

## LA CONSTRUCCIÓN DEL CANON MODERNO DEL ARTE EN CUENCA A FINES DEL SIGLO XIX E INICIOS DEL SIGLO XX

The construction of the modern canon of art in Cuenca in the late nineteenth and early twentieth centuries

A construção do cânone da arte moderna em Cuenca no final do século XIX e início do século XX

**Tannia Edith Rodríguez Rodríguez**

Investigadora independiente

terry727ymedio@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1054-1786>

**Recibido:** 26 - 04 - 2023  
**Aprobado:** 13 - 05 - 2023  
**Publicado:** 30 - 06 - 2023

### Cómo citar:

Rodríguez, T. (2023). La construcción del canon moderno del arte en Cuenca a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. *Pucara* 34(1), 50-62.

**Resumen:** El presente trabajo analiza cómo se institucionalizó la noción moderna que reguló los cánones del arte plástico en Cuenca a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Parte de las propuestas teóricas de Bolívar Echeverría sobre el concepto de cultura y el valor del arte y el concepto de canon artístico de Carlos Rojas. Luego, revisa las fuentes documentales sobre el discurso estético cuencano de la época estudiada desde una perspectiva histórica para contextualizar el análisis de los géneros artísticos sobresalientes en la época estudiada. El trabajo concluye que el canon artístico de la plástica en Cuenca tuvo un desarrollo posterior y diverso al que tuvo en Quito.

**Palabras clave:** Bolívar Echeverría, canon artístico, arte cuencano, discurso artístico, valor del arte

**Abstract:** This paper analyzes how the modern notion that regulated the canons of plastic art in Cuenca in the late nineteenth and early twentieth centuries was institutionalized. It shows Bolívar Echeverría's theoretical proposals on the concept of culture and the value of art and Carlos Rojas' concept of artistic canon. Then, it reviews the documentary sources on the aesthetic discourse in Cuenca of the period studied from a historical perspective to contextualize the analysis of the outstanding artistic genres in the period studied. The work concludes that the artistic canon of the plastic arts in Cuenca had a later and different development than in Quito.

**Keywords:** Bolívar Echeverría, artistic canon, cuencan art, artistic discourse, value of art.

**Resumo:** Este artigo analisa como foi institucionalizada a noção moderna que regulava os cânones da arte plástica em Cuenca no final do século XIX e início do século XX. Ele começa com as propostas teóricas de Bolívar Echeverría sobre o conceito de cultura e o valor da arte e o conceito de cânone artístico de Carlos Rojas. Em seguida, analisa as fontes documentais sobre o discurso estético de Cuenca do período estudado a partir de uma perspectiva histórica, a fim de contextualizar a análise dos gêneros artísticos de destaque do período estudado. O trabalho conclui que o cânone artístico das artes plásticas em Cuenca se desenvolveu mais tarde e de forma diferente do de Quito.

**Palavras chave:** Bolívar Echeverría, cânone artístico, arte cuencana, discurso artístico, valor da arte

## Introducción

Según Bolívar Echeverría (2010a), el ser humano ha llegado a su estado actual a través de un proceso de hominización en el cual la cultura juega un papel preponderante. Esto se evidencia en el hecho de que no realiza sus actividades de forma meramente material y para subsistir, sino que las impregna de una existencia metafísica. De esta forma, todas sus actos integran una parte funcional relacionada con el “plano de los valores meramente pragmáticos” (p.19) y una parte “sobrefuncional” que es la “dimensión cultural de la existencia humana”<sup>1</sup> (p.19). Si bien es cierto, el autor señala que el plano cultural va más allá de lo racional y utilitarista, lo describe integrado a su mundo vital. Tanto así que la cultura es descrita como la dimensión “precondicionante del cumplimiento de las funciones vitales del ser humano” (p.21) y, por lo mismo, va señalando el camino que los grupos humanos siguen y el uso que le dan a las técnicas e instituciones que desarrollan, permeando así todo proceso de trabajo.

Sin embargo, hay una concepción de cultura de origen moderno que se presenta como un elemento de jerarquización social y está vinculado a una noción de arte que responde a un esencial abstracto. Todo este mecanismo de jerarquización está asentado en el discurso que ha dado paso a cánones del arte que se presentan como universales con los que juzgamos qué es arte, quién es un artista y qué es una obra de arte<sup>2</sup>. También, explica la concepción moderna de cultura como alimento espiritual desligado del quehacer cotidiano de lo humano, “remanso de la improductividad permitida” o “reducto benigno de la irracionalidad que se encontraría actuando desde un mundo exterior...” (p.20). Sobre este ensamblaje discursivo, se asienta la ‘institución arte’ y sus normas

---

<sup>1</sup> El concepto de cultura de Echeverría parte del pensamiento marxista y está alimentado por el existencialismo de Sartre, el estructuralismo de Levi-Strauss, la semiótica moderna, la filosofía de Heidegger.

<sup>2</sup> Dicho discurso gira en torno a la ideal del artista como genio que se cuajó durante el Renacimiento, y fundamentó con la filosofía de Kant y la crítica romántica del arte. Kant aportó a la consolidación de la disciplina filosófica a la que llamamos Estética.

a las que llamamos cánones<sup>3</sup> (Rojas, 2012). El arte, así descrito, supone la confluencia de una serie de valores<sup>4</sup>.

Para Echeverría (2010b), el concepto de ‘valor de culto’ de la obra de arte es equiparable con el concepto de ‘aura’ propuesto por Benjamin (1936). Sin embargo, Echeverría distingue entre el valor de culto tributado al objeto religioso y el valor de culto que posee la obra de arte que, si bien proviene del rito religioso católico, solo empieza a existir a medida en que la obra de arte se “emancipa de su aura metafísica” (Echeverría, 2010b, p.13). Entonces, se da paso a una suerte de “efecto de extrañamiento” que experimenta el espectador de la obra de arte que halla su valor de culto (aura) en el carácter irreplicable y perenne de su singularidad (Benjamin, 1936).

El presente estudio distingue dos tipos de valores de culto: el valor de culto sacro-religioso y valor de culto artístico. El valor de culto artístico de la obra de arte está asentado sobre esa espiritualidad artificial “inserta en “otra dimensión igualmente mágica” y “religiosa” pero denegada como tal por la profesión de profanidad o secularidad que es la propia vida moderna...” (p.13). Ahora bien, en los dos tipos de valor de culto, el problema radica en que la lejanía del fetiche –obra religiosa u obra de arte- propicia una enajenación de las masas con relación a su realidad vital (Echeverría, 2010b; Benjamin, 1936). De este modo, tanto el objeto religioso como la obra de arte poseen un valor de culto ligado a los rituales a los que están unidos pero, de algún modo, separados del mundo de la vida. Por eso, con su publicación de 1936, Benjamin saluda

---

<sup>3</sup>Rojas (2012) ha identificado tres elementos en el canon moderno del arte: el canon del artista y la obra; el canon de los temas y las técnicas; y el canon del discurso. El autor advierte que este último juega un papel central en la institucionalidad del arte, porque integra tanto al artista como a la obra y su producción en una trama argumentativa que existe con su propia lógica social y cultural. Así también, el discurso

la emancipación de la obra de arte de su aura (valor de culto artístico) a través de la reproductibilidad técnica.

Por su parte, si bien el valor exhibitorio convive con el valor de culto tanto en la obra sacro-religiosa como en la obra de arte aurática -pues han sido creadas para la exposición en medio de sus propios rituales- tiene un peso relevante en la obra de arte que ha sido creada a través de la reproductibilidad técnica y propicia una lógica en su ritual. Por eso mismo, Benjamin consideró que el uso de técnicas que facilitaban la reproducción de la obra de arte anunciaba tanto otro tipo de obra como otro tipo de espectador, uno emancipado de sus esclavitudes y fetichismos cuya finalidad sería el ejercicio mesiánico aplicado a la política vital cotidiana. Pensaba que el predominio del valor para la exhibición -facilitado por la reproductibilidad técnica de la obra de arte y que está relacionado también con la experiencia estética- se impondría al valor de culto artístico o aura para propiciar una nueva forma de vivir en el mundo, para democratizar la experiencia estética.

En cierto sentido, lo que llamamos postmodernidad sí implicó un drástico cambio, sobre todo, en la ‘forma arte’ (Rojas, 2012, 2018) debido, precisamente, a las tecnologías que facilitaron la reproductibilidad técnica de la obra. También lo hubo en el sentido en que el post-arte empujó una crítica hacia la institucionalidad del arte y hacia la propia sociedad, volcando su atención sobre el concepto (Danto, 1997). En la postmodernidad, el arte se ha vuelto concepto. Pero, el arte aurático no ha desaparecido: “sigue existiendo junto al arte pseudo-posaurático” (Echeverría, 2010b, p.29).

canónico del arte se relaciona de múltiples maneras con las formas canónicas y no canónicas del arte.

<sup>4</sup> Bolívar Echeverría considera que el invento de la moneda es otro de los grandes hitos de la cultura actual. Se trata de un valor abstracto que, sin embargo, ha llegado a imponerse por encima del valor de uso de la vida cotidiana.

Y más allá de eso, en medio de una sociedad ampliamente mercantilizada, el arte ha creado su propia ritualidad. Bolívar Echeverría considera que hay un vínculo explícito entre el valor de culto del arte y el valor de cambio. Este valor de culto del arte relaciona la unicidad extraordinaria o genial de la obra de arte con una “renta de la genialidad” (Echeverría, 2010b, p.14). De este modo, el intercambio mercantil “frío pero excitante” (p.14) se convierte en un acto de culto en donde la obra de arte se transforma en un fetiche mercantil que como todo fetiche moderno “actúan como deidades profanas o desencantadas” (Salinas, p.32). En este culto:

...se destruye y reconstruye cotidianamente la necesidad de ese sacrificio fundante de la vida moderna que consiste en la entrega del valor de uso como ofrenda al valor mercantil capitalista y a la reproducción del “dios” moderno, el capital... (Echeverría, 2010b, p.14).

A partir de la caída del Muro de Berlín, el mercado del arte se revitalizó (Danto, 1997). Como nunca, las obras de arte han alcanzado inmensos precios. Para Echeverría, el avance de la mercantilización del arte es la nueva manera de vivir el valor de culto artístico.

En todo caso, este estudio considerará cuatro valores diferentes, aunque no excluyentes en la obra de arte: el valor de culto religioso, el valor de culto artístico, el valor exhibitorio y el valor de cambio. Además, para el análisis de los géneros existentes durante la configuración del canon moderno en Cuenca, acudimos a la teoría de los cuatro *ethe* de la modernidad (Echeverría, 1998) que, retomando la tradición de la teoría marxista, sostiene que el capitalismo moderno se funda en la contradicción que existe entre el valor de uso y el valor de cambio. Así,

Echeverría presenta cuatro versiones extremas del modo en cómo las culturas enfrentan el hecho capitalista: el ethos realista, el ethos clásico, el ethos romántico y el ethos barroco. Este estudio aplica estos *ethe* a la contradicción que existe entre los valores de uso y el valor de cambio en las formas canónicas y no canónicas de obra de arte a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.

### **El discurso del arte en Cuenca a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX**

Ahora bien, en el Ecuador, hacia la segunda mitad del siglo XIX, había una pluralidad de discursos relacionados con la presencia simultánea de diferentes corrientes filosóficas, pero la mayor aproximación se corresponde al idealismo romántico del siglo XIX. Por lo mismo, se registra la aparición de un discurso que liga la idea del genio en soledad con la concepción de artista como constante en la teoría del arte ecuatoriano de la época (Rivadeneira, 1968).

Además, hacia 1850, en Quito se estaba configurando la imagen del artista plástico virreinal como figura importante del imaginario nacional con base en los datos que se tenía sobre la producción de imaginería virreinal (Fernández, 2007; Pérez, 2012). En Cuenca –en donde no había una imaginería virreinal de importancia (Moscoso, 2008)- el género artístico al que la crítica dedicaba sus páginas no era la plástica, sino la literatura. La voz intelectual sobresaliente en la Cuenca de mediados del siglo XIX, fue la de fray Vicente Solano<sup>5</sup>, fundador del primer periódico de la ciudad, “La escoba” (1854-1858).

---

<sup>5</sup> Nació a fines del siglo XVIII. Fue fraile franciscano y hombre de letras de gran erudición. “primer teórico del descentralismo halló en Benigno Malo a uno de sus más brillantes discípulos” (Cevallos García 1989, 19).

Solano insistió en la necesidad de “barrer la inmundicia de la libertad<sup>6</sup>” (p.1). Influido por el idealismo romántico, que niega la igualdad entre los seres humanos, consideraba que el artista era un genio predeterminado por Dios con un don sobrenatural. En su artículo de 1854 titulado “El ingenio” sostuvo que las obras artísticas suponen una excepcionalidad que permite al artista alcanzar “la originalidad, la belleza, el fuego de las pasiones” (p.53). En fin, para Solano el pensamiento es materia prima del artista; y las letras, el producto de la genialidad.

Solo más adelante, en concordancia con los postulados liberales, Benigno Malo concibió la universidad<sup>7</sup> para la formación de las clases obreras. Entre ellas, los artesanos a los que consideraba vinculados a la belleza<sup>8</sup>. Malo negó la genialidad como un don divino y concibió el arte como producto de los recursos civilizatorios y del ejercicio práctico de las técnicas artístico-plásticas. A la vez, demandó la denominación de arte para algo más que la literatura: “Mucho se ha hecho y se hará todavía por la institución letrada; pero ¿qué nos merecen las artes y los oficios de nuestro buen pueblo?” (p.315). Consideró que dar pasos hacia el progreso y en la moralidad era “colocar a igual altura el cincel de Vélez<sup>9</sup> y la pluma de Solano” (p.135). Y es que, fuera de Benigno Malo y Pablo Herrera, la crítica elitista en Cuenca no hablaba sobre la plástica ni sobre Miguel Vélez antes de 1893, un año después de su muerte<sup>10</sup>. No cabe duda de que la perspectiva reivindicativa del arte plástico frente a la literatura en Cuenca se debe al progresismo que, a la vez, asumió el

discurso de la crítica de arte proveniente de las élites tradicionales y se interesó en democratizar el arte, en un sentido amplio. Este discurso se publicó a través de la edición de periódicos<sup>11</sup> que incluyeron notas culturales e ilustraciones litográficas.

De este modo, los libros y las revistas literarias estaban dirigidas a las élites tradicionales; en cambio, los periódicos tendieron a ser más inclusivos al dirigirse al vulgo como lector predilecto: “Los libros son para los sabios y los periódicos son para los pueblos”, anotó el epígrafe de “El Correo del Azuay” en su primer número impreso el 29 de enero de 1881. Este contexto discursivo explica por qué, durante su vida, la fama de Vélez, hombre de excepcional habilidad escultórica, aún oscilaba entre ser llamado artista y vivir como artesano. En Cuenca durante la segunda mitad del siglo XIX y ya bien entrado el siglo XX, el arte plástico era un arte de segunda clase con relación al arte literario.

El económico fue otro tópico recurrente con el que se debió enfrentar la institución de la enseñanza artística plástica formal en su inicio en Cuenca. El popular (1864), que trae el siguiente epígrafe: “...un periódico sin pretensiones literaria, artístico, político, mercantil ni cosa que valga” (p.1) en su número 9, resalta la figura de Vélez como la de un genio; pero lo hace también subrayando que los ecuatorianos “somos tan miserables que no nos es posible otorgar al mérito (...) una recompensa pecuniaria suficiente” (p. 28).

---

<sup>6</sup> Gabriel García Cevallos (1988) sostiene que, si bien, solano “nada tuvo de literato romántico” (p.16), “fue un hombre romántico, por el modo peculiar con el que afirmó su carácter apasionado...” (p.16).

<sup>7</sup> En un principio, la universidad sólo se interesó en los ámbitos “filosófico y el científico-práctico” que corresponden a las Facultades de Derecho, Medicina e Ingeniería.

<sup>8</sup> Malo expresó: “Y para que nada faltase a la belleza de las formas de nuestra Universidad, sólo sería de desear que arrojara una mirada hacia la educación de nuestras clases obreras...” (p.315).

<sup>9</sup> Escultor de bustos y de imaginería religiosa cuencano que nació hacia 1929 y murió en 1992.

<sup>10</sup> Malo da cuenta de la marcada distinción que existe en Cuenca entre la literatura, privilegiada como arte sublime, y la plástica, considerada aún como oficio; y demanda el reconocimiento para José Miguel Vélez. Sin embargo, Pablo Herrera sí construye la imagen artística de Vélez sobre la idea del genio.

<sup>11</sup> Entre estos tenemos: El popular (1964); El espectador (1964); El correo del Azuay (1881); El artesano (1881); El pueblo (1891); El artesano del Azuay (1881).

El año de 1892 fue crucial para las artes plásticas en Cuenca: se fundó la primera Escuela de Dibujo y Pintura formal a cargo de Tomás Povedano del Arco<sup>12</sup>, adjunta a la Escuela de Artes y Oficios a cargo de los religiosos salesianos y su superior R. P. Calcagno. Años más tarde, estuvo ligada al Colegio Nacional (fundado en 1858) y la Corporación Universitaria (fundada en 1868). Con esta fundación, el canon discursivo dio un giro sobresaliente y empezó a incluir a las artes plásticas en sus páginas. Sin embargo, la institución de una escuela de artes plásticas en Cuenca también tuvo grandes obstáculos económicos<sup>13</sup>, pues se la siguió considerando un arte secundaria hasta bien entrado el siglo XX<sup>14</sup>.

Para 1920, la creciente demanda de personas para trabajar en la imprenta hizo que -a más del curso de Dibujo, Pintura y Litografía dictado por Abraham Sarmiento, quien ganaba entonces 80 sucres mensuales- se abriera otro curso solo de litografía para cuyo instructor se asigna un sueldo de 20 sucres. Esto indica no solo que la demanda de litógrafos creció sino también que tuvo menor importancia que el dibujo y la pintura. Pese a esto, la situación académica y financiera del que pasó a llamarse Curso de Litografía, Dibujo y Pintura no varió hasta 1925 cuando la Universidad de Cuenca decidió reformar su estatuto por demanda del gobierno central. En dicho estatuto consta que la oferta académica de la Universidad de Cuenca, en ese entonces, comprendía las facultades de Ciencias Sociales y Políticas, Jurisprudencia; Ciencias

---

<sup>12</sup> Tomás Povedano del Arco fue contratado por el Municipio para dictar las clases de dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios. Sin embargo, la situación económica no le era halagadora: el 27 de marzo de 1893 se quejó de que los salesianos no observaban el compromiso que tenían con él: “(e)n las cláusulas 21 y 23 de ese contrato se establece: 1º que la Escuela de Dibujo y Pintura que dirijo se considerará como anexa a la Escuela de Artes y Oficios y será costeadada con los fondos de esta...” (fol. 1). Povedano expresó que solo el deber de su compromiso lo detenía en Cuenca puesto que había sido invitado a trasladarse a Quito.

<sup>13</sup> En mayo de 1893 aún subsistían los problemas financieros y se designó a la Junta del Colegio Nacional “para que arbitre un medio legal de atender con sus fondos

Físicas y Naturales, Medicina; Filosofía y Letras; y Ciencias Matemáticas. A estas facultades se suman las escuelas superiores de Bellas Artes, Ingeniería, Agronomía, Industrias y Comercio.

La institución de la Academia de Bellas Artes en 1925 en Cuenca obedece a la demanda de “reconstrucción de la enseñanza superior, para encaminarla hacia disciplinas de más provecho, de mayor extensión cultural para el Estado y para la juventud” (Díaz, 1926, p. 96). En 1926 el poder gubernamental siguió estando interesado en tomar al arte como uno de los elementos prioritarios para la construcción del Estado; sin embargo, y porque la asignación económica no se había modificado en varias décadas, la institucionalidad del arte plástico en el Ecuador fue paulatina y sus procesos fueron diversos en una ciudad que en otra.

El proceso que inició en Cuenca en 1892 había iniciado en Quito en 1852 –cuarenta años antes- con la fundación de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago; del mismo modo, el establecimiento de la Academia de Bellas Artes en Quito en 1875 fue equiparable a la institución de la Escuela de Bellas Artes adjunta a la Universidad de Cuenca en 1925, cincuenta años después. Sin embargo, el mérito del caso cuencano es que su escuela tuvo un constante funcionamiento. Por otro lado, si bien la institución de los estudios en artes obedece al programa que busca legitimar el arte como emblema del valor civilizatorio cuyo objetivo final era la consolidación de la unidad nacional, los detalles de los procesos de

al pago de la renta que se le debe al Sr. Povedano”. A su vez, el Colegio Nacional no acogió esta disposición, sostuvo que no podía solventar ni sus propios gastos.

<sup>14</sup> En el primer cuarto del siglo XX, Honorato Vázquez, Rector de la Universidad de Cuenca durante ese periodo, se precia de que la de Cuenca es la única universidad en el país que “tiene anexas a su instituto estas enseñanzas de arte” (Vázquez, 1916a, 142); eso sí, se aclara que estas enseñanzas “funcionan en oficio separado del de la Universidad” (p. 142). La realidad del arte plástico contrasta con el discurso intelectual que trata de exaltar las artes plásticas. Todavía, no hay una apertura institucional para las artes plásticas.

institucionalización del discurso de las artes plásticas dependieron del contexto social y económico que ofrecía la ciudad.

En Cuenca el argumento que sostiene el valor artístico de la ciudad es que se trata de una tierra de intelectuales y poetas. La literatura como género artístico no tiene competencia: se coronan los poetas, se hace grandes exequias a los intelectuales, el Colegio Nacional y la Universidad de Cuenca están directamente vinculados a los literatos y, solo indirectamente, a la Escuela de Dibujo y Pintura la cual tiene mayor relación con la litografía, y pintura de oficio y decorativa, al menos antes de 1950. Tal es la importancia de las letras en Cuenca que, en 1942, la Escuela de Dibujo y Pintura, ya desvinculada de la litografía, pasa a llamarse Academia de Bellas Artes “Remigio Crespo Toral” y no, Gaspar Sangurima ni José Miguel Vélez ni Abraham Sarmiento como podría haberse esperado.

### **Los géneros y el artista plástico en la cotidianidad**

Entre 1850 y 1950, en Cuenca se distinguen cuatro tipos de géneros a los que se dedican los artistas plásticos. Por un lado, está la pintura de caballete, entre la cual el retrato es el género destacado; por otro, está la decoración de casas y templos; por otro, la escultura; y por último, la litografía e ilustración de periódicos y revistas. Esto no excluye que los artistas hubieren podido desarrollar varios géneros a la vez<sup>15</sup>.

### **El retrato y ethos realista**

La variedad de géneros implica también una variedad de valores que confluyen en las obras. La pintura de caballete tiene un mayor valor artístico en la época estudiada. El retrato, en particular, es el género

---

<sup>15</sup> Así, Abraham Sarmiento, padre, en 1916 se dedicaba a la litografía; pero fue contratado por la Universidad de Cuenca para trabajar el retrato de Juan Jaramillo. El valor monetario del retrato fue 60 sucres.

artístico canónico. Sin embargo, los documentos del archivo de la Universidad de Cuenca muestran que -aunque hay un marcado interés por el retrato y la escultura de bustos conmemorativos de personajes importantes para la ciudad-, salvo contadas excepciones, hasta 1940 no se menciona el nombre del artista que las ejecuta si este es local. Esto contrasta con los casos de las obras literarias en las que el artista cuida de consignar siempre su nombre. Con la producción del retrato como género predilecto del arte plástico, inicia en Cuenca la preocupación por consignar la marca de la autoría en estas obras<sup>16</sup>. Además, las obras plásticas adquiridas por la Universidad de Cuenca viajan a Quito y son prestadas para exposiciones nacionales y locales.

Entonces, con la llegada de Povedano, el retrato como género adquirió un matiz diferenciador con relación al del siglo XIX. La factura misma de las obras es diferente, se ha pulido la técnica, el color se ha beneficiado, se han incluido detalles del contexto biográfico a modo de atributos de los personajes representados. Todo esto, sin abandonar el gusto por la sobriedad y los fondos oscuros que eran recurrentes antes de la llegada de Povedano. Por ser este el género que presenta las formas canónicas es el más apreciado entre los pintores y el público.

<sup>16</sup> Povedano introdujo la costumbre de firmar las obras; y, aunque no en todos los retratos, en el siglo XX, es mayor la recurrencia de hallar firmas que en el siglo anterior cuando era nula.

### Figura 1

Retratos de Remigio Crespo. Museo Remigio Crespo Toral. Original por Tomás Povedano, derecha; réplica por Nicolás Vivar, izquierda. Siglo XX.



Los retratistas destacados en Cuenca a partir del siglo XX son Filoromo Idrovo, Luis Pablo Alvarado, Nicolás Vivar Regalado y Abram Sarmiento. Todos ellos estuvieron vinculados con la Escuela de Dibujo y Pintura de la que fueron alumnos o docentes en diferentes etapas de su funcionamiento. Por esto, vale la pena subrayar que el retrato en Cuenca sí tomó como modelo las obras producidas por Povedano, incluso más allá de la segunda década del siglo XX como se puede apreciar en la figura 1.

<sup>17</sup> Además, en el año de 1910 se ha solicitado a un pintor, cuyo nombre no se consigna, que ejecute los cuadros de Juan Bautista Vázquez y Honorato Vázquez. Al observar el retrato de Honorato Vázquez la junta decide que se debe cambiar el ropaje

El discurso canónico de este arte crea un valor de culto artístico y el valor exhibitorio cuyo discurso niega que haya una contradicción entre sus valores de uso –que se asientan sobre la concepción de cultura como alimento del espíritu humano- y el valor de cambio. Por un lado, este género implica la elaboración artificial de una espiritualidad elitista como fundamento del arte al que se idealiza como el valor preponderante del objeto estético. Por otro lado, se niega que dicho arte tenga un vínculo con el valor monetario, pues se considera que el arte no está al servicio de otro rito que no sea el de su propia institucionalidad. Pero sí se considera que la remuneración es una consecuencia del talento artístico, aunque no, su fin. Por todo esto, el arte canónico, sus formas y sus técnicas pueden relacionarse con el ethos realista propuesto por Bolívar Echeverría (2010). Desde la perspectiva de este ethos “(l)a oposición entre valor de uso y valor de cambio no tiene sentido, pues el primero es entendido por el otro y, aún más, el ethos realista promueve la convicción de que la lógica del valor (de cambio) permite el desarrollo del valor de uso...” (Carrión, 2017, parr.16). Sin embargo, hay un conflicto incluso tanto entre los valores de uso del género retrato y la necesidad cultural en la que se originó como registro de la memoria familiar y comunitaria, para elaborar una necesidad artificial con base en la jerarquización del valor de culto como obra de arte. De este modo, crea su propio rito cultural.

Pese a todo lo observado, es necesario aclarar que el retratista cuencano, incluso durante la primera mitad del siglo XX, no tiene suficiente libertad<sup>17</sup> para ejecutar la obra ni goza del prestigio que los pintores quiteños del mismo género gozan en Cuenca. Tanto es así que, cuando la Universidad de Cuenca se constituye en un mecenas interesante durante la primera mitad del siglo XX -porque está construyendo la historia de su

del personaje representado. Los retratistas están al servicio de quien les paga con poca libertad para la creación; por su parte, a los contratistas de la obra les importa el tema más que autor que la ejecuta.



fundación y decreta colocar los retratos de los personajes más destacados en el Palacio Universitario- hasta 1940 no es común consignar en las actas del Consejo los nombres de los artistas contratados para ejecutar dichos cuadros si estos son locales.

### La pintura decorativa y el ethos romántico

Ser decorador de casas y templos, en Cuenca era una ocupación con bastante demanda hasta inicios de la década de 1960. De hecho, entre 1875 y 1960, este era el trabajo más común entre los pintores de la ciudad. La decoración se mueve en un campo en el que tampoco se reconoce una contradicción entre los valores de uso y el valor de cambio de la obra, pues se da por sentado que los cánones formales impuestos por la noción moderna de arte son el ideal de la producción estética en todos los ámbitos y no se rigen por el valor de cambio. Considerando que la diferencia entre el ethos realista y el ethos romántico-propuestos por Echeverría (2010) es que este segundo se inclina por el valor de cambio, podemos relacionar este ethos con la pintura decorativa. Si bien, el decorador ve como deseable que su trabajo adquiriera las formas y las técnicas impuestas por el canon formal, sabe que la pintura decorativa es un trabajo y aspira a obtener una remuneración por ella. De este modo, para el decorador de casas y templos no importa la autoría ni el culto de la obra pues, siguiendo una moda, hay un patrón de pintura que se repite sobre muchos muros; los tumbados que venían, generalmente, de Francia y Alemania eran pintados de la misma manera en las casas de los ricos que en los templos. Este tipo de pintura resalta la producción manual de la obra como un útil irrepitible pero no da importancia ninguna al autor.

### Figura 2

Comedor de la casa de Adolfo Vázquez. Probablemente, Francisco Gallegos, siglo XX.



El decorado está hecho para ser habitado; aunque la demanda exige que se usen las técnicas vigentes y que las formas sean las canónicas, el pintor cumple el contrato y su fin es la paga. Este tipo de artista no gozaba del prestigio de genio y no se exigía ejecutar las pinturas por propia mano, sino que se dejaba ayudar. Lo que se aspiraba era cumplir con la copia de los modelos formales y temáticos vigentes en la época: paisajes en murales y otros motivos para la sala y comedor y manufacturarlos al estilo canónico (figura 2). El dueño del contrato siguió trabajando juntamente con sus operarios como lo habían hecho, tradicionalmente, en el mundo occidental cuando estaba asociado a los gremios y cofradías.

Era común que se lo denominase como ‘maestro en pintura’ y otras veces, como artesano. En los templos céntricos y rurales se pintaba también la iconografía vigente en la época; aunque hoy se ha conservado en muy pocos casos intacta esa decoración.

Además, a pesar de que es un hecho que los estudios formales habían tomado un lugar preponderante y que la Escuela de Artes y Oficios fue fundada en Cuenca en 1892, la mayor parte de los pintores de este género carecían de estudios. En general, estos pintores se habían formado como ayudantes de otros pintores que sí tenían título o que tenían fama de haber ejecutado obras muy destacadas en la pintura de murales en templos y casas de habitación. Esto fue así, hasta que el Concilio Vaticano Segundo en 1968, que sugirió eliminar los decorados de los templos, determinó que este tipo de trabajo se acabara porque también las casas de vivienda dejaron de decorarse.

Pese a todo, sí hay una jerarquía entre este tipo de artistas plásticos, no tiene un mismo rango el pintor con título que el que no lo tiene; ni tampoco el dueño del contrato, cuya experiencia supone una amplia trayectoria, que sus ayudantes: el artista no nace, se hace a través de la experiencia, de la práctica y del conocimiento.

### La litografía y el ethos clásico

El tercer género de importancia en Cuenca en el periodo estudiado es la litografía. Este género aparece ante los ojos de sus productores sin ningún disimulo como una obra accesoria en relación a la literatura y el periodismo; por lo tanto, no pertenece al canon formal artístico plástico. Sus artífices reconocen la contradicción entre el discurso que apoya una espiritualidad superior para el arte y las formas no canónicas al servicio de otros requerimientos que les reportaban escuetas ganancias económicas. Sin embargo, abiertamente, optan por poner su talento al servicio de dichas formas no canónicas de entre las cuales se destaca la litografía a la que hemos relacionado con el ethos clásico porque en él se

tiende a acomodarse al valor del capital pues lo asume como algo necesario, trágico.

Este tipo de artista está consciente de la contradicción entre los valores, pero acepta que la prevalencia del valor monetario es algo inevitable. Puesto que ser aceptado dentro del canon es bastante difícil y la litografía ofrece una salida laboral más rápidamente rentable, saca abiertamente beneficio de los estudios académicos en dibujo y pintura para ilustrar las notas periodísticas y la publicidad.

### Figura 3

Copia litográfica del óleo que ganó la exposición de 1923, Abraam Sarmiento, siglo XX



Nota: Revista Anales, 1924, p.146.

El valor de uso que impera es el valor exhibitorio que se pone al servicio del valor de cambio. Sin embargo, vale la pena considerar que quien se dedica a la litografía en Cuenca goza de mayor prestigio social entre las élites intelectuales que el pintor decorativo, sobre todo, desde la segunda cuarta parte del siglo XX; aunque el reconocimiento como artista se dará al pintor de caballete.

### **La escultura sacro-religiosa y el ethos barroco**

La escultura, en general, en Cuenca es el género con mayor ambigüedad en cuanto a su valor. Si bien la Universidad durante el periodo estudiado no ofertó nunca un curso de escultura y, por tanto, la escultura no estuvo vinculada a las formas canónicas, este sí es considerado hoy un género destacado en la ciudad: en la memoria colectiva se han inscrito como los grandes artistas plásticos cuencanos los nombres de los escultores<sup>18</sup> de este periodo. Este género estuvo, sobre todo, dirigido a la producción de imaginería religiosa de la que dependía su subsistencia; pero también se aplicó a temas seculares a través de la escultura de bustos de los héroes de la independencia. La imaginería religiosa implica la prevalencia de un valor cultural sacro-religioso<sup>19</sup> por encima del valor de culto artístico. Esto ha determinado que hoy no se sepa con certeza quién es el autor de una obra. El ethos barroco se aplica únicamente al valor de la escultura imaginera religiosa.

En este caso, no se niegan la existencia de otros valores que rigen la producción de los objetos; pero se exalta el valor de culto sacro-religioso de las obras debido al tema representado. Se reniega del valor monetario

---

<sup>18</sup> Sangurima, Vélez, Ayabaca y Alvarado. Léase a Gabriel Cevallos García (1988).

<sup>19</sup> Llama, pues, poderosamente la atención que, en este tipo de trabajo, en cuanto tiene que ver con los temas seculares, la sociedad conserva mayormente la memoria del autor. Por ejemplo, todos conocemos que el busto de Simón Bolívar que se conserva en el museo Remigio Crespo es de autoría de Vélez; en cambio, hay duda

como un aspecto secundario porque lo que importa en la obra es que eleve el espíritu hacia la reflexión de los misterios divinos y los dogmas de la fe. Por otra parte, en el caso de la imaginería se resalta aún más la lógica de los gremios y el aprendizaje informal. Tanto Vélez como Alvarado se formaron en familias de artesanos. De hecho, aunque es común que la historia de la ciudad los recuerde como individuos que se destacaron en su arte, ninguno de los dos habría existido sin la lógica del taller familiar. Los periódicos y los documentos de la época muestran que, en Cuenca, los Vélez eran artesanos dedicados a oficios complementarios a la escultura imaginera como la platería o la hojalatería.

Por lo mismo, en su discurso sobre las bellas artes, Octavio Díaz no duda en mencionarlos en plural: “Los Pinto, los Salas, los Salgueros, los Vélez, los Ayabaca, los Guamanes, los Morochis, los Espinoza, los Rodríguez, los Pautas, los Sangurimas, los Izquierdo, etc. son estupendas muestras de lo que ha sido y puede ser arte ecuatoriano...” (Díaz, 1925, p. 203).

La obra de culto sacro-religiosa es vista por los artistas como una encomienda laboral que implica una paga; pero está sometida a los modelos, a la tradición y a los dogmas religiosos. Esto no permite demasiada libertad en su ejecución. Quienes ejecutan este género sí son artistas locales. Mientras que la pintura de caballete se contrata en Quito; la escultura de imaginería se contrata en Cuenca y otras localidades cercanas. Además, vale la pena aclarar que el decorado de templos puede incluir la factura de imágenes religiosas que, a la vez, pueden tener una función didáctica al recordar la pasión de Cristo o tratar de explicar la iconografía del Corazón de Jesús. Pero, en general, la decoración no es

sobre quién es el autor del cristo que se halla en el templo de Todos los Santos. Cuando, hace una década, inició la restauración de las esculturas del templo, se adjudicó la autoría del cristo a Vélez. Sin embargo, recientemente se ha hallado la inscripción D.S. Alvarado en el interior de una de las estatuas. Esto es el indicio de que el cristo, probablemente, no es de Vélez sino de Alvarado, pues Vélez ya había muerto cuando fue ampliado el templo de Todos los Santos.

figurativa como se observa en los muros de las iglesias o los tumbados de las casas. El escultor sí debe poseer mucha habilidad en la ejecución de las obras encargadas.

En síntesis, en la lógica de la producción de imagerie, el artista vivo en Cuenca no goza del culto secular rendido al artista virreinal en Quito. Es más, cuando la imagerie ha sido representada en el formato de caballete, la obra muy generalmente es de un artista quiteño: Troya, Salas, Cadena. La imagerie vale por la fuerza de la expresividad con que golpea al devoto.

#### **Figura 6**

Cristo crucificado. Templo de San Alfonso. Miguel Vélez, siglo XIX



#### **Conclusiones**

En Cuenca, durante el periodo estudiado, el género considerado artístico no eran las artes plásticas sino, más bien, la literatura. En general, se descarta que en Cuenca, durante el periodo estudiado, el artista plástico vivo se viera a sí mismo u otros lo vieran como un elegido para ser un genio creador. Así, se construyó una imagen de artista plástico que, en general, sólo se aplicó para los productores de imagerie capitalinos; mientras que en general, simultáneamente, los productores locales – sobre todo, los escultores y pintores decorativos-, seguían siendo considerados artesanos.

La construcción de una noción moderna de arte no socavó el valor de culto sacro-religioso de la imagerie católica ni interfirió en la labor cotidiana del artífice. Así, también, el pintor de decorados –trabajo común en la época- seguía viéndose como un artesano que trabajaba con sus ayudantes. No le interesaba la obra como tal. La perfección no era su objetivo. No miraba la obra como el fruto único de un momento epifánico destinado a dar a luz lo sublime; sino que estaba pensando en los requerimientos de su economía.

Si bien, la plástica, en general, es un género secundario; dentro de ella sí hay una jerarquía: primero se encuentra el retrato al óleo, en segundo lugar, la litografía, luego tenemos la imagerie religiosa y por último, la pintura decorativa.

### Fuentes documentales consultadas

Hemeroteca del Banco Central del Ecuador.  
Archivo Histórico de la Casa de la Cultura, Núcleo Azuay.  
Archivo Histórico de la Universidad de Cuenca.  
Revista Anales de la Universidad de Cuenca<sup>20</sup> (1850-1950).

### Referencias

- Agoglia, R. (1988). Estudio Introductorio. En *Pensamiento romántico ecuatoriano*. Banco Central del Ecuador.
- Benjamin, W. (2010 [1936]) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Rayuela Editores.
- Carrión, C. (2017). “El ethos barroco: una lectura desde la teoría de los modos literarios”. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador*, Año XV, No. 26, (163-178).
- Danto, A. (1998). *Después del fin del arte*. Traducción: Elena Neerman Rodríguez. Editor digital: Titivillus.
- Díaz, O. (1925). Las bellas artes. *Anales*, No abril 1925, (202-204).
- Echeverría, Bolívar. (2012). Valor, uso y utopía. Editorial Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Definición de cultura*. (Segunda Edición). Ítaca.
- \_\_\_\_\_. (2010). Arte y utopía. En Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (pp.7-30). Rayuela Editores.
- \_\_\_\_\_. (1998). *La modernidad de lo barroco*. Editorial Era.
- Malo, B. (1989). “Discurso inaugural de la Universidad del Azuay”. En *Antología de la oratoria cuencana*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.
- Moscoso, S. (2008). *Arquitectura historicista en Cuenca: La Iglesia de San Alfonso*. (Tesis de pregrado). Universidad de Cuenca.
- Pérez, T. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*. (Tesis de doctorado). Universidad Andina Simón Bolívar.
- Ribadeneira, E. (1987). Introducción. En *Teoría del Arte en el Ecuador* (pp.11-65). Corporación Editora Nacional.
- Rodríguez, E. (2013) . *El héroe romántico en la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Tesis de pregrado. Universidad de Cuenca. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/20850>.
- Rojas, C. (2011). *Estéticas Caníbales. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*. Universidad de Cuenca.
- \_\_\_\_\_. (2018). *Estéticas Caníbales. Del ethos barroco al ethos caníbal*. Universidad de Cuenca.
- Salinas, C. (2021). Bolívar Echeverría: Modernidad barroca latinoamericana. *Cadernos Prolam/USP-Brazilian Journal of Latin American Studies*, v. 20, n. 39, p. 28-53, jan./jun. 2021
- Solano, V. (1858). El ingenio. *La escoba* (Imprenta del Clero), N. ° 14: (1).
- Vázquez, H. (1989). “Discurso en la apertura del curso escolar de la Universidad de Quito, el 12 de octubre de 1888”. En *Antología de la oratoria cuencana*. Banco Central del Ecuador.

---

<sup>20</sup> Esta revista inicia su vida editorial bajo el nombre de Revista Literaria