho haciendo nacer las artes y ciencias de la cabeza d Bolivia*. Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869). Archivo y biblioteca nacionales de Bolivia

La segunda imagen es una representación del asesinato de Sucre en Berruecos en 1830. La pintura denominada *La muerte de Sucre* fue realizada en 1835 por José Pedro Figueroa, uno de los más destacados retratistas colombianos, quien retrató el instante que dispararon a Sucre por la espalda; en la escena hay dos símbolos que aluden a los principales sospechosos como fueron José María Obando y Juan José Flores: un tigre, seudónimo de Obando y unas flores en alusión al apellido del militar venezolano.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Beatriz Gonzáles Aranda, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*, (Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2017), 108

La imagen construye una representación del infortunio de un héroe de la independencia, pero al mismo tiempo se plantea como una pedagogía de los sacrificios que debe realizar un patriota por la república y las virtudes que debe poseer. El trasfondo moral de la imagen y la apropiación que realiza Figueroa de la tradición artística colonial es explicado con agudeza por Yobenj Chicangana Bayona quien señala que:

Desde la tradición colonial era común representar en las pinturas el momento último de los santos y mártires (...) El culto a los héroes y especialmente a los mártires de la Independencia encontrará muchos puntos en común con los santos del cristianismo, pero también con la tradición clásica grecorromana de los semi-dioses. El héroe de la Independencia, casi divinizado y deshumanizado, al fin de cuentas también muere. A través de la imagen, su vida es perenne.<sup>80</sup>



Figura 5. José Figueroa, *La muerte de Sucre*, óleo sobre tela, 1835. Imagen tomada de Biblioteca virtual del Banco República de Colombia.

Ahora bien, nos referimos a las apropiaciones del retrato patriótico, género predominante en la etapa republicana, en el caso del semanario argentino *Muera Rosas* que publicó clandestinamente desde 1841 trece ediciones, y construyó una iconografía

<sup>80</sup> Yobenj Chicangana Bayona, "Pintando la historia nacional: representaciones sobre la independencia de Colombia, 1830-1880", Almanack, *Guarulhos*, n°29 (2021) 17, <http://doi.org/10.1590/2236-463329ed00521>

antirrosista a través de la sátira a nivel discursivo y visual, es decir, opinión e iconografía satírica apelaron a una *pedagogía política* como mecanismo de agitación social.<sup>81</sup>

La apropiación de los elementos propagandísticos del dictador Juan Manuel Rosas fue una estrategia discursiva que resignificó la iconografía oficial, o dicho en otras palabras “*Muera Rosas* toma el discurso visual del régimen de Rosas y construye con él un anagrama, que en su recombinación expone con claridad lo que el discurso oficial oculta”.<sup>82</sup>

El retrato fue el principal recurso que utilizó la propaganda rosista para fijar su imagen solemne en el imaginario colectivo de la sociedad argentina. En este sentido, los editores de *Muera Rosas* alteraron los símbolos oficiales para hacer una parodia de su poder absoluto y establecieron nuevos códigos visuales que lo asociaron con un personaje violento y sanguinario.



Figura 6. Muera Rosas, n°10, 1842. Imagen tomada de Anáforas, Universidad de la República Uruguay.

Finalmente, la caricatura que representa una visión pesimista e irónica de la república fue un esquema visual que adoptaron varios caricaturistas que jugaron con la etimología del latín de república como *res publica*, es decir, la cosa pública. La imagen que retrató a Francisco de Paula Santander, presidente de Colombia en el periodo de 1832-

<sup>81</sup>Claudia Román, “La prensa satírica Argentina del siglo XIX: palabras e imágenes” (tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2010), 27, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1613>, 89.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, 127.

1837, la realizó Carlo Molina, litógrafo español, quien mostró a Santander como un personaje ambicioso que exprime a una res-pública flaca asediada por otros cinco personajes aristocráticos, la metáfora alude a la corrupción como un acto inmoral y la ambición como un vicio que corrompía al ejercicio político.<sup>83</sup>



Figura 7. Carlo Molina: El lechero o trabuco, 1834. Imagen tomada de la Biblioteca virtual del Banco República de Colombia.

La res alude al despilfarro de los recursos públicos que fue una constante en la historia política de las regiones sudamericanas, pero sobre todo nos muestra la otra cara de la representación de la república que fue encarnada en una mujer vigorosa con pechos grandes y fuerte, es decir, estas imágenes son un vestigio visual de la decepción de ciertos republicanos al percatarse cómo se desvirtuaban los proyectos políticos que se denominaban como republicanos y liberales.<sup>84</sup>

La importancia de las caricaturas en la construcción de la opinión pública provocó el descontento de los gobernantes, quienes censuraron, persiguieron y reprimieron a los

<sup>83</sup> Beatriz Gonzáles Aranda, *La caricatura en Colombia a partir de la Independencia* (Bogotá: Banco de la República Colombia, 2010)

<sup>84</sup> Ramón Mujica Pinilla "La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX" en *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana* (Lima: Banco de Crédito. 2006), 329.

autores de estas representaciones satíricas, además, crearon normativas como la ley de imprenta y subvencionaron a varios editores de estos periódicos.<sup>85</sup>

Del mismo modo, la copia de acuarelas y caricaturas fue una práctica común en el siglo diecinueve porque la categoría de originalidad en las obras de arte estaba supeditada a la *función social* y política, es decir, el intercambio de imágenes permitió un proceso de la apropiación de ciertos lenguajes visuales para formularlos en contextos locales.

---

<sup>85</sup>Helia Bonilla, “El calavera: la caricatura en tiempos de guerra”, *Anuario del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. 23, n° 79, (2001), 75.





## Capítulo tercero

### La caricatura política de Juan Agustín Guerrero: análisis iconográfico e iconológico

Al estudiar caricaturas, estudiamos el uso de los símbolos en un contexto delimitado.  
Ernst Gombrich

En este capítulo analizamos la caricatura política de Juan Agustín Guerrero realizada en clave republicana y caracterizada por utilizar animales simbólicos con connotaciones políticas. Las imágenes seleccionadas recogen varias cuestiones del republicanismo que mencionamos en el capítulo anterior, así podemos identificar cómo existe una analogía entre la caricatura como una expresión artística que tiene como principal objetivo moralizar y corregir comportamientos de la clase política, con el discurso del republicanismo liberal que propugna una educación moral y un ciudadano virtuoso que combata los vicios.

La lectura de estas imágenes está en función de identificar las fórmulas expresivas que desarrolló Guerrero para crear escenas satíricas con animales híbridos que representan cualidades de actores políticos. En estas representaciones alegóricas podemos comprender la importancia del símbolo como *designador de sentido* y que contiene la expresión interior del artista y sus realidades externas en las que vive<sup>86</sup>, es decir, la función del símbolo es mediar entre el lenguaje, el mito, el arte y la religión.<sup>87</sup>

Sin embargo, antes de analizar las imágenes y ensayar una especie de iconografía política de las caricaturas de Guerrero resulta conveniente efectuar una aproximación histórica a la caricatura sin ningún afán de establecer una genealogía, sino simplemente ubicar los momentos en que la imagen se incorpora a las luchas políticas y se publica de manera profusa en la prensa satírica de la segunda mitad del siglo diecinueve.

Las primeras expresiones artísticas consideradas como caricaturas fueron los dibujos de los hermanos Caracci a finales del siglo XVI en Bolonia, quienes retrataron a varias personas con facciones exageradas y deformes como una manifestación de hastío

---

<sup>86</sup> Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, trad. Eugenio Ímaz (México: Fondo de Cultura Económica, 1967) 32

<sup>87</sup> Pablo Soler, *Adivina o te devoro. El enigma de los símbolos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008) 37

hacia el predominante estilo barroco del arte religioso en el contexto de la Contrarreforma<sup>88</sup>.

Los artistas renacentistas como Da Vinci, Durero, Brueghel y Cranach elaboraron dibujos y pinturas a partir de un estudio detallado de fisonomías inusuales y un predominio del trazo deformante. En este contexto, la fisiognomía fue una ciencia adivinatoria – aunque pueda parecer una definición contradictoria– que determinó el carácter de las personas por la forma de sus rostros y los cotejó con atributos morales de los animales.

El tratado de fisiognomía escrito por Giovanni Della Porta (1535-1615) en 1586 fue una obra clave porque “confronta una compleja taxonomía de caracteres morales permanentes con las partes correspondientes del cuerpo animal. Va apareciendo así una larga galería de máscaras caracterológicas, como el Hombre-Cabra, el Hombre-Mono, el Hombre- Pájaro” que serán el arsenal de los caricaturistas del siglo diecinueve para realizar sus representaciones satíricas.<sup>89</sup>

En este sentido, se produjo una vinculación entre caricatura y fisionomía que se expresará de manera amplia en la tradición de los bestiarios que desarrollaron un simbolismo animal con propósitos moralizantes: “los animales en la Edad Media son más una creación humana que divina (...) en la imagen del animal medieval prima más su construcción simbólica que cualquier otra motivación”.<sup>90</sup>

El arte flamenco y las propuestas artísticas de Hieronymus van Aken, el Bosco, y Brueghel inauguraron una tradición iconográfica de alegorías moralizantes con elementos monstruosos y oníricos que incluyeron artrópodos, demonios, animales híbridos y criaturas fantásticas. Este tipo de iconografía se manifestó en obras de Francisco de Goya, quien combinó lo satírico, grotesco y fantástico para criticar a la sociedad española de finales del siglo XVIII caracterizada por el fanatismo religioso y la ignorancia, es decir, tradujo el pensamiento ilustrado a un lenguaje visual que condenó los vicios, abusos de poder y desigualdades.

Finalmente, la primera confrontación simbólica o guerra de imágenes como plantea Capellán, se produjo en el conflicto religioso entre católicos y protestantes.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Gonzáles, *La caricatura*, 17.

<sup>89</sup> Belén Altuna, “Historia de la fisiognomía. Interrogantes éticos y antropológicos de una pseudociencia”, *Historia, Antropología y Fuentes orales* n°40 (2008):130-32,

<sup>90</sup> Ricardo Piñero, “De fábulas y bestiarios: La estética de los animales en la Edad Media.” *Estudios Humanísticos. Filología* n°35 (2013) 85-96.

<sup>91</sup> Capellán, “Democracia”,

Lucas Cranach, el Viejo, realizó una propuesta iconográfica e ideológica de los vicios del papado que se trasladaron a una serie de estampas antipapistas con elementos grotescos y obscenos. El discurso luterano combinó intelectualismo con cultura popular para denunciar la corrupción de la iglesia católica y encontró en la imagen el mejor lenguaje visual para llegar a las masas.<sup>92</sup>

En este aspecto, es importante mencionar que la imprenta fue clave para la reproductibilidad de la imagen y para trastocar el valor de culto que tenían las obras artísticas: “con el grabado en madera, la gráfica se volvió por primera vez reproductible técnicamente (...) Al grabado en madera se suman, en la edad media, el grabado en cobre y el aguafuerte, así como a comienzos del siglo xix, la litografía.”<sup>93</sup>

De esta manera, el uso de la imagen para el quehacer político implicó que la caricatura se convierta en una agitación gráfica que moviliza y produce sentidos políticos, pero también posibilita que se consolide la prensa satírica:

En un momento en que la prensa periódica es instrumento y motor de la lucha política y centro de configuración de la opinión pública, *dibujar caricaturas es ubicarse en un espacio de lucha*. Las caricaturas son “armas” que dibujantes, impresores, periodistas y todo el conjunto de los enunciadores del periódico comparten con los lectores, en su búsqueda de defender valores modernos: libertad, justicia, progreso<sup>94</sup> (énfasis añadido)

En este contexto, las caricaturas dejaron de ser un entretenimiento privado para tener un rol importante en la configuración de la opinión pública y consolidar una tradición de arte militante en la que artistas participaron de manera activa en procesos revolucionarios y contrarrevolucionarios con sus panfletos visuales.<sup>95</sup>

La producción de sentidos sociales a través de las imágenes modificó los discursos y prácticas de lo político, es decir, conceptos como libertad, justicia, igualdad y democracia se representaron en varios símbolos y alegorías:

Al mirar las páginas de un mismo semanario o periódico, personas de diferentes edades, clases sociales, residentes en lugares distantes e incluso hablantes de lenguas diversas, comenzaron a participar de un universo de interpretaciones y de códigos en común; un fenómeno que, si no resulta asimilable a la cultura de masas, comenzó a modelar intercambios propios de una cultura de mezcla<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> José Roso Díaz “Ego sum Papa. Iconología del papado y tiempo apocalíptico en la propaganda de la Reforma protestante alemana”, *Estudios Humanísticos, Filología*, n°23, 347-368.

<sup>93</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés Weikert (México: Editorial Itaca, 2003), 54

<sup>94</sup> Claudia Román, “La prensa satírica Argentina del siglo XIX: palabras e imágenes” (tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2010), 27-8 <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1613>.

<sup>95</sup> Francis Grose, *Principios de la caricatura*, trad. Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (Buenos Aires: Katz Editores, 2011)

<sup>96</sup> *Ibíd.*, 28.

El arte político de la Revolución Francesa, según Gombrich significó la *ruptura de la tradición* porque los artistas tenían libertad para pintar cualquier tema que sea de su interés, sea político, histórico o social. El editor de los periódicos satíricos más importantes de Francia fue Charles Philipon (1800-1862), periodista, litógrafo y creador de *La Caricature* y *Le Charivari*, quien creó un símbolo antimonárquico que se popularizó en una gran parte de la población que no sabía leer ni escribir, pero conocía la significación de una pera como personificación del rey Luis Felipe.

La persecución a varios caricaturistas propició la práctica del estilo zoomorfo como una forma de evadir la censura. Uno de los principales artistas que utilizó esta expresión artística fue Jean Grandville, quien produjo una vasta obra desde una perspectiva republicana, pero con una impronta fantástica que convirtió a varios animales en actores políticos junto a símbolos de la aristocracia, el clero y del propio rey.



Figura 7. Grandville, *Familia de escarabajos*. La vida pública y privada de los animales. Imagen tomada de Biblioteca digital Gallica.

El siglo diecinueve fue un período histórico decisivo para la conformación de la prensa como un espacio de disputa para la socialización de discursos políticos y la representación de la historia en el arte planteó nuevas narrativas visuales:

Si hasta entonces el arte había hecho un uso a menudo ideológico de la historia, a partir de esta época el artista, además de pintor o escultor, suele ser un ferviente revolucionario, un intelectual comprometido con los acontecimientos históricos de su tiempo y un teórico

de un nuevo lenguaje plástico (...) Este planteamiento artístico está presente en todas las revoluciones burguesas y nacionales del siglo XIX.<sup>97</sup>

La secuencia iconográfica que presentamos a continuación corresponde a la producción satírica de Guerrero que presumimos realizó a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve como un testimonio visual que le encargó Pedro Moncayo antes de partir exiliado a Chile. En este grupo de caricaturas encontramos una narrativa visual republicana expresada en símbolos con connotaciones políticas y una alegoría que es un compendio de toda la cultura política decimonónica y que guarda una relación con una publicación del periódico quiteño *El Cangrejo* de 1856 en el que realiza una especie de bestiario con animales simbólicos para referirse a los acontecimientos políticos.

La primera imagen es un dibujo realizado con la técnica de carboncillo sobre papel, tiene una dimensión de 15 por 18 centímetros y se encuentra en la reserva del Banco Central del Ecuador. En esta imagen podemos percibir que se expresa de manera gráfica un vicio criticado por los republicanos como fue la ambición; es una representación clara del agiotismo del aristócrata a quien no le interesa en absoluto el bien común.



Figura 8. Juan Agustín Guerrero (atribuido) *Y están con hambre*. S/F. Imagen compartida por el Museo Nacional del Ecuador (MUNA)

Sin embargo, las bolsas de monedas y arcas son elementos que nos remiten a otro escenario posible: la representación del poder de la banca porteña que creó un monopolio

<sup>97</sup> Flavio Febbraro y Burkhard Schwetje, *Cómo leer la historia en el arte* (Barcelona: Random House Mondadori, 2010), 8

económico de varios productos de exportación e importación, además, se convirtió en un prestamista del Estado desde 1859 por lo que su accionar en la esfera pública era determinante.<sup>98</sup> La antropofagia en la mirada republicana de Guerrero simboliza la ambición desenfrenada y codicia de los hombres de frac, quienes engullen bolsas de monedas junto a sus dueños con impunidad, de la misma forma en que se apropiaron de las tierras hipotecadas de sus clientes.

La segunda imagen es una *parodia cultista* que fue parte de una práctica habitual de los pintores ilustrados. La imagen es un dibujo sobre papel del que no se tiene mayor información sobre sus dimensiones o fecha de publicación. Sin embargo, podemos presumir que se trata de una representación satírica en el contexto de la Ley de libertad de enseñanza pública efectuada en el gobierno de Urvina el 28 de octubre de 1853.

La educación fue una de las principales preocupaciones de los republicanos liberales porque sabían que era una herramienta civilizatoria para constituir ciudadanos virtuosos que amen a su patria; respeten las instituciones; conozcan sus deberes y derechos y tengan una profesión.<sup>99</sup> El siguiente dibujo retrata una polémica dentro de los militantes liberales republicanos que concibieron esta reforma cómo un retroceso en la instrucción pública, y que su objetivo se vinculó con fines políticos como fue la ampliación de la ciudadanía para las elecciones presidenciales que fueron modificadas por Urvina.

Guerrero realiza una escena satírica que retrata la graduación de dos estudiantes personificados en burros: al fondo aparecen los tres examinadores y uno de ellos tiene entre sus manos el birrete, mientras que en el costado izquierdo del dibujo aparece un hombre que sujeta un periódico donde aparece el título libertad de estudios.

La parodia a la libertad de estudios muestra de manera clara la desconfianza de esta medida que flexibilizó la instrucción pública a nivel secundario y superior lo que nos permite inferir que la posición de Guerrero, se emparentó con el criterio de Simón Rodríguez a quien conoció en el Colegio de Latacunga en 1851, y cuestionó el método lancasteriano porque consideró que la “enseñanza mutua es un disparate, Landcáster la inventó, para hacer aprender la Biblia de memoria. Los discípulos van a la Escuela. . . a aprender j. . . no a enseñar! ni a ayudar a enseñar.”<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Enrique Ayala Mora, “Gabriel García Moreno y la gestación del Estado Nacional en Ecuador” en *Crítica y Utopía Latinoamericana de Ciencias Sociales* nº5, (1981): 1-16 .

<sup>99</sup> Hensel Riveros, *Vicios, virtudes y educación moral en la construcción de la República, 1821-1852*. (Bogotá: Universidad de los Andes, 2006), 24.

<sup>100</sup> Rodríguez, *Obras Completas*, 621.



Figura 9. Juan Agustín Guerrero (atribuido). *Están graduándose.* s/f. Imagen compartida por el Museo Nacional del Ecuador (MUNA)

La imagen tiene como principal protagonista al asno que simboliza la ignorancia, pereza y terquedad: éstos atributos son desde la perspectiva republicana las consecuencias que traerá la libertad de enseñar por parte de cualquier persona. Y el reloj de arena que aparece en el centro de la mesa es un símbolo de lo efímero que en la composición de la imagen nos sugiere la futilidad del tiempo para la enseñanza y aprendizaje.<sup>101</sup>

Finalmente, la imagen nos remite a ese momento en que el gobierno liberal de Urvina decreta que “los estudiantes de Gramática, Filosofía, Jurisprudencia, Medicina y Teología, pueden dar cuando quieran los exámenes que para los ramos científicos exige el reglamento de estudios (...) cuya duración será de media hora, distribuida entre los examinadores.”<sup>102</sup>

La tercera lámina se titula *A la que tenga más plumas* y no logramos obtener ningún dato técnico ni conocemos la fecha de publicación, pero forma parte del libro de Wilson Hallo. La imagen retrata el momento en que un cazador y un soldado disparan hacia tres mujeres que están trepadas en un árbol y en un paisaje desolado.

<sup>101</sup> Riveros, *Vicios*, 24.

<sup>102</sup> Hernán Malo, *Pensamiento universitario ecuatoriano* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1981), 53.

Guerrero realiza una alegoría femenina de valores políticos como la libertad, democracia y república que se instauraron en el ideal republicano en el contexto de la revolución francesa de 1848 y el triunfo de la democracia.<sup>103</sup> El caso de la *Marianne* francesa es una construcción simbólica que retomó elementos de diosas griegas que tenían significaciones de mujeres protectoras y proveedoras, con el paso del tiempo este símbolo se utilizó por la comunidad política decimonónica para forjar una identidad nacional, de ahí que la figura de la patria y la república este siempre asociada a una figura femenina.

Por otro lado, la imagen alude a la amenaza de las libertades individuales y los principios democráticos bajo un contexto represivo, como fue caracterizado el gobierno de García Moreno, en el que se cometieron varios crímenes políticos como los de Juan Borja y Fernando Ayerza.<sup>104</sup> Sin embargo, desde una interpretación más amplia podemos mencionar que el militarismo fue un elemento controvertido desde la posición política civilista de los republicanos, porque varios gobiernos militares socavaron las instituciones republicanas como las constituciones, las elecciones libres y la democracia representativa.

Finalmente, en esta alegoría podemos identificar una preocupación en torno al papel de los hombres armados en el proyecto republicano. Los militares se constituyeron en un grupo social que mantuvo privilegios y fueron actores determinantes de la escena política del siglo diecinueve, pero a su vez representaron un peligro para el orden democrático.

---

<sup>103</sup> Capellán, *Democracia*, 214

<sup>104</sup> Jacinto López, *La muerte de García Moreno* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1922),





Figura10. Juan Agustín Guerrero. *A la que tengas más plumas.* s/f. Imagen tomada del libro *Imágenes del Ecuador del siglo XIX* de Wilson Hallo.

La lámina titulada *Y van al progreso* también aparece en el libro de Hallo, pero no tenemos datos de la fecha de publicación ni la técnica con que fue elaborada. La caricatura muestra a una mujer trepada sobre un carruaje que empujan un cangrejo y una tortuga; la mujer lleva consigo un escudo y una bandera, mientras que un grupo de personas con sombreros y bastones la miran pasar.



Figura 11. Juan Agustín Guerrero. *Y van al progreso*. s/f. Imagen tomada del libro *Imágenes del Ecuador del siglo XIX* de Wilson Hallo.

La imagen a nivel iconológico muestra una alegoría de la república representada por una mujer esbelta que porta dos símbolos patrios: una bandera y un escudo, mientras que el cangrejo, uno de los animales que conduce el carruaje es un símbolo político con múltiples significaciones como el retroceso porque camina hacia atrás; en las caricaturas políticas, su representación zodiacal del signo cáncer, se usó como una metáfora visual para describir tiempos políticos perniciosos, pero su simbolismo más convencional se asoció al conservadurismo y oposición al progreso.<sup>105</sup>

La tortuga aparece como el segundo animal que conduce el carruaje simboliza la lentitud de las reformas políticas para el progreso de la nación y es una metáfora del estancamiento en que se encuentra con los gobiernos conservadores. En este sentido, podemos inferir que Guerrero construye desde lo simbólico una defensa del proyecto republicano y denuncia el rumbo político que puede tomar la nación hacia un viejo régimen.

En resumen, esta alegoría de la república puede ser una representación de ese primer momento republicano conservador en que los ilustrados dirigían a la nación sin tomar en cuenta a los grupos sociales que no participaban de la cultura letrada, parecía ser una metáfora de cómo ven pasar el supuesto progreso a lo lejos de ellos. El horizonte político parece ser un árido camino por la que la república desciende sin el amparo de los artesanos ni de ciudadanos virtuosos.

La *Escena satírica* es un óleo sobre lienzo con una dimensión de sesenta por setenta centímetros y se encuentra en las reservas del Ministerio de Cultura y Patrimonio. El análisis de esta imagen resulta complicado por su composición, connotaciones políticas, símbolos, leyendas, filacterias y la función simbólica que tiene cada animal retratado, sin embargo, aclaramos que ésta no es una interpretación unívoca del cuadro, sino una aproximación hacia los modos de ver la política de Guerrero.

---

<sup>105</sup> Alejandro de la Torre, "El bestiario del emporador. Notas sobre la caricatura republicana durante la intervención y el segundo imperio", *Instituto Nacional de Antropología e Historia*. 9. (2015): 701.



Figura 13. Juan Agustín Guerrero (atribuido). Escena satírica, óleo sobre lienzo. 1860. Imagen compartida por el Museo Nacional del Ecuador (MUNA). Foto: Christopher Hirtz.

La alegoría muestra a un grupo de animales que simbolizan a los actores políticos de la segunda mitad del siglo diecinueve. Un elemento particular de este simbolismo animal es que estas criaturas son mitad animales y mitad humanos, es decir, son seres híbridos que representan la barbarie y salvajismo por su carácter monstruoso y una estética grotesca que asocia lo feo con una moral corrompida.<sup>106</sup>

El otro elemento predominante en esta imagen es la representación simbólica de ciertas criaturas y mitos griegos que sirven para ilustrar valores, actitudes y sentimientos que expresan esa parte primitiva del ser humano, es decir, los “bestiarios antropologizan al animal e invierten su mundo, tras la descripción física pueden sacar consecuencias morales, tanto de su naturaleza como de su comportamiento”.<sup>107</sup>

La imagen retrata a varios actores políticos representados por varios animales híbridos en un paisaje desierto y vigilados por un ser mitológico que aparece arriba de todos los personajes. Alrededor de ellos están varios recuadros con textos o filacterias

<sup>106</sup> Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, traducido por María Pons (Barcelona: Mondadori, 2007),

<sup>107</sup> Piñero, “De fábulas”, 87.

que aparecen con una secuencia numérica y son un recurso a modo de las historietas para que sus personajes expresen mensajes claves para una interpretación más adecuada: *once bestias feroces están hoy en baile teniendo por instrumento a ese maldito fraile; casa de risa es nuestro congreso, jumentos y zorras y un mono travieso.*

El bestiario político no solamente se podía expresar de manera visual, sino que se producía en las páginas de un periódico conservador llamado El Cangrejo, símbolo predilecto de los conservadores, en el que se puede hallar una diatriba hacia la candidatura de Francisco Robles y una sátira hacia los republicanos liberales a quienes les llamaban zánganos:

Su consagración a la causa cangrejil desde que salió desde el cascarón. Sus importantes servicios prestados á la nacionalidad animal, venciendo en combate singular al Leon Ibero y á la Hiena sedienta de sangre y de venganzas y dando de este modo independencia a un mundo. Como legislador ha organizado la República de los Castores y la Monarquía electiva de las Abejas. Esta última, sobre todo, le merece las mas vivas simpatías y con el objeto de dar la última mano á esta obra maestra, trata de hacerse elejir de Zángano de aquel reino para el próximo periodo <sup>108</sup> (sic)



Figura 12. El Cangrejo, Frontispicio, 1856. Imagen tomada de la Biblioteca Aurelio Espinosa Polit.

El principal animal simbólico de esta imagen es el mono que aparece retratado en dos ocasiones, en una clara alusión a las milicias de tauras. Los tauras fueron un grupo de esclavos libertos que en la presidencia de Urquinaena se convirtieron en bravos soldados que atemorizaban a la población y perseguían a los enemigos del gobierno; este escuadrón mantuvo privilegios dentro del cuerpo militar porque ascendían de grado sin cumplir con los requisitos y sus excesos no fueron sancionados por sus mandos superiores, pero sobre todo se constituyeron como la principal fuerza de choque del gobierno de Urquinaena.<sup>109</sup>

El mono, desde los bestiarios medievales, representa el vicio y lo negativo y aquí es el símbolo del militarismo y es una crítica de Guerrero hacia la subordinación de la democracia al poder de las armas; la filacteria que sale de la boca de este personaje dice lo siguiente: *el puñal y la pistola lo decidirán*, mientras que en el recuadro superior

<sup>108</sup> *El Cangrejo*, Precedentes que recomiendan a la Nación al ciudadano cangrejo, 14 de junio de 1856, 14

<sup>109</sup> Francisco Javier Salazar, *Quito en 1852* (Quito, Imprenta Manuel Rivadeneira, 1853), 18.

aparece la frase: *una elección con soldados en un país libre es chocante y mucho más repugnante con puñales diputados.*

El hombre de las armas fue una preocupación constante en el pensamiento republicano porque el predominio de un militarismo republicano evidenció que en ocasiones los soldados terminaron corrompiéndose y cometiendo actos inmorales por mantener privilegios como fue el caso de la milicia de esclavos libertos llamados tauras. La filacteria que acompaña al mono indica que: *una elección con soldados en un país libre es chocante y mucho más repugnante con puñales diputados.*

El asno en el simbolismo animal tiene una significación ambivalente, por un lado, representa la ignorancia y pereza, pero también es el animal más trabajador, paciente y humilde, sobre todo desde la mirada cristiana. Ante esta dicotómica significación, Guerrero retrata al clero como un burro que tiene los vicios de la bebida y el juego; en una mano sujeta una botella de vino y en la otra un conjunto de dados. Un caso conocido en el contexto local fue el del cura Manuel Andrade Coronel, quien tenía un negocio de venta de vino en copas e intentó envenenar al pintor Joaquín Pinto y es el posible autor de envenenar al arzobispo José Ignacio Checa y Barba.<sup>110</sup>

Uno de los principales reparos hacia el clero nacional en la reforma propuesta por García Moreno, precisamente fue su escasa preparación intelectual para poder llevar a cabo su proyecto modernizador en el que incluía que la iglesia se encargará de la instrucción pública. Bajo este contexto la mirada de Guerrero critica la situación del clero porque se oponía al conocimiento científico, a la libertad de conciencia y tenía privilegios.

Por otro lado, en esta pintura existe una referencia a la mitología grecorromana en la personificación de una furia o diosa de la venganza que perseguía a quienes cometían asesinatos, pero que para el contexto de la imagen asecha a todos los personajes que cometieron crímenes políticos. Este personaje mitológico fue representado con un cuerpo femenino híbrido, alas de murciélago y serpientes en su cabeza que “cuando alguien incurría en una falta grave, ellas volaban hacia el criminal y lo atormentaban con horribles gritos y aullidos que jamás cesaban”.<sup>111</sup>

La propuesta iconográfica de Guerrero emplea varios animales simbólicos que tenían significaciones convencionales de la época como el ave rapiña para representar a la clase política y la tortuga que significó la lentitud con que las recientes republicas

---

<sup>110</sup> Pérez Pimentel, *Diccionario biográfico*, 130

<sup>111</sup> El espejo gótico, “Erinias, Euménides y Furias: las diosas más temibles de la mitología griega” 19 de julio de 2008, párr. 29, <http://elespejogotico.blogspot.com/2008/07/erinias-eumenides-y-furias.html>

aplicaban reformas sociales y políticas. Los principales actores políticos adquieren formas animales y con ello también les asigna unas características de su personalidad; el caballo que sujeta la cabeza decapitada y el chivo que bebe sangre son alegorías de la violencia política que acaeció al país en el contexto de las guerras internas por parte de conservadores y liberales.

Las filacterias que aparecen en esta imagen funcionan como un anclaje textual para reforzar el mensaje del discurso visual y permite que podamos acceder a los diálogos que mantienen los personajes retratados a través de unos textos en forma de rollos que se colocaban cerca de su boca y que se originaron en la tradición religiosa de la iconografía medieval y se replicó en el siglo xvii en varias estampas satíricas inglesas.<sup>112</sup>

Por último, la cabeza decapitada que aparece en la pintura presumimos es una alusión al mito de Perseo que fue representado en la escultura de Antonio Canova, este es un dato importante para comprender todo el bagaje cultural de Guerrero, quien su libro *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1845* realiza referencias a pasajes bíblicos, mitológicos y artistas europeos que desarrollaron varios arquetipos que fueron resignificados para la sátira política: “y quien no inclina frente la frente á la vista de las pinturas de Rafael, de la cúpula de San Pedro, de Miguel Ángel, de las estatuas de Canova, de las poesías de Dante”.<sup>113</sup>

La última lámina que analizamos se titula *El lobo cuida mejor del rebaño* y pertenece al álbum que recopiló Wilson Hallo, pero no tenemos dato de su fecha de publicación ni sus dimensiones. La imagen es menos alegórica y abstracta porque muestra a un clérigo representado por un lobo que sujeta un libro en su mano, mientras se dirige a un grupo de corderos que están alrededor de él y lo miran con atención.

---

<sup>112</sup> María Cristina Fukelman, “La construcción de un tipo iconográfico: la figura de Juan Manuel de Rosas en la prensa opositora: caricatura y sátira en la prensa antirrosista”, *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, n°6, (2006): 97-124.

<sup>113</sup> Guerrero, *La música ecuatoriana*, 54



Figura14. Juan Agustín Guerrero. *El lobo cuida mejor del rebaño*. s/f. Imagen tomada del libro *Imágenes del Ecuador del siglo XIX* de Wilson Hallo.

En el nivel iconológico de esta imagen podemos mencionar los valores morales y la función simbólica que adquiere cada animal: el cordero nos remite a la inocencia y mansedumbre de los fieles religiosos, mientras que el lobo es un animal que simboliza el engaño y la ferocidad. La caricatura muestra una vez más la posición republicana de Guerrero que caracteriza al clero como un lobo que esconde tras una apariencia dócil sus deseos de poder, ambición y que termina siendo un actor político que carece de virtudes y buenas costumbres porque acumula riquezas, defiende la tiranía y propugna la sumisión frente a los abusos de poder.





## Conclusiones

El principal aporte de esta investigación es visibilizar y utilizar las caricaturas que Juan Agustín Guerrero como documentos históricos que permiten analizar el discurso político republicano. La secuencia iconográfica que mostramos en este trabajo sintetizan la idea de república que tenía Guerrero y evidencian su defensa del proyecto republicano a través de un lenguaje visual.

Por otro lado, estudiar la dimensión simbólica del quehacer político a través de las representaciones satíricas implicó acercarse a un campo de investigación como es la iconografía política que se enfoca en la capacidad de las imágenes como un mecanismo de reproducción de la cultura política. Los trabajos de este tipo son escasos en la historiografía ecuatoriana, pero dejamos constancia de los aportes de investigaciones como las de Malena Bedoya, Galaxis Borja y Ángel Emilio Hidalgo que nos permitieron tener una referencia para abordar la imagen desde una perspectiva histórica, sin embargo, resulta importante que en la formación de historiadores e historiadoras se la crítica de fuentes visuales porque son vestigios que permiten interpretar el pasado con la misma pertinencia que los documentos escritos.

Por otro lado, es necesario indicar que no logramos obtener información considerable acerca de los modos de circulación y materialidad de estas imágenes. En este sentido, no podemos verificar si la afirmación de Wilson Hallo acerca de la posible impresión con la técnica litográfica en el taller de Juan Pablo Sanz es correcta, porque la única pista acerca de la circulación de caricaturas en el país está en el reglamento de policía de 1861 que indica:

se prohíbe fijar ó arrojar impresos ó manuscritos subversivos, inmorales, insultantes ó amenazadores contra alguna persona, corporación ó autoridad; como igualmente, los letreros y *caricaturas de estas mismas clases*, bajo la pena de cuatro á veinticinco pesos, que se impondrá á los autores y cómplices; siendo, además, deber de la policía recojerlos ó borrarlos según sus casos.<sup>114</sup> (sic)

El estudio de la caricatura política con un enfoque histórico permite ubicarla como una práctica moderna y civilizatoria, que busca corregir los vicios y defectos de los actores políticos que representa a través de metáforas, símbolos y alegorías que transmiten una posición frente a un determinado contexto político o situaciones sociales, además, este tipo de imágenes no solamente reflejaron una época, sino que construyeron realidades

---

<sup>114</sup> Reglamento de Policía formado por la Junta Provincial de Pichincha y sancionado por la Gobernación de la provincia. (Quito: Imprenta Nacional por Mariano Mosquera, 1865) ,14. (énfasis añadido)

y sentidos políticos. De esta forma, trazamos una relación entre caricatura y republicanismismo por su carácter pedagógico y moralizante que contienen como elementos constitutivos, es decir, si la caricatura se constituye como un sermón gráfico, el discurso republicano hizo de la moral un catecismo que debía ser aprendido por todos los ciudadanos.<sup>115</sup>

El proceso de apropiación de símbolos y alegorías evidencia que existió una red de imágenes que circularon de Europa hacia Sudamérica, que transmitieron valores morales y conceptos políticos de manera figurativa a través de representaciones satíricas. Por otro lado, ese intercambio de imágenes permitió que existan esas correspondencias iconográficas como las que hallamos en las obras de Guerrero y Goya, en este sentido, la apropiación de imágenes clásicas y seres mitológicos fueron elementos recurrentes en la tradición caricaturesca del siglo diecinueve y es un indicio de que la transmisión de metáforas y alegorías fue a nivel icónico y literario.

En el libro de Wilson Hallo identificamos dos representaciones satíricas que Guerrero tomó de los *Caprichos* de Francisco de Goya y esto nos permite ratificar el dato de Alexandra Kennedy,<sup>116</sup> quien mencionó que Ernst Charton presentó a sus estudiantes los grabados del pintor español para sugerirles que se fijaran en las costumbres y personajes locales.

El uso simbólico y alegórico de los animales en bestiarios, fábulas y tratados de fisionomía tenía un trasfondo ético y político en que el mundo de los animales se equiparaba al de los seres humanos con sus respectivos vicios y virtudes. El estilo zoomorfo de varias caricaturas políticas de Guerrero es un mecanismo para denunciar los defectos de la cultura política y construir un imaginario de un mundo al revés en el que las normas sociales eran subvertidas por el carácter bestial de sus protagonistas.

---

<sup>115</sup> Ernst Gombrich, *La historia del arte*, trad. Rafael Santos (Ciudad de México: Editorial Diana, 1995), 462.

<sup>116</sup> Kennedy Troya, *Élites*, 112.

## **Fuentes y bibliografía**

### **Archivos consultados**

Biblioteca Nacional Eugenio Espejo

Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit

### **Periódicos**

*El Artesano*, 1857

*El Cangrejo*, 1856

*Seminario Popular*, 1889

*Crónica del Colegio La Unión*, 1860

### **Fuentes primarias publicadas**

*Reglamento de Policía formado por la Junta Provincial de Pichincha y sancionado por la Gobernación de la provincia*. Quito: Imprenta Nacional por Mariano Mosquera, 1865.

*Manifestación Patriótica del Concejo Municipal de Quito*, Quito: Imprenta del Gobierno, 4 de marzo 1852.

### **Fuentes secundarias**

Altuna, Belén “Historia de la fisiognomía. Interrogantes éticos y antropológicos de una seudociencia”, *Historia, Antropología y Fuentes orales* n°40 (2008):129-148.

Baudelaire Charles, *Lo cómico y la caricatura*. Traducido por Carmen Santos. Madrid: Visor, 1988.

Bedoya, Malena. *Los espacios perturbadores del humor*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2007.

Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Traducido por. Andrés Weikert. México: Editorial Itaca, 2003.

Bloch, Marc. *Apología para la historia o el oficio del historiador*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Bonilla, Helia, “La gráfica satírica y los proyectos políticos de nación (1808-1857)” en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*, ed. Jaime Soler. México D.F: UNAM, 2000

- Borja, Galaxis. “Artistas, artesanos, liberalismo y sociabilidades republicanas en Ecuador, 1845-1859. Procesos, n°48 (2018): 17-48.doi: <http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.697>.
- \_\_\_\_\_ “‘Sois libres, sois iguales, sois hermanos’ Sociedades democráticas en Quito de mediados del siglo XIX”. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas – Anuario de Historia de América Latina*. 63 (2016): 185-210.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* Barcelona: Crítica, 2001.
- Capellán, Gonzalo “Democracia. Iconografía política de los conceptos fundamentales de la modernidad” en *Historia y Política*, 44, 173-217. doi: <https://doi.org/10.18042/hp.44.07>
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Traducido por Eugenio Ímaz. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Coudart, Laurence “El espejo estrellado: la caricatura periodística decimonónica” en *Impresiones de México y de Francia*, coord. Lise Andries y Laura Suárez de la Torre. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009
- De la Torre, Alejandro. “El bestiario del emporador. Notas sobre la caricatura republicana durante la intervención y el segundo imperio”, *Instituto Nacional de Antropología e Historia*.
- Castro, Ana Buriano. *Navegando la borrasca. Construir la nación de la fe en el mundo de la impiedad, Ecuador, 1860-1875* (Ciudad de México: Instituto Mora, 2008
- Del Campo, Alberto. *Tratado del burro y otras bestias. Una historia del simbolismo animal en Occidente* (Sevilla: Ediciones Aconcagua, 2012).
- Didi- Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan Catalavra. Madrid: Abada, 2009.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*, trad. María Pons. Barcelona: Random House Mondadori, 2007
- Febbraro Flavio y Burkhard Schwetje, *Cómo leer la historia en el arte*. Barcelona: Random House Mondadori, 2010.
- Fukelman, María Cristina. “Caricatura, sátira e ilustración en la representación de Rosas” en *Jornadas de Humanidades. Historia del Arte*. 2005.

- \_\_\_\_\_ “La construcción de un tipo iconográfico: la figura de Juan Manuel de Rosas en la prensa opositora: caricatura y sátira en la prensa antirrosista” en *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, n°6, 2006 (97-24)
- Gamonal Miguel Ángel, “Jacinto Octavio Picón y los inicios de la historia de la caricatura en España”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, N°40 (2009): 379-397
- Gantús Fausta, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, México, D.F: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos: Instituto de Investigación Dr. José Luis Mora, 2009.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Traducido por Carlos Catroppi. Barcelona: Gedisa, 1999
- Gombrich, Ernest. *La historia del arte*, trad. Rafael Santos. Ciudad de México: Editorial Diana, 1995.
- González Aranda, Beatriz. *La caricatura en Colombia a partir de la Independencia* Bogotá: Banco de la República Colombia, 2010.
- \_\_\_\_\_ *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2017)
- Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* Quito: Imprenta Nacional, 1876)
- Hallo, Wilson. *Imágenes del Ecuador del siglo XIX: Juan Agustín Guerrero*. Quito: Ediciones del Sol, 1981.
- Hidalgo, Ángel Emilio. “Arte, prensa satírica y sarcasmo: los inicios de la caricatura en el Ecuador (1862-1912)”, en *Historia del humor gráfico en el Ecuador*, editado por Xavier Bonilla. Lérica: Milenio, 2007.
- Hilguera José León “Notas sobre un siglo de la caricatura política en Colombia: 1830-1930”
- Kennedy Troya, Alexandra. *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador*. Cuenca: Universidad de Cuenca; Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 2016.
- Le Gouhir, José María *Historia de la República del Ecuador*. Quito: Imprenta del Clero, 1938.

- Lema, Ana María. “Domésticos y salvajes. Animales en la obra de Melchor María Mercado, Bolivia, siglo XIX” en *Anuario de estudios bolivianos, archivísticos y bibliográficos*, n°20, 427-455, 2014
- Loaiza, Gilberto “Los tiempos de una sociabilidad ilustrada (Nueva Granada, 1808-1839)” en *La Sociabilidad y lo público. Experiencias de Investigación*, ed. Alexandra Martínez y Nelson Gómez. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2016
- \_\_\_\_\_ *Sociabilidad, religión y política en la definición de la nación. Colombia, 1820-1886*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2011.
- López, Jacinto. *La muerte de García Moreno*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1922.
- Manguashca, Juan. “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895, en *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*, editado por Juan Manguashca. Quito: Corporación Editora Nacional, 1994.
- Majluf Natalia y Marcus B. Burke, *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid: Ediciones El Viso, 2008.
- Malo, Hernán. *Pensamiento universitario ecuatoriano*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1981
- Mujica Pinilla Ramón “La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX” en *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana* Lima: Banco de Crédito. 2006
- Navarro, José Gabriel. *La pintura en Ecuador del siglo XV al XIX*. Quito: Dinediciones, 1991.
- Orellana, Gonzalo *Resumen histórico del Ecuador (1830-1930)*. Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke, 1948.
- Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 2013.
- \_\_\_\_\_ *El significado en las artes visuales*. Traducido por Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Pérez Vejo, Tomás. “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas en *Memoria y Sociedad* 16, n°32 (2012): 11-25.
- Piñero Ricardo, “De fábulas y bestiarios: La estética de los animales en la Edad Media.” *Estudios Humanísticos. Filología* n°35 (2013) 85-96.

- Piqueras, María “Trasfondo político social en las historias fantásticas de animales de los más representativos autores de la historia de la literatura” *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* ed. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano. Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2009.
- Reyero Carlos “El poder es una mierda, la mierda es un poder. El combate escatológico por la libertad” en *1808-1812: los emblemas de la libertad*, ed Alberto Ramos y Alberto Romero. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Nociones comunes – Tinta Limón. 2015.
- Román Claudia, “La prensa satírica Argentina del siglo XIX: palabras e imágenes” Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, 2010.  
<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1613>
- Roso Díaz José “Ego sum Papa. Iconología del papado y tiempo apocalíptico en la propaganda de la Reforma protestante alemana”, *Estudios Humanísticos, Filología*, n°23, 347-368.
- Salázar, Francisco Javier *Quito en 1852*. Quito: Imprenta de Manuel Rivadeneira, 1853
- Soler, Pablo. *Adivina o te devoro. El enigma de los símbolos* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Tobar Donoso, Julio. *Monografías Históricas*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1938
- Vallejo Maryluz y Annie Gómez “Animales y otras especies del humor satírico en la prensa del siglo XIX”
- Vargas, José María. *Historia de la Cultura Ecuatoriana*. Quito: Ariel, s/f.
- Watson Maida, “Arte y literatura en el costumbrismo peruano decimonónico” en *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma*, n° 6 (2006) 40-6