

SUSAN ROCHA RAMÍREZ

De la representación científica colonial a la costumbrista republicana

*rutas de transferencia de la imagen en América
andina, 1782-1906*

Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana
n.º 25 · Quito, 2016 · Estudios, pp. 71-109

NOTA SOBRE ESTA EDICIÓN

Este folleto reproduce íntegro el artículo publicado en la *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, n.º 25, Quito, 2016, sección «Estudios», pp. 71-109. La revista circuló impresa y estuvo en issue, pero dejó de estar disponible el enlace. Por ello, realicé esta edición aumentando las imágenes que no fue posible publicar en la edición impresa.

De la representación científica colonial a la costumbrista
republicana:
*rutas de transferencia de la imagen en América andina
(1782-1906)*

SUSAN ROCHA

RESUMEN

El costumbrismo, propio del siglo XIX, no emerge en forma espontánea en varios países de Sudamérica, pues, en su lugar, proviene de imágenes coloniales y especialmente de dos expediciones científicas del siglo XVIII vinculadas a las reformas que formuló Pedro Rodríguez, conde de Campomanes, sobre el papel del dibujo como un instrumento de conocimiento, progreso y civilización. A este efecto, se estudian las acuarelas recogidas en Trujillo, Perú, por el obispo Martínez Compañón y Bujanda y el catálogo de la flora elaborado en Nueva Granada por Celestino Mutis. Se concluye con la determinación de cómo el imaginario ilustrado influyó en la imagen nacional.

Palabras clave: costumbrismo, expediciones científicas, Campomanes, Martínez Compañón, Mutis, imagen nacional, América andina, siglo XIX.

ABSTRACT

From Colonial representations of science to the republican costumbrismo: paths for the image circulation in Andean America (1782-1906). Costumbrismo, a literary discourse that originated in the XIX century did not spontaneously emerge in several South American countries, instead, it hails from colonial period imagery, especially from the two scientific expeditions of the XVIII century linked to Pedro Rodríguez's reforms on the role of life drawing as an instrument for the acquisition of knowledge, progress and civilization. To this effect, watercolors recovered in Trujillo, Peru by bishop Martínez Compañón y Bujanda as well as the flower catalog developed in New Granada by Celestino Mutis are studied. The article concludes with some thoughts on how illustrated imagery affected nation-building.

Keywords: costumbrismo, scientific expeditions, Campomanes, Martínez Compañón, Mutis, national image, Andean America, XIX century.

LA AUTORA

Susan Rocha Ramírez (Quito, 1976), curadora, historiadora del arte, crítica y docente que ha aportado a la museología local mediante un enfoque crítico con perspectiva de género. Magíster en Historia Andina, DEA en estética, Valores y Cultura, Diplomada en Estudios del Arte, Su trayectoria incluye la dirección de investigación y curadurías en instituciones como los museos del Banco Central del Ecuador, el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) de Quito y el Museo Camilo Egas, la dirección del Sistema Integrado de Museos y Herbarios de la Universidad Central del Ecuador (UCE). Además, es cofundadora de *Paralaje.xyz*, una plataforma independiente de crítica de arte y debate cultural.

Rocha ha materializado sus investigaciones en proyectos curatoriales como *Miguel Varela: La línea desgarrada de la existencia*, (MUCAO, 2023), *Irruptoras: Las Mujeres en la Universidad Central 1919-2021* (MUCE, 2022), *Jaime Andrade Moscoso (1925-1989)* (MUCE, 2018), *Mauricio Bueno: Horizontes variables* (CAC, 2012), *In-humano: el cuerpo social en el arte ecuatoriano (1960-1980)*, (CAC, 2011-2012). Parte del equipo curatorial de *Jaime Andrade Moscoso: La modernidad en movimiento*, (CCM, 2024-2025), *Miguel Varela, lectura visual para todos*, (MUNA, 2024), entre otras. Su labor investigativa ha sido galardonada con el Primer Premio en Investigación en Artes y Arquitectura de la UCE (2022), Primera Mención del Premio Manuela Espejo (2022) y una mención de honor en el Premio Municipal de Historia José María Lequerica (2021). Es autora de varios artículos académicos y divulgativos.



De la representación científica colonial a la costumbrista republicana: rutas de transferencia¹ de la imagen en América andina (1782-1906)²

SUSAN ROCHA

Bastaría ver un baile con trajes típicos, pañuelos levantados y muchas banderitas de color blanco, azul y rojo alrededor de una fiesta donde se bebe ponche y se sirve carne, para deducir que la imagen representa a la nación chilena. *La Zamacueca* obtuvo una medalla de oro en la *Exposición y Concurso de Artes e Industrias* abierta el 15 de septiembre de 1872, en Santiago. Allí, se dijo que era la obra emblemática del costumbrismo chileno. Manuel Antonio Caro, su autor, fue elogiado por Pedro Lira y Blanco Cuartín. Caro había estudiado en una academia parisina y su pintura fue interpretada como el fruto de la nostalgia por su tierra natal.³ Así el costumbrismo chileno pasó a las páginas de la historia del arte como una pintura academicista de corte europeo que plasma una mirada nostálgica de lo local, inconexa con los movimientos artísticos regionales.

En esta obra se ven algunos banderines peruanos junto a los chilenos. Esto nos lleva a recordar que Pancho Fierro, el más importante costumbrista peruano quien también representó a sectores populares y las élites de su país en varias zamacuecas. Llevaba cincuenta años pintando cuando Caro ganó ese premio. Igualmente, el boliviano Melchor María Mercado dibujó zamacuecas en obras costumbristas y caricaturas políticas de su país, reconociendo que Fierro era su maestro.

La Zamacueca de Caro, y más ampliamente, el costumbrismo en Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile, no emerge de forma espontánea en cada país; proviene de imágenes coloniales y especialmente de dos expediciones científicas del siglo XVIII. La primera se refiere a las acuarelas colectadas dentro del Virreinato de Lima, en la ciudad de Trujillo por el obispo español Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1782-1785). La segunda atañe a la catalogación de la flora elaborada en el Virreinato de Nueva Granada por el sacerdote ibérico José Celestino Mutis (1783-1816). La imagen local de ambos proyectos y la imagen nacional

¹ Término tomado de: George Kubler y Martin Soria, *Arts and architecture in Spain and Portugal, and their american dominions 1500-1800*, Baltimore, Penguin books, The pelican history of art, 1959. Las rutas de transferencia conforman la metodología del presente trabajo.

² La primera parte de este trabajo de investigación fue elaborado dentro de la Universidad Andina Simón Bolívar, como parte de la maestría en Historia, en el curso de Juan Maiguashca. Aquí se presenta una ampliación del mismo.

³ Ricardo Binds, *Pintura chilena 200 años*, Santiago de Chile, Origo, 2009, p. 57-58.

elaborada durante todo el siglo XIX están basadas en las reformas, que entre 1774 y 1775, elaboró el historiador y economista español, Pedro Rodríguez conde de Campomanes sobre el papel del dibujo como un instrumento de conocimiento, progreso y civilización.

Este ensayo explorará los vínculos que existen entre las imágenes del período colonial tardío y la primera centuria republicana. Se intentará demostrar que la propuesta de Rodríguez de Campomanes impactó tanto en las acuarelas de las colonias españolas americanas como en las imágenes de las nacientes repúblicas. Incidió en la efigie local de las primeras, lo que tuvo una función importante en la emergencia de una identidad *americana*. Influenció en la imagen nacional de las segundas, contribuyendo de manera importante a la conformación de identidades republicanas. En este recorrido se verá que las ideas de Rodríguez de Campomanes forman una estructura dentro de la cual se desarrollan dos imágenes de América andina que responden a dos coyunturas diferentes: la Colonia y la República.

En el primer subtema, se verán las ideas de Campomanes, las acuarelas de las expediciones científicas y su papel en la construcción de una imagen “verdadera” de América. Aquí se analizarán las excursiones de Martínez Compañón y Mutis. El segundo subtema será el papel del costumbrismo en las repúblicas andinas; se explicará el rol que tuvo la imagen en la búsqueda de una identidad “republicana nacional” a través de la creación de academias, sociedades de artistas y artesanos, exposiciones nacionales y la prensa. Como un tercer subtema, se trazará rutas de transferencia entre las acuarelas coloniales y las republicanas, evidenciando que la ruta que recorrió la imagen de *La Zamacueca* entre las acuarelas colectadas por Martínez Compañón y el recorrido de la imagen de Caro poseen varios correlatos en otras imágenes nacionales.



LÁMINA 1 Vicente Albán (Quito, ca. 1725 – f. desc.)

Yapanga de Quito con el traje que usa esta clase de mugeres. 1783. Óleo sobre lienzo, 109 × 80 cm. Museo de América, Madrid. De la serie de seis lienzos pintada en Quito en 1783. Elaborada por encargo de José Celestino Mutis.

Las expediciones científicas del siglo XVIII: en búsqueda de la América verdadera

Durante el siglo XVIII, el naturalista francés Buffon, aseveró que el continente americano era inmaduro y que sus especies poseían una debilidad congénita; Cornelius de Pauw, radicalizó esa tesis ampliándola a los seres humanos alegando que el ambiente era degenerado, inferior, débil y corrompido. Adam Ferguson sostuvo que las tribus americanas permitían ver a los primitivos europeos mediante la etnografía.⁴ Ante estas afirmaciones, los jesuitas expulsados de España describieron reinos y civilizaciones anteriores a la conquista; al tiempo que desde los Andes, José María Dávalos, Francisco José de Caldas, Manuel de Salas, Hipólito Unanue y otros escribieron a favor del entorno local. Surgió la idea de la naturaleza infinita y de su misión redentora “frente a la humanidad (o por lo menos frente a Europa en

⁴ Jorge Cañizares Esguerra, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo. Historiografías, epistemologías e identidades en el mundo del Atlántico del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 100.

decadencia)”, como un principio de *identidad americana*, donde la investigación botánica marcó diferencias naturales y culturales dentro de un *redescubierto patriotismo naturalista*.⁵ Estos autores escribieron sobre el origen de la civilización y la naturaleza americanas utilizando a la observación de costumbres y del entorno como una fuente de su argumento.⁶

Los científicos europeos también pusieron en duda el origen americano de la civilización inca (proponiendo un inicio europeo o asiático), así como la existencia de monumentos arquitectónicos prehispánicos.⁷ La confiabilidad de los quipus, canciones indígenas y los *Comentarios Reales* de Garcilaso, fueron ampliamente cuestionados por Pauw.⁸ Así, la ilustración española con una tónica patriótica pidió renovar la historiografía, cartografía y estudios botánicos con nuevos relatos de la colonización y el descubrimiento, que brindaran a España el control de la nomenclatura de plantas y territorios.⁹ En 1755 la corona decidió que la Real Academia de Historia se encargara de escribir la historia natural (animal, vegetal y mineral) y civil (política, eclesiástica, militar y naval) del Nuevo Mundo.¹⁰

Dentro de este marco cultural, las Sociedades Económicas de Amigos del País, tanto en España como en América, se relacionaron con expediciones científicas que pretendían conocer el territorio a través de la observación directa y utilizaron a las artes como un medio para fomentar el progreso de la industria y del artesano. La educación era parte fundamental del discurso del bien común; por ello, las misiones científicas generaron un relato histórico y etnográfico sobre el cual se fundaron academias de arte y museos que equipararon a la instrucción con el progreso. Se ha escrito que existía un deseo de informar y estar informado. Además, surgió un concepto de civilización, entendido como la culminación histórica del progreso, cuyo opuesto mayor era la barbarie. Así, “evangelizar”, la misión primaria de la conquista, se transformó en la tarea de “civilizar”, el fundamento filosófico y político del nuevo colonialismo. Dentro de este discurso enciclopedista se deseaba sensibilizar al ser humano,¹¹ frente a la naturaleza. Esta necesidad cognitiva ha sido denominada como *la crítica ilustrada de la realidad* y en América se trató de:

...una primera *figura de Modernidad*, que apoyándose en un nuevo tipo de *saber*, inició un *balance* del pasado y el presente de las sociedades locales, y una evaluación de sus posibilidades futuras, tarea que tendrá como resultados centrales, de una parte, la incorporación a la vida social de *nuevos ideales* (metas, valores, aspiraciones) para la vida social y colectiva; de otra parte, la

⁵ Renán Silva, “La crítica ilustrada de la realidad”, en Margarita Garrido, ed., *Historia de América Andina. El sistema colonial tardío*, Vol. 3, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Libresa, 2001, p. 377-380.

⁶ Mark Thurner, *El nombre del abismo, meditaciones sobre la historia de la historia*, Lima, IEP Instituto de estudios peruanos, 2012, p. 123-133.

⁷ Ídem, p. 135-160.

⁸ Jorge Cañizares Esguerra, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo...*, p. 200-208.

⁹ Ídem, p. 229-230.

¹⁰ Ídem, p. 279-288.

¹¹ Miguel Rojas Mix, “El buen salvaje y el mal europeo”, en *América imaginaria*, Barcelona, Lumen, Palabra imaginaria 1, 1992, p. 170-173.

formación de un pensamiento *utópico* que se expresará en una permanente actitud proyectista (la idea de *reforma de la sociedad*)...¹²

Esas ideas de reforma social implicaron el deseo de progreso material apoyado en los recursos naturales americanos, que había que aprovechar para la prosperidad y la felicidad. La naturaleza pródiga necesitaba del conocimiento útil de la ciencia y la técnica para su explotación racional.¹³ Al mismo tiempo, se discutió “acerca del uso de los instrumentos y la razón para controlar y disciplinar la percepción humana. En vista de que la modernidad llegó a América con Bacon y no con Descartes,¹⁴ la evidencia empírica se convirtió en la única base sólida e indiscutible del conocimiento”.¹⁵ La vista era considerada *objetiva* por la separación que existe entre lo observado y el observador; como si ver fuera sinónimo de conocer. Esa fue la base del discurso científico y de la imagen cognitiva de las expediciones científicas, creada para ser parte de un libro y apreciada junto a un texto. Estas imágenes poseen un “instrumento ideológico cuya efectividad se basa en los presupuestos de su asociación con el progreso y el bien común, y con su aséptica naturalidad”.

A la vez, “tanto los botanistas como los cronistas de América (y a menudo eran la misma persona) se enfrentaban con dificultades parecidas: cómo describir y, lo que es más importante, cómo clasificar lo que *veían* con el vocabulario y en los términos de un sistema que había evolucionado gradualmente a lo largo de los siglos en un entorno completamente distinto y en una cultura diferente”.¹⁶ Los “testigos clericales cultos” fueron los principales botanistas y cronistas que intentaron crear una epistemología patriótica¹⁷ que dé cuenta de la imagen de la América “verdadera”, una representación considerada fiable porque sus autores vivían en América y eran clérigos a la vez.¹⁸

En este contexto se produjeron entre otras expediciones científicas¹⁹ las de Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1782-1785) y la de José Celestino Mutis (1783-1816). Ambas excursiones estuvieron enmarcadas en el discurso de progreso ilustrado, relacionado con las sociedades económicas de amigos del país de sus respectivos territorios, con la formación de academias de arte y compartieron una noción del dibujo relacionado con el dominio de la

¹² Renán Silva, “La crítica ilustrada de la realidad”..., p. 367-368.

¹³ Ídem, p. 374-375.

¹⁴ Francisco Sánchez Blanco, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1991, p. 284-285; en Jorge Cañizares Esguerra, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo...*, p. 252.

¹⁵ Jorge Cañizares Esguerra, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo...*, p. 42-44.

¹⁶ Anthony Pagden, *La caída del hombre natural*, Madrid, Alianza América, 1988, p. 32.

¹⁷ Jorge Cañizares Esguerra, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo...*, p. 364.

¹⁸ Ídem, p. 424.

¹⁹ En Perú y Chile, entre 1777 y 1788, Hipólito Ruiz realizó una excursión botánica parecida a la de Mutis, que contó con dos dibujantes españoles; no se formó una academia de dibujo y por ello seguramente no incidió directamente en la imagen nacional.

naturaleza y el conocimiento empírico que arribaría al progreso, tal y como lo propuso Pedro Rodríguez de Campomanes.

En 1764 Campomanes fue elegido director de la Real Academia de Historia y propuso organizar la bibliografía existente sobre América como un primer paso para reescribir la historia del Nuevo Mundo. Pidió crear cédulas para clasificar plantas, acontecimientos, costumbres, utensilios, muebles, relatos, quipus, etc. En 1765 escribió el *Tratado de la regalía de la amortización* que justificó la expulsión de los jesuitas, ganándose fama de librepensador radical. Para 1774 contaba con una bibliografía clasificada y varias fichas para su plan: “la renovación económica y cultural de España” a través de “establecer las bases para una república de ciudadanos virtuosos y emprendedores, dando prioridad a la promoción de la industria española, más que a la agricultura”. Proponía abrir el comercio ilimitado entre las colonias y España, para vender el fruto de la industria española y extraer materia prima de América. Tales reformas requerían organizar la manufactura ibérica. En calidad de magistrado principal del Consejo de Castilla, entregó a Carlos III un programa que proponía que la educación de los artesanos incluyera la eliminación de gremios, la creación de sociedades patrióticas, la reorganización de la religión, cultura, política y comercio colonial.²⁰

Con estas ideas, creó la *Real Sociedad Económica de Madrid*, cuya concepción se replicó en las *Sociedades Económicas de Amigos del País* que proliferaron años más tarde en América con el fin de promover el progreso. En el *Discurso sobre el fomento de la industria popular* de Campomanes, los socios del país deben ser los protectores de las artes útiles y oficios, porque estos poseen un valor moral. Además, relaciona al dibujo con la medicina, debido al pulso, maniobras y discernimiento visual que ambos requieren. Para él, el arte progresa gracias a la instrucción, su propagación facilita y difunde los conocimientos humanos; además, el dibujo es padre de los oficios prácticos y el arte necesita reglas que deben conjugarse con el oficio para progresar.

En 1774, Campomanes asignó una misión moral y civilizatoria al dibujo,²¹ al considerarlo una herramienta para el progreso y parte importante de la educación popular de los artesanos y del fomento de la industria. Esta idea se plasmó en varios proyectos cuando surgieron las Sociedades de Amigos del País en España y América. Dentro de estas agrupaciones se fomentaron planes donde el dibujo fue considerado un instrumento de “observación” de la realidad científica y social; al tiempo que sirvió a los proyectos de catalogación científica de los recursos naturales, pensados como un camino hacia una futura industria.

La idea que más impacto tuvo sobre las artes es la forma en la que Campomanes relacionó al dibujo con lo patriótico, advirtiendo que: “Donde no

²⁰ Jorge Cañizares Esguerra, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo...*, p. 288-308.

²¹ Pedro Rodríguez de Campomanes, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, Madrid, Antonio de Sancha, 1774. Facsimilar en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en línea. También, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, Antonio de Sancha, 1775. Facsimilar en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

la hubiere, conviene establecer una escuela patriótica de dibujo al cuidado de las sociedades económicas de los amigos del país por la forma y método, que se propone en el discurso sobre el fomento de la industria popular”.²² De esta forma, el dibujo tendría una misión civilizatoria y monetaria dentro de un plan que justificaba el absolutismo y era funcional a los intereses de la monarquía.

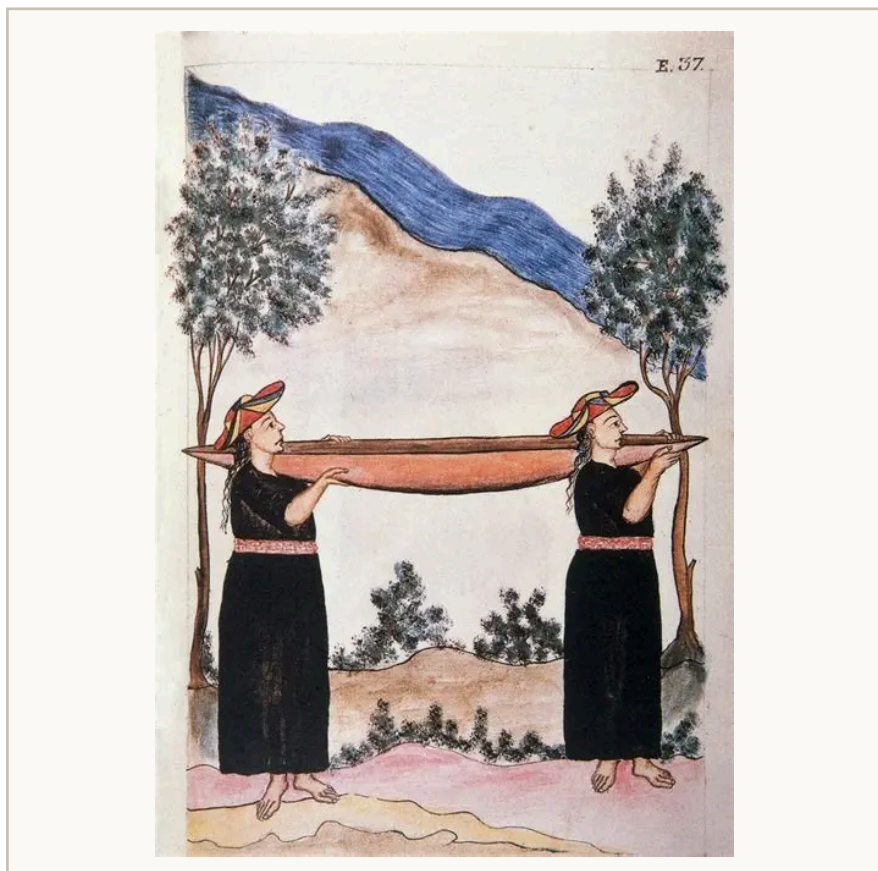


LÁMINA 2 Baltasar Jaime Martínez Compañón (1737-1797)

Indios de Moyobamba llevando su canoa. 1782-1785. Tinta y acuarela sobre papel, 228 × 165 mm. Nueve volúmenes. Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid. Digitalización íntegra y descargable en rbdigital.realbiblioteca.es

²²Pedro Rodríguez de Campomanes, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, p. 41.

La expedición de Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda en Trujillo del Perú, 1782-1785



LÁMINA 3 Baltasar Jaime Martínez Compañón (1737-1797)

Danzantes. 1782-1785. Tinta y acuarela sobre papel, 228 × 165 mm. Nueve volúmenes. Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid. Digitalización íntegra y descargable en rbdigital.realbiblioteca.es

El obispo de Trujillo pretendía conocer la historia y geografía de su diócesis, ubicada al norte del actual Perú. Los dibujos que mandó a elaborar no fueron firmados. Tampoco existen estudios sobre los artistas que participaron en su expedición, aunque se afirma que fueron indígenas. Lo que sí se ha establecido es su legado. Consta de 800 ceramios precolombinos y 9 volúmenes manuscritos, que incluyen 1.411 acuarelas: “láminas en colores, mapas e informaciones sobre la vida, la historia, recursos naturales, flora, fauna, vocabulario y música de la diócesis de Trujillo”. Realizó el primer compendio de música popular de la zona y creó escuelas de canto gregoriano.²³ Catalogó “imágenes de la historia natural, civil y moral del obispado de Trujillo, incluyendo sus vestigios arqueológicos”, como un regalo al Príncipe de Asturias: “para su entendimiento y diversión” y para invitarle al “conocimiento de las artes, civilidad y cultura de los indios del Perú”, y marcó un punto de partida para la representación del entorno social por parte de los dibujantes peruanos.²⁴ Quería que el rey pudiera “amar a la sociedad y la cultura de los indios del Perú, anteriores a su conquista”.²⁵

Una de las cartas de Martínez Compañón dirigida a Carlos III, evidencia su afán reformador, enmarcado en el discurso del bien común: “Lo que únicamente necesita [el rey] es aumentar y hacer más útil a su población, y para conseguirlo, reducir a sus habitantes a sociedad; dar crianza a la niñez de ambos sexos, impulso a la agricultura y minería, movimiento y acción a su comercio y que se fomenta la industria”. Para lograrlo creó granjas agrícolas y escuelas de artes y oficios para indígenas y propuso la creación de colegios para ellos, puesto que los consideraba “de igual condición a los demás hombres”.²⁶

El segundo de los nueve tomos se llama: *Estampas gráficas de Trujillo, Perú, 1778-1788* y contiene “modelos de trajes de la población indígena, española y mestiza; escenas de la vida social, agricultura, ganadería, industria, minería, caza, pesca, juegos, bailes y enfermedades, estadística de la población, cuadro comparativo de ocho lenguas indígenas, instrumentos musicales y transcripciones de música”.²⁷ Sus acuarelas *Elaboración de la chicha*, *Retrato de militar*, *Mestiza*, y *Esclavo negro* describen las diferencias étnicas y sociales. Las imágenes asignan al retratado un lugar en la colectividad; además poseen una desproporción anatómica lejana al academicismo en la forma, pero cercana en cuanto a la valoración de lo exótico y en el uso del sistema clasificatorio.

²³ Samuel Claro Valdés, “Contribución musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII”, *Revista musical chilena*, XXXIV, No. 149-150, 1980, p. 18-20.

²⁴ Víctor Peralta Ruiz y Charles Walker, “Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes. De la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos XVIII-XIX)”, en Varios, *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, Colección arte y tesoros del Perú, Banco de Crédito, 2006, p. 254-255.

²⁵ Carta del 13 de diciembre de 1790, en Samuel Claro Valdés, “Contribución musical del obispo...”, p. 20.

²⁶ Concepción Reverte Bernal, “En vísperas de la independencia, dos ilustrados ligados al virreinato del Perú: Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1738-1797) y Juan Francisco de la Bodega y Quadra (1744-1794)”, Universidad de Cádiz, *Revista Philologia Hispalensis*, N. 25, 2011, p. 152-153.

²⁷ Samuel Claro Valdés, “Contribución musical...”, p. 20-22.



LÁMINA 4-5 Baltasar Jaime Martínez Compañón (1737-1797)

Elaboración de la chicha. 1782-1785. Tinta y acuarela sobre papel, 228 × 165 mm. Nueve volúmenes. Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid. Digitalización íntegra y descargable en rbdigital.realbiblioteca.es

En 1788, el obispo fue nombrado arzobispo de Bogotá, con lo cual su historia quedó inconclusa. En 1790 abandonó Trujillo y se llevó su colección de dibujos a Bogotá, junto a una enorme colección de objetos precolombinos de oro, plata, cerámica, algodón, etc., que, sin su historia, fue enviada al Rey, en 1791.²⁸ Una vez en Bogotá, Martínez Compañón conoció a Mutis y compartió con él varias tertulias.²⁹ Es probable que allí compartiera su colección de acuarelas con los artistas del proyecto granadino.

²⁸ Ídem, p. 20-22.

²⁹ Concepción Reverte Bernal, "En vísperas de la independencia...", p. 154.



LÁMINA 6 Baltasar Jaime Martínez Compañón (1737-1797)

Danzantes. 1782-1785. Tinta y acuarela sobre papel, 228 × 165 mm. Nueve volúmenes. Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid. Digitalización íntegra y descargable en bdigital.realbiblioteca.es

Aunque la historia general no fue publicada, sus indagaciones circularon dentro del siglo XVIII y trascendieron al territorio limeño. Por ejemplo, José Ignacio Lecuanda publicó en el *Mercurio Peruano*, entre 1791 y 1794, algunas crónicas de las ciudades que su tío, Martínez Compañón, describió.³⁰ Este periódico, perteneció a la *Sociedad Académica de Amantes del País de Lima*, dedicada a estudiar cuestiones locales.³¹ Hipólito Unanue publicó estudios del pasado incásico en el mismo periódico. Su colección de acuarelas *Costumbres y trajes del Perú* se colocó en el informe del Virrey Taboada, preparado por Lecuanda y por él; también facilitó algunas acuarelas a Thiebaut, quien, en 1799, realizó un collage, inspirado en las imágenes colectadas por Martínez Compañón, denominado *Pueblos civilizados. Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reino del Perú*.³² Un siglo después, Marcos Jiménez de la Espada colectó varios yaravies quiteños y, al momento de la publicación, aumentó 17 canciones compiladas por Martínez Compañón. Aunque en la introducción a esa publicación se anota que “esa música no vale nada”, se afirma que se trata del impreso más antiguo sobre cántico andino.³³

³⁰ José Gómez Cumpa, “Trujillo del Perú: Una visión ilustrada de la sociedad regional en el norte del Perú (Siglos XVI-XVIII)”, Lambayeque, Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, 2006, p. 3.

³¹ Concepción Reverte Bernal, “En vísperas de la independencia...”, p. 148.

³² Fernando Villegas, “El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica”, en *Anales del Museo de América*, N. 19, 2011, p. 15-16.

³³ Samuel Claro Valdés, “Contribución musical...”, p. 25.



LÁMINA 7 Salvador Riso, Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816) *Mutisia clematis*, Lámina de la flora granadina. Témpera y tinta sobre papel. Real Jardín Botánico, CSIC, Madrid.

El archivo digital del RJB declara 7.617 dibujos: 5.602 en gran folio, 974 anatomías para el Pródromo y 591 copias de otras obras. Archivo abierto en mutis.rjb.csic.es

La expedición botánica de José Celestino Mutis y Bosio en Nueva Granada, 1783-1816

El religioso y científico español José Celestino Mutis arribó a Bogotá como médico particular del Virrey Pedro Messia de la Cerda en 1761. Entre 1763 y 1764 pidió permiso al rey Carlos III para iniciar una excursión botánica. Le escribió que conocer la flora y fauna americanas le ayudaría a utilizar la materia prima de América en la industria y a obtener así grandes ganancias económicas para España. Veinte años después obtuvo el permiso y fundó la *Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada* con la finalidad de inventariar los recursos naturales y generar estrategias para su futura extracción. Mantuvo correspondencia con el Rey y con científicos como Karl Lineo, relacionados a proyectos similares. Su expedición produjo 5.393 láminas sobre 2.696 especies botánicas. En 1791 trasladó la expedición a Santa Fe.³⁴ Allí creó la *Academia Gratuita de Dibujo de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*.³⁵ Nombró como director al ilustrador y cartógrafo mulato Salvador Rizo Blanco, mayordomo y maestro del gabinete de pintores.³⁶ El lema de la escuela fue *Ciencia y libertad*. Se enseñó acuarela, temple, dibujo a tinta y dibujo al natural. Mutis junto a varios dibujantes de su expedición fue fundador de la *Sociedad Patriótica de Nueva Granada* creada en 1802.³⁷

El modelo de enseñanza de su escuela se parece a la propuesta que Rodríguez de Campomanes elaboró para fomentar la industria y la artesanía, en 1774. Allí sostiene que es necesario impartir conocimientos cristianos, morales y útiles que los jóvenes dedicados a las artes y los oficios deben practicar tales como la honradez, el aseo y la decencia en vestir relacionada con la salud. Puesto que, desde su perspectiva, “las costumbres tienen tanto peso como las leyes”, argumenta que los jóvenes artistas deben aprender a evitar la compañía de vagos, relajados y viciosos y alejarse del consumo de licor.³⁸ En este sentido la idea de civilización, progreso y fomento de la industria incluía un ideal de ornato popular.

³⁴ José Rueda Enciso, “Mutis, José Celestino”, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, en línea, consultado el 1 de febrero de 2013.

³⁵ Rafael Ayala, “José Celestino Mutis: precursor a pesar de sí mismo”, *Ciencias de la Comunicación*, Fundación Universitaria Los Libertadores, Vol. 4, 2010, p. 18.

³⁶ Beatriz González, “Pintores, aprendices y alumnos de la expedición botánica”, 1938, en *Credencial historia*, N. 74, 1996, en línea, consultado el 1 de febrero de 2013.

³⁷ José Celestino Mutis, *Estatutos de la Sociedad Patriótica del Nuevo Reino de Granada*, 1802, en línea, consultado el 1 de febrero de 2013.

³⁸ Pedro Rodríguez de Campomanes, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, III, s/n.



LÁMINA 8 Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816)

Maxillaria. Lámina de la flora granadina. Témpera y tinta sobre papel. Real Jardín Botánico, CSIC, Madrid.

El archivo digital del RJB declara 7.617 dibujos: 5.602 en gran folio, 974 anatomías para el Pródromo y 591 copias de otras obras. Archivo abierto en mutis.rjb.csic.es

Mutis reclutó artistas de entre 20 y 30 años para dibujar durante 9 horas diarias, con un salario que, según su habilidad, iba de 8 a 12 reales por día. En sus epístolas se refiere reiteradamente a los dibujantes como sus sirvientes, y dice valorar su docilidad mucho más que su habilidad.³⁹ En este punto se distancia de Campomanes, quien constantemente advierte que no se debe tratar a quienes practican artes y oficios como sirvientes.

Entre los dibujantes que trabajaron para Mutis estaba el afamado pintor Pablo Caballero, quien consideró que “el trabajo no correspondía al mérito de su pincel y que el sueldo era muy exiguo”.⁴⁰ Esta afirmación nos indica que los procesos de ilustración científica pudieron ser interpretados como menores y de bajo costo, frente a la pintura que Caballero practicaba como retratista, pintor religioso y maestro del taller donde se formó Salvador Rizo.



LÁMINA 9 Pablo Antonio Caballero Pimentel (1732–1796), en la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816)

Nitella flexilis. Témpera y tinta sobre papel. Real Jardín Botánico, CSIC, Madrid.

El archivo digital del RJB declara 7.617 dibujos: 5.602 en gran folio, 974 anatomías para el Pródromo y 591 copias de otras obras. Archivo abierto en mutis.rjb.csic.es

³⁹ Antonio González Bueno, “La naturaleza en imágenes. Los pintores de la flora del Nuevo Reyno de Granada (1783-1816)”, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Real Academia Nacional de Farmacia, 2009, p. 219-223. En línea, consultado el 8 de junio de 2012.

⁴⁰ Beatriz González y José Antonio Amaya, *Pintores, aprendices y dibujantes de la expedición botánica*, Bogotá, 1939, en línea, consultado el 22 de mayo de 2012.

Mutis, en su epístola afirma que reclutó a pintores quiteños con la finalidad de dar solidez a su escuela. Su habilidad se completó con el aprendizaje de la técnica.⁴¹ Entre los dibujantes, un grupo de indios formados en “los talleres de escultura de Quito, célebre por su sentimiento religioso”, introdujo nuevas técnicas para realizar una “representación minuciosamente pormenorizada y exactamente coloreada”. Además se comenzó a configurar el sentido de lo autóctono: “Así pues, se gestó una nueva normativa artística que formaba parte del anhelo de autenticidad de la Ilustración europea o, [...] de 'tipicismo'”.⁴² Por ello, se habló de la “verdadera imagen de América” o de un segundo descubrimiento.

Mutis también se valió de indagaciones previas; por ejemplo, de las realizadas por el panameño Miguel de Santisteban, quien en 1740 había emprendido un *viaje de observación científica* por la Real Audiencia de Quito, Nueva Granada y la Capitanía de Venezuela. En 1751, por orden del Virrey Pizarro, realizó una expedición a Loja y otras poblaciones aledañas para averiguar sobre los cultivos de quina. Así, en 1761, Santisteban suministró a Mutis las descripciones y los mejores dibujos de la quina, que finalmente, éste último envió a Karl Lineo a Suecia.⁴³

⁴¹ Antonio González Bueno, “La naturaleza en imágenes...”, p. 223.

⁴² Stanton Catlin, “El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia”, en Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, Quinto centenario Turner, Colección encuentros, 1990, p. 43-47.

⁴³ Renán Silva, “La crítica ilustrada de la realidad”..., p. 370-371.



LÁMINA 10 Francisco Javier Matis (1763 Guaduas–1851 Bogotá), en la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816)

Disección de la flor. Témpera y tinta sobre papel. Real Jardín Botánico, CSIC, Madrid.

El archivo digital del RJB declara 7.617 dibujos: 5.602 en gran folio, 974 anatomías para el Pródromo y 591 copias de otras obras. Archivo abierto en mutis.rjb.csic.es

Varios artistas que trabajaron para Mutis eran mulatos e indígenas; muchos fueron parte de los ejércitos pardos durante las luchas independentistas y además fundaron o trabajaron en academias de arte que al mismo tiempo enseñaban medicina. A la muerte de Mutis, Salvador Rizo continuó con su labor, hasta que fue fusilado en 1816, luego de haber servido en el ejército comandado por Simón Bolívar en Venezuela, desde 1813. Pablo Caballero también se enlistó en el ejército revolucionario e intentó, sin éxito, fundar academias de pintura. El ilustrador granadino Francisco Javier Matis, quien también participó en este proyecto, fundó una escuela de pintura y botánica en Bogotá y ejerció la medicina.⁴⁴ Varios intelectuales andinos fueron parte de la expedición de Mutis y de sus tertulias: el geógrafo y naturalista Francisco José de Caldas, observó las costumbres de diferentes pueblos en Quito y Nueva Granada; el político y científico Francisco Antonio Zea fue agregado de la expedición de Mutis, socio del *Casino Literario* y director del *Jardín Botánico de Madrid*; etc.

⁴⁴ Beatriz González y José Antonio Amaya, *Pintores, aprendices y dibujantes de la expedición botánica...*

Las imágenes de los proyectos de Martínez Compañón y Mutis pretendían lograr un mejor conocimiento de las riquezas naturales para obtener información que facilitara una futura extracción de esos recursos y su ulterior industrialización. Al mismo tiempo, se buscaba que estas acuarelas pudieran circular dentro de recintos académicos, cortesanos y científicos como una forma de legitimar a los autores y divertir a la audiencia. En estos proyectos la precisión del dibujo tenía un valor moral, en cuanto se vinculaba con el progreso económico y moral de los pintores, que en su mayoría eran indígenas y mulatos. Estas expediciones se articularon a sociedades económicas de amigos del país de Lima y Santa Fe y compartieron las ideas de Campomanes.

Estas ideas también estaban presentes en otras ciudades. En 1792, se trazaron, por ejemplo, los estatutos de la *Sociedad Económica de los amigos del país de Quito*, una asociación creada un año antes para “procurar el feliz progreso del país”. La segunda de las cuatro comisiones establecidas se denominó *Ciencia y Artes Útiles* y su objetivo fue enseñar metalurgia, textiles, pintura y escultura a los artesanos. Eugenio Espejo escribió que “estas escuelas deberán tener precisamente los discursos sobre la industria y la educación popular del Excelentísimo Señor Don Conde de Campomanes, con lo que se ahorrarán de escribir sobre sus respectivos encargos, y podrán adelantar la instrucción técnica y moral a todos los artesanos de esta ciudad”.⁴⁵ Más adelante, Espejo señala el propósito de publicar *Memorias* con los progresos alcanzados y premiar obras escritas o manufacturas, de todo tipo, incluidas las artes.⁴⁶ No obstante, al no obtener el permiso real, esta sociedad se disolvió en 1793 sin haber logrado llevar a cabo sus proyectos ilustrados. Luego, se llevó a cabo la expedición de la *Flora Huayaquilensis* y la *Flora Quitensis*, emprendida por los botánicos Juan Tafalla y Juan Agustín Manzanilla entre 1799 y 1808 que contó con los dibujantes Francisco Javier Cortés y José Gabriel Ribera cuyas imágenes fueron enviadas a España en 1811. Es interesante recalcar que Tafalla había formado parte de expediciones herbolarias en Chile y Perú, mientras que sus dibujantes habían participado del proyecto de Mutis.⁴⁷

⁴⁵ “Estatutos de la sociedad económica de amigos del país de Quito”, en Natalia Hallo, “La sociedad económica de los amigos del país de Quito: Transcripción documental de sus estatutos”, *Procesos*, No. 28, II semestre, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2008, p. 109.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 110-118.

⁴⁷ Eduardo Estrella, *Flora Huayaquilensis, expedición botánica de Juan Tafalla en la Real Audiencia de Quito 1799-1808*, Quito, Abya Yala, 1991, p. 13.



LÁMINA 11 Melchor María Mercado (Sucre, 1816-1871)

Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869). 116 láminas, acuarela, ca. 21 × 32 cm. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre, sign. BO ABNB, DIR 42.

Inscrito en el registro Memoria del Mundo Bolivia (UNESCO) en diciembre de 2020. Facsímil digital abierto en Internet Archive.

El costumbrismo: un discurso visual normativo en las nuevas Repúblicas Andinas

Se ha escrito que el tipo de imagen que se produjo entre 1810 hasta 1860, desde México hasta Chile, puede clasificarse dentro de cuatro categorías: científica, ecológica, topológica y social. Esta última incluye imágenes de costumbres y tipos humanos observados en sus quehaceres cotidianos, sean estos rurales o urbanos.⁴⁸ Si bien existen muchas semejanzas entre las imágenes latinoamericanas, hay también diferencias en la representación que responden al lugar de su elaboración y a su época de producción que llega hasta 1906, como se aprecia en la obra del quiteño Joaquín Pinto.

El costumbrismo, según Majluf, se erige en el margen del discurso estético, insertándose de manera ambigua en el relato histórico; por ello es considerado como símbolo de nacionalidad y un documento de aproximación al pasado. Las imágenes étnicas se perfilan dentro de una organización armónica que

⁴⁸ Stanton Catlin, "El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia", p. 48.

formula una mitología urbana señorial, nostálgica y conservadora, asentada sobre la evocación como recurso mnemotécnico de una memoria inventada. Majluf presenta al costumbrismo como una imagen secundaria con respecto a los *grandes temas* del arte, impulsados desde academias y museos; no obstante, hemos constatado que esta representación se produjo desde instituciones del arte relacionadas a proyectos políticos independientes o gubernamentales.

De hecho, el quiebre entre la Colonia y la República sucedió dentro de las instituciones, debido al rol que éstas asumieron en la formación de los ciudadanos, las nacionalidades y su modernización en el siglo XIX; es desde las instituciones que el costumbrismo “propone el cambio y la corrección de los usos sociales que afean o disturban la vida de las nacientes repúblicas”; así, dentro de la temática costumbrista conviven puntos de vista y sentimientos compartidos de una sociedad que puede reconocerse y ser reconocida en un camino hacia el progreso.⁴⁹ Por ello, a diferencia de la imagen colonial que es cognitiva, la representación republicana es normativa. No la producen *testigos clericales confiables*, sino artistas con tendencias políticas liberales o conservadoras, relacionados con academias, periódicos, museos y sociedades filantrópicas, políticas o letradas; o sociedades de socorro mutuo creadas por artesanos. Esta imagen, insertada en el discurso del romanticismo nacionalista adquiere un sentido de identidad local y se adhiere a un proyecto de orden, civilización y progreso.⁵⁰

Un quiebre temporal en el costumbrismo se produjo luego de las revoluciones europeas de 1848, de corte liberal y nacionalista. Desde allí se representó principalmente artesanos dentro de un ambiente político de *valoración de su trabajo* generado gracias a las sociedades de socorro mutuo. Se trató de una imagen inscrita en un discurso patrio de orden, modernidad y progreso tal como proponía Campomanes. La representación de oficios liberales y artesanos ensambla las ideas de patriotismo con las de educación moral.

⁴⁹ Natalia Majluf, “Convención y descripción: Francisco-Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano”, p. 3-6.

⁵⁰ Antonio Cornejo Polar, “La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura. (Hipótesis a partir del caso andino)”, en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila ed. Latinoamericana, Universidad Simón Bolívar, 1994, p. 11-14.



LÁMINA 12 Manuel Antonio Caro (Ancud, 1835 – Valparaíso, 1903)

La zamacueca. 1873. Óleo sobre tela montada en madera, 114 × 164 cm. Presidencia de la República de Chile, Santiago.

Irurozqui y Peralta relatan que, debido al miedo de quedar al margen del proyecto liberal y en defensa de la “industria nacional”, se crearon colectividades como la *Sociedad de la igualdad*, establecida en 1850 para la educación del artesano chileno, como una forma de transformación de la colectividad, mientras que en Colombia y Bolivia, los artesanos dentro de estas sociedades actuaron como un colectivo cercano a la organización partidaria, utilizando a la prensa como un instrumento de difusión de sus ideas. Cabe añadir que todos los países andinos contaron con sociedades de socorro mutuo relacionadas con artesanos, en las cuales se miró a “la educación como un medio de ascenso social en tanto trabajadores 'virtuosos', morales y letrados y como forma de reconocimiento ciudadano”.⁵¹ Es importante recalcar que las ideas de Campomanes sobre la educación popular, el fomento de la industria y las virtudes del trabajador, que fueron parte de las sociedades patrióticas del siglo XVIII, cobraron actualidad en las sociedades de socorro mutuo del siglo XIX.

⁵¹ Martha Irurozqui y Víctor Peralta, “II élites y sociedad en la América andina: de la república de ciudadanos a la república de la gente decente 1825-1880”, en Juan Maiguashca, *Historia de América Andina*, Volumen 5, *Creación de las repúblicas y formación de la nación*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Libresa, 2003, p. 114-117.

En estas sociedades se leía la Constitución, porque una nación *civilizada* requería de la educación para formar a ciudadanos libres e iguales. Así “Hubo, por un lado, quienes apelaron a una transformación radical de las costumbres, por otro, quienes concibieron el cambio a partir de ordenar y racionalizar lo existente”. Estas dos posturas de república, la utópica y la pragmática, tuvieron representación política⁵² y también visual.

Otro quiebre formal en el costumbrismo se dio en 1850, cuando la fotografía ingresó al área andina y se usó como modelo de algunas imágenes y, en algunos casos, incluso la calcaron. Ejemplo de esto son algunas acuarelas de Joaquín Pinto. Pese al vínculo de la fotografía con “lo real” se prefirió la acuarela, porque la mirada del pintor se había posesionado en el gusto y en el imaginario de sus audiencias, además que su estrategia de verosimilitud funcionaba.

Tal como la imagen costumbrista republicana se diferenció de la imagen científica colonial en varios puntos, existieron también continuidades entre una y otra representación. Así la técnica es una de las principales persistencias entre ambas. Otra prolongación es la forma de circulación de esta imagen en publicaciones científicas, libros de viaje, álbumes y hojas sueltas:

Estas láminas sueltas que se podían coleccionar o adquirir por separado tuvieron un mercado muy extenso y variado: diplomáticos, viajeros, científicos, extranjeros, gente común, coleccionistas o científicos nacionales. Varió la calidad de las estampas así como la originalidad de las mismas. Buena parte, sobre todo las más populares fueron imitaciones de imitaciones, proceso que desdibuja el origen de un prototipo.⁵³

A continuación se verá cómo se representó y circuló la imagen nacional en cada una de las repúblicas andinas. Para ello se van a trazar las rutas de transferencia entre la época colonial tardía y la república temprana, desde los proyectos de Martínez Compañón hacia Perú, Bolivia y Chile; de Mutis hacia Colombia y Venezuela; la imagen costumbrista del Ecuador, se nutre de las dos expediciones. Para concluir se explorará el caso del pintor Francisco Xavier Cortés Alcocer y la forma en que durante su vida y trabajo realiza rutas de transferencia entre Ecuador, Colombia y Perú atravesando las dos épocas.

⁵² Ídem, p. 97.

⁵³ Alexandra Kennedy Troya, “Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes”, en *Imágenes de identidad*, Quito, FONSAL, 2005, p. 27.



LÁMINA 13 Creadores anónimos de Trujillo, encargada por Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (Obispo de Trujillo)

Española con manto tapada (conocida popularmente como *La tapada* o *La tapada limeña*), ca. 1782–1785. Acuarela sobre papel, 24 × 17 cm. *Trujillo del Perú* (conocido como *Códice Martínez Compañón*), Tomo II, estampa E. 129. Biblioteca del Palacio Real de Madrid (Patrimonio Nacional), España.

LÁMINA 14 Francisco «Pancho» Fierro (Lima, 1807-1879)

Tapada limeña, ca. 1850-1860. Acuarela sobre papel, 25,8 × 19,5 cm. Museo de Arte de Lima, MALI. Grupo de donantes 1995.

Las rutas de transferencia en el Sur Andino

Cuando el obispo de Trujillo partió a Bogotá, en su escuela de dibujo se habían formado ya varios indígenas. Existen registros de colecciones de imágenes con escenas de historia moral del Perú, colectadas por ejemplo por Hipólito Unanue, lo cual permite imaginar que es plausible que los dibujantes de Martínez Compañón continuaran pintando después de concluido el proyecto y que vendieran sus trabajos a viajeros e intelectuales locales.

Se ha escrito que el costumbrismo peruano posee claras raíces europeas debido a los intercambios entre viajeros y artistas de la región, además de la influencia de una vertiente asiática ya que los catálogos de imágenes orientales fueron conocidos por los pintores locales.⁵⁴ Sin negar estas influencias, se

⁵⁴ Víctor Peralta y Charles Walker, “Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes...”, p. 263-264.

explorará otras facetas de esa imagen nacional, a través de la obra del artista mulato Pancho Fierro, el pintor tipicista más importante. Un lugar común en la historia del arte es que Fierro “representó a través de *espontáneas* acuarelas, la Lima del siglo XIX”, la “verdadera imagen” de su pueblo, incluida en el *Diccionario de Peruanismos* y en las *Tradiciones Peruanas*, por Juan de Arona y Ricardo Palma, respectivamente.⁵⁵

Para muchos, Fierro pintó sus obras influenciado por Rugendas.⁵⁶ No obstante, este artista viajero visitó el Perú entre 1842 y 1845 y Fierro empezó a dibujar en 1821, por lo que sería más adecuado relacionar su trabajo con las imágenes de Martínez Compañón. Un ejemplo claro de esta transferencia se aprecia en su *Tapada limeña*, “clara expresión del costumbrismo peruano” que procede de *La española con manto* colectada por el obispo, en Trujillo.⁵⁷ Otra huella de esta transferencia es su crítica al “relajamiento moral”, relacionado con el imaginario ilustrado. Su sentido del decoro se basó en la razón, porque el desorden era contrario a la modernidad.⁵⁸ Además, al igual que los dibujantes de Martínez Compañón, Fierro no firmó todas sus obras, por lo que es difícil precisar su autoría.

Ciertamente, “muchas veces estas [pinturas locales] reflejaban usos y costumbres que estaban en vías de extinción en las jóvenes repúblicas, por los cambios en la vida cotidiana, ocasionados por el liberalismo económico y la creciente influencia de la Europa no peninsular”.⁵⁹ Gracias a las colecciones de estas imágenes se configuró el imaginario de identidad peruana basado en dos tradiciones: los oficios de la plebe urbana y los trajes nacionales.⁶⁰ Esas representaciones se convirtieron en una efigie de la tradición que se ancla en la memoria a través de la repetición de temas y formas de representación.

⁵⁵ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX”, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Manuales de arte cátedra, 1997, p. 185.

⁵⁶ Stanton Catlin, “El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia” ..., p. 53.

⁵⁷ Víctor Peralta Ruiz y Charles Walker, “Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes. De la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos XVIII-XIX)”, en Varios, *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana...*, p. 254-255.

⁵⁸ Ramón Mujica Pinilla, “La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX”, en Varios, *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, Colección arte y tesoros del Perú, Banco de Crédito, 2006, p. 311-312.

⁵⁹ Patricia Londoño, *América exótica. Panoramas, tipos y costumbres del siglo XIX, obras en papel*, Colecciones de la Banca Central Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela, Quito, Banco Central del Ecuador, 2005, p. 22.

⁶⁰ Natalia Majluf, “Convención y descripción: Francisco-Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano”, p. 11.



LÁMINA 15 Francisco «Pancho» Fierro (Lima, 1807-1879)

Semana Santa limeña. ca. 1830-1860. Acuarela sobre papel, 22 × 30 cm. Museo de Arte de Lima, MALI. / Pinacoteca Municipal Ignacio Merino (Municipalidad Metropolitana de Lima).

En 1821, año de la desocupación temporal del ejército realista del Perú, Fierro pintó “la imagen de santa Rosa de Lima, patrona y tutelar de la Orden del Sol y la independencia americana, sobre un soldado Martiniano, en medio de bailes multiétnicos”.⁶¹ Desde entonces hasta su muerte en 1879, vivió una época de inestabilidad política. Sus acuarelas sobre este tema incluyeron a diferentes etnias, así lo demuestran: *Fiesta de la independencia*, *Soldado con su rabona* o *Procesión cívica de los negros*. La rabona fue una figura que participó tanto de la independencia, como de la guerra contra Chile, que fue coetánea a la pintura.

⁶¹ Ramón Mujica Pinilla, “La rebelión de los lápices...”, p. 295.



LÁMINA 16 Francisco «Pancho» Fierro (Lima, 1807-1879)

Fiesta de la Independencia. ca. 1835. Acuarela sobre papel, 21,5 × 31,5 cm. Museo de Arte de Lima, MALI. / Pinacoteca Municipal Ignacio Merino (Municipalidad Metropolitana de Lima).



LÁMINA 17 Francisco «Pancho» Fierro (Lima, 1807-1879)

Escena en el hospital militar de San Bartolomé. 1860. Acuarela sobre papel, 23 × 33 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino (Municipalidad Metropolitana de Lima).

En *Escena en el hospital militar de San Bartolomé* una monja baila *La Zamacueca* con un soldado dentro del sanatorio. Esta imagen lo llevó a la cárcel en 1850,⁶² porque con ella Fierro se sumó a una polémica por el poder que la Iglesia mantenía con el estado y sobre la cual se produjeron múltiples dibujos de varios pintores costumbristas y caricaturistas peruanos. Además, esta acuarela se contraponen a obras que él mismo pintó y tituló como: *Zamacueca decente* las cuales acontecían dentro de matrimonios donde no participaron personajes públicos, castrenses o religiosos.



LÁMINA 18 Melchor María Mercado (Sucre 1816-1871)

Baile de los chunchus (o Danza de los Chunchos). *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia* (1841-1869). ca. 1841-1869. Acuarela, tinta y lápiz sobre papel, 22 × 32 cm.

Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), Sucre, Bolivia.

Fierro retrató a profesores de escuela, que brindaban educación a negros y blancos, así como a médicos de negros. Sus acuarelas fueron una forma de imaginar el reconocimiento a su propia etnicidad. Su pintura estuvo muy lejos de expresar una mirada espontánea ya que, por un lado, utilizó referentes visuales de los dibujantes de la expedición de Martínez Compañón; y por otro lado, se trató de una obra eminentemente política. Muchas veces, su pintura

⁶² Ídem, p. 299-305.

fue vista por viajeros, con el fin de conocer los “verdaderos tipos costumbristas de la ciudad”, aunque algunas imágenes, como las tapadas limeñas, eran ya para el siglo XIX, un “anacronismo cultural en extinción”.⁶³

Pese al reconocimiento que en vida obtuvo por su pintura, Fierro vivió pobre. Sus biógrafos coinciden en que hacía carteles y figuritas de nacimiento para sobrevivir, lo cual indica que sus acuarelas se vendían a bajos precios. La compilación más grande de su obra, que actualmente reposa en el Museo de Arte de Lima, fue colectada por Ricardo Palma, cuando Fierro vivía y posteriormente entregada a la Municipalidad. Su trabajo influenció tanto a los artistas bolivianos como a los chilenos, como se verá a continuación.

La imagen típica de Bolivia, gestada durante el siglo XIX, posee amplios referentes de la expedición de Martínez Compañón y a la pintura peruana. En la publicación *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*, realizada por el pintor costumbrista boliviano más representativo, Melchor María Mercado, se encuentran varias láminas llamadas: *Copia de Pancho Fierro*. Otra semejanza entre ambos artistas es la representación del relato histórico sobre los procesos de la independencia, aunque manejan enfoques diferentes al respecto. Distancia que puede deberse a que Mercado fue abogado, profesor universitario, militar y coleccionista de elementos naturales durante sus viajes en Bolivia y Perú —Tacna y Arica—.⁶⁴ En cambio Fierro fue un autodidacta, mulato y pobre.

En *El Mariscal de Ayacucho haciendo nacer las artes y las ciencias en la cabeza de Bolivia*, elaborado para el mismo álbum, Mercado imagina un proceso de civilización y orden, basado en los ideales de la república utópica. A diferencia de Fierro, quien retrata a los cuerpos sociales como agentes de la independencia, Mercado propone un precepto civilizador jerárquico y patriarcal. La obra dialoga con representaciones de otros países, donde una joven india blanca es salvada o cultivada por un prócer. Por ejemplo, *Retrato de Bolívar*, elaborado por Pedro José Figueroa durante 1819 en Venezuela. Igualmente, la primera escultura pública del Ecuador, cuyo diseño fue elaborado en el taller del pintor Joaquín Pinto, consta de una joven india caída sobre un león, quien recibe ayuda de Antonio José de Sucre para levantarse. Esta obra fue colocada en el teatro Sucre, en 1889.

⁶³ Ídem, p. 314.

⁶⁴ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana...”, p. 189.



LÁMINA 19 Melchor María Mercado (Sucre 1816-1871)

Alegoría de la República de Bolivia (o *Alegoría a Simón Bolívar y la libertad de Bolivia*). *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia* (1841-1869). ca. 1845-1855. Acuarela, tinta y lápiz sobre papel, 22 × 32 cm.

Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), Sucre, Bolivia.

Otro punto de diálogo con Fierro es la imagen crítica de su entorno, como se observa en *El mundo al revés* del pintor boliviano. Silvia Rivera Cusicanqui explica que esta obra surge debido a la vida política de Mercado, quien viajó por todo el país en calidad de militar deportado y confinado. Así convivió con indígenas y seguramente por transmisión oral utilizó la idea del *Pachacutic*. Invertió la lógica del mundo para hablar de un ciclo de catástrofe, frente a otro de renovación. Así, “*el Mundo al Revés* aludía al gobierno de la república, en manos de bestias, que unen a la gente trabajando en arado como bueyes”.⁶⁵ Esa incidencia de lo indígena articulado a la política se encuentra en varias acuarelas zoomorfas que recuerdan a los personajes de las fiestas andinas vestidos con los colores del arcoíris andino y signos patrios.

⁶⁵ Silvia Rivera Cusicanqui, “Sociología de la imagen”, en *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, 2010, en línea, consultado el 20 de octubre de 2012.



LÁMINA 20 Melchor María Mercado (Sucre 1816-1871)

Mundo al revés. Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869). 1869. Acuarela, tinta y lápiz sobre papel, 22 x 32 cm.

Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), Sucre, Bolivia.

Fierro era mulato, por lo que a través de la imagen del negro se incorporaba a sí mismo en su forma de imaginar a la nación peruana. Mercado era criollo y al retratar mestizos e indígenas de una forma muy diferente al retrato del Mariscal de Ayacucho, planteaba el “incluir para excluir” y evidenciaba los contrastes entre modernidad y colonialidad.⁶⁶ Así generó un *alter ego* de la nación atractivamente exótico.⁶⁷ Para ello, su técnica es de una aparente espontaneidad: “Melchor María dibuja y pinta como un niño, en el sentido de que no le interesa la perfección, sino la representación de lo que él ve como él lo ve...”.⁶⁸ Como Mercado también realizó retratos académicos bien proporcionados, se puede pensar que la desproporción era un recurso de verosimilitud, no una infantilización.⁶⁹ Este recurso dialoga con las imágenes colectadas por el obispo de Trujillo en el siglo XVIII y con las de Fierro.

⁶⁶ Jaime Mercado, “Pintando danzas, creando nación: las danzas folclóricas y el dilema poscolonial en Bolivia”, 2011, p. 92, en línea, consultado el 3 de febrero de 2013.

⁶⁷ Estenssoro, “Los bailes de los indios y el proyecto colonial”, *Revista Andina*, No. 10, 1992.

⁶⁸ Gunnar Mendoza, “Introducción”, en Melchor María Mercado, *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*, Sucre, Banco Central de Bolivia, 1991, p. 42-44.

⁶⁹ Jaime Mercado, “Pintando danzas, creando nación...”, p. 98.

Los personajes de sus danzas son similares entre sí tanto en vestimenta como en corporalidad, por lo que Mercado explicita su lugar de procedencia: potosinos, chuquisaqueños, paceños, etc. Su obra, como la de Fierro, crea una imagen típica de la tradición y de la identidad local a través de la reiteración de personajes y temáticas.



LÁMINA 21 Francisco «Pancho» Fierro (Lima, 1807-1879)

En Amancaes. (Zamacueca decente). 1840. Acuarela y tinta sobre papel, 24 × 18 cm.

Pinacoteca Municipal Ignacio Merino (Municipalidad Metropolitana de Lima, Perú). Parte de la compilación histórica de 255 acuarelas costumbristas que perteneció a Ricardo Palma.

LÁMINA 22 Francisco «Pancho» Fierro (Lima, 1807-1879)

En Amancaes. (Zamacueca). 1840. Acuarela y tinta sobre papel, 24 × 18 cm.

Pinacoteca Municipal Ignacio Merino (Municipalidad Metropolitana de Lima, Perú). Parte de la compilación histórica de 255 acuarelas costumbristas que perteneció a Ricardo Palma.

Ahora que se han establecido enlaces, rupturas y rutas de transferencia entre las imágenes de Perú y Bolivia, se dará un vistazo a la pintura chilena. Se afirma que el costumbrismo no llegó a desarrollarse allí, a excepción de Manuel Antonio Caro, pese a la gran cantidad de viajeros y artistas extranjeros que desarrollaron el tema. Es más, en lugar del costumbrismo, los artistas optaron por el paisaje.⁷⁰ Caro es considerado un artista realista proveniente de la *Academia de París*, con obras reconocidas y premiadas en certámenes

⁷⁰ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana...”, p. 194-195.

oficiales, entre las cuales se destacan los retratos de los héroes de la independencia, los retratos de la élite chilena y las escenas históricas. Como ya se ha dicho, su obra emblemática, considerada como una imagen “auténticamente nacional” es *La Zamacueca*, que hoy se encuentra en la Presidencia de la República de Chile.

La Zamacueca retrata a mestizos e indígenas junto a un militar, unidos por la música, la bebida y la comida. La escena se encuentra coronada con banderas chilenas. Domingo Faustino Sarmiento había escrito en 1842 que esta música es “el único punto de contacto entre todas las clases de la sociedad”.⁷¹ Pero a diferencia de Sarmiento, la pintura de Caro se desarrolla en un espacio cerrado y telúrico que encierra a un estamento social separado de la elite. Como expresa Rodrigo Torres, la práctica social de *La Zamacueca* expresó un “estado de modernidad”; como un lugar de diferenciación de conductas populares y burguesas, expuestas en la chingana y en el teatro respectivamente. La primera era el epicentro de la fiesta popular, en Santiago existían alrededor de cuarenta, donde se bebía, comía y zapateaba junto al arpa y la guitarra. En zonas semiurbanas, los corrales y establos eran adaptados como chinganas.⁷² Allí se celebraron los triunfos de la guerra entre Chile y Bolivia, o entre Chile y Perú.⁷³

El viajero Rafael Valdés explicó que las chinganas poseen armas nacionales, adornos locales y pinturas, donde la plebe da rienda suelta a la prostitución, al desorden, a la desmoralización, al alcohol y donde quienes asisten por su conducta se diferencian de la gente decente.⁷⁴ Andrés Bello las acusó de mermar la productividad e ingresos de los trabajadores; así como de alterar la civilización. Criticó el frenesí de los placeres nada decentes de estas reuniones nocturnas donde se confundían todo género de personas con movimientos lascivos que aflojaban los vínculos de la moral, y pidió sustituir estos establecimientos por el teatro, que produciría sentimientos más nobles por su delicadeza y espíritu de civilización.⁷⁵ En *El Progreso*, se defendió las chinganas como espacios donde los menos educados de la sociedad se juntan. Ese periódico afirmó que mantenerlas abiertas podría evitar crímenes, ya que la inspección de la policía se centraría en estos establecimientos. Más adelante, pidió reemplazar las chinganas por diversiones más honestas para alcanzar la civilización chilena.⁷⁶

⁷¹ Domingo Faustino Sarmiento, *El Mercurio*, XIV/4005 (19 febrero, 1842), p. 3; en Rodrigo Torres, “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”, en *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Enero-Junio, 2008, N° 209, p. 5-27; en línea, consultado el 2 de febrero de 2013.

⁷² Rodrigo Torres, “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”, en *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Enero-Junio, 2008, N° 209, p. 5-27; en línea, consultado el 2 de febrero de 2013.

⁷³ *El Progreso*, V/1307 (22 enero, 1847).

⁷⁴ Rafael Valdés, en Rodrigo Torres, “Zamacueca a toda orquesta...”.

⁷⁵ Andrés Bello, en *El Araucano*, N° 69 (7 enero, 1832), p. 4, cc. 1-2; en Rodrigo Torres, “Zamacueca a toda orquesta...”.

⁷⁶ *El Progreso*, II/427 (28 marzo, 1844), p. 2; en Rodrigo Torres, “Zamacueca a toda orquesta...”.

Para la época en que Caro pintó *La Zamacueca*, estas preocupaciones se extendieron hacia la formación y moral de los artesanos, quienes frecuentaban las chinganas.⁷⁷ En estos textos perviven las ideas del conde de Campomanes sobre el progreso de la industria, así como sobre el fomento del artesano y la educación popular. Cabe preguntarse, dentro de este debate ¿cómo es que una obra que representa a la “barbarie” logra convertirse en la imagen típica de la nación chilena?



LÁMINA 23 Johann Moritz Rugendas (Augsburgo, 1802 – Weilheim an der Teck, 1858)

La cueca (o El baile de la cueca). ca. 1843. óleo. 30 × 25,2 cm.

Colección privada.

⁷⁷ *El Copiapino*, N° 504 (2 julio, 1849), pp. 1-2; *El Ferrocarril*, N° 548 (28 septiembre, 1857), en Rodrigo Torres, “Zamacueca a toda orquesta...”.

En los teatros chilenos se presentaban zamacuecas bailadas “a la usanza limeña”, es decir menos zapateadas y más lentas que en las chinganas. Allí se la legitimó como un baile nacional, junto a la publicación de: *Costumbres de Lima*, que circuló en *El Araucano*. Estos textos curiosamente llegaron a Santiago desde París⁷⁸ y no desde Perú. Así, la mirada europea fue un elemento clave de esta legitimidad. El autor de *Costumbres de Lima* recuerda que *La Zamacueca* es bailada en las calles por negros, zambos, mestizos e indios, mientras que en los salones limeños o cuzqueños, se realizan pantomimas *decentes* de este baile, con gracia y flexibilidad.⁷⁹ Con el fin de llevar a la audiencia de las chinganas hacia el teatro, la cantante Carmen Pinilla propuso representar una “petitpieza parisina”, cambiando los nombres de los personajes, transformando las canciones en zamacuecas, la ropa en ponchos indígenas y la bebida en ponches y piscos. En su lugar, realizó una obra anónima que recordó a Sarmiento el espíritu de las chinganas y fue una de las más visitadas del teatro, debido a la popularidad de Pinilla.⁸⁰ Los escritos sobre los usos sociales de *La Zamacueca* en el teatro y en las chinganas continuaron hasta 1890.⁸¹ En ese sentido, la obra de Caro se produjo en el centro de un debate sobre el papel de *La Zamacueca*, la imagen nacional y la civilización chilena.

Fierro, Mercado y Caro colocan en sus imágenes, símbolos patrios como la bandera o el escudo. Es probable que esta necesidad de situar a la representación dentro de un territorio político definido se produzca, precisamente, por las rutas de transferencia entre estas imágenes, ya sea por sus temáticas o sus estrategias de representación. De esta forma, se genera una geografía artística que atraviesa a Perú, Bolivia y Chile. La representación de estas naciones andinas posee continuidades con la imagen colonial gracias a la técnica en el caso de Perú y Bolivia; debido a la supervivencia del plan de Campomanes en la forma de imaginar las tres repúblicas; y gracias a la reiteración de temas en los tres autores. La particularidad republicana en las imágenes nacionales de estos tres países es la finalidad normativa de sus pinturas y la forma en que estas contribuyen a la conformación de identidades nacionales.

⁷⁸ *El Araucano* son XXI/1158 (12 noviembre, 1850), p. 4, cc. 2-4; XXI/1159 (14 noviembre, 1850), p. 3, cc. 3-4; XXI/1160 (16 noviembre, 1850), p. 4, cc. 3-4, en Rodrigo Torres, “Zamacueca a toda orquesta...”.

⁷⁹ Ídem.

⁸⁰ Domingo Faustino Sarmiento, *El Progreso*, 1/19 (1 diciembre, 1842), pp. 1-2, en Rodrigo Torres, “Zamacueca a toda orquesta...”.

⁸¹ Barros Grez 1890, en Rodrigo Torres, “Zamacueca a toda orquesta...”.

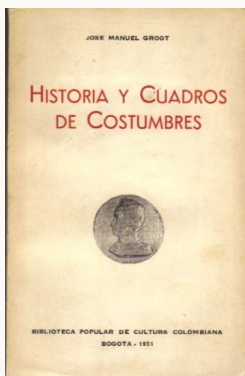


LÁMINA 24 José Manuel Groot (Bogotá, 1800-1878)

Historia de cuadros y costumbres. Biblioteca popular de cultura colombiana. Bogotá, 1951.



LÁMINA 25 José Manuel Groot (Bogotá, 1800-1878)

Mesa de jugadores de naípe. 1863. Óleo sobre tela. 94,5 × 124 cm.
Museo Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia).

Las rutas de transferencia en el Norte Andino

Cuando Mutis murió, varios miembros de su expedición botánica eran maestros en academias de arte, y muchos habían formado escuelas de enseñanza del dibujo, la acuarela y la medicina. Como se verá a continuación los creadores de las imágenes nacionales de Colombia y Venezuela se formaron como artistas dentro de estas escuelas y participaron de proyectos estatales de similares características. Muchos dibujantes relacionados a esta expedición diseñaron escudos y monedas nacionales, junto a sus obras costumbristas.

Entre los iniciadores del costumbrismo colombiano está el historiador José Manuel Groot, quien publicó la *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada y Cuadernos de costumbres*. En su álbum salió a la luz, entre otras, su acuarela: *La barbería*. Sobre esa pintura, él mismo publicó un texto donde diferencia a los peluqueros aristocráticos de las barberías con estilo francés. Groot relató que a partir del 20 de julio [de 1810] estas últimas retiraban la coleta española que tiranizaba cabezas, para adoptar el pelo corto, introducido por Napoleón en Francia. Añade que se trató de una libertad conquistada con la independencia, cuya omisión de las narrativas oficiales de la historia, pretende remediar como pintor.⁸² Esta es una de las primeras imágenes costumbristas colombianas. A través de la forma de vislumbrar al barbero, imagina una serie de valores nacionales, anclados en los ideales franceses, es en este sentido que esta imagen posee una función normativa.

Cabe anotar que Groot representó escenas de costumbres desde 1810; “sus primeros maestros fueron Manuel del Socorro Rodríguez, padre del periodismo en Colombia y Director de la Biblioteca de Santa Fe de Bogotá, el quiteño Mariano Hinojosa, dibujante de la expedición botánica [de Mutis], y el educador José María Triana”. Gracias a ellos, Groot se adhirió a la masonería y a la lectura de Rousseau, Voltaire y Montesquieu. Mediante la pintura y la literatura plasmó escenas de costumbres, principalmente campesinas. Usó el estilo de la escuela realista europea, que prefiere la verdad a la belleza, y es considerado el fundador de la iconografía colombiana. En 1828 fundó una escuela donde se impartía dibujo, pintura, historia antigua y música, en donde enseñó hasta su cierre en 1840. Groot escribió en numerosos periódicos bogotanos, en los cuales usó el discurso erudito, el humor crítico, el epigrama y la caricatura bajo los pseudónimos de: Agustín Juviletas, El Pobre Cieguito, Pancho, Patroclo, Tragacandela y Fray Niporesas.⁸³ Finalmente, se interesó por la preservación del patrimonio cultural colonial.⁸⁴ Como se aprecia por los circuitos formados alrededor de sus imágenes, su obra es evidentemente

⁸² José Manuel Groot, “La barbería”, varios, en *Museo de cuadros de costumbres*, Tomo III, Bogotá, Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, en línea, consultado el 20 de octubre de 2012.

⁸³ Beatriz González, “Repaso de historia. José Manuel Groot: un polémico artista e historiador del siglo XIX”, Biblioteca virtual del Banco de la República, *Revista credencial de historia*, Bogotá, Edición 15, marzo de 1991 (escrito en 1938), en línea, consultado el 8 de mayo de 2012.

⁸⁴ Ídem.

política y se encuentra relacionada con las instituciones del arte y con la prensa.

Luis García Hevia fue director de la Academia de arte de Colombia y creador del museo colombiano. Inició sus obras de costumbres representando riñas de campesinos porque consideraba que: “las costumbres son el suplemento de la historia de los pueblos”. Hevia intentó denunciar el sistema político, educar con la crítica y mostrar lo vicioso.⁸⁵ Un ejemplo de esto se encuentra en la serie de peleas públicas, que incluye: *Peligrosos son los paseos de las niñas*. Sus obras poseen referentes fotográficos que nos recuerdan que Hevia fue el primer creador de daguerrotipos colombiano y que fue profesor de esta técnica en la academia de arte bogotana.



LÁMINA 26 Ramón Torres Méndez (Bogotá, 1809-1885)

Reverta popular. Bogotá. De Cuadros de costumbres, París, A. Delarue [ca. 1860-1878]. Litografía coloreada a mano y realizada con goma arábica.

Colección de Arte del Banco de la República / Museo Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia).

⁸⁵ Eugenio Díaz, en Beatriz González, *Ramón Torres Méndez: entre lo pintoresco y la picaresca*, Biblioteca virtual Banco de la República, en línea, consultado el 8 de mayo de 2012.



LÁMINA 27 Luis García Hevia (Bogotá, 1816-1887)

Bogotá. Peligrosos son los paseos de las niñas. c. 1835, acuarela y grafito sobre papel, Aprox. 18 × 24 cm.

Colección de Arte del Banco de la República (Bogotá, Colombia)

Otro reconocido costumbrista colombiano, Ramón Torres Méndez, se interesó por la miniatura y se dedicó a la pintura desde 1828, luego de conocer las obras de Juan Francisco Mancera, dibujante de la expedición botánica de Mutis. Posteriormente trabajó en la Casa de la Moneda, en un proceso de unificación de la imagen del metálico colombiano.⁸⁶ Produjo obras de costumbrismo realista y desde 1841 las divulgó en el periódico bogotano *El Museo*. En 1851 publicó un álbum llamado *Costumbres granadinas*. Sus escenas representan al trabajo estatal, por ejemplo: *Conducción del correo en el interior de Colombia*, publicada en un *Álbum de cuadros de costumbres* en 1860. La obra muestra a indígenas trasladando el correo, custodiados por militares armados. *Juzgado Parroquial*, publicada en el mismo cuadernillo, muestra una escena interior, donde unas rejillas separan a la burocracia que

⁸⁶ Martha Segura, "Torres Méndez, Ramón", *Biografías*, Biblioteca virtual Luis Ángel Arango, Gran enciclopedia colombiana del círculo de lectores, en línea, consultado el 8 de mayo de 2012.

toma nota, de un representante de la elite, quien escucha discutir a dos mujeres pobres. Ambas imágenes evidencian una forma de imaginar una república ordenada que progresa gracias a los preceptos y trabajos oficiales que pueden arribar a la civilidad. Se ha escrito que Torres Méndez plasmaba “la vulgaridad y rudeza; el mundo de los campesinos, el de los indios, el de los cachifos y las sirvientas”.⁸⁷ En 1850 publicó, en París, escenas de riñas callejeras colombianas.⁸⁸ Estas escenas dialogan con la obra de Hevia.



LÁMINA 28 Ramón Torres Méndez (Bogotá, 1809-1885)

Juzgado Parroquial. Bogotá. De Cuadros de costumbres, París, A. Delarue [ca. 1860-1878]. Litografía coloreada a mano y realizada con goma arábica. Aprox. 20 × 28 cm.

Colección de Arte del Banco de la República / Museo Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia).

⁸⁷ Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura en Colombia*, Bogotá, Prensas de la Universidad Nacional, 1946, p. 88.

⁸⁸ Beatriz González, *Ramón Torres Méndez: entre lo pintoresco y la picaresca*, Biblioteca virtual Banco de la República, en línea, consultado el 8 de mayo de 2012.

Además de ser un fotógrafo, Torres Méndez publicó sus caricaturas en *El Pasatiempo*, *Los Matachines Ilustrados* y el *Papel periódico ilustrado*. Perteneció a la *Sociedad Popular*, desde 1850. Fue miembro de la Academia de Dibujo y Pintura creada en 1849. Como Groot, Torres Méndez tenía gran interés en preservar las obras de arte coloniales; por ello, en 1864 fue nombrado *Protector del Patrimonio*. Además organizó el *Museo de Arte colombiano* y exposiciones relacionadas con las fiestas patrias. Otra coincidencia con Groot es la forma de imaginar un orden francés para su país. Sus cuadros de costumbres incluían a damas bogotanas muy acicaladas, tomadas del cuadernillo francés: *La mode illustrée*.⁸⁹



LÁMINA 29 Carmelo Fernández (1809-1887), Comisión Corográfica

Tejedoras y mercaderes de sombreros de nacuma en Bucaramanga. 1850. Acuarela sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia.

140 láminas de la Comisión Corográfica.

⁸⁹ Eduardo Serrano, "Folleto del instituto colombiano de cultura", 1975, en línea, consultado el 2 de febrero de 2013.

A partir de 1846 se formaron sociedades democráticas, que compartían un creciente interés por la realidad social, dentro de la cual se inscribe la *Comisión Corográfica*, que tenía una finalidad ambigua: “conservar la tradición y realizar reformas radicales”.⁹⁰ Desde 1850, algunos discípulos de Salvador Rizo —último director de la escuela mutisiana de arte— fueron parte de la *Comisión Corográfica*, auspiciada por la presidencia de José Hilario López. Esta misión retrató costumbres, oficios, tipos y paisajes urbanos y rurales de las actuales repúblicas de Colombia y Venezuela. El proyecto acató una ley de 1839, que solicitó realizar un levantamiento descriptivo de la región. A este grupo de dibujantes se sumó el venezolano Carmelo Fernández, cuyos trabajos priorizaron el valor descriptivo sobre la estética.⁹¹ Se trató de un proyecto ilustrado, que evidenció que la imagen corográfica es una imagen oficial, financiada por el Estado. Dentro de esta comisión, Carmelo Fernández pintó junto al colombiano Torres Méndez: *Viaje de un cura a tierras altas*, firmado por ambos artistas. Esta fue la primera obra costumbrista del venezolano y fue publicada en: *El Cojo Ilustrado*.

Dirigidos por el ingeniero italiano Agustín Codazzi, pintores, escritores, cartógrafos y botánicos pasaron diez años recopilando la geografía física, política y humana de Nueva Granada.⁹² El pintor más destacado fue Fernández, una de sus obras es: *Tejedores y mercaderes de sombreros nacuma en Bucaramanga*.

⁹⁰ Beatriz González, *Ramón Torres Méndez: entre lo pintoresco y la picaresca...*, Biblioteca virtual Banco de la República, en línea, consultado el 8 de mayo de 2012.

⁹¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana...”, p. 160-162.

⁹² Stanton Catlin, “El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia”, p. 56.

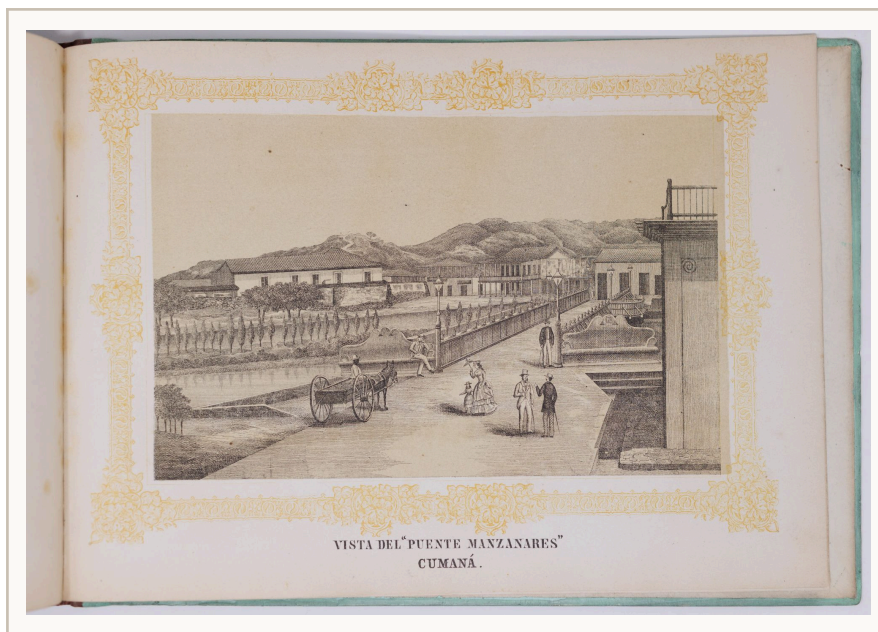


LÁMINA 30 Ramón Bolet Peraza, (1809-1887)

Vista del "Puente Manzanares" Cumaná. Álbum de Caracas y vistas de Venezuela / impresiones de vistas y paisajes venezolanos editados por Neun. c. 1860 – 1870. Litografía sobre papel con marco ornamental impreso a color (orla vegetal ocre/dorada). Aprox. 24 × 32 cm. Biblioteca Nacional de Venezuela.

El pintor venezolano Ramón Bolet Peraza, hermano del escritor costumbrista Nicanor Bolet, difundió sus obras en la revista de arte, literatura, ciencia, historia, industria, comercio y agricultura *El Museo Venezolano*, entre 1865 y 1866. En la portada de la revista, Venezuela es representada como una joven india cultivada gracias al museo. Publicó además un *Álbum de Caracas y Venezuela*, que retrata solamente personajes de alta sociedad, vestidos a la moda parisina e inglesa, frente a obras públicas elaboradas por Antonio Guzmán Blanco, como por ejemplo el teatro neoclásico. Su obra fue leída como una apología a la modernización de este presidente.⁹³ Su pintura retrata a la élite caraqueña con ropa parisina. Guzmán Blanco poseía dentro de su colección, 22 obras de Bolet.⁹⁴ En la década de 1870 sus pinturas fueron expuestas en Europa y Venezuela.

⁹³ Patricia Londoño, *América exótica. Panoramas, tipos y costumbres del siglo XIX*, Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, en línea, consultado el 8 de mayo de 2012.

⁹⁴ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana...", p. 191-192.

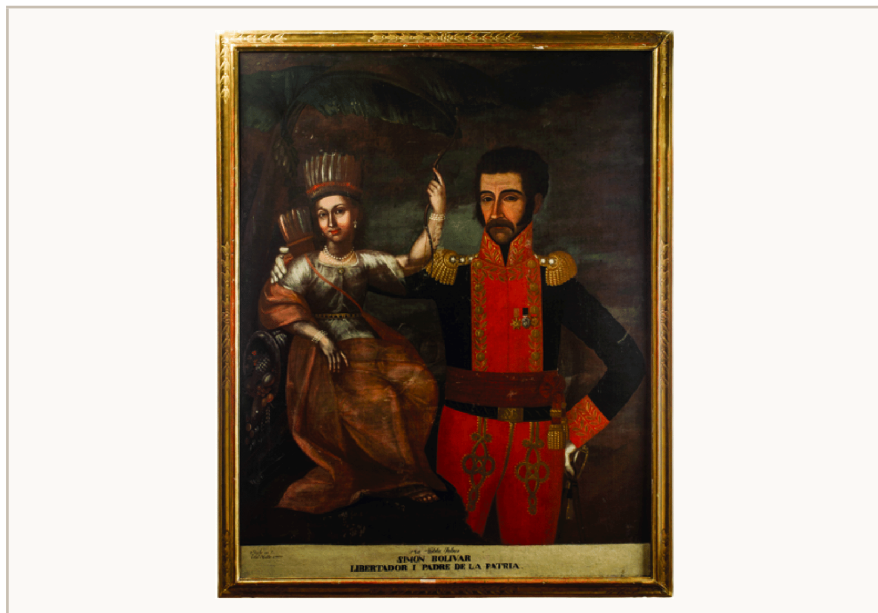


LÁMINA 31 Pedro José Figueroa (ca. 1770-1838)

Simón Bolívar, Libertador y Padre de la Patria. ca. 1819. Óleo sobre lienzo. 125 × 97 cm. Casa Museo Quinta de Bolívar, Bogotá.

Encargo de la Asamblea de Notables de Santafé, pocos meses después de Boyacá. «Bolívar con la alegoría de América».

Se ha dicho que existe una similitud entre el costumbrismo de Colombia y Venezuela que proviene del tipismo español, el cual fue aprendido en estos países durante la expedición de Mutis mediante el estudio de las representaciones de hilanderas o los aguadores de Diego de Velázquez.⁹⁵ Esta influencia es contundente y se acompaña del trabajo realizado por artistas venezolanos y colombianos dentro de la *Comisión Corográfica*, que trazó rutas de transferencia entre la imagen nacional de ambos países.

Tal como la imagen de Perú, Bolivia y Chile, se trata de una imagen normativa, que evidencia una forma de imaginar el orden social. No obstante, este orden propuesto se encuentra relacionado con el Estado, posee ideales civilizatorios franceses, utiliza a la fotografía como un dispositivo de visión para lograr una mayor precisión en el detalle, tal y como Mutis se valió de la observación para plasmar el detalle de las especies botánicas. El

⁹⁵ Beatriz González, *Ramón Torres Méndez: entre lo pintoresco y la picaresca...*

costumbrismo estuvo muy relacionado a la creación de escuelas, sociedades, museos y periódicos. Esto permite concluir que otra ruta de transferencia se traza entre Colombia y Venezuela.

El Ecuador, al encontrarse entre Lima y Bogotá, asumió en su representación de lo típico tanto la influencia de la expedición de Martínez Compañón como de la de Mutis. Puesto que muchos artistas locales viajaron a otros países dentro de proyectos científicos o en busca de mejores oportunidades, varios colaboraron en la construcción de la imagen nacional de otros estados andinos. En 1822, María Graham relató que por los lugares que visitó en América del Sur, los pintores eran casi todos quiteños y se dedicaban a plasmar obras históricas y retratos.⁹⁶ Es probable que la migración se debiera a las crisis económicas y a proyectos como el de Mutis, Tafalla y Humboldt. Para abordar estas rutas de transferencia, desde y hacia el país, primero se relatará la vida y obra de un pintor viajero que atraviesa las dos épocas: la colonia y la república; y que además vivió y trabajó en Ecuador, Colombia y Perú. Este artista es Francisco Javier Cortés Alcocer. Luego se analizará el trabajo de dos de los artistas que crearon la imagen nacional ecuatoriana, Juan Agustín Guerrero y Joaquín Pinto.



LÁMINA 32 Francisco Javier Cortés Alcocer (Quito 1770-Lima 1841)

Presentación de Jesús en el templo. 1810. Óleo sobre lienzo. 180 × 130 cm.

Iglesia y convento de los Descalzo.

⁹⁶ María Graham, *Diario de mi residencia en Chile (1822) y de su viaje a Brasil (1823)*, Barcelona, Biblioteca de Ayacucho, América, s/f, p. 226.

Cortés nació en Quito donde aprendió a pintar, trabajó como dibujante dentro de la *Expedición Botánica de Nueva Granada*. En 1790, a través de una carta, Mutis explicó que por su gran habilidad le pagó la cantidad de 12 reales diarios desde su llegada, cuando contaba con 20 años de edad. Cortés trabajó para Mutis hasta 1798 y firmó 21 dibujos.⁹⁷ Como ya se anotó, entre 1799 y 1802 trabajó como dibujante de la expedición de la *Flora Quitensis*, con Juan Tafalla. En 1802, llegó a Lima como uno de los dibujantes botánicos de la expedición de Humboldt, quien conocía de su trabajo en ambas expediciones. Años después, el Virrey Abascal lo nombró director de la *Academia de Dibujo y Pintura de Lima* fundada por él, cargo que ejerció hasta su muerte en 1841. Allí fue profesor de varios pintores emblemáticos de Chile y Perú, como Francisco Lasso e Ignacio Merino; además fue Director de la *Academia de Arte* peruana y profesor de medicina y dibujo en la *Escuela de Medicina*. Cortés evidenció el paso de la ilustración científica hacia la imagen solicitada por un mercado formado por el intelectual local y el viajero.⁹⁸



LÁMINA 33 Francisco Javier Cortés Alcocer (Quito 1770-Lima 1841)

Citrosma verticillata [*Siparuna mutisii*]. *Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada* (1783–1816), dirigida por José Celestino Mutis. A 855 (Lámina/Iconografía n.º 855) c. 1790 – 1808. Dibujo al temple / acuarela y tinta sobre papel verjurado. 54 × 37 cm. Archivo del Real Jardín Botánico (RJB - CSIC), Madrid, España.

⁹⁷ Antonio González Bueno, “La naturaleza en imágenes...”, p. 220–224.

⁹⁸ Natalia Majluf, “Convención y descripción: Francisco-Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano”, p. 15–18.

En 1825, el Congreso le pidió diseñar el escudo nacional peruano así como la imagen de la primera moneda peruana. Dentro del escudo incluyó a las banderas de Guayaquil, Argentina, Chile y Perú como una forma de representar una unidad regional. En las monedas escribió “libre y feliz por la unión” junto a cóndores y vicuñas.⁹⁹ Para entonces, Cortés había pintado obras de costumbres peruanas mucho más académicas que las de Pancho Fierro.



LÁMINA 34 Francisco Javier Cortés Alcocer (Quito 1770-Lima 1841)

Primer Escudo Nacional del Perú (o Armas Provisionales del Estado Peruano de 1821). General José de San Martín (creado mediante decreto en Pisco el 21 de octubre de 1820 y oficializado en Lima en 1821). c. 1821 – 1822. Grabado en cobre. aprox. 20 × 15 cm.

Archivo General de la Nación (Perú) / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAHP) / Biblioteca Nacional del Perú (Fondo Colonial y Republicano Temprano).

⁹⁹ Alejandro Salinas Sánchez, “La construcción de la iconografía republicana del siglo XIX en el Perú”, en *Nueva Crónica*, Lima, Escuela de historia, Universidad Mayor de San Marcos, enero 2013, p. 5-6.



LÁMINA 35-36 Francisco Javier Cortés Alcocer (Quito 1770-Lima 1841) (atribuido)
Tapadas, Álbum Seis tapadas. c. 1827. Acuarela sobre papel. 16 × 11 cm.
 Colección privada.

Con respecto a la imagen nacional ecuatoriana, cabe indicar que al no existir un proyecto corográfico o un museo, el costumbrismo respondió al mercado, al coleccionismo, a la academia y a las sociedades de artistas y artesanos. A partir de 1833 se estructuraron corporaciones antimilitaristas, dedicadas a la educación, la prensa y a las artes, como la *Sociedad Quiteño Libre* o la *Sociedad Ilustración*, etc. Kennedy-Troya explica que la construcción del imaginario ecuatoriano fue tardía, inició en 1840 con tintes regionalistas en Quito, Cuenca y Guayaquil, y en 1870 se produjo un momento clave en la construcción de una simbología local.¹⁰⁰ De entre varios artistas que trabajaron el costumbrismo se seleccionó a dos, Juan Agustín Guerrero y Joaquín Pinto. Ambos representan principalmente oficios artesanales y urbanos con un fondo ausente o sobrentendido, como en las acuarelas producidas para Mutis. A la vez, algunos artistas poseen influencia de Pancho Fierro, como se verá a continuación.

¹⁰⁰ Alexandra Kennedy Troya, "Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes", en *Imágenes de identidad*, Quito, FONSAI, 2005.

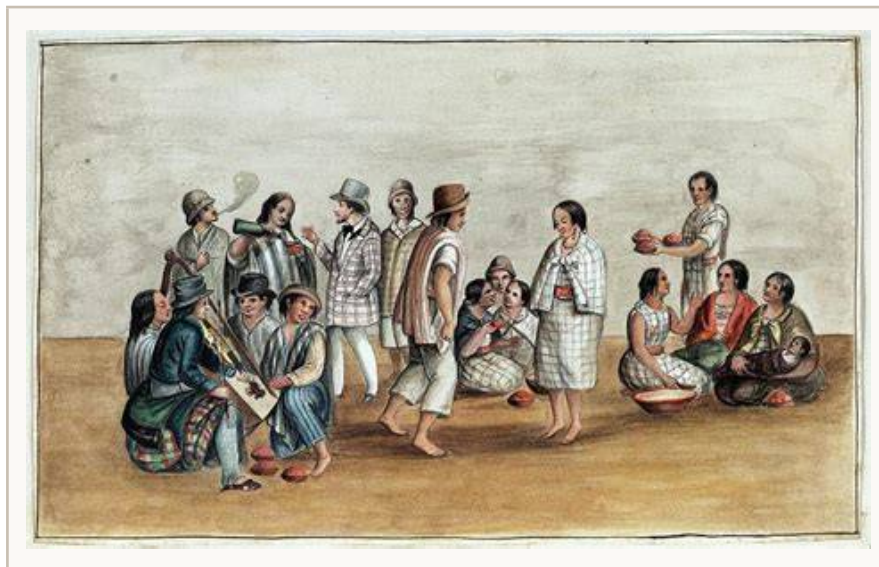


LÁMINA 37 Juan Agustín Guerrero, (Quito, 1818 – 1880)

Casamiento en Zámbez. *Álbum de costumbres del Ecuador*, c. 1850 – 1870. Acuarela sobre papel. Aprox. 20 × 26 cm.

Álbum de cuadros de costumbres del Ecuador (catalogada con el n.º 139 en el compendio historiográfico *Imágenes del Ecuador del siglo XIX: Juan Agustín Guerrero*, editado por Wilson Hallo / FONSA).

Guerrero era hijo de una tabaquera.¹⁰¹ Su vida, obra y escritos estuvieron muy relacionados con las ideas de Campomanes sobre la educación de los artesanos. En 1845 fue uno de los fundadores de la *Sociedad Filarmónica Santa Cecilia*, entidad que abogaba por la nacionalización de las artes, así como de la *Sociedad Democrática Miguel de Santiago*, dedicada al dibujo y a la lectura de la Constitución. Varios pintores costumbristas pertenecieron a esta sociedad; algunos de los cuales eran masones. En 1849, Ernest Charton creó en Quito el *Liceo de Pintura Miguel de Santiago*. Entre sus prácticas académicas constaba la realización de paisajes locales y retratos de gente común, así como las acuarelas de tipos y costumbres locales. Ramón Salas, Juan Agustín Guerrero y otros acuarelistas se vincularon a ella. Después, varios miembros de la *Sociedad Democrática Miguel de Santiago* colaboraron en la creación de la *Academia Miguel de Santiago*, donde, bajo el lema de

¹⁰¹ Pablo Guerrero Gutiérrez, “Juan Agustín Guerrero, Yarávies quiteños”, en Pablo Guerrero Gutiérrez, Juan Agustín Guerrero y Raúl Garzón, *Yarávies quiteños: música ecuatoriana del siglo XIX*, Quito, Archivo Sonoro, 1993, p. 3.

igualdad, libertad y fraternidad, se debía representar la naturaleza y las costumbres de los habitantes.¹⁰²

En 1851, Guerrero fue profesor de primaria en Latacunga y conoció al maestro de Simón Bolívar, a quien le dedicó una acuarela, cuya inscripción es: “don Simón Rodríguez, retratado por su discípulo”. Además, le expresó lo siguiente: “para ustedes no se hizo la política ni la guerra, dejen que lo sean los venezolanos y granadinos, me decía una noche el sabio Rodríguez (el ayo de Bolívar) lo propio para ustedes son las artes y la industria; y no se crea que por eso son desgraciados, porque la riqueza que tiene su origen en la inteligencia es la más duradera de todas”.¹⁰³ Luego Guerrero regresó a Quito y fue profesor de música y dibujo en escuelas y colegios.¹⁰⁴ En 1852, colaboró con la fundación de la *Escuela Democrática Miguel de Santiago*. Durante esos años y por pedido de Pedro Moncayo —fundador de la *Sociedad Quiteño Libre*, dedicada a la lectura de la filosofía y la historia, cuyo órgano de difusión era el periódico liberal *La Gaceta*— Guerrero realizó varias láminas de los pobladores de Quito entre las cuales constan *La serenata*, *Danzante a imitación de los Incas*, *Danza de indios disfrazados el día de Reyes*. Cuando Moncayo encomendó a Guerrero la realización de estas acuarelas, él ya había vivido en el Perú, y seguramente había mirado la capacidad crítica de la obra de Pancho Fierro, lo cual pudo influenciarle a encargar las pinturas.

¹⁰² Ídem, p. 36-37.

¹⁰³ Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984 (1875), p. 18.

¹⁰⁴ José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991, p. 179.

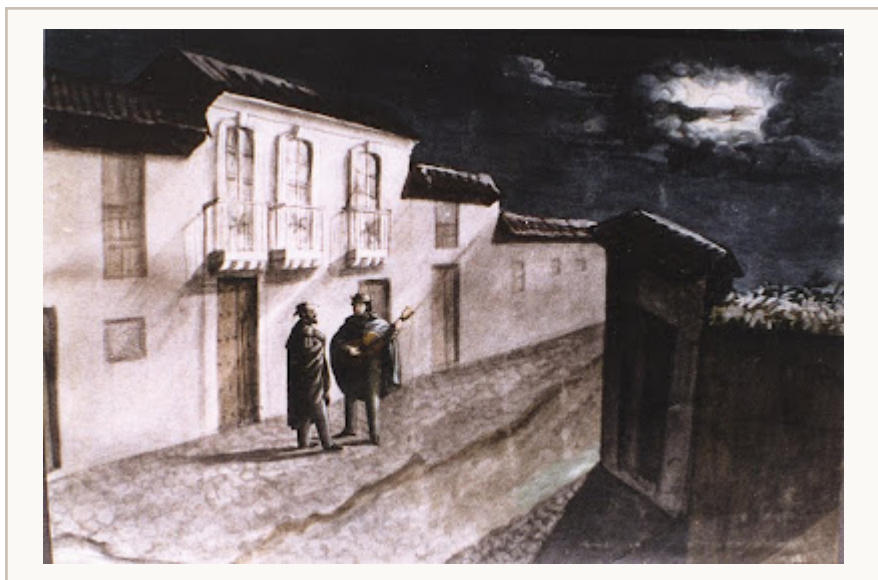


LÁMINA 38 Juan Agustín Guerrero, (Quito, 1818 – 1880)

Serenata. *Álbum de costumbres del Ecuador*, c. 1850 – 1865. Acuarela, tinta y grafito sobre papel. Aprox. 20 × 26 cm.

Album de cuadros de costumbres del Ecuador (catalogada el compendio historiográfico *Imágenes del Ecuador del siglo XIX: Juan Agustín Guerrero*, editado por Wilson Hallo / FONSAL).

En 1857, algunos miembros de la *Sociedad Democrática Miguel de Santiago* fundaron el periódico *El Artesano*. Se dedicó a la enseñanza de la música dentro del *Conservatorio Nacional* y fue periodista, compositor e historiador musical. A partir de 1862, creó dibujo humorístico de crítica social, tal como se observa en *Y están con hambre, Cómo se engordan con el trabajo ajeno*, etc. En 1865, Marcos Jiménez de la Espada, presidente de la *Comisión Científica Española*, le pidió “coleccionar todas las melodías indianas y populares, para llevarlas al Museo de Ciencias Naturales de Madrid”. Su selección fue publicada en 1883 con el nombre de *Yaravíes quiteños* añadiendo, como ya se anotó, algunas canciones colectadas por Martínez Compañón años atrás. El viajero presentó estas músicas al Congreso de Americanistas en 1881, sin reconocer el crédito del colector.¹⁰⁵ Desde 1873, Guerrero fue miembro de la *Sociedad Bolívar* creada con la finalidad de obtener fondos para mandar a construir una escultura pública del Libertador.¹⁰⁶ Sobre la construcción de estas entidades antimilitaristas, Guerrero apuntó que:

¹⁰⁵ Pablo Guerrero Gutiérrez, “Juan Agustín Guerrero, Yaravíes quiteños” ..., p. 5.

¹⁰⁶ José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX...*, p. 179.

Llegó la época en que el pueblo quisiera hacer efectivas y poner en práctica las verdades de la ley y las garantías republicanas, bajo el gobierno del General José María Urbina, en el año de 1852 y se constituyó en sociedades democráticas artísticas, y fue entonces cuando volvió a revivir la sociedad de Santa Cecilia, bajo la dirección de Pérez, hasta el año de 1858 en que murió por consunción. Las sociedades democráticas que tantos recuerdos se merecen, por el grande estímulo que dieron a los artistas y artesanos con *sus doctrinas morales y civilizatorias*, sus públicas exhibiciones, en las que se llegaron a ver obras originales y de grande mérito, dando a luz habilidades escondidas y condecorando a las inteligencias nacionales, no fue la obra del gobierno ni la creación de ningún bando político, como se ha querido asegurar por muchos, sino puramente el pensamiento de cuatro artistas, que apoyados en la ley, quisimos poner batalla a tantos desprecios y desafueros con que habíamos sido tratados durante las administraciones pasadas, fue una especie de oposición del pueblo contra el poder, y fundado, no en las bayonetas ni la lanza sino en la ley y el trabajo, por eso la sociedad que dio la iniciativa y dirigía a las demás, que eran compuestas de sastres, plateros, carpinteros y zapateros, llevaba de nombre Escuela Democrática Miguel de Santiago, porque quería que el lema de sus principios fuera el espíritu de la República, y el nombre de un artista cuya celebridad se había hecho conocer hasta en Europa. La lucha entre el pueblo y el poder había empezado, más el General Urbina comprendiendo que el pueblo quería entrar en el goce de sus derechos, no solo respetó las sociedades, sino que las puso bajo su protección, las mimó, les dio dinero para sus exhibiciones, y por último, confió una medalla de oro a la sociedad filarmónica en la persona de su Director.¹⁰⁷

El trabajo de las sociedades antimilitaristas era principalmente la enseñanza y difusión de las artes y oficios. Dentro de ese contexto, Guerrero escribió un *Curso elemental de música que comprende desde el conocimiento del sonido hasta las reglas de armonía, composición e instrumentación para orquesta y banda militar y sistema de las voces humanas* y una *Historia de la música nacional, desde sus orígenes hasta 1875*, ambas en 1876. En 1878 publicó una hoja volante que decía: “el cultivo de las artes es uno de los mejores bienes con que se ennoblece el pueblo” y es “el mejor termómetro que marca el grado de cultura y sentimiento”. Miró a la educación artística como “prueba de justicia, ilustración y patriotismo”.¹⁰⁸ De hecho, publicó que “las artes hacen el complemento de la ilustración de las naciones, sea por el mérito del trabajo o por las ideas bellas”.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875...*, p. 35-36.

¹⁰⁸ Juan Agustín Guerrero, *Al Público*, Quito, Imprenta de Juan Pablo Sanz, 5 de abril de 1878.

¹⁰⁹ Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875...*, p. 1.



LÁMINA 39 Juan Agustín Guerrero (1818-1880)

¡Cómo se engordan con el trabajo ajeno! c. 1852 – 1865, dibujo con tinta y grafito sobre papel. Publicación de referencia: Wilson Hallo, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*: Juan Agustín Guerrero, 1818-1880, 1981.

Colección Museo Nacional del Ecuador.

Sus estudios musicales y sus acuarelas respondían al ideal de crear una cultura local; “porque los latinoamericanos somos hombres, dotados de alma y corazón para sentir, lo mismo que los europeos; y particularmente a los ecuatorianos no les falta talento para lo bello, y por eso hasta la naturaleza que habitamos es sublime panorama...”¹¹⁰ Guerrero sintetiza al ideal romántico presente en la imagen nacional. Además, acusa a España del atraso y escasez

¹¹⁰ Ídem, p. 25.

del pueblo, situación que cincuenta años de vida republicana no habían logrado transformar porque:

...los pueblos salvajes corrigen sus costumbres y se civilizan cuando hay una mano protectora que los levante; pero el Ecuador, en materia de artes, no ha tenido protectores sino más bien enemigos tan frenéticos, que ni la razón ni las instituciones han podido obligarles a proceder de un modo contrario. (...) [En cambio] los incas fueron francos, sencillos, naturales; y su música, como ellos, era sencilla y natural, (...) habían dos músicas opuestas, la música indiana y la música de los españoles (...) mientras los europeos, llenos de satisfacción, daban al aire sus tonadillas y boleros, los indianos, desposeídos de su propiedad y abatidos con el recuerdo de sus padres, lloraban en las cabañas, manifestando sus penas al son del *pingullo* y del rondador. Y he aquí el origen del yaraví, de esa música natural como la del tiempo de los patriarcas, y que ha disputado a la Europa, no por su perfección, porque nada tiene de perfecta, sino por el amor con el que ha sido recibida y conservada por el pueblo.¹¹¹

Guerrero defendió al yaraví como fuente, y sostuvo que “no deja de ser un documento que acredita la verdad de nuestra historia y la condición a que fueron reducidos nuestros antepasados. No hay duda de que ella irá desapareciendo con el tiempo y la civilización, porque las leyes del talento triunfan siempre sobre los caprichos y las costumbres; pero mientras tanto tienen su mérito, y no solo para con los nacionales, sino también para con los extranjeros ilustrados que la buscan y la solicitan”.¹¹² Su argumento indica que la polémica sobre la historia americana y la veracidad de sus fuentes que se suscitó durante la ilustración europea continuaba vigente.

Guerrero apoyó la melodía del himno nacional compuesta por Antonio Neumane, a quien acusaban de plagio, y manifestó que se podría hallar alguna semejanza pero no un plagio ni un delito que lo desmerezca. De hecho, Guerrero fue discípulo de Neumane y publicó un *Catecismo Musical*¹¹³ compilando sus lecciones, con lo que ganó una medalla de oro en 1857. Añadió que enseñar es cosa de mucho valor porque en los triunfos del discípulo está el mérito del maestro comunicativo que orienta al alumno en el camino del buen gusto. Sostuvo que se debía a la falta de buenos profesores, y no el clima o la altura, la ausencia de excelentes cantantes en Ecuador.¹¹⁴ Su alegato demuestra que la polémica por el clima y las especies americanas también continuaba vigente, pero en tónica republicana. Guerrero fue profesor del conservatorio y cuando llegó a ser director, los estudiantes ineptos, inasistentes, de malas costumbres o con falta de educación eran despedidos de sus clases.¹¹⁵ Su acuarela *Colegiales de San Luis y San Fernando el uno con el*

¹¹¹ Ídem, p. 5-12.

¹¹² Ídem, p. 13.

¹¹³ Juan Agustín Guerrero, *Catecismo musical*, reimpresso en Cali, Tip. de R. Hurtado, s/f.

¹¹⁴ Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875...*, p. 29-30.

¹¹⁵ Ídem, p. 37.

uniforme antiguo y el otro con el moderno, relata un deseo de ruptura con la educación colonial.

Guerrero fue un defensor de la censura como una vía para el progreso de las artes, a pesar de haberla sufrido en carne propia. En 1859, inspirado por la presentación que la *Compañía de Ferreti* realizó en Quito, decidió escribir dos obras musicales para beneficio del señor Limberti. Una fue el *Canto del llanero* —proveniente del trabajo homónimo de Juan León Mera—, y la otra una zarzuela. Aunque la primera fue muy aplaudida, a la mitad de la segunda la policía bajó el telón calificándola de inmoral. Al día siguiente, se pidió sumario, cárcel y confiscación de bienes para Guerrero, quien por su parte recurrió a la imprenta para demostrar que “el argumento, lejos de ser pernicioso, era moral y aconsejador”. El gobierno pidió leer la obra. Luego de 24 días, el 19 de agosto el Ministro del Interior le informó que García Moreno había dicho que la pieza no tenía nada de malo y podía ser escuchada sin problema.¹¹⁶ A pesar de los evidentes malestares que le causó la censura, Guerrero continuó defendiendo la función moral del arte en relación con la historia:

...el pintor y el colorista tienen en el teatro la escuela de las historias, con sus propias palabras y su propio vestido, para concebir ideas que van bien pronto a representarse en los lienzos. El literato y el poeta ponen en escena sus más bellos pensamientos que, adornados de las flores de la historia contemporánea, sirven para combatir todo lo criminal, lo pueril y lo ridículo (...) un teatro moralmente establecido, y con una comisión de censura, nunca puede ser malo, por lo contrario, es el mejor freno de las costumbres, y el lugar a donde el pueblo, a la vez que se divierte se ilustra. (...) Las costumbres deben ser severamente castigadas, y que el pueblo que trabaja necesita de distracciones honestas para satisfacerse en los momentos de descanso. > La fundación de los establecimientos artísticos, lo mismo que de los oficios comunes es uno de los mejores bienes que puede ofrecerse al pueblo, porque está en relación con el espíritu de la época, es decir, con la civilización que viene en auxilio de todo lo bueno, lo grande y lo necesario para el hombre, y destruyendo los vicios...¹¹⁷

Estas palabras permiten suponer que en Ecuador había un debate sobre los usos sociales del teatro, al cual se le otorgaron funciones civilizatorias que siguieron las ideas de Campomanes. Aprender artes y oficios, para Guerrero, era encarrilar al pueblo porque “muy expuesto es de que este se corrompa con la necesidad, la moral desaparezca y los vicios adquieran un predominio absoluto sobre los principios sociales y aún religiosos sobre los cuales hemos vivido”.¹¹⁸ La enseñanza del arte debía ir acorde a la supuesta madurez histórica. En este sentido, Guerrero cuestionaba: “¿por qué exigirle [a Ecuador] hechos que aún no conviven con su naturaleza, con su edad, ni con su modo de ser?” Para llegar a la civilización, sólo le falta “el juicio ilustrado e

¹¹⁶ Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875...*, p. 43.

¹¹⁷ Ídem, p. 51-52.

¹¹⁸ Ídem, p. 47.

imparcial (...) fundado en los principios del arte (...) para levantar al genio y dirigir la opinión". Debido al modelo natural para la pintura o la escultura cualquier hombre ilustrado puede ser juez.¹¹⁹

En 1883, publicó un *Juicio artístico crítico sobre el cuadro que va a servir de telón principal del teatro de Quito*. Argumentó que una pintura pública tendría el deber de servir para la enseñanza popular, para "que los vicios se castiguen y las costumbres se corrijan; y la sociedad marche segura por el camino de la moral". Sobre todo, debería ser una muestra de patriotismo y poseer una idea grande, histórica o mitológica. Esos temas comprometían a "la inteligencia y buen gusto de la parte noble e ilustrada del país". Para ello pidió "evitar divinizar los hechos humanos, costumbre pagana que restaría valor a la verdad de lo sucedido, quitándole importancia al hombre".¹²⁰ Cuestionó las imprecisiones históricas,¹²¹ defectos que artistas de la academia francesa o italiana no cometían. Exigió pintar con "unidad de pensamiento, la verdad histórica, la propiedad del vestido, según la época y el rango de los personajes".¹²² A la luz de estas afirmaciones, su dibujo y pintura adquiere un nuevo sentido.

Guerrero utilizó sus acuarelas para criticar el abuso sobre los pobladores indígenas. *Indio de Cotacachi a quien sus padres le sacaron los ojos para no pagar tributo*, *Indio de Zámbriza a quien la policía hace barrer las calles*, *Lego franciscano pide limosna para su convento y se apodera de todos los carneros que cubre el manto*, *Cuadro de la miseria de los indios*, entre otras, son un ejemplo de esta crítica. Estas escenas de violencia estatal o eclesiástica dialogan con su obra satírica. Por ejemplo, *El lobo cuida mejor de su rebaño*. Probablemente Guerrero veía a su trabajo como una muestra de su patriotismo y como un mecanismo para denunciar la situación del indio, el abuso de la Iglesia y la falta de progreso en este sentido. Pero, a pesar de que parece reclamar igualdad para los indígenas, sus textos exigen un lugar privilegiado para los hombres ilustrados. En todo caso, queda claro que la imagen nacional propuesta por él posee una función normativa y civilizatoria, y es evidentemente política.

Las acuarelas de Guerrero, que formaron parte del álbum elaborado para Pedro Moncayo, circularon en Chile desde el último destierro del periodista. El cuadernillo fue un regalo a Julia Codesido de Moro, quien lo vendió a Sergio Larraín García Moreno, sobrino nieto del ex presidente ecuatoriano. En el siglo XX, retornó a Quito, gracias a la Fundación Hallo.¹²³ La forma de

¹¹⁹ Ídem, p. 38-39.

¹²⁰ Juan Agustín Guerrero, *Juicio artístico crítico sobre el cuadro que va a servir de telón principal del teatro de Quito*, Quito, Fundación de tipos de M. Rivadeneira, 1883, p. 3-6.

¹²¹ En la obra, Colón sobre las nubes y con túnica de nazareno recibió las joyas de la reina Isabel. Abajo, un rey de España tapaba la boca a una india que se supondría América. A la izquierda llegó la inquisición junto a Pizarro, Almagro y los demás conquistadores, cosa que según Guerrero es cronológicamente inexacta. Allí, los indios representan el salvajismo. A la derecha se encuentran Bolívar y Sucre peleando contra un león. Ellos son seguidos por los generales de la independencia y los presidentes del Ecuador, quienes representan al progreso, especialmente García Moreno y Veintimilla.

¹²² Juan Agustín Guerrero, *Juicio artístico crítico...*, p. 10-11.

¹²³ Wilson Hallo, *Imágenes del Ecuador del siglo XX*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, p. 39.

imaginar y representar una imagen nacional que propuso Guerrero posee varias continuidades y transferencias con el proyecto de Martínez Compañón y con la imagen de Fierro. A continuación se explicará el concepto de imagen nacional trabajada por Joaquín Pinto, quien compartió con Guerrero la elaboración de retratos de personajes reconocibles de la ciudad, dentro del formato tipicista y una preocupación por la representación histórica. Además, ambos recibieron medallas de oro gracias a obras costumbristas.

Entre los ocho y los veinte años Joaquín Pinto aprendió pintura en varios talleres quiteños. Durante 1852, fue alumno de Juan Agustín Guerrero en la *Escuela Democrática Miguel de Santiago*.¹²⁴ Hacia 1855 le compró a su maestro Ramón Vargas el libro: *Viaje pintoresco por orillas del Sena*.¹²⁵ El texto de veinte y cinco imágenes a color fue llevado a Perú por su traductor José Joaquín de Mora.¹²⁶ Además, Pinto adquirió álbumes españoles y franceses, entre los cuales constaba uno de Ernest Charton que copió en *Fiesta popular en las proximidades de la Alameda*.¹²⁷ Gracias a la biblioteca de Pablo Herrera aprendió seis idiomas —entre ellos griego y latín—, así como historia, mitología, anatomía, geometría y perspectiva. En 1862 perfeccionó sus saberes anatómicos en el anfiteatro junto a estudiantes de medicina. En esos bocetos explicó el tamaño de los huesos, las mediciones del cuerpo, etc. Ese mismo año abrió su taller.¹²⁸ Pinto llegó a tener una amplia biblioteca sobre anatomía artística, historia y arte, así como una colección de pintura colonial.¹²⁹

Pinto representó escenas de su propia época. Por ejemplo, el 30 de agosto de 1863, García Moreno sacó al dominico Calisto Zapater ebrio de una jarana en Guápulo y lo llevó al Congreso como prueba de la relajación moral del clero.¹³⁰ Tiempo después, Pinto retrató al presidente disfrazado de Don Quijote con el título de la novela anticlerical de Juan Montalvo: *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*.¹³¹ En 1891 realizó un paisaje de la comunidad de Cacha, porque allí había nacido el indio Fernando Daquilema, quien fue fusilado en 1872 por organizar una revuelta contra García Moreno.¹³² En 1880 realizó bocetos para la escultura de Sucre que se colocaría en el Frontispicio del Teatro Nacional. Sobre uno de sus bocetos, Pinto escribió que Sucre era el protector de los hijos del sol. Intentó representar la Batalla de Pichincha y la Batalla de Ayacucho como un manifiesto de gratitud de Quito.¹³³ Finalmente se utilizó un boceto de su taller ideado por Eufemia Berrio, su esposa, quien

¹²⁴ Susan Rocha, “Joaquín Pinto, una mirada dentro del país”, en *Crónica Romántica de la Nación*, Quito, FONSA, 2011, p. 100.

¹²⁵ Fernando Jurado Noboa, “Tras las huellas de Pinto (ca. 1840-1906)”, en *Crónica Romántica de la Nación*, Quito, FONSA, 2011, p. 48.

¹²⁶ Luis Monguió, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos*, Madrid, Castalia Zurbano, Gráficas Soler, 1967, p. 10.

¹²⁷ José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, p. 361.

¹²⁸ Fernando Jurado Noboa, “Tras las huellas de Pinto (ca. 1840-1906)”..., p. 50-51.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁰ Severo Gomezjurado, *Vida de García Moreno*, Quito, La Prensa Católica, 1957, p. 167-168.

¹³¹ Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, Guayaquil, clásicos Ariel, s/f.

¹³² Fernando Jurado Noboa, “Tras las huellas de Pinto (ca. 1840-1906)”..., p. 61.

¹³³ Susan Rocha, “Joaquín Pinto, una mirada dentro del país”..., p. 112.

fue su discípula debido a que Pinto también recibía a mujeres como sus aprendices.¹³⁴ En 1889, Pinto leyó la *Historia del Ecuador* de Pedro Fermín Cevallos y representó *El Valle de Yaruquí donde La Condamine leyó el centro del globo en 1783*.¹³⁵ Cuando en 1900 se produjo el debate sobre el cadáver de Sucre desenterrado en el Carmen Moderno de Quito,¹³⁶ Pinto representó el cráneo. El óleo fue sellado el 4 de julio de ese mismo año por el intendente de policía, quien certificó su autenticidad.¹³⁷ También fue dibujante de proyectos científicos. Desde 1870 copió objetos arqueológicos para Federico González Suárez, quien lo volvería a contratar junto a su esposa, en 1878, para retratar las piezas de la cultura cañari¹³⁸ y, en 1890, para un *Atlas Arqueológico*.¹³⁹ Además, en 1897, realizó 300 láminas de moluscos para Cousin.¹⁴⁰

¹³⁴ Fernando Jurado Noboa, “Tras las huellas de Pinto (ca. 1840-1906)”..., p. 58. Cabe añadir que la prensa describió la primera escultura pública como la representación del esplendor de un pueblo civilizado que “ha sabido hacer efectivas las libertades conquistadas por los fundadores de nuestra independencia, y ha implantado la república de Sucre, de Bolívar y de Olmedo”. En “Estatua de Sucre”, *El Telegrama*, Quito, 20 de julio de 1891.

¹³⁵ Fernando Jurado Noboa, “Tras las huellas de Pinto (ca. 1840-1906)”...

¹³⁶ Mariana Carcelén trajo su cadáver. Le dio un entierro clandestino en el Carmen Moderno, cerca del altar. Al mismo tiempo hizo correr el rumor de que el cadáver se encontraba en San Francisco donde fue buscado. Enrique Ayala Mora, “El asesinato del Mariscal Sucre”, p. 5. En línea, consultado el 1 de mayo de 2012.

¹³⁷ Eduardo Maldonado, “Un acercamiento a la técnica de Joaquín Pinto”, en *Crónica Romántica de la Nación*, Quito, FONSAL, 2011, p. 90.

¹³⁸ Fernando Jurado Noboa, “Tras las huellas de Pinto (ca. 1840-1906)”..., p. 58.

¹³⁹ Ídem, p. 61.

¹⁴⁰ Ídem, p. 70.



LÁMINA 40 Joaquín Pinto Ortiz (Quito, 1842 – 1906)

India sentada con perro. c. 1852 – 1865, acuarela sobre papel. Aprox. 24 × 16 cm
Colección Museo Nacional del Ecuador.

En 1866 pintó su primera obra costumbrista, un *Indio de la Magdalena*. Años más tarde, en 1880 ganó su primera medalla de oro con sus obras *La Chichera* y *La Barbería*, dentro del Salón de la *Sociedad Filantrópica del Guayas* en Guayaquil. Sus siguientes reconocimientos serían por obras tipicistas. También ilustró la obra *Cantares del Pueblo Ecuatoriano* de Juan León Mera, publicado en 1892.¹⁴¹ En sus acuarelas se nota que realizó apuntes previos, y que algunas están basadas en fotografías. Así por ejemplo, realizó: *Indios de la provincia de Pichincha* a partir de una fotografía de la obra de Teodoro Wolf, *Geografía y geología del Ecuador*, publicada en 1892. De igual

¹⁴¹ Juan León Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, Guayaquil, clásicos Ariel, s/f.

manera, las acuarelas *Indígenas de Zámbez* o *Las Pastoras* provienen de fotografías publicadas en *El Ecuador en Chicago*.¹⁴² Desde entonces hasta su muerte en 1906, realizó principalmente álbumes y acuarelas costumbristas, algunas de ellas circularon en las publicaciones de viajeros.¹⁴³ Sus obras costumbristas fueron generalmente representaciones de trabajadores indígenas en acuarela. En muchas se percibe la ausencia de un contexto, lo que genera una idea de cientificidad. En el óleo *Velorio de indios* se muestra al interior de la casa, una pequeña puerta, la velación, con un ángel difuminado hacia el fondo. Afuera de la casa, se encuentra una escena festiva con música de arpa, rondador, botellas de licor y baile.

El discurso normativo de la imagen tipicista y la forma en que la etnicidad, la condición económica y el género se percibieron durante el siglo XIX se develan en *Santa Mariana de Jesús catequista*. Esta pintura evidencia una continuidad en la forma de imaginar una nación civilizada con la época colonial, demuestra un interés por la historia local colonial y plasma una moral católica.

Ciertamente existen puntos de confluencia entre las obras de Guerrero y Pinto: ambos artistas poseían una situación económica complicada, ninguno obtuvo una beca de estudios para viajar a Europa, los dos propusieron una mirada crítica de su entorno, abrieron una grieta para observar la doble moral del clero y el gobierno y se insertaron en los circuitos culturales de su época. Las imágenes de Guerrero llegaron a Chile mientras que Pinto en 1894 fue contratado por funcionarios de La Paz, Bolivia para realizar un detalle de la pintura de *Glorificación de José Domingo Murillo*.¹⁴⁴ Guerrero creía en las sociedades de socorro mutuo, en las relaciones entre filantropía y arte, en la educación de los artesanos y artistas y en el poder de la prensa gráfica. En cambio, Pinto valoraba la herencia colonial, custodiaba y estudiaba obra de Goríbar, Miguel de Santiago, Rodríguez y otros. Las ideas de Rodríguez de Campomanes atravesaron el siglo XIX, como se evidencia en *El Artesano* en donde se afirmó que las exposiciones artísticas tenían como objetivo la educación del pueblo soberano, representado por el artesano. Por ello, la *Sociedad Artística e Industrial de Pichincha* estuvo integrada por pintores, escultores, músicos, sastres, plateros, carpinteros, zapateros, hojalateros, herreros mecánicos, tabacaleros, armeros, sombrereros y peluqueros.¹⁴⁵

¹⁴² Fernando Jurado Noboa, "Tras las huellas de Pinto (ca. 1840-1906)"..., p. 65.

¹⁴³ Ídem, p. 60-61.

¹⁴⁴ Fernando Jurado Noboa, "Tras las huellas de Pinto (ca. 1840-1906)"..., p. 66.

¹⁴⁵ "Acta de instalación de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha", *El Artesano*, Quito, 19 de marzo de 1892.



LÁMINA 41 Joaquín Pinto (Quito, 1842-1906)

Ciego Basilio. ca. 1885 – 1898 , acuarela sobre papel, aprox. 30 x 23.5 cm.

Colección Museo Nacional del Ecuador.

Conclusiones

En síntesis, la invención de la imagen típica nacional proviene de las imágenes cognitivas coloniales. Esta imagen tuvo impacto en la formación de las flamantes repúblicas andinas y en la construcción de sus identidades locales. La función de estas representaciones fue “normativa”, ya que implicó unas formas particulares de imaginar a las repúblicas andinas, con varias formas de comprender el orden, la civilización, el progreso, la educación y la unión. Las particularidades que las imágenes nacionales poseen se basan precisamente en estas diferencias. La imagen costumbrista fue parte importante del esfuerzo que hicieron los ciudadanos andinos en la construcción de lo que Benedict Anderson denominó la invención de una “comunidad imaginaria”.¹⁴⁶ Pero hubieron dos: una nacional y otra regional. Esta última se construyó con base en la forma en que las obras de arte y los artistas circulaban. Por ello, podemos deducir que América Andina fue una “comunidad artística” tanto en la Colonia como en la República. Este artículo es un esfuerzo por rescatarla como tal. Para ello, se han evidenciado las rutas de transferencia entre dos épocas: Colonia y República; así como entre los diferentes espacios nacionales, a través del costumbrismo.

Las expediciones de Martínez Compañón y Mutis elaboraron “imágenes cognitivas” de América Andina. Ambos proyectos se relacionaron con las *Sociedades Económicas de Amigos del País* de Lima y Bogotá respectivamente. Con la finalidad de reforzar la veracidad de las imágenes y que éstas pudieran ser contempladas por el rey, la corte y sus colegas científicos, se les agregó color a través de la acuarela. Los dos proyectos poseían una finalidad epistémica unida a otra económica. Uno y otro fueron antecedentes de la imagen nacional que se desarrolló durante el siglo XIX de forma particular en cada país. En Venezuela se relacionó con la vida rural; en Colombia, se vinculó a un proyecto estatal que pretendía reformar los hábitos populares y configurar una tradición nacional; en Perú, Bolivia y Ecuador se relacionó con el relato histórico y con los cuerpos sociales, en Ecuador fue un proceso de valoración del artesano; finalmente, en Chile, se plasmó mediante el academicismo europeo. Varios acuarelistas de estos países se relacionaron con agrupaciones políticas e intentaron incidir en la opinión pública mediante su vinculación con la prensa o el ejercicio de la caricatura.

Dentro de la expedición de Martínez Compañón a Trujillo se produjeron imágenes que se convirtieron en emblema del Perú, como por ejemplo las “tapadas limeñas” que proceden de la “española con manto”. Las imágenes colectadas por él forman parte del imaginario costumbrista que se formó años más tarde en Perú, Bolivia y Chile. Se trata de un elemento de contradicción diacrónica, debido a que una imagen del pasado se consideraba un símbolo de la nación moderna. Los usos del relato histórico sobre la independencia en

¹⁴⁶ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Fierro, Mercado y Pinto determinan tres formas de imaginar y normar a la nación. Chile, a través de *La Zamacueca*, denota las polémicas suscitadas sobre lo popular como opuesto al orden social, demostrando que, en la forma de comprender los usos sociales de la cultura, estaba presente el discurso que contrapone a la civilización con la barbarie.

De igual forma, se puede apreciar que los pintores que trabajaron dentro del proyecto de Mutis conformaron una visualidad de Colombia y Venezuela. La preocupación de Mutis por la perfección y precisión detallada estuvo presente en la utilización de dispositivos de la visión que durante el siglo XIX se utilizaron en estos países. De igual forma, la conformación de la *Comisión Corográfica* emula las formas de expedición y observación que tuvo la expedición de Mutis. La representación de peleas callejeras y otros desbordes sociales contrasta en estos países con la imagen de las elites que acogen las modas parisinas, ejemplificando de esta manera una forma de imaginar una comunidad de cultura.

En el Ecuador, la imagen local evidencia tanto la influencia del proyecto de Mutis, como la del proyecto de Martínez Compañón. Esto se debe a la gran cantidad de artistas que, como Cortés, viajaron por América Andina entre la época colonial y republicana, así como por la cercanía geográfica con ambos proyectos. Ciertamente, la obra de Guerrero se articula en su forma más con la propuesta de Pancho Fierro. Su preocupación por la historia y la institucionalidad republicana lo acercan a la imagen colombiana producida por Groot. Años más tarde, las imágenes costumbristas de Pinto, que utilizaron un modelo fotográfico como un recurso de verosimilitud y que retrataron oficios urbanos, dialogan más con las imágenes de la *Comisión Corográfica*.

En la construcción de una imagen nacional, Perú, Ecuador y Bolivia privilegiaron la imagen indígena, especialmente las huellas de una herencia anterior a la conquista, tal como lo hizo Martínez Compañón. En Ecuador, Colombia y Venezuela se valoró el patrimonio cultural colonial, por ejemplo, a través de la resignificación de la figura de Miguel de Santiago como un artista original desde el liberalismo ecuatoriano, o en la preservación de arte religioso, desde una perspectiva conservadora católica en los tres países.

Como el costumbrismo aborda imágenes nacionales, generalmente ha sido analizado desde una visión romántica relacionada con las identidades estatales o desde una visión continental que coloca en un mismo saco a representaciones de un largo período histórico y de diferentes territorios políticos. En lugar de realizar una lectura continental o nacionalista, el presente trabajo concluye que las ideas de Campomanes formaron una estructura que se expresó a través de las imágenes cognitivas de las expediciones científicas y de las imágenes normativas de las nacientes repúblicas. A la vez, explora las diferencias y particularidades entre las representaciones de los seis países andinos.

Bibliografía

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Anónimo, “Acta de instalación de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha”, *El Artesano*, Quito, 19 de marzo de 1892.
- Ayala, Rafael, “José Celestino Mutis: precursor a pesar de sí mismo”, *Ciencias de la Comunicación*, Fundación Universitaria Los Libertadores, Vol. 4, 2010.
- Ayala Mora, Enrique, “El asesinato del Mariscal Sucre”. En línea: uasb.edu.ec, consultado el 1 de mayo de 2012.
- Barrios, Alba Lía, “El primer costumbrismo venezolano: callejero y aristocratizante”, en Javier Lasarte, “Tú no eres él: diversidad de las representaciones del otro”, en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila ed. Latinoamericana, Universidad Simón Bolívar, 1994.
- Barros Grez, 1890, en Torres, Rodrigo, “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”, en *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Enero-Junio, 2008, N° 209, p. 5-27. En línea: scielo.cl, consultado el 2 de febrero de 2013.
- Bello, Andrés, en *El Araucano*, N° 69, 7 enero, 1832; en Torres, Rodrigo, “Zamacueca a toda orquesta...”, en *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Enero-Junio, 2008, N° 209, p. 5-27. En línea: scielo.cl, consultado el 2 de febrero de 2013.
- Bindis, Ricardo, *Pintura chilena 200 años*, Santiago de Chile, Origo, 2009.
- Cañizares Esguerra, Jorge, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo. Historiografías, epistemologías e identidades en el mundo del Atlántico del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Catlin, Stanton, “El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la independencia”, en Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, Quinto centenario Turner, Colección encuentros, 1990.
- Claro Valdés, Samuel, “Contribución musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII”, *Revista Musical Chilena*, XXXIV, No. 149-150, 1980, p. 8-30.
- El Copiapino*, N° 504, 2 julio, 1849; en Torres, Rodrigo, “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”. *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Santiago de Chile, Enero-Junio, 2008 N°209.
- Cornejo Polar, Antonio, “La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura. (Hipótesis a partir del caso andino)”, en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila ed. Latinoamericana, Universidad Simón Bolívar, 1994.
- Díaz, Eugenio, en González, Beatriz, *Ramón Torres Méndez: entre lo pintoresco y la picaresca*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1985.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos, “Los bailes de los indios y el proyecto colonial”, *Revista Andina*, No. 10, Cusco, Centro Bartolomé de Las Casas, 1992.

- Estrella, Eduardo, *Flora Huayaquilensis, expedición botánica de Juan Tafalla en la Real Audiencia de Quito 1799-1808*, Quito, Abya Yala, 1991.
- El Ferrocarril*, N° 548, 28 septiembre, 1857; en Torres, Rodrigo, “Zamacueca a toda orquesta...”.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel, *La miniatura en Colombia*, Bogotá, Prensas de la Universidad Nacional, 1946.
- Gómez Cumpa, José, “Trujillo del Perú: una visión ilustrada de la sociedad regional en el norte del Perú (siglos XVI-XVIII)”, Lambayeque, Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, 2006.
- Gomezjurado, Severo, *Vida de García Moreno*, Quito, La Prensa Católica, 1957.
- González, Beatriz, “José Manuel Groot: un polémico artista e historiador del siglo XIX”, *Revista Credencial Historia*, Bogotá, Edición 15, marzo de 1991.
- González, Beatriz, *Ramón Torres Méndez: entre lo pintoresco y la picaresca*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1985.
- González, Beatriz y Amaya, José Antonio, “Pintores, aprendices y alumnos de la Expedición Botánica”, *Credencial Historia*, Bogotá, N. 74, febrero de 1996.
- González Bueno, Antonio, “La naturaleza en imágenes. Los pintores de la flora del Nuevo Reyno de Granada (1783-1816)”, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Real Academia Nacional de Farmacia, 2009.
- Graham, María, *Diario de mi residencia en Chile (1822) y de su viaje a Brasil (1823)*, Barcelona, Biblioteca de Ayacucho, América, s/f.
- Groot, José Manuel, “La barbería”, en *Museo de cuadros de costumbres*, Tomo III, Bogotá, Imprenta de Foción Mantilla, Biblioteca de El Mosaico, 1866.
- Guerrero, Juan Agustín, *Al Público*, Quito, Imprenta de Juan Pablo Sanz, 5 de abril de 1878.
- Guerrero, Juan Agustín, *Catecismo musical*, reimpresso en Cali, Tip. de R. Hurtado, s/f.
- Guerrero, Juan Agustín, *Juicio artístico crítico sobre el cuadro que va a servir de telón principal del teatro de Quito*, Quito, Fundición de tipos de M. Rivadeneira, 1883.
- Guerrero, Juan Agustín, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984 [1875].
- Guerrero Gutiérrez, Pablo, “Juan Agustín Guerrero, Yaravíes quiteños”, en Pablo Guerrero Gutiérrez, Juan Agustín Guerrero y Raúl Garzón, *Yaravíes quiteños: música ecuatoriana del siglo XIX*, Quito, Archivo Sonoro, 1993.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX”, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (coords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, Manuales Arte Cátedra, 1997, p. 153-199.
- Hallo, Natalia, “La Sociedad Económica de los Amigos del País de Quito: transcripción documental de sus estatutos”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, No. 28, II semestre, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2008, p. 103-119.
- Hallo, Wilson, *Imágenes del Ecuador del siglo XX*, Madrid, Espasa Calpe, 1981.
- Irurozqui, Martha y Peralta, Víctor, “II élites y sociedad en la América andina: de la república de ciudadanos a la república de la gente decente 1825-1880”, en Juan Maiguashca,

- Historia de América Andina*, Volumen 5, *Creación de las repúblicas y formación de la nación*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Libresa, 2003.
- Jurado Noboa, Fernando, “Tras las huellas de Pinto (ca. 1840-1906)”, en *Crónica Romántica de la Nación*, Quito, FONSA, 2011.
- Kennedy Troya, Alexandra, “Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes”, en *Imágenes de identidad*, Quito, FONSA, 2005.
- Kubler, George y Soria, Martin, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*, Baltimore, Penguin Books, The Pelican History of Art, 1959.
- Londoño Vega, Patricia (ed.), *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX: obras sobre papel: colecciones de la Banca Central, Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela*, Bogotá, Banco de la República / Biblioteca Luis Ángel Arango, 2004.
- Majluf, Natalia, “Convención y descripción: Francisco (Pancho) Fierro y la formación del costumbrismo peruano”, *Hueso Húmero*, N° 39, Lima, noviembre de 2001, p. 3-45.
- Maldonado, Eduardo, “Un acercamiento a la técnica de Joaquín Pinto”, en *Crónica Romántica de la Nación*, Quito, FONSA, 2011.
- Mendoza, Gunnar, “Introducción”, en Melchor María Mercado, *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*, Sucre, Banco Central de Bolivia / Archivo Nacional de Bolivia, 1991.
- Mera, Juan León, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, Guayaquil, Clásicos Ariel, s/f [1892].
- Mercado, Jaime, “Pintando danzas, creando nación: las danzas folclóricas y el dilema poscolonial en Bolivia”, *TRIM. Tordesillas, Revista de Investigación Multidisciplinar*, N° 3, Valladolid, 2011.
- El Mercurio*, XIV/4005, 19 febrero, 1842; en Torres, Rodrigo, “Zamacueca a toda orquesta...”.
- Monguió, Luis, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos*, Madrid, Castalia, 1967.
- Montalvo, Juan, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, Guayaquil, Clásicos Ariel, s/f [1895].
- Mujica Pinilla, Ramón, “La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX”, en Varios, *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, Colección arte y tesoros del Perú, Banco de Crédito, 2006.
- Mutis, José Celestino, *Estatutos de la Sociedad Patriótica del Nuevo Reino de Granada*, 1802.
- Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Navarro, José Gabriel, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991.
- Pagden, Anthony, *La caída del hombre natural. El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*, Madrid, Alianza América, 1988.
- Peralta Ruiz, Víctor y Walker, Charles, “Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes. De la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos XVIII-XIX)”, en Varios, *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, Colección arte y tesoros del Perú, Banco de Crédito, 2006.

- El Progreso*, I/19, 1 diciembre, 1842; II/427, 28 marzo, 1844; V/1307, 22 enero, 1847; en Torres, Rodrigo, “Zamacueca a toda orquesta...”.
- Reverte Bernal, Concepción, “En vísperas de la independencia, dos ilustrados ligados al virreinato del Perú: Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1738-1797) y Juan Francisco de la Bodega y Quadra (1744-1794)”, *Philologia Hispalensis*, Universidad de Cádiz, N. 25, 2011.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, “Sociología de la imagen”, en *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- Rocha, Susan, “Joaquín Pinto, una mirada dentro del país”, en *Crónica Romántica de la Nación*, Quito, FONSA, 2011.
- Rodríguez de Campomanes, Pedro, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, Madrid, Antonio de Sancha, 1774.
- Rodríguez de Campomanes, Pedro, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, Antonio de Sancha, 1775.
- Rojas Mix, Miguel, “El buen salvaje y el mal europeo”, en *América imaginaria*, Barcelona, Lumen, Palabra imaginaria 1, 1992.
- Rueda Enciso, José Eduardo, “José Celestino Mutis”, en *Gran Enciclopedia de Colombia*, Bogotá, Círculo de Lectores / Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Salinas Sánchez, Alejandro, “La construcción de la iconografía republicana del siglo XIX en el Perú”, *Nueva Crónica*, Lima, Escuela de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, enero de 2013.
- Sánchez Blanco, Francisco, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1991.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *El Mercurio*, XIV/4005, 19 febrero, 1842; y *El Progreso*, I/19, 1 diciembre, 1842; en Torres, Rodrigo, “Zamacueca a toda orquesta...”.
- Segura, Martha, “Torres Méndez, Ramón”, *Biografías*, *Gran Enciclopedia de Colombia*, Bogotá, Círculo de Lectores / Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Serrano, Eduardo, “Folleto del Instituto Colombiano de Cultura”, 1975.
- Silva, Renán, “La crítica ilustrada de la realidad”, en Margarita Garrido (ed.), *Historia de América Andina, El sistema colonial tardío*, Vol. 3, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Libresa, 2001.
- El Telegrama*, “Estatua de Sucre”, Quito, 20 de julio de 1891.
- Turner, Mark, *El nombre del abismo. Meditaciones sobre la historia de la historia*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Torres, Rodrigo, “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”, *Revista Musical Chilena*, Año LXII, Enero-Junio, 2008, N° 209, p. 5-27.
- Valdés, Rafael, en Torres, Rodrigo, “Zamacueca a toda orquesta...”.
- Villegas, Fernando, “El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica”, *Anales del Museo de América*, N. 19, Madrid, 2011.
- Wolf, Teodoro, *Geografía y geología del Ecuador*, Leipzig, Tipografía de F. A. Brockhaus, 1892.



Esta edición reproduce el artículo publicado en la *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, n.º 25, Quito, 2016, sección «Estudios», pp. 71-109.