

La Apoteosis de Abascal. El primer grito de Independencia de Quito en un lienzo del Museo de América de Madrid

The Apotheosis of Abascal. The First Cry of Independence of Quito in a painting in the Museum of America in Madrid

Ana Zabía de la Mata

Museo de América

*A Ana Castaño Lloris,
in memoriam*

Resumen: La reciente adquisición del cuadro titulado *Vista de la Entrada en la ciudad de Quito de las tropas remitidas por el Virrey del Perú*, para el Museo de América de Madrid, nos ha permitido realizar una extensa investigación para documentar la obra de arte. Al analizar la imagen con detalle, vemos la posición del virrey del Perú sobre el llamado «Primer Grito de la Independencia quiteña», el motivo del encargo del cuadro y el envío posterior al XIII duque del Infantado, los intereses ocultos detrás de la imagen, y la gran singularidad del cuadro. Finalmente se propone una posible autoría de la obra por el pintor ecuatoriano-peruano Francisco Xavier Cortés.

Palabras claves: Fernando de Abascal y Sousa, Pedro Alcántara de Toledo y Salm Salm, XIII duque del Infantado, Francisco Xavier Cortés, siglo XIX, pintura ecuatoriana, pintura peruana, Primer Grito Independencia Ecuador.

Abstract: The recent acquisition by the Museum of America in Madrid of the painting entitled *View of the Entry into the City of Quito of Troops sent by the Viceroy of Peru*, led us to carry out extensive research to document the work. Analyzing the image in detail, we can ascertain the Viceroy's position on the so-called First Cry of Independence of Quito, and the reason he commissioned the painting and later sent it to the 13th Duke of the Infantado. We can also better understand the hidden interests behind the image and its uniqueness. We conclude that the painting could be the work of the Ecuadorian-Peruvian painter Francisco Xavier Cortés.

Keywords: Fernando de Abascal y Sousa, Pedro Alcántara de Toledo y Salm Salm, XIII duque del Infantado, Francisco Xavier Cortés, 19th-Century, Ecuadorian painting, Peruvian painting, The first cry of Independence in Ecuador.

El 2 de diciembre del año 2010 salió a la venta en pública subasta en la ciudad de Madrid, un cuadro de gran tamaño (2,46 m de alto × 4,65 m de largo) que en su parte superior tenía una interesante inscripción descriptiva: «Dedicado al Excmo. Sr. Duque del Infantado, Coronel de Reales Guardias de Infantería Española». Se titulaba *Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas remitidas por el Excmo. Sr. Virrey del Perú al mando del primer teniente de Reales Guardias españolas, Don Manuel Arredondo y Mioño, caballero del hábito de Calatrava, para su pacificación y Guarnición en 25 de Noviembre de 1809*. El cuadro fue adquirido por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Educación Cultura y Deporte y se asignó al Museo de América de Madrid donde, después de un profundo trabajo de restauración (que el lector interesado puede consultar en un artículo publicado en esta misma revista y que se cita en la bibliografía), actualmente se exhibe dentro de su exposición permanente (Figura 1).

Como indica el título, la pintura quiere informar de la entrada de tropas militares en la ciudad de Quito, en noviembre de 1809, para detener la sublevación que se había producido en agosto del mismo año. El responsable del encargo fue el virrey del Perú, don Fernando de Abascal y Sousa, y su intención fue transmitir el mensaje a la autoridad española que la sublevación que había estallado unos meses antes, en la Real Audiencia de Quito, estaba controlada y nada alteraba la vida cotidiana de sus habitantes, justo en el mismo momento en que la península ibérica estaba siendo invadida por Napoleón.

El cuadro muestra la imagen de Quito como una ciudad en paz, que recibe a unas tropas que componen una parada militar bajo arcos de triunfo. Sin embargo ¿cómo es posible que en 1809 se recibiera con alegría generalizada a unas tropas que venían a derrocar una revolución y que tan solo trece años después se luchase por la independencia de la monarquía representada por aquellas tropas? Pensamos que en la obra no se muestra nada de lo que de verdad había ocurrido en la ciudad; es decir, el rechazo a las tropas limeñas de la Corona española y la violencia posterior. La misma leyenda del cuadro nos habla de que la entrada de las tropas en Quito se produjo para pacificar la ciudad y (como nos informan otras fuentes, relatos de viajeros, informes de autoridades y documentos de archivos) la realidad fue muy diferente a la retratada en la pintura.



Figura 1. *Vista de la entrada de las tropas en la ciudad de Quito*. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

Cabe subrayar la gran singularidad del cuadro, ya que refleja la versión oficial de la Monarquía hispánica en lo que se conoce actualmente en Ecuador como el Primer Grito de la Independencia. Analizaremos qué intereses hay detrás de la imagen, qué se pretende comunicar y a quién y, sobre todo, el por qué. Más adelante, formularemos unas conjeturas sobre el motivo del encargo, sobre quien pudo pintar el cuadro, así como su posterior trayectoria en España. Terminaremos proponiendo una autoría de la pintura y las razones por las que creemos que el cuadro fue pintado en Lima.

El primer grito de la independencia quiteña

El cuadro muestra la llegada de unas tropas militares para pacificar Quito, que se había levantado en armas contra la autoridad de la Corona española, y fue pintado para informar al duque del Infantado de que la situación estaba controlada y la insurrección había terminado. La historia narrada puede compararse con los documentos sobre la revolución conservados en otros soporres, que en última instancia van a complementar o más bien desmentir la información iconográfica que ofrece la pintura¹.

Estos hechos que comienzan en Quito con la revolución del 10 de agosto de 1809 (De La Torre, 1961), son llamados en conjunto el «Primer Grito de la Independencia», y son claves en la historia del Ecuador, ya que ocasionan el comienzo de la historia de Ecuador como nación, que va a dejar de formar parte de la corona española y va a nacer como país independiente, tras la batalla del Pichincha el 24 de mayo de 1822.

Para entender por qué surge una revuelta contra la autoridad de Quito en 1809, debemos retroceder a la segunda mitad del siglo XVIII, el llamado período de la Ilustración quiteña, cuyo principal representante es el médico mestizo Eugenio de Santa Cruz y Espejo (1747-1795), fundador del primer periódico editado en Quito, *Primicias de la Cultura de Quito*², y también de la Sociedad de Amigos del País. El clima intelectual ilustrado se vio alimentado por la llegada de la Misión Geodésica a la ciudad³, y otros ilustres viajeros como el alemán Alexander Humboldt en 1808.

La larga estancia de la Misión Geodésica en la ciudad dejó huellas profundas en toda la cultura ecuatoriana, que cambiarían para siempre el destino histórico de Quito y del resto de los territorios americanos, y que fueron el germen del pensamiento revolucionario que originará las Independencias. Además otros dos hechos ayudaron a la gestación de la revolución de Quito; la Declaración de la Independencia de los Estados Unidos en 1776 y la Revolución francesa de 1789. Pero al igual que en el resto de Iberoamérica, el inicio de la revolución de Quito fue ocasionado por la situación de falta de poder en que se encontraba la monarquía a raíz de la invasión de Napoleón⁴.

Todos estos factores juntos ocasionan que los intelectuales de Quito⁵ evaluaran la situación española y decidiesen derrocar a un gobierno por el que ya no se sentían representados.

¹ El tema de la revolución del 10 de agosto en Quito es clave en la historiografía ecuatoriana, ver documentos en Navarro, 1962.

² Este «periódico» tuvo una vida efímera: solo siete números de enero a marzo de 1792.

³ En 1736 llegan a la ciudad de San Francisco de Quito, Jorge Juan y Antonio de Ulloa, junto con los científicos franceses La Condomine y Louis Godin, para determinar la forma de la tierra, achatada por los polos o por el Ecuador. Lo vivido por ellos ha quedado reflejado en tres obras: *Observaciones Astronómicas y Físicas hechas de Orden de su majestad en los Reinos del Perú*, *Noticias secretas de América* y *Relación del viaje a la América Meridional*.

⁴ Ver VV. AA. *Construyendo Patrias. Iberoamérica 1810-1824*. México, 2012.

⁵ La primera reunión donde se decide el golpe de estado, se produjo en la hacienda del marqués de Selva Alegre, y el fin era rechazar el nuevo gobierno impuesto por Napoleón Bonaparte, que había obligado a abdicar a Carlos IV. Esta casa

La noche del 9 de agosto de 1809, los revolucionarios se reúnen⁶ y forman una Junta Soberana, dan un golpe de Estado, arrestando al presidente Ruiz de Castilla, al que informan que debe abandonar la ciudad. En la Nueva Junta Soberana de Gobierno, actúa como presidente Juan Pío Montúfar, marqués de Selva Alegre. Los criollos de Quito toman el poder y aunque juran fidelidad al rey Fernando VII⁷, en ese momento en poder de los franceses, ya no están dispuestos a obedecer a la autoridad española. Este nuevo organismo, constituido en Junta Suprema Central de Quito, y compuesto enteramente por criollos, emite un manifiesto que, entre otras cosas, declara que la Junta Central en España había sido totalmente extinguida por los ateos franceses y que, por ende, era necesario establecer un gobierno para defender la santa fe, al rey y a la patria. La Junta gobernó durante unos meses y pudo llevar a cabo algunas reformas, redujo impuestos sobre las propiedades, abolió determinadas deudas, eliminó los estancos del tabaco y aguardiente, y puso fin al situado para Cartagena⁸.

Las noticias de lo que estaba ocurriendo en Quito llegaron a Lima y la reacción del virrey Abascal fue de incredulidad; le parecía algo insolente que se hubiese formado una Junta independiente de gobierno. Abascal redacta un documento informando de los hechos y de «la absoluta deposición de las autoridades establecidas allí por S.M. y erección en su lugar de una Junta con el título de suprema gubernativa de aquel Reyno y tratamiento de Majestad en cuerpo de alteza serenísima a su presidente, y de Excelencia a sus vocales: dos salas para lo civil y criminal con el título de senados..., y nombramiento de ministros de Estado Guerra y Hacienda, con señalamiento de sueldo a todos, fundando estos despropósitos en que los enemigos habían dominado la España, y estaba ya extinguida la Suprema Junta Central Gubernativa de la monarquía»⁹. Ante los gravísimos hechos, Abascal decretó un bloqueo a la región, ayudado por los gobernadores de Cuenca¹⁰, Guayaquil¹¹ y Popayán¹², que nunca se habían unido a la Junta de Quito, y envió soldados desde Guayaquil a Quito para terminar con la sublevación, al mando del coronel Manuel Arredondo¹³.

La entrada de estas tropas en la ciudad de Quito en noviembre de 1809, constituye el hecho protagonista dentro del cuadro, donde se observa que los soldados entran en la ciudad para recuperar el gobierno de la misma, mientras los ciudadanos salen a la calle a recibir a las tropas, como si de un desfile militar ordenado y sin batalla se tratara. Los mismos documentos señalan que fue así ya que los habitantes de la ciudad de Quito, bien por temor a los militares, o bien porque a la Junta no le había dado tiempo de llevar a cabo mejoras económicas y políticas,

particular llamada Hacienda Chillo-Compañía todavía se conserva. Ver ORTIZ CRESPO (2007: 38-47).

⁶ El lugar elegido para reunirse fue la casa de Manuela Cañizares, mujer considerada heroína de la Revolución de 1809. Su casa se conserva como monumento histórico y puede ser visitada en la actualidad.

⁷ Nadie creía en que las intenciones de la Junta no fueran a la larga conseguir la autonomía de gobierno. El mismo virrey Abascal señala «vitoreando de boca a Fernando 7º, pero sus intenciones no dudo un momento, se dirigían a otros fines totalmente diversos». Carta n.º 58 del virrey José Fernando de Abascal al primer secretario de Estado. Archivo General de Indias Lima 740, N.º 2.

⁸ El situado era el impuesto que pagaba Quito permanentemente para la defensa de Cartagena de Indias.

⁹ AGI Lima 739. Oficio de Abascal al primer secretario de Estado.

¹⁰ AGI Lima 803. «Informe del gobernador de Cuenca al Cabildo de los efectos de la expedición practicada en los pueblos revolucionarios de la provincia de Quito».

¹¹ Al gobernador de Guayaquil don Bartolomé Cucalón, le previene que esté muy a la mira de impedir la propagación de aquel desorden a esa provincia de su cargo, y que adquiriera por todos los medios las noticias que pueda relativas a dichas ocurrencias, sus autores y designios, con qué número de tropas cuentan para sostenerse, qué armamento y su calidad, que artillería, municiones, etc. AGI Lima 739. Copia de Oficio de Abascal al gobierno de Guayaquil.

¹² AGI Lima 739. Copia de Oficio de Abascal al gobernador de Popayán.

¹³ La expedición de Arredondo salió del Callao conduciendo 400 hombres, con su correspondiente artillería, municiones y 20 000 pesos en dinero, en dirección a Guayaquil. Mientras navegaba en aquella dirección se llevaron a cabo las órdenes del virrey de Lima para reforzar el bloqueo de la provincia sublevada, a la par que dirigía una proclama a los quiteños para hacerlos entrar en razón antes de recurrir a las armas. AGI Lima 739 Copia de oficio de Arredondo a Abascal Quito 26 de noviembre de 1809.

mostraron en este primer momento escaso interés en defender al nuevo gobierno¹⁴. Sin nadie que les defendiera, la Junta soberana se encontró aislada¹⁵, Selva Alegre renunció a su Presidencia y los demás decidieron reinstaurar al conde Ruiz de Castilla en su puesto. A cambio, se prometió absolver a los miembros de la Junta de todos los cargos que se habían derivado de sus actos. Aunque el presidente restaurado prometió olvidar los sucesos, en el mes de diciembre, las fuerzas militares enviadas desde Lima arrestaron a los dirigentes de la Junta Suprema y a los soldados que la apoyaban. El fiscal Tomás Arechaga¹⁶, originario de Cuzco, solicitó la pena de muerte para 46 de los acusados y exilio de por vida para los demás. Sin embargo el presidente Ruiz de Castilla decidió trasladar el veredicto a Santafé para que el proceso fuera juzgado por el virrey de Nueva Granada¹⁷. Mientras las autoridades virreinales en Santafé estudiaban el caso, algunos grupos intentaron liberar a los prisioneros en Quito: el 2 de agosto de 1810 un grupo de quiteños atacó la prisión donde se encontraban detenidos los revolucionarios. Un segundo grupo atacó las barracas de los soldados peruanos, matando al capitán Galup¹⁸ e hiriendo a muchos soldados. Las tropas limeñas en venganza mataron a muchos prisioneros y agredieron a civiles en las calles de Quito y, a su vez, el pueblo reaccionó matando a varios soldados.

Al final del día, aunque las fuerzas realistas lograron controlar la revuelta, se acordó que las tropas «extranjeras» debían abandonar el Reino de Quito y que todo lo ocurrido debía ser olvidado. El coronel Manuel Arredondo aceptó el veredicto, retiró sus tropas y se marchó de la ciudad¹⁹.

Si bien es cierto que el llamado «Primer Grito», no logró triunfar había dado inicio a una creciente conciencia criolla, y se convirtió en fuente de las luchas independistas posteriores que, en una segunda y definitiva fase, con las revoluciones de Guayaquil y Cuenca, culminaría con la Independencia del Ecuador en la batalla del Pichincha del 24 de mayo de 1822. Los sucesos de Quito adquirieron significación en todo el continente americano (Guzmán, 2009), no solo porque fue la primera ciudad donde se instaló una Junta de criollos, sino porque muchos hombres que participaron en la revolución fueron asesinados y a partir de entonces se convirtieron en héroes de la Independencia (Rodríguez, 2005, 2006).

La plasmación pictórica de la historia

Un análisis del cuadro transmite la percepción de que la población de Quito no estaba a favor de la revolución, ni del gobierno de una Junta soberana de criollos, tranquilizándose con la llegada de las tropas, a las que recibió con arcos triunfales y vítores de bienvenida. Pero ¿es verdad lo que representa el cuadro? ¿Los habitantes de Quito recibieron con alegría a las tropas?

¹⁴ «Los habitantes de Quito, confiando en el cumplimiento de las condiciones acordadas por el conde Ruiz, erigieron arcos triunfales para recibir a las tropas y regaron de flores por las calles mientras pasaban» (STEVENSON, 1994: 497).

¹⁵ El llamamiento de los rebeldes de Quito no fue acogido como ellos esperaban, pues los gobernadores de las provincias circundantes, Cuenca, Guayaquil y Pasto desecharon tales avisos y se dirigieron al virrey del Perú o al de Nueva Granada en petición de auxilios para detener cualquier intento de invasión por parte de los revolucionarios (DÍAZ VENTEO, 1948: 45).

¹⁶ AGI, ES.41091. AGI/21.9.1//ESTADO,72,N.64. Informe de Tomás de Arechaga, fiscal de la causa seguida a los inculpados en la revolución de Quito.

¹⁷ AGI Lima 739. Oficio de Abascal al primer secretario de Estado Lima 30 de octubre de 1809.

¹⁸ «Se envió a un oficial para averiguar el estado de los prisioneros, y este vino rápidamente con las noticias de que todos estaban muertos. Algunos habían sido disparados durante el motín por los centinelas. El terror y la consternación fueron visibles en el rostro del presidente y de los oficiales, cuando de pronto los soldados salieron corriendo de los cuarteles a las calles gritando ¡Venganza, venganza, nuestro capitán está muerto!» (Stevenson, 1829: 504).

¹⁹ «Don Manuel Arredondo, temblando por su seguridad personal, se levantó y dijo que él estaba muy convencido de que el gobierno de Quito confiaba en la lealtad de los quiteños, y que le permitieran retirarse con sus tropas. Inmediatamente se aprobó dicho retiro» (STEVENSON, 1829: 506).

Para entender por qué se pinta este cuadro, debemos enmarcarlo en una tradición política y visual de ceremonias militares festivas que a menudo se hacían en las ciudades para restaurar el orden, marcar un pacto social, celebrar la entrada del virrey en el territorio, etc. La comparación con otra misma entrada de tropas en Quito en 1766, nos puede servir para entender que este tipo de «ceremonias populares» no tenían nada de espontáneo, como quiere hacerse creer en nuestra pintura.

En el año 1766 tuvieron lugar en Quito tres grandes fiestas: la del matrimonio del príncipe de Asturias, futuro Carlos IV con María Luisa de Parma, el cumpleaños del rey Carlos III y la llegada de las tropas de pacificación a la ciudad para sofocar la rebelión popular de los barrios, que se había producido el año antes. Las fiestas y celebraciones de entrada de tropas se utilizaban como la demostración pública de la fidelidad al rey de la monarquía hispánica y a los «jefes, que en su real nombre gobiernan las provincias», según señalaba el impreso de uno de esos acontecimientos²⁰. En el año 1766, tal correspondencia de gratitud obedecía sin embargo a un motivo adicional, la Rebelión de los Barrios, que había estallado el año anterior y cuya culpa –la fea mancha que contrajo la plebe de la ciudad– pretendía ser borrada con muestras de adhesión.

Un análisis de la obra nos muestra en palabras de François Xavier Guerra «que las ceremonias públicas del mundo hispánico no pueden considerarse como el espectáculo de un poder que se “representa” ante un pueblo espectador pasivo, sino como la escenificación jerárquica de todas las autoridades y cuerpos que lo componen» (Guerra y Lemperiere, 1998: 12), y es evidente que el propósito al encargarse el cuadro, fue rehabilitar ficticiamente a la ciudad de Quito como lugar de ciudadanos fieles a la autoridad real. Por tanto la información tiene un doble objetivo; por un lado, se encarga el cuadro para informar a la autoridad real en España y, por otro, se pretende mostrar a los ciudadanos americanos una exhibición de fuerzas y armamento para amedrentar a posibles conspiradores y prevenir revueltas posteriores.

La revolución de Quito fue suficientemente preocupante como para que fuera necesario escenificar la recuperación del orden y después encargarse un cuadro enorme para conmemorarlo. El tamaño del cuadro es fundamental para entender la importancia del mensaje, por tanto es extraño no encontrar ningún documento alusivo al cuadro conmemorativo del hecho. La muestra de fuerza queda patente en la representación de los armamentos, junto con cartelas alusivas a la «Artillería del país recogida en Latacunga-O», «Artillería volante de la expedición-P», «Pertrechos de la misma-Q», «Dragones de Guayaquil-R», «la vanguardia de los pardos de Lima», «Batallón del Real de Lima» (Figura 2). El presunto apoyo de la población civil a la causa real está representado por la multitud congregada y en especial por el interés de diferenciar al público por estamentos y tipos raciales, así como por el engalanamiento de la ciudad por barrios claramente diferenciados²¹.

²⁰ Cruz Zúñiga, 2005: 125: «El 1 de septiembre de 1766 entró por fin en Quito la esperada tropa. A las puertas de la ciudad estuvieron para recibirles las autoridades locales e iniciar, en su compañía, el desfile hacia la Plaza Mayor. La ciudad ese día se había preparado con esmero. Los balcones estaban adornados con cabalgaduras y en las calles se colocaron cuatro arcos triunfales, desde San Sebastián a la entrada de la Plaza Mayor. Los arcos fueron construidos por los barrios de San Sebastián, San Roque y Santa Bárbara, implicados en la rebelión del año anterior, y por el alcalde ordinario y diputado del comercio Antonio Carrión y Baca». AGI Quito 398, doc. 416, f. 464.

²¹ Podemos leer en la cartela C: «Arcos triunfales que puso el vecindario», los arcos debían ser costeados por los distintos barrios como se lee en el informe de Zelaya al virrey de Santafé, 9-4-1767, AGI Quito 399, doc. 419, f. 483-516v. donde se especifica la ubicación del arco, la fabricación «por vecinos y moradores del barrio de San Sebastián, se hizo a expensas del Cap. Antonio Carrión y Baca, diputado del comercio y alcalde ordinario de la ciudad, a expensas del Barrio de San Roque, del Barrio de Santa Bárbara». Otras informaciones nos hablan de que «se avisó a la ciudad de la obligación de mostrar regocijo, a los clérigos la obligación del repique continuo de las campanas de todas las iglesias, los músicos tocar música que excite el común regocijo», CRUZ ZÚÑIGA, 2005: 1250.

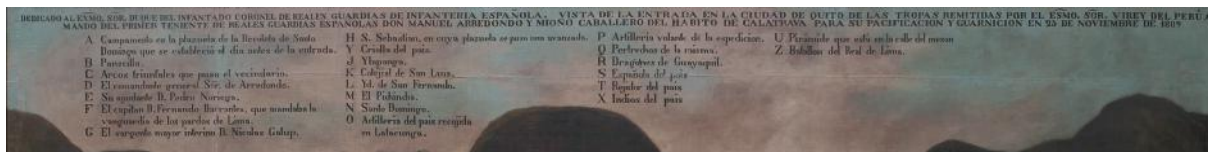


Figura 2. Cartelas que informan al duque del Infantado de la situación en Quito. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

Cabe señalar que fueron los diferentes barrios los encargados de construir los arcos triunfales. Ello suponía la muestra de acatamiento más alta, porque la construcción de un arco triunfal, aun tratándose de arquitectura efímera no era algo improvisado; incluso hay constancia de algunos realizados con vajillas de plata de los propios vecinos que brillaban esplendorosos al sol²² (Figura 3).



Figura 3. «Fueron los diferentes barrios los encargados de construir los arcos triunfales». Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

²² Agradezco la información sobre la construcción de los arcos triunfales a Ángel Justo Estebanz. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla.

El encargo del cuadro

Según se lee en la leyenda que a modo de título ocupa la parte superior del cuadro, fue encargado por el virrey del Perú en ese momento, don José Fernando de Abascal y Sousa (1743-1821), primer marqués de la Concordia Española del Perú (Peralta, 2006). Abascal, fue trigésimo quinto Virrey del Perú gobernando en Lima entre 1806 y 1816. Desde joven siguió la carrera de las armas, tomando parte en 1796 en la defensa de la Habana frente a los ingleses. Por su valor en 1806 fue nombrado Virrey del Perú. Se establece en Lima y a la manera ilustrada creó numerosas escuelas-taller e inauguró la primera Escuela de Medicina de América, dotada de los mismos adelantos que sus homólogos europeas.

La amplia bibliografía y documentación sobre el virrey (Corona, 1952; Vargas, 2010; Peralta, 2002), a la que ahora se añade nuestro cuadro, nos provee información sobre su protagonismo en esta primera etapa de la Independencia americana, que se ha llamado de las Juntas. Abascal consiguió retrasar los procesos de emancipación, y en particular, permitió que el virreinato del Perú sobreviviese a la crisis dinástica de 1808. Por lo que respecta a Lima, gracias a su política de entendimiento con los criollos y de promoción de amplias mejoras para la población, no hubo revueltas organizadas contra el poder real como la de nuestro cuadro de Quito. Su política marcadamente realista, y su implacabilidad frente a los focos rebeldes que estallaron en América del Sur, trascendieron su propio mandato (Albi de la Cuesta, 2009).



Figura 4. Fernando de Abascal y Sousa, Primer Marqués de la Concordia española del Perú. Pedro José Díaz, 1807. Fuente de la imagen: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fernando_de_Abascal.jpg

Durante su gobierno se ampliaron las fronteras del virreinato peruano, recuperándose el puerto de Guayaquil, el Alto Perú y parte de la capitania general de Chile. Como él mismo señala en sus memorias, la habilidad política que tuvo para crear un partido realista criollo y su estrategia de concordia²³ impidió que el Perú pudiera conseguir antes su independencia, convirtiéndose la ciudad de Lima, bajo su gobierno, en el bastión realista por excelencia (O'Phelan y Lomne, 2013: 12) (Figura 4).

Abascal consiguió adecuarse a los nuevos tiempos en la política del gobierno del Perú. Sin embargo, en Quito quedó desbordado por los acontecimientos. La matanza perpetrada por las tropas enviadas al mando del militar español don Manuel de Arredondo y Mioño, ocasionaron entre la población un dolor y un resentimiento que iba a dar lugar a lo que Bolívar denominó «guerra a muerte contra los españoles»²⁴.

Durante su gobierno actuó con gran independencia. El mismo hecho de encargar un cuadro tan singular y con una información tan deta-

²³ Fernando VII le concede en 1812 el título de primer marqués de la Concordia Española del Perú.

²⁴ Bolívar se refirió a los sucesos de Quito como los gestores de la emancipación y lanzó su proclama de «guerra a muerte contra los españoles», como reacción a la escandalosa matanza de los patriotas quiteños, realizada por las tropas que vemos en el cuadro.

llada de los hechos, nos muestran su rapidez y decisión en los difíciles momentos que le tocó vivir, sin poder esperar que llegaran las órdenes de la Península. Con el encargo del cuadro y su posterior envío, Abascal se adelantaba a los acontecimientos y enviaba la información de hechos consumados. Se llegó incluso a afirmar que «No había rey en España, pero Abascal lo era en América» (Vicuña Mackenna, 1860).

Además de sus dotes políticas, tenía una clara conciencia de la importancia de las imágenes. Al encargar esta obra es un continuador de una larga tradición hispanoamericana en que los gobernantes enviaban obras con noticias, geografía, tipos humanos, para mayor entendimiento del rey de sus territorios. (Uno de los mayores conjuntos informativos sobre el virreinato es el extenso trabajo del obispo de Trujillo Martínez Compañón).

La información que quiere transmitir Abascal a la autoridad española es claramente la del control del territorio, lo que explica el interés que la composición muestra por la topografía de la ciudad. Al igual que con los nombres alusivos a las armas, y los tipos humanos, las cartelas que nombran los lugares y los edificios no son meramente informativas, sino que pretenden transmitir una idea de cómo las tropas estratégicamente se han hecho con el dominio de la ciudad entera²⁵. El cuadro tiene el propósito de cerrar las heridas y transferir una imagen de orden y control, también está en juego su persona y que en España puedan pensar que es un buen estratega.

La representación de las autoridades en el cuadro: el comandante general señor Arredondo, su ayudante don Pedro Noriega, sargento mayor interino don Nicolás Galup y el capitán Fernando Barrantes

A través de cartelas nominativas, el cuadro informa sobre el papel que tuvieron los militares que pacificaron la revolución en Quito. Se trata de un aparato identificativo que sin duda estuvo dirigido por Abascal o algún ayudante suyo con la intención de señalar los personajes que seguían siendo fieles a la autoridad real. En juego estaba el futuro de estos hombres, y en el caso de Manuel Arredondo, representado a caballo en la letra D (Figura 5) en la parte inferior del cuadro, esta recomendación explícita fue clave para ascensos posteriores; en cambio, el sargento mayor interino don Nicolás Galup, va a encontrar la muerte en la lucha a manos de los revolucionarios²⁶.

Don Manuel Arredondo y Mioño (Antón Reglero, 2004: 33-55) fue el comandante general de las tropas que entran en Quito para pacificar la ciudad. Este personaje, militar de recio abo-lengo, hijo del virrey del Río de la Plata, Nicolás de Arredondo y Pelegrín y de doña Josefa Mioño, dama de la alta sociedad limeña, viaja a España para cursar la carrera militar, a su vuelta al Perú, donde vivía su familia, recibe la orden del virrey Abascal de que debe partir inmediatamente a Guayaquil con cuatrocientos hombres, piezas de artillería y parque suficiente para terminar con la revolución de Quito del 10 de agosto de 1809 anterior.

Detrás de Arredondo aparece desfilando a pie su ayudante don Pedro Noriega, en el cuadro con la letra E. Los documentos en el Archivo de Indias afirman que estuvo en la entrada de las tropas en la ciudad, acompañando a Arredondo, y que fue encargado por las autoridades de

²⁵ La utilización de leyendas informativas es algo propio de la pintura virreinal, ya que muchas obras se encargaban para transmitir a España lo que estaba pasando en América y, el comitente se quiere asegurar de ser bien entendido por la autoridad real, se debían rendir cuentas políticas de sus actuaciones. El principal instrumento que empleó el rey fue el Juicio de Residencia, aunque en el siglo XVIII estos juicios se realizaban una vez que los virreyes habían regresado a España. Al virrey Abascal no se le llegó a realizar Juicio de Residencia por el desempeño de su cargo en el Perú.

²⁶ Carta n.º 58 del virrey Abascal al primer secretario de Estado AGI Lima 740, N.º 2. «Acudiendo al ruido el intrépido capitán Don Nicolás Galup fue muerto por un bayonetazo dado en la espalda, por uno de los alevosos».



Figura 5. El comandante general Sr. Arredondo. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

vigilar lo que se llevaban las tropas en la salida de la ciudad, presentando un informe, que declaraba que la tropa se iba sin nada más que lo puesto²⁷.

Cerrando la marcha de los soldados a pie y representado con la letra G aparece el sargento mayor interino don Nicolás Galup, militar español también recogido en las crónicas que relatan la revolución de Quito, donde se señala que fue muerto atravesado por una bayoneta. Sus hijos Agustín y Pedro también fueron militares y según la documentación fueron igualmente miembros de las tropas que entraron en Quito. A diferencia del padre, que muere en la revolución quiteña, Agustín y Pedro Galup logran huir con las tropas del general Arredondo y vuelven

²⁷ AGI Diversos 5, A. 1818, R. 1, D. 77.

a luchar, vencen en 1812 a las tropas de los coroneles Montufar y Calderón, jefes quiteños (Antón Reglero, 2004: 378).

A caballo, y guiando a la Vanguardia de los Pardos de Lima, se sitúa otro militar español, nombrado varias veces en los documentos históricos, el capitán don Fernando Barrantes que inicia y dirige el desfile militar en el cuadro a la derecha cerca de la columna de la Calle del Mesón (Figura 6).



Figura 6. El capitán don Fernando Barrantes inicia y dirige el desfile militar. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

Se debe señalar que los cuatro personajes nombrados no tienen un estudio fisonómico. Por ello igual que sucede en otros cuadros de la pintura limeña del momento, no se puede hablar de retrato sino de una esquematización del modelo donde el retrato se ve como documento (Mariazza, 2004: 173-194) –ayudado por la cartela que dice quién es quién– y los rostros tienden a la simplificación, tanto en lo formal como en las texturas de la piel. Se ve a los protagonistas definidos por el uniforme, y en su caso con el caballo engalanado, todo realizado con gran detallismo y un extraordinario dominio del dibujo en comparación al resto de los soldados que forman parte de las tropas, que aparecen como figuras anónimas, y parecen casi de juguete, como soldaditos de plomo uno detrás de otro (Figura 7).



Figura 7. Los soldados que forman las tropas, parecen casi de juguete como soldaditos de plomo uno detrás de otro. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

En el cuadro también se resalta la importancia de los cuerpos militares en conjunto, como la Compañía de Infantería de los Pardos de Lima, que se nombra con cartela F. Delante de la formación de esta compañía aparecen en el cuadro unos jinetes, que podrían constituir los batidores de dicha compañía, ya que el uniforme es igual, diferenciándose únicamente en la prenda de la cabeza (constituida por un sombrero de origen español), detalle que corresponde normalmente a los batidores de una unidad y que les hace diferenciarse del resto.

También representado y nombrado con cartela R, aparece otro cuerpo militar muy destacado, en este caso de caballería, el llamado Escuadrón de Dragones de Guayaquil, que fue creado según afirma el Estado Militar de 1808 en 1788, y constaba de cuatro compañías con una fuerza total de 200 plazas. Aunque como hemos señalado, no hay un estudio fisonómico de los soldados, sí podemos estudiar el uniforme que cumple en parte la uniformidad impuesta para todas las unidades de milicias, la única diferencia es que el calzón es también de color azul turquí, al contrario de lo especificado en el Reglamento de 1796. La prenda de cabeza es un sombrero con aire español muy característico y utilizado en las unidades de caballería de Ultramar.

El grueso de los soldados en el cuadro está representado por el grupo central que pasa por debajo de los arcos triunfales diseñados por el vecindario, es el llamado Batallón Real de Lima, que era un elemento importantísimo en este momento ya que formaba parte de las unidades de Infantería fijas del virreinato²⁸. Vemos que Abascal quiere nombrar a todas las unidades, porque así se muestra la acumulación de fuerzas distintas en el territorio.

²⁸ Este regimiento se crea en 1787 y su uniforme, según el Estado Militar de 1808, es el mismo que aparece en el cuadro estando constituido por: casaca y calzón azul turquí con polainas negras; chupa, vuelta, solapa, forro de la casaca y collarín encarnado; galón angosto de plata al borde del collarín; botón blanco de pasta para la tropa y de plata para los oficiales. En las fechas en que se realiza el cuadro, la prenda de cabeza está constituida por un bicornio de color negro bor-

Los detalles del uniforme nos hablan de un conocimiento de la uniformidad por parte del pintor, que debió ser informado por Abascal que cuida con esmero un cuadro que debe ser enviado al duque del Infantado, como indica la dedicatoria en la parte superior «Dedicado al Excmo. Sr Duque del Infantado, Coronel de Reales Guardias de Infantería Española», ya que como se ha señalado, el motivo del encargo del cuadro es informar que las tropas enviadas por Abascal, representante legítimo del rey, habían entrado en Quito.

El título de XIII duque del Infantado correspondía a Pedro Alcántara de Toledo y Salm Salm (1768-1841)²⁹, uno de los miembros de la más antigua nobleza española los Infantado, que a la muerte de su padre le convierte con 23 años en el XIII duque y se incorpora a la corte como político en el momento que un guardia de corps, Manuel Godoy, era el hombre más poderoso del país por su amistad con Carlos IV y la reina María Luisa (Figura 8).

En marzo de 1808 Infantado participa en el golpe de Estado del partido fernandino y por ello se le nombra coronel de las Reales Guardias de Infantería españolas, título con el que aparece en el cuadro³⁰, siendo cesado de este título en 1809, cuando es derrotado su ejército en la batalla de Uclés.

Aunque el poco tiempo en el que el duque del Infantado fue coronel de las Reales Guardias Españolas nos podría sugerir una fecha del año en que se pinta el cuadro, la información que llegaba a Indias se podía demorar meses y no nos parece un dato seguro para aventurar una datación precisa. El 11 de junio de 1811 es nombrado por la Regencia embajador en Inglaterra.



Figura 8. Pedro Alcántara de Toledo y Salm Salm, XIII duque del Infantado. Vicente López, 1827. Óleo sobre lienzo. Foto: Museo Nacional del Prado.

deado (prenda que empieza a usarse igualmente en la Península en la misma época) con galón de plata para los oficiales. Agradezco la información sobre la uniformidad al coronel de infantería Santiago Taboada y al coronel de ingenieros José M. Guerrero Acosta. Miembros del Instituto de historia y cultura militar.

²⁹ Descendiente del marqués de Santillana, del cardenal Pedro González Mendoza, del príncipe de Éboli y de una lista de grandes nobles que habían desempeñado puestos de gobierno en la vida pública española. Se educó en París, fue su preceptor el botánico ilustrado Antonio José Cavanilles. Vivió en Francia, Bélgica y Alemania. Ver CARRASCO MARTÍNEZ, 2006.

³⁰ El 21 de marzo de 1808 es nombrado por Fernando VII presidente del Consejo de Castilla y coronel de las Reales Guardias de infantería española, título con el que aparece en cuadro. Esto refuerza la argumentación de que el cuadro fue pintado entre 1809 y 1810 o 1811, ya que el 11 de junio de 1811 fue nombrado por la Regencia embajador en Inglaterra. Los nombramientos en SNAHN, Osuna, leg. 1984/33 y 34.

Infantado siempre leal a la causa de los borbones y del absolutista rey Fernando VII, en 1826 abandonó la política³¹.

El escenario del desfile militar en la ciudad de Quito

El interés por representar el nuevo mundo surge casi desde el momento del descubrimiento del continente. Existen ejemplos de vistas de ciudades ya en la época de los Austrias, que nos informan de cómo era la sociedad y el gobierno en los virreinos americanos.

Este interés por mostrar la realidad americana se ve enriquecido por la filosofía de la Ilustración que buscaba clasificar de una manera científica el mundo circundante, así el tema de las vistas de las ciudades se completa con inventarios de plantas, animales, minerales, todo debe ser catalogado; incluso las personas van a ser clasificadas como muestran los llamados cuadros de castas.

Nuestro cuadro es heredero de esta tradición de hacer llegar a la metrópoli información sobre la situación en los virreinos, pero si lo comparamos con otros cuadros anteriores como los realizados por Vicente Albán, vemos que aunque se mantiene el interés clasificatorio se añade el interés político, que nos recuerda más a obras como la *Entrada del obispo Morcillo en Potosí* (Museo de América de Madrid, n.º inv. 00087), donde lo que se quiere es mostrar hechos históricos relevantes de la vida del virreinato. La pintura nos sirve como constatación de un hecho histórico que quiere ser reflejado de una manera lo más realista posible o por lo menos con elementos que hagan al espectador que contempla la escena, pensar que lo que ve pudo ser un hecho histórico que sucedió en Quito en 1809.

Por eso hay tanto interés en mostrar elementos de la ciudad que podían ser reconocidos en España, como el Pichincha, el Panecillo, la iglesia de San Sebastián, la iglesia de Santo Domingo, porque aunque el fondo del cuadro actúa como un escenario, tiene el sentido de que pudo suceder en un lugar así una escena como la que representa la pintura (Figura 9).

Es importante ver que los receptores de la información podían saber que el Panecillo era una pequeña montaña que fue bautizada así en época colonial por su parecido con un pan, todos los viajeros a Quito hablaron de ella, y por ello no podía faltar en la composición si se quería hacer verosímil la pintura.

Se señala su importancia situándola en el centro del cuadro y muestra el eje de la composición dividiendo el lienzo en dos mitades. Aunque es cierto que la loma del Panecillo es una referencia para los quiteños³² porque marca la división entre el sur y el centro de la ciudad, el lugar del Panecillo en el cuadro no es el que geográficamente tiene en la realidad. El pintor quiere mostrar elementos reconocibles de la geografía quiteña (téngase en cuenta que el cuadro tenía como fin ser enviado a España, y no interesa tanto ser exacto como ser verosímil). Y la inclusión de textos sirve para acentuar la veracidad histórica de lo representado aunque sea un

³¹ El duque se convirtió en el instrumento principal de la política involucionista de Fernando VII, persiguiendo a quienes rechazaban el viejo orden. Contra toda costumbre y lógica de su origen social, el XIII duque del Infantado no contrajo matrimonio. Su muerte sin hijos legítimos supone el fin de la casa del Infantado y de toda una época de la historia de España. Había mantenido una relación larga y estable con Manuela Lesparre con quien tuvo dos hijos. El heredero de su título fue el duque de Osuna que se convierte en XIV duque del Infantado. Por ello actualmente el archivo Infantado se encuentra adscrito a la casa de Osuna.

³² Aunque actualmente existen muchas edificaciones modernas en toda la montaña del Panecillo, todavía su fisonomía de elevación montañosa destaca en la ciudad, y por su altitud se puede ver desde diversos puntos de Quito. Se ha convertido en un mirador turístico desde donde observar la ciudad.



Figura 9. Iglesia de San Sebastián, en cuya plazuela se puso una avanzada. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

collage de imágenes, ya que la composición está realizada por pedazos de escenas yuxtapuestas por mucho que intente parecer una representación realista de la ciudad.

Al oeste de Quito está el volcán Pichincha, representado al fondo a la derecha del cuadro con la letra M (Figura 10), en cuyas faldas orientales se levanta la ciudad de Quito. La montaña tiene una altura de quince mil novecientos cuarenta pies sobre el nivel del mar. El cráter de este volcán se abre hacia el oeste, y Quito puede sufrir sus erupciones mientras este volcán permanezca en actividad. El volcán Pichincha tampoco presenta una topografía realista, pero, tratándose de un icono, debía figurar en el cuadro ya que también había sido nombrado por ilustres viajeros y estaba en el imaginario colectivo sobre la ciudad³³.



Figura 10. Al oeste de Quito está el volcán Pichincha, representado al fondo a la derecha del cuadro con la letra M. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.



Figura 11. Iglesia de Santo Domingo. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

³³ El Pichincha fue ascendido por Caldas en el año 1803, como él mismo relata. Citado por Moreno Yáñez (2005: 24).

Al igual que los elementos geográficos, las iglesias sirven para hacer verosímil el escenario, nombradas con cartelas en el cuadro nos encontramos con la iglesia de Santo Domingo de Quito, de la que solo se ve la torre, y si no fuera por la cartela que la señala no la hubiéramos encontrado (Figura 11), en cambio la iglesia de San Sebastián sirve en el cuadro como un hito que señala el dominio de las tropas por el norte de la ciudad, y muy cerca se ve un centinela que domina el territorio. Al señalar San Sebastián, en cuya plazuela se puso una avanzada, el pintor refleja el interés por mostrar hasta dónde habían llegado las tropas (Figura 9).

Se utiliza la recoleta de Santo Domingo para señalar el campamento militar que se estableció el día antes de la entrada en la ciudad. Un gran despliegue militar mostrado con gran detalle desde donde parte el desfile de las tropas que van entrando en la ciudad. Esta recoleta es conocida actualmente como Monasterio del Buen Pastor (Figura 12).

Otros elementos que dan vida al escenario: la población de la Real Audiencia de Quito

En el cuadro existe un detallado estudio de los personajes que contemplan la escena. Lo primero que destaca es la variedad de tipos representados, y la modernidad de la indumentaria femenina ya que las mujeres contemplan el desfile con sus mejores galas estilo imperio. Esto puede deberse a un interés específico del comitente que le pide representar a todos los estamentos de la sociedad quiteña, con el fin de mostrar a la autoridad española la adhesión de todos a la causa realista. En el estudio de los personajes, el pintor se ayuda de una técnica de la pintura muy detallista donde domina el empleo del dibujo con gran calidad. En el cuadro el pintor ayudán-



Figura 12. Campamento en la plazuela de la Recoleta de Santo Domingo que se estableció el día antes de la entrada militar. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

dose de cartelas resalta a «Españolas del país», «Rejidor del país», «indios del país», «la criolla del país», «la Yapanga», los estudiantes, «el colegial de San Luis», «el colegial de San Fernando», y sin cartelas los clérigos y el vecindario general de los barrios. Todos los personajes aparecen contemplando un espectáculo, atendiendo a una fiesta y alegrándose con la entrada de las tropas. En la esquina inferior derecha de la composición se sitúa el rejidor del país, al que suponemos español. Aunque se ha señalado como una causa de la revolución de Quito el notable incremento del antagonismo entre criollos y españoles que va a dar lugar al conflicto abierto, no es posible verificar el conjunto de españoles que existía en la ciudad ya que no existe un censo para el periodo³⁴. Otro aspecto es el estudio de su indumentaria. El pintor nos muestra amplios detalles, que conocemos también por los relatos de los viajeros que señalan que el traje es similar al europeo, algo común de españoles y criollos, con el aditamento de una larga capa roja, negra o azul. Los personajes masculinos que observan la escena van embozados en estas capas que muestra el pintor sobre todo por detrás, ya que los personajes enfrascados en la contemplación del desfile dan la espalda al espectador (Figura 13).

Aunque el pintor no les señala con cartelas, por el color de los hábitos vemos en el cuadro franciscanos, dominicos, mercedarios, agustinos, que representan a las principales órdenes que vivían en la ciudad una vez que habían sido expulsados los jesuitas. Los clérigos aparecen siempre en parejas, paseando, observando a las tropas, y junto a las abundantes iglesias nos ofrecen una estampa de la vida religiosa en la Real Audiencia en el siglo XIX (Figura 14). El pintor ha retratado unos religiosos tranquilos que no miran a las tropas, como si no fuera con ellos; sin embargo, en el proceso de la independencia de Quito fue algo característico el protagonismo desempeñado por el clero. Llegándose a afirmar que el clero quiteño, ante las disensiones y vacilaciones de las élites civiles, proporcionó ideas, hombres y recursos para edificar la República de Quito y conseguir la autonomía respecto a los poderes de los que dependía en la época anterior: los virreinos del Perú y de la Nueva Granada (López-Ocón, 1986).

Nada hay que dé más sensación de cotidianidad que observar unos estudiantes y por ello no podían faltar en el lienzo si se quería transmitir la sensación de que la vida continuaba normalmente en la Real Audiencia. Los estudiantes son nombrados por casi todos los viajeros que visitan la ciudad. Stevenson³⁵ afirma que la ciudad de Quito había sido siempre célebre por su gran número de estudiantes e incluso se le llamaba el monstruo con dos cabezas porque tenía dos universidades, la de san Gregorio Magno, fundada en 1586 por Felipe II, y la de santo Tomás de Aquino, gobernada por los dominicos. Los grados y facultades se van a distinguir por los diferentes colores de los emblemas, como vemos en el cuadro. En primera fila en el centro de la composición justo detrás del arco triunfal, aparecen dos colegiales de San Fernando, con el uniforme que les distinguía a rallas negras y oro (Figura 12).

También en primera línea atendiendo la ceremonia aparecen tres indios del país, con amplios sombreros y capas, se aprecia lo que era señalado por los viajeros que los indios tanto hombres como mujeres son de baja estatura, bien proporcionados, muy musculosos y fuertes (Figura 15).

³⁴ «Cuando en 1813 el procurador Núñez del Arco elaboró una lista de los notables de la Audiencia implicados o no en la insurgencia, no contó más que 40 españoles, sobre 565 individuos y anotó que si las tres cuartas partes de ellos se habían comportado como realistas fieles, siete tomaron el partido de los insurgentes, otros intentaron proteger a los rebeldes tras su fracaso, y los responsables de la Real Hacienda pusieron al servicio de la Junta las sumas que administraban, «Informes del estado de los empleados de Quito, con notas exactas de la conducta que han observado durante la revolución de Quito», AHBCE, Fondo Jijón y Caamaño, vol. 10 citado en LÓPEZ-OCÓN, 1986: 114.

³⁵ Stevenson, viajero inglés que desde fines del siglo XVIII, hasta comienzos de la revolución americana, permaneció en América del Sur. En Quito vivió largo tiempo y gozó de la confianza del conde Ruiz de Castilla. Durante la revolución quiteña de 1809 estaba en Esmeraldas y ya no regresó a Quito, volviendo a Inglaterra donde publicó sus interesantes memorias donde concede un protagonismo a los colegiales de San Fernando, como propiciadores de la revolución.



Figura 13. Vecinos de los barrios y estudiantes contemplando la entrada de las tropas. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.



Figura 14. Protagonismo del clero quiteño en la pintura. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

Las mujeres acompañan a los hombres en el cuadro como espectadoras de la marcha triunfal de las tropas en el desfile militar. Aparecen vestidas a la moda imperio sobre todo, con el talle muy alto y la falda hasta los pies, aunque también se ven mujeres vestidas con el traje llamado de aro, donde la falda a través de un plisado especial mantiene una silueta cilíndrica en la mitad inferior del vestido (Figura 16). Con cartelas el pintor hace referencia a tres grupos de mujeres, la española del país (S), la criolla del país (Y) y la Yapanga (J).

La historiografía de los últimos años ha estudiado el papel que tuvieron las mujeres en la Revolución de Quito (Salazar Garcés y Sevilla Naranjo, 2009). Si hacemos caso al pintor aparecen como compañeras entusiastas de los hombres que reciben las tropas, observando el desfile con los niños en brazos, solas, en parejas con los hombres, asomadas a la ventana, o andando tran-



Figura 15. Indios del país con amplios sombreros y capas, bien proporcionados y fuertes. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

quilamente con sus quitasoles. Los documentos históricos no hacen mención del papel que tuvo la mujer en el proceso histórico. Para entender cuál fue la verdadera realidad de las mujeres en la revolución de Quito hay que leer la documentación entre líneas, y analizar algunas acciones de mujeres concretas sobre las que sí hay registro.

¿Estuvieron las mujeres quiteñas, como refleja el cuadro, inmersas en el proceso revolucionario? Es posible que fueran arrastradas por entornos familiares, pero se conoce también el caso de mujeres que defendían principios políticos personales. En una sociedad en la que las relaciones de parentesco eran tan importantes, particularmente para la élite política y social, muchas



Figura 16. Mujeres vestidas con el traje llamado de aro, donde la falda a través de un plisado especial mantiene una silueta cilíndrica en la mitad inferior del vestido. Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

mujeres bien podrían haber participado en la revolución como parte del engranaje familiar. Así como conocemos por los documentos los nombres de los hombres que apoyaron la revolución de Quito de 1809, también conocemos el apoyo de mujeres.

En palabras de François Xavier Guerra, en la América hispana se produjo una victoria precoz de la modernidad política ligada al proceso emancipador, en sociedades cuyas prácticas socioeconómicas y cuyo imaginario político seguía siendo todavía del Antiguo Régimen. Por tanto sin querer extrapolar la situación actual de las mujeres a la que existía en Quito en 1809, por lo menos es preciso señalar que la reunión donde se realizó la Junta de Quito independiente fue en casa de una mujer: doña Manuela Cañizares. En la noche del 9 de agosto de 1809, los revolucionarios quiteños se reunieron en la casa de Manuela para decidir cuándo se realizaría el golpe revolucionario. La historia o la leyenda nos señala que cuando estos hombres parecían dudar sobre la conveniencia de organizar una Junta Soberana, y algunos empezaron a abandonar el local decepcionados por la falta de un acuerdo, Manuela les gritó: «¡Cobardes! ¡Hombres nacidos para la servidumbre! ¿De qué tenéis miedo? ¡No hay tiempo que perder!» (Salazar Garcés, 2009: 87). Los rebeldes quiteños deciden reunirse de nuevo y lanzan el llamado «Primer Grito». Aunque este hecho no está documentado, es patrimonio inmaterial de la historia quiteña. Lo que sí es cierto es que el nombre de Manuela Cañizares aparece en la lista de los personajes que debían ser arrestados, por haber estado involucrados en la revolución de Quito de 1809.

En el cuadro también aparece otro personaje femenino singular, la llamada Yapanga, un tipo de mujer descalza de origen mestizo y profundo arraigo popular (Muñoz Cordero, 2013). Los viajeros que conocieron a estas mujeres en el Quito del siglo XIX, nos dicen que el nombre proviene de la lengua quechua y que significa «descalza» (VV. AA., 1960: 88). En el Museo de América encontramos otras dos representaciones de la mujer Yapanga: un dibujo firmado por el pintor de la expedición Malaspina Bauzá³⁶, representada de frente descalza, tocada con un sombrero, vestida con una falda que le llega hasta media pierna, y con una blusa ceñida de pronunciado escote. En un cuadro del pintor quiteño Vicente Albán, de gran belleza y sobresaliente dentro del conjunto del arte ecuatoriano, se reproduce una Yapanga. La cartela explicativa nos

³⁶ Entre 1789 y 1794 Alejandro Malaspina dirigió la expedición organizada por la Corona española para recorrer sus posesiones de ultramar, según un plan presentado por el propio marino. El material reunido por la expedición se encuentra disperso en diferentes instituciones de España, Inglaterra, Argentina y Chile.

informa: «A. Yapanga de Quito con el traje / que usa esta clase de Mugerres que tratan / de agradar» (Figura 17).



Figura 17. Yapanza de Quito. Vicente Albán, 1783. Óleo sobre lienzo (MAM, n.º inv. 00074). Foto: Joaquín Otero - Museo de América.

El pintor

El encargo del lienzo muestra el interés por el poder de la imagen para el gobierno del virrey Abascal, y trasmite la información a la monarquía, sobre el llamado «Primer Grito». Aunque el cuadro es anónimo esbozamos unas reflexiones sobre quién pudo pintar un cuadro tan singular, para lo que había sido hasta ahora la producción pictórica de la Real Audiencia. En los años que nos ocupan los principales pintores de la capital del Pichincha estaban todavía trabajando en temas y encargos muy ligados al último barroco. Los artistas principales de esta época se adscribían en torno a la personalidad de Samaniego, su discípulo Bernardo Rodríguez, y la amplia familia de pintores apellidada Cortes (Alcalá y Brown, 2014). El panorama pictórico se verá positivamente influido por la llegada de la expedición botánica dirigida por José Celestino Mutis, para trabajar en la flora de Bogotá. Con esta expedición viajaron desde España, como dibujantes, José Calzado y Sebastián Méndez, a los que se unieron en Bogotá Salvador Rizo y Francisco Javier Matiz. Cinco pintores quiteños se añadieron a la expedición, Antonio y Nicolás Cortés, que habían trabajado en el taller de su padre José Cortés de Alcocer; y los discípulos de Bernardo Rodríguez, Vicente Sánchez, Antonio Barrionuevo y Antonio Silva. El buen trabajo realizado por este grupo hizo que se pidieran nuevos dibujantes a Quito uniéndose los pintores Francisco Villarroel, Francisco Javier Cortés, Mariano Hinojosa, Manuel Ruales, José Martínez, José Xironsa, Félix Tello y José Joaquín Pérez.

De todo este conjunto de pintores creemos que el que más se acerca a poder haber realizado el cuadro es Francisco Javier Cortés (1785-1835). Aunque, como pasa en la mayoría de los pintores hispanoamericanos, no existe todavía una monografía que pueda presentarnos un catálogo de su obra, por su biografía y estilo creemos que puede ser el artista en el que confía el virrey Abascal para realizar el encargo. Nacido en Quito en 1785 desde joven entra a formar parte del taller de su padre junto con sus hermanos. La pintura de sus primeros años es de tipo religioso, muy del gusto de finales del siglo XVIII y muy sujeta a la constante demanda de lienzos devotos solicitados en Quito, que se exportaban a toda el área cultural andina. Su talento se vio sin duda enriquecido por la oportunidad de poder trabajar para la expedición botánica de la flora de Bogotá (Figura 18), donde firma veinte láminas que se encuentran en el Real Jardín Botánico de Madrid. Aquí adquiere la maestría como dibujante, lo que se advierte en la calidad del dibujo subyacente de nuestra pintura. Después de permanecer diez años en la expedición regresa a Quito hacia 1800, desde donde parece que fue requerido para integrarse en la expedición peruana de Ruiz y Pavón (Gjurinovic, 1989: 236-243) Se encuentran 150 dibujos firmados por Cortés de esta expedición en el Real Jardín Botánico de Madrid.



Figura 18: Passiflora Adulterina. Francisco Javier Cortés. Dibujo de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816). AJB, Div. III, 2047. Foto: Real Jardín Botánico (Madrid).

También puede ser posible que formase parte del grupo que acompañó a Humboldt a Lima. Allí, además de realizar cuadros religiosos del estilo de su padre, como la serie de la vida de la Virgen para el convento de los descalzos de Lima³⁷ (Figura 19), entabla relación con el virrey Abascal y pensamos que es en estos años cuando surge el encargo del cuadro. Es también relevante que Cortés fue convocado por el virrey como profesor de dibujo botánico en la Escuela de Medicina de San Fernando establecida en 1810. Así parece sostenible la hipótesis de Gjurinovic «señalemos ahora que Cortés llegó al Perú juntamente con Tafalla, Manzanilla o el dibujante Rivera en los primeros meses de 1809, como dibujante de la Flora Peruvianne» (Gjurinovic, 1989). Solo Abascal pudo proporcionarle los datos oficiales de su milicia enviada a Quito, lo que reforzaría la hipótesis de que el cuadro fuese pintado en Lima y que permaneciese en poder de Abascal, hasta que este último regresase a España en 1816, trayéndose el lienzo consigo. Tal vez

³⁷ Igual que su padre José Cortés para la serie de Popayán, se inspira en las estampas de los hermanos Klauber. Ver al respecto *Arte quiteño más allá de Quito*, 2007.



Figura 19: La presentación en el templo. Francisco Javier Cortés, finales del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo del Convento de los Descalzos, Lima. AJB, Div. III, 2047. Foto: PESSCA 299B (<http://colonialart.org>).

por ello no se ha encontrado mención alguna de la obra en ninguno de los documentos de la Casa del Infantado.

Natalia Majluf ha señalado que Cortés se había convertido en uno de los iniciadores del costumbrismo limeño, pintando álbumes de trajes y tipos tradicionales³⁸, Recientemente esta tesis se ha visto enriquecida con un conjunto de obras inéditas que se han atribuido a Francisco Javier Cortés en la exposición del Museo de Arte de Lima titulada «La creación del costumbrismo. Las acuarelas de la donación Juan Carlos Verme»³⁹, aunque no todos los estudiosos están de

³⁸ MAJLUF, 2006: 16-19 Se ha dicho que Francisco Javier Cortés fue quien realizó esta primera serie que se conserva de tipos peruanos, vinculado con los ocho *gouches* de la serie Barber y fechados hacia 1825.

³⁹ Esta colección incluye más de noventa acuarelas y témperas que representan uno de los conjuntos más importantes de la historia del costumbrismo peruano, y que fueron reunidos en Lima entre 1827 y 1839 por Amédée Chaumette des Fossés (París, 1782-alta mar, 1841), primer cónsul francés en el Perú.

«Se trata de las imágenes fechadas más tempranas que se conocen del costumbrismo local, por lo que dan cuenta de un momento clave en el desarrollo del arte peruano que permiten comprender mejor el contexto artístico y social de los primeros años republicanos, periodo en el que se formó Pancho Fierro».

«Las obras registran escenas, tipos, figuras y costumbres inéditas que hasta ahora resultaban desconocidas o que habían sido completamente olvidadas en el presente. Pero también nos acercan a lo que serían las primeras producciones de Fierro, además de revelar el trabajo de otro artista que lo habría precedido en la formación del costumbrismo. Para Natalia Majluf este dibujante anónimo puede identificarse como el pintor ecuatoriano Francisco Javier Cortés, fallecido en Lima en 1839. La colección se convierte así en un "eslabón perdido" del costumbrismo peruano, que completa la historia de la evolución del género, desde sus inicios con la fundación republicana».

acuerdo⁴⁰ si podemos señalar que se acercan en su dominio del dibujo al conjunto de personajes que observan en primera línea en la entrada de las tropas, en el cuadro fechado el 25 de noviembre de 1809, pudiendo ser ejecutado el cuadro en los meses siguientes.

Cortés deja de ser un dibujante naturalista que había plasmado con extraordinaria calidad la flora y la fauna del Perú y se convierte en el artista que muestra una imagen costumbrista de la ciudad, a base de pequeñas escenas de personajes, que no están aislados como era el caso de la flora o la fauna del Perú o de las acuarelas del obispo Martínez Compañón que Cortés pudo conocer, sino que forman escena aunque cada personaje tiene una individualidad en sí mismo. Ahora muestra una imagen costumbrista de la ciudad con tipos definidos, muy diferente al afán taxonómico de la Ilustración anterior. Por eso aunque carecemos de obra firmada, planteamos la hipótesis de que Cortés sea el heredero de los modos pictóricos de la Ilustración y a la vez el antecesor de Pancho Fierro, lo cual también apoyaría la idea de que no hay una frontera estilística entre las imágenes ilustradas y el costumbrismo posterior, como a veces ha querido ver la historia del arte.

Hay que advertir sin embargo de la diferencia de estilo que se observa entre los cuadros religiosos realizados para el convento de los Descalzos, fechado a principios del siglo XIX y el cuadro de la *Entrada de las tropas*. En el conjunto de la serie la *Vida de la Virgen* el dibujo es muy duro y la indumentaria totalmente tradicional, los personajes sacros tienen nimbo y todo el conjunto en general nos hace pensar más en un artista del siglo XVIII. Es un arte muy ligado al último barroco (Kennedy, 2007; Justo Estebananz, 2011; Fernández Salvador, y Costales Samaniego, 2007).

Aunque es cierto que los pintores se adaptaban a los comitentes y mostraban un estilo diferente según la naturaleza del encargo y la temática. Los cuadros religiosos seguían una tradición iconográfica y compositiva y por eso no daban lugar a novedades de estilo. En cambio, la *Entrada de las tropas*, al mostrar la vida cotidiana y ser un género relativamente nuevo, le da ocasión a Cortés a desarrollar un estudio, por ejemplo, de la indumentaria estilo imperio de gran modernidad.

Se puede señalar algo similar en otros pintores de Lima de la época como Cristóbal de Aguilar, Pedro Díaz o Julián Jayo, que tienen obras como retratos que podemos considerar de vanguardia y en las obras religiosas todavía se ve un acusado arcaísmo.

Y así que nombramos a otros artistas limeños compañeros de Cortés podemos decir que Abascal pudo también encargarles participar en el cuadro. Pedro Díaz y Julián Jayo son nombres a tener en cuenta. Además el hecho de que el artista nunca hubiera estado en Quito, explicaría el error geográfico que existe en el cuadro al poner el Panecillo junto al Pichincha.

Se podría sugerir una autoría colectiva, ya que se pueden distinguir varias manos en el cuadro, toda la parte que hemos denominado escenario, con el fondo del Pichincha, el Panecillo y el cielo y las nubes son de una calidad muy inferior a los personajes situados en primer término que contemplan la escena. El conjunto de soldados que desfilan tampoco tiene gran calidad, parecen de plomo, y en cambio los personajes principales, las llamadas autoridades tienen un detallado y expresivo dibujo como si hubiera sido hecho por otra mano. Igualmente los niños del primer término a la izquierda del cuadro transmiten vida y alegría con un dibujo nada hierático de gran calidad. El edificio grande en el centro derecha queda un poco desproporcionado, respecto a los demás, lo que también refuerza la idea de que fue trazado por el mismo artista que hizo el fondo que tiene menor dominio de la perspectiva.

Las dudas sobre la autoría se mantienen cuando estudiamos el encargo del cuadro ya que ninguna de las cartas consultadas que se conservan en el archivo del virrey Abascal suministra información que pueda dar alguna pista sobre el pintor. En este archivo, donado al Archivo de Indias

⁴⁰ Ver al respecto VILLEGAS (2011).

por Manuel Pavía y Pereira, descendiente del virrey, no encontramos sino muy someras alusiones a la revolución de Quito. No hay ningún documento que haga alusión del encargo y posterior envío al duque del Infantado del cuadro que nos ocupa. Existen, sin embargo, cartas alusivas a la correspondencia mantenida entre ambos, donde Abascal le comunica los avatares militares del virreinato del Perú, tratándose de amigos y hablando de la antigua amistad que data de la Guerra de Francia.

También queda por conocer si realmente el cuadro fue enviado a España al poco tiempo de ser pintado⁴¹, porque como hemos señalados más arriba, otra hipótesis posible es que el cuadro nunca llegara a su destinatario y el virrey, viendo cómo se habían desarrollado los acontecimientos en Quito (Díaz Venteo, 1984), decidiera guardar el cuadro en su poder y fuera traído a España en 1816, cuando finalizó su mandato. Esta hipótesis se complementa con el hecho de que el cuadro permaneció en Sevilla, donde estaban los descendientes del virrey Abascal, oculto hasta que aparece en el mercado del arte en el año 2010.

Agradecimientos

Este trabajo pudo llevarse a cabo gracias a una estancia de investigación en el Archivo de Indias de Sevilla, sufragada por la Subdirección General de Museos Estatales, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En el Archivo de Indias agradezco la ayuda de Antonio Sánchez de Mora y Guillermo Morán Dauchez. En el Museo de América, a su directora Concepción García Saiz, por su apoyo e interés en la publicación de este trabajo, y a mis compañeras Encarnación Hidalgo, Mar Sanz, Rocío Bruquetas, Camino Barahona y Ana Pérez, y especialmente a Beatriz Robledo por su paciencia y ayuda para cerrar el artículo. En Perú, mi agradecimiento a Fernando Villegas por el envío de imágenes. En Ecuador gracias especiales a Juan Castro y a Isabel Mena por el envío de documentación. A Víctor Peralta, del CSIC por sus sugerencias bibliográficas sobre Abascal y arte quiteño, a Ángel Justo Estebaranz, profesor de la Universidad de Sevilla, a Miguel F. Gómez Vozmediano del Archivo Histórico de la Nobleza, a Adolfo Carrasco, profesor de Historia Moderna de la Universidad de Valladolid, a Luisa Elena Alcalá, profesora titular Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. A Carlos González-Barandiarán, secretario de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español por ponerme en contacto con los antiguos propietarios de la obra, y a José Luis Rodríguez y Pilar Corchado. A Elisa D'Ors, por la primera catalogación, y a mi marido Luis Fontes de Albornoz por la lectura del borrador de este artículo y sus oportunas sugerencias para mejorarlo.

Bibliografía

- ALBI DE LA CUESTA, J. (2009): *El último virrey*. Ollero y Ramos. Ed. Madrid.
- ALCALÁ, L. E., y BROWN, J. (2014): *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Ediciones El Viso. Madrid.
- ANÓNIMA (1991(1573)): «Descripción de la ciudad de San Francisco de Quito». En PONCE LEYVA, P. (ed.), *Relaciones Históricas y Geográficas de la Audiencia de Quito* tomo I, pp. 187-222.
- ANTÓN REGLERO, F. (2004): «El linaje de los Arredondo en la Santoña de los siglos XVIII y XIX». En *Revista Monte Buciero*, n.º 10, pp. 33-55.

⁴¹ En la documentación estudiada en el Archivo de Indias para esta época, hay que señalar que se había suprimido la Casa de Contratación y se habían creado los Juzgados de Arribadas en Cádiz, en Valencia, en La Coruña, en Barcelona. Suponemos que el cuadro llegó a Cádiz ya que era en donde en ese momento se encontraba el duque del Infantado, como presidente del Consejo de Regencia. Pero en la documentación consultada de los barcos que llegaron no se ha encontrado todavía ningún envío que nos hable de esta pintura.

- BRUQUETAS R., y MEDINA, D. (2015): «Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas españolas en 1809. Conservación y restauración». En *Anales del Museo de América*, vol. XXIII, pp. 129-142.
- CARRASCO MARTÍNEZ, A. (2006): «El XIII duque del Infantado, un aristócrata en la crisis del antiguo régimen». En *La España medieval, n.º extra, 1*. Ejemplar dedicado a: *Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria*, por LADERO QUESADA, M. Á. (coord.).
- CORONA BARATECH, C. (1952): *Abascal: el virrey en la emancipación*. EE.HA. Sevilla.
- CRUZ ZÚÑIGA, P. (2005): *La fiesta barroca en Quito. Elementos simbólicos, poder y diferenciación social en las celebraciones efectuadas en 1766*. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla.
- DE LA TORRE REYES, C. (1961): *La Revolución de Quito del 10 de agosto de 1809, sus vicisitudes y su significación en el proceso general de la emancipación hispanoamericana*. Talleres Gráficos de Educación. Quito.
- DÍAZ VENTEO, F. (1948): *Las campañas militares del virrey Abascal*. EE.HA. Sevilla.
- FERNÁNDEZ SALVADOR, C., y COSTALES SAMANIEGO, A. (2007): *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores*. Fonsal. Quito.
- GUZMÁN POLANCO, M. de (2009): *Quito Luz de América*. Universidad Alfredo Pérez Guerrero. Quito.
- GUERRA, F. X. (1995): *Las Revoluciones hispánicas*. Universidad Complutense. Madrid.
- GUERRA, F. X., y LEMPERIERE, A. (1998): *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVI-XIX*. Fondo de Cultura Económica (FCE)-Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México.
- JUSTO ESTEBARANZ, Á. (2011): *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. PUCE. Quito.
- KENNEDY, A. (ed.) (2007): *Arte Quiteño más allá de Quito*. Fonsal. Quito.
- KLEVER, A. et al. (2009): *Actores y procesos de la Revolución Quiteña*. Fonsal. Quito.
- LÓPEZ-OCÓN, L. (1986): *El Protagonismo del Clero en la insurgencia quiteña (1809-1812)*. Revista de Indias. Madrid.
- MAJLUF, N. (2006): *Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. Americas Society. New York.
- MARIAZZA, J. (2004): «Aspectos relativos a las nociones de estilo y escuela en la pintura peruana del siglo XVIII». En *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana siglos XVI-XVIII*, pp. 173-194. Banamex. México.
- MESIAS DE RUBIO, P., y CARRANCO, M. T. (2007): *La Revolución de Quito 1809-1812*. Archivo Nacional. Quito.
- MORALES SUÁREZ, J. (2013): «Los ejércitos del rey en Quito y Nueva Granada 1813-1822». En *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. XCI, n.º 188, pp. 377.
- MUÑOZ CORDERO, L. I. (2013): *Ñapangas, mujeres de la gracia en Quito Pasto y Popayán*. Quito.
- NAVARRO, J. G. (1962): *La revolución de Quito del 10 de agosto de 1809*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Quito.
- O'PHELAN G. S., y LOMNE, G. (2013) (eds.): *Abascal y la contra-independencia de América del Sur*. Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

- ORTIZ CRESPO, A. (2007): «A pie por la historia». En *Patrimonio de Quito*, Fonsal, n.º 4, agosto, pp. 38-47.
- PERALTA RUIZ, V. (2002): *En defensa de la autoridad. Política y cultura bajo el gobierno del virrey Abascal. Perú 1806-1816*. CSIC. Madrid.
- PERALTA RUIZ, V. (2006): «El virrey Abascal y el espacio del poder en el Perú». En *Revista de Indias*. CSIC. Madrid.
- RODRÍGUEZ CASADO, V., y CALDERÓN QUIJANO, J. A. (1944): *Memoria de gobierno / José Fernando de Abascal y Sousa, virrey del Perú 1806-1816*. EE.HA. Sevilla.
- RODRÍGUEZ CASTELO, H. (2009): *Lírica de la Revolución Quiteña de 1809-1812. La revolución quiteña de agosto de 1809 y el martirio de agosto de 1810 en los poemas de esos días*. Fonsal. Quito.
- RODRÍGUEZ, O. J. E. (2005): *La independencia de la América española*. Fondo de Cultura Económica. México.
- (2006): *La revolución política en la época de la Independencia: el reino de Quito, 1808-1822*. Corporación Editora Nacional. Quito.
- RUMAZO, Á. (1948): *Documentos para la historia de la Audiencia de Quito*. Tomo V, Madrid, pp. 44-51.
- SALAZAR GARCÉS, S., y SEVILLA NARANJO, A. (2009): «*Mujeres de la Revolución de Quito*». Fonsal. Quito.
- STEVENSON, W. B. (1829): «A historical and descriptive narrative of twenty years' residence in South America», London (3v.). Traducción española «Narración histórica y descriptiva de veinte años de residencia en Sudamérica» (1994). Colección *Tierra Incógnita*, 14.
- VARGAS, J. I. (2010): *Un hombre contra un continente: José Fernando de Abascal, rey de América (1806-1816)*. Akrón. Astorga, León.
- VELASCO, S. J. J. (1960): *Historia del Reino de Quito. La colonia y la República*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Quito.
- VELÁSQUEZ, C. V. (1968): *10 de agosto: Leyenda y Verdad Histórica*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.
- VICUÑA MACKENNA, B. (1860): *La revolución de la Independencia del Perú de 1809 a 1819*. Lima, 1860.
- VILLEGAS, F. (2011): «El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica». En *Anales Museo de América*. Vol. XIX, pp. 7-67.
- VV. AA. (1960): *El Ecuador visto por los extranjeros. Viajeros de los siglos XVIII y XIX*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Quito.
- (2004): *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*. Banamex. México.
- (2005): *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Fonsal. Quito.
- (2006): *Visión y Símbolos del Virreinato Criollo a la República peruana*. Banco de Crédito. Lima.
- (2010): *Construyendo Patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*. Banamex. México.