
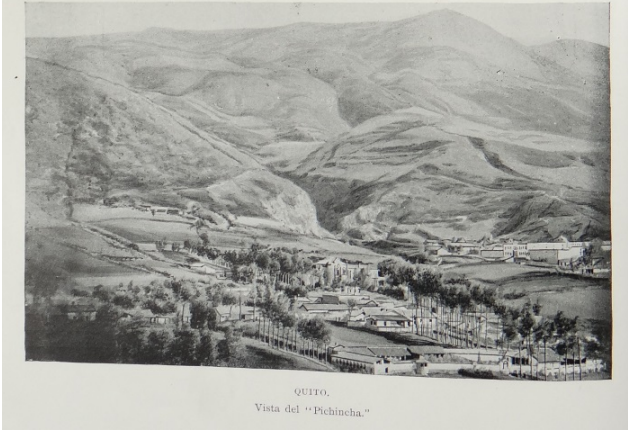


Fotografías de Benjamín Rivadeneira Guerra publicadas en el *Ecuador en Chicago*

No.	Fotografía	Título	Publicada en:
1		<p><i>EL PRESIDENTE DEL ECUADOR Y LOS JEFES DE LOS PARTIDOS POLÍTICOS</i> <i>1°.Dr. Don Luis Cordero, Presidente de la República. 2°.Dr. Don José Ma. P. Caamaño, Jefe del Partido Progresista. 3°.Dr. Don Camilo Ponce, Jefe del Partido Conservador. 4°.Don Pedro Carbo, Jefe del Partido Liberal. 5°. Gral. Don Eloy Alfaro, Jefe del Partido Radical,</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago</i>, New York, A. E. Chasmar&Cía., 1894, p. 30</p>
2		<p><i>QUITO. Vista oriental de la Ciudad</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago</i>, New York, A. E. Chasmar&Cía.,1894, p. 31</p>

3



QUITO. Vista occidental de la Ciudad

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar&Cia.,1894, p. 32



4



QUITO-Capital del Ecuador

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar&Cia.,1894, p.36

<p>5</p>	<p>QUITO.</p> <p>1. La Penitenciaría. 2. El Arco de "La Reina". 3. Plaza "Sucre". 4. Puente de "La Paz" y calle del Mesón. 5. Procesión de Corpus. 6. Plaza de "La Independencia".</p>	<p><i>QUITO. 1°. La Penitenciaría 2°. Plaza "Sucre" 3°. Arco de la Reina 4°. Puente de la Paz y "Calle del Mesón" 5°. Procesión de Corpus 6°. Plaza de la "Independencia"</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cía., 1894, p. 37</i></p>
<p>6</p>	<p>El Rev. Padre Luis Calcagno y alumnos indígenas de Zámbara.</p>	<p><i>El Rev. Padre Luis Calcagno y alumnos indígenas de Zámbara</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cía., 1894, p. 99</i></p>

7	 <p>PODER EJECUTIVO. EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA Y LOS MINISTROS DE ESTADO. Dr. Francisco Andrade Marín. Gral. José María Sarasti. Dr. Roberto Espinosa. Dr. Pedro Ignacio Lizaraburu. Exco. Dr. Luis Cordero. Dr. Vicente Lucio Salazar.</p>	<p>PODER EJECUTIVO. EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA Y LOS MINISTROS DE ESTADO. <i>Dr. Francisco Andrade Marín. Gral. José María Sarasti. Dr. Roberto Espinosa. Dr. Pedro Ignacio Lizaraburu.</i></p> <p><i>Dr. Pedro Ignacio Lizaraburu. Exco. Dr. Luis Cordero. Dr. Vicente Lucio Salazar.</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar&Cía.,1894, p. 106</i></p>
8	 <p>CONSEJO DE ESTADO. P. Chiriboga. A. Cárdenas. Gral. Sarasti. F. A. Marín. J. Gómez de La Torre. F. I. Salazar. C. Ponce. P. Herrera. V. L. Salazar. R. Espinosa.</p>	<p>CONSEJO DE ESTADO. <i>P. Chiriboga. A. Cárdenas. Gral. Sarasti. F. A. Marín. J. Gómez de La Torre.</i></p> <p><i>F. I. Salazar. C. Ponce. P. Herrera. V. L. Salazar. R. Espinosa</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar&Cía.,1894, p. 108</i></p>
		<p><i>QUITO. Edificio de la</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago, New York,</i></p>

9



QUITO.
Edificio de la Municipalidad.

Municipalidad

A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 116

10



CONCEJO MUNICIPAL DE QUITO.
Dr. Víctor Orellana. Dn. Pedro Pallares Arteta. Dr. Mariano Bustamante. Dn. José Ma. Salvador. Dn. C. Camilo Daste.
Dr. Fernando Pólit. Dr. Esequiel Muñoz. Dr. Mariano Aguilera. Dn. Carlos Demarquet.

CONCEJO MUNICIPAL DE QUITO.

Dr. Víctor Orellana. Dn. Pedro Pallares Arteta. Dr. Mariano Bustamante. Dn. José Ma. Salvador. Dn. C. Camilo Daste. Dr. Fernando Pólit. Dr. Esequiel Muñoz. Dr. Mariano Aguilera. Dn. Carlos Demarquet.

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 116

11

QUITO. Jefes y Oficiales de la Artillería de Campaña

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 135



QUITO.
Jefes y Oficiales de la Artillería de Campaña.

*QUITO. Jefes y Oficiales del
Batallón No. 4 de Lima*

*El Ecuador en Chicago, New York,
A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 135*



QUITO.
Jefes y Oficiales del Batallón No. 4 de Línea.

12

13



Edecanes del Presidente de la República

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p.136

14



*TRIBUNAL DE CUENTAS.
Dn. Vidal Enriquez. Dn. Florentino Uribe. Dr. Agustín Bustamante. Dr. Miguel Valverde.*

Dr. Miguel Egas. Dn. Juan León Mera. Dn. Quintiliano Sánchez.

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 145

15



PODER JUDICIAL—EXCMA. CORTE SUPREMA DE JUSTICIA.
Dr. Julio B. Enriquez. Dr. Manuel Ma. Salazar. Dr. Aparicio Ribadeneira. Dr. N. Clemente Ponce.
Dr. Julio Castro. Dr. José Modesto Espinosa. Dr. Vicente Nieto.

*PODER JUDICIAL. EXCMA.
CORTE SUPREMA.*

*Dr. Julio B. Enriquez. Dr. Manuel
Ma. Salazar. Dr. Aparicio
Ribadeneira. Dr. N. Clemente Ponce.*

*Dr. Julio Castro. Dr. José Modesto
Espinosa. Dr. Vicente Nieto.*

*El Ecuador en Chicago, New York,
A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 146*

16





CORTE SUPERIOR DE QUITO.
Dr. Alejandro Reyes. Dr. B. Quevedo. Dr. José J. Estupiñán. Dr. Leopoldo Pino. Dr. Miguel Lugo.
Dr. Leonidas Batallas. Dr. Francisco Paz. Dr. Fidel Egas. Dr. Rafael Gómez de la Torre.



CORTE SUPERIOR DE QUITO.

*Dr. Alejandro Reyes. Dr. B.
Quevedo. Dr. José J. Estupiñán. Dr.
Leopoldo Pino. Dr. Miguel Lugo.*

*Dr. Leonidas Batallas. Dr. Francisco
Paz. Dr. Fidel Egas. Dr. Rafael
Gómez de La Torre.*

*El Ecuador en Chicago, New York,
A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 147*

<p>17</p>	 <p>JUNTA ADMINISTRATIVA. Julio Tobar, Antonio Sánchez, Manuel Baca M. Rafael Barahona, C. R. Tobar, Rev. P. Enrique Faura, S. J.</p>	<p><i>JUNTA ADMINISTRATIVA. Julio Tobar, Antonio Sánchez, Manuel Baca M.</i></p> <p><i>Rafael Barahona, C. R. Tobar, Rev. P. Enrique Faura, S.J.</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 192</i></p>
<p>18</p>	 <p>PROFESORES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS. Manuel Espinosa P., Manuel Herrera, Alejandro Sandoval, Miguel A. Egas, R. P. Luis Sodiro, José Ma. Troya.</p>	<p><i>PROFESORES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS. Manuel Espinosa P., Manuel Herrera, Alejandro Sandoval</i></p> <p><i>Miguel A. Egas, R. P. Luis Sodiro, José Ma. Troya.</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 192</i></p>

<p>19</p>		<p><i>CONCEJO GENERAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA.</i> <i>Drs. Manuel Herrera, Fray Vicente Vaca, Dn. Leonidas Pallares Arteta.</i></p> <p><i>Drs. Exequiel Muñoz, Cngo. Ramón Acevedo, Roberto Espinosa, Carlos R. Tobar, Elías Lazo.</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 193</i></p>
<p>20</p>		<p><i>QUITO. FACULTAD DE MEDICINA.</i> <i>Dr. Bolívar Barahona. Dr. Rafael Arjona Silva. Dr. Lino Cárdenas. Dr. Manuel Ma. Cáseres.</i></p> <p><i>Dr. Rafael Rodríguez Maldonado. Dr. Rafael Barahona. Dr. Ezequiel Muñoz.</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 195</i></p>
<p>21</p>		<p><i>QUITO.</i></p>	<p><i>El Ecuador en Chicago, New York,</i></p>



QUITO.
Colegio de los S. S. Corazones y estatua de Sucre.

Colegio de los S.S. Corazones y Estatua de Sucre.

A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 204

22



UNIVERSIDAD DE QUITO. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

Fray Vicente Baca. Dr. Manuel Baca M.
Rev. P. Enrique Faura, S. J. Dr. Carlos R. Tobar.

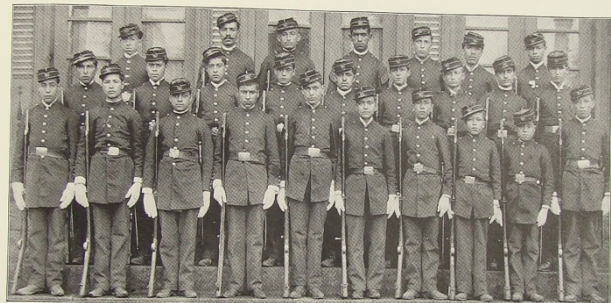
*UNIVERSIDAD DE QUITO.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.*

Fray Vicente Vaca. Dr. Manuel Baca M.

Rev. P. Enrique Faura, S.J. Dr. Carlos R. Tobar.

El Ecuador en Chicago, New York,
A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 206

23



QUITO.
Cadetes del Colegio Militar.

QUITO.
Cadetes del Colegio Militar.

El Ecuador en Chicago, New York,
A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 207

24



QUITO.
Sub-Director y Profesores del Colegio Militar.

QUITO.
Sub-Director y Profesores del
Colegio Militar.

El Ecuador en Chicago, New York,
A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 208

25



QUITO.
Vista de la portada de la Catedral.

QUITO. Vista de la Portada de La Catedral.

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 226

26



QUITO.
Exterior de la Iglesia de San Francisco.

QUITO. Exterior de la Iglesia de San Francisco.

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 227

27



QUITO. Exterior de la Iglesia de la Compañía de Jesús.

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 227

28



ACADEMIA ECUATORIANA CORRESPONDIENTE DE LA REAL ESPAÑOLA.

Hno Miguel Cordero.	R. Espinosa.	M. Egas.	C. R. Tobar.	Q. Sánchez.
J. L. Mera.	L. Cordero.	J. Castro.	P. Herrera.	J. M. Espinosa.

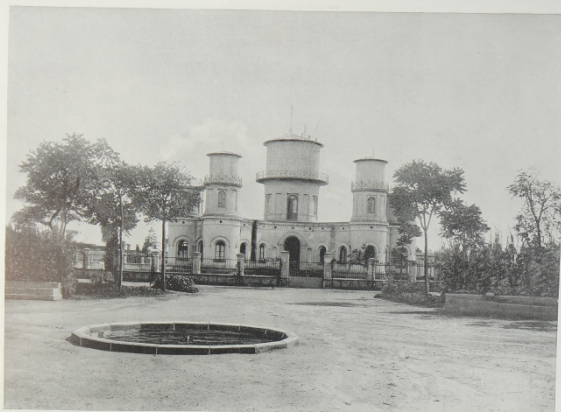
**ACADEMIA ECUATORIANA
CORRESPONDIENTE DE LA REAL
ESPAÑOLA.**

*Hno. Miguel Cordero. R. Espinosa.
M. Egas. C. R. Tobar. Q. Sánchez.*

*J. L. Mera. L. Cordero. J. Castro. P.
Herrera. J. M. Espinosa*

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 254

29



QUITO.
Observatorio Astronómico.

QUITO. Observatorio Astronómico.

*El Ecuador en Chicago, New York,
A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 262*

30



Estudiantina de Señoritas.

Estudiantina de Señoritas

*El Ecuador en Chicago, New York,
A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 269*

31

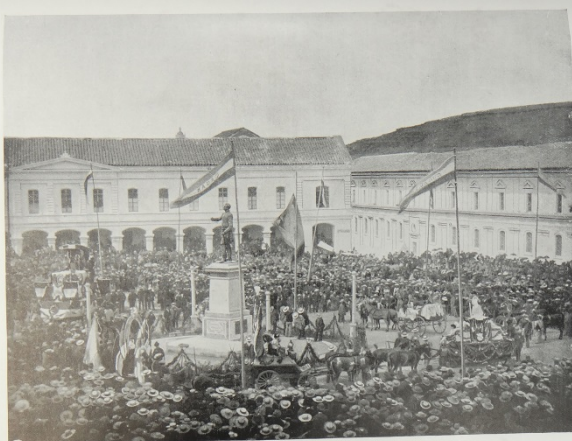


QUITO.
Sociedad Artística é Industrial del Pichincha.

QUITO. Sociedad Artística e Industrial de Pichincha.

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 278

32



QUITO.
Inauguración de la estatua de Sucre.

QUITO. Inauguración de la estatua de Sucre.

El Ecuador en Chicago, New York, A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 346

33



QUITO.
Teatro "Sucre."

QUITO. Teatro Sucre

*El Ecuador en Chicago, New York,
A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 350*

34









QUITO.
Portada de la Alameda.




QUITO. Portada de La Alameda




*El Ecuador en Chicago, New York,
A. E. Chasmar & Cia., 1894, p. 356*




Anexo 2
Fotografías de Benjamín Rivadeneira
de finales del siglo XIX e inicios del XX
Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del
Ecuador




No.	Fotografía	Titulo	Código
1		<p><i>Túnel de la Paz,</i> Quito, ca. 1890.</p>	80.F0000.0001
2		<p><i>El General Eloy Alfaro con su familia,</i> Quito, 1910.</p>	80.F0000.0058
3		<p><i>Escuela de Bellas Artes,</i> Quito, 1900. Observaciones: Esta fotografía corresponde al día de inauguración de la Exposición Nacional en el kiosko de La Alameda. Lugar en el que más tarde funcionó la Escuela de Bellas Artes.</p>	80.F0000.0063




4		<p><i>General Eloy Alfaro, Quito, 1896.</i></p>	80.F0000.0073
5		<p><i>Edificio de la Gobernación, Quito, 1890.</i></p>	80.F0000.0077
6		<p><i>Cabildo de Quito, Quito, 1880</i></p>	80.F0000.0079




7		<p><i>Corpus Christi,</i> Quito, 1886</p>	80.F0000.0081
8		<p><i>La Recoleta,</i> Quito, 1880</p>	80.F0000.0082
9		<p><i>Plaza del Teatro,</i> Quito, 1888.</p>	80.F0000.0085



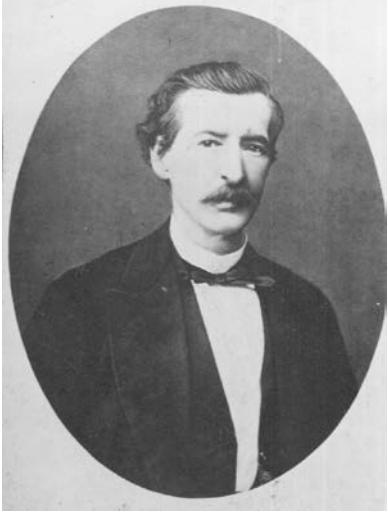
10		<p><i>Arco de la Reina,</i> Quito, ca. 1880.</p> <p>Observaciones: Esta fotografía data de aproximadamente 1880 y no de 1900 como está en la ficha ya que todavía se observa la casa esquinera entre las calles García Moreno y Bolívar en el que décadas más tarde se edificaría el Banco de Crédito Agrícola.</p>	80.F0000.0108
11		<p><i>Iglesia de San Francisco,</i> Quito, 1880.</p>	80.F0000.0194
12		<p><i>Plaza de la Independencia,</i> Quito, 1880.</p> <p>Observaciones: Para esta época el nombre era Plaza Grande ya que aún no se levantaba el monumento a la Independencia (1906)</p>	80.F0000.0205




13		<p><i>Parque de La Alameda, Quito, 1880.</i></p>	80.F0000.0271
14		<p><i>Alfonso Borrero y Moscoso, Quito, ca.1894.</i></p>	80.F0000.0428
15		<p><i>Ángel Polibio Chávez, Quito, ca. 1890.</i></p>	80.F0000.0439




16		<p><i>Corte Suprema de Justicia, Quito, 1893.</i></p> <p>Observaciones: Esta fotografía es del año 1893 y no de 1898 como está en la ficha, ya que fue publicada en El Ecuador en Chicago.</p>	80.F0000.0440
17		<p><i>Abelardo Montalvo, Quito, 1903.</i></p>	80.F0000.0441
18		<p><i>Campanario de San Francisco, Quito, 1900.</i></p>	80.F0000.0710

19		<p><i>Claustro de San Francisco, Quito, 1880.</i></p>	80.F0000.0711
20		<p><i>Plaza de la Independencia, Quito, 1880.</i></p>	80.F0000.0712
21		<p><i>Eloy Alfaro junto a varios personajes, Quito, 12 de mayo de 1896.</i></p>	80.F0000.0755

22		<p><i>S. Rivadeneira,</i> Quito, ca. 1900.</p>	80.F0000.0840
23		<p><i>José B. Rubio,</i> Quito, 17 de marzo de 1800</p>	80.F0000.0844
24		<p><i>Mujer,</i> Quito, 3 de febrero de 1893.</p>	80.F0000.0846

25		<p><i>Padre Comte,</i> Quito, 1900.</p>	80.F0000.0848
26		<p><i>Carlos Rivadeneira,</i> Quito, 1900.</p>	80.F0000.0851
27		<p><i>Roberto Ascázubi,</i> Quito, 1880.</p>	80.F0000.0949

28		<p><i>Luis Cordero,</i> Quito, 17 de enero de 1894.</p>	80.F0000.2116
29		<p><i>Ana María</i> <i>Tavares Darquea</i> <i>de Marín,</i> Quito, 1900.</p>	80.F0000.3364
30		<p><i>María Esther</i> <i>Troya,</i> Quito, 1890.</p>	80.F0000.3370

31		Niñas, Quito, 1880.	80.F0000.3371
32		Niña, Quito, ca. 1880	82.F.0037.68
33		<i>Señora del Alcázar</i> , Quito, ca. 1890.	82.F0004.2

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE CIENCIAS HISTÓRICAS**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS HISTÓRICAS**

TÍTULO DE LA DISERTACIÓN

**Benjamín Rivadeneira: “El fotógrafo de la ciudad”. La representación de la sociedad
quiteña a finales del siglo XIX a través de la fotografía**

BETTY SALAZAR PONCE

DIRECTOR: DR. PATRICIO GUERRA

QUITO, 2013

*A mi esposo William,
a mis padres, hermana, a mi Sarita
y en especial a mis abuelos ejemplo de vida y de lucha.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPITULO I	
Historia de un rayo de sol: Una mirada a la historia de la fotografía en sus inicios	15
CAPITULO II	
Fijada para siempre: Los gabinetes fotográficos en Quito en la segunda mitad del siglo XIX	24
CAPÍTULO III	
Benjamín Rivadeneira Guerra: Entre la imprenta, el grabado y la fotografía	31
CAPÍTULO IV	
Una mirada a Quito a través del lente fotográfico de Benjamín Rivadeneira	38
CAPÍTULO V	
Del álbum familiar a la galería internacional: Benjamín Rivadeneira uno de los fotógrafos que ilustró “El Ecuador en Chicago”, 1893	53
CAPÍTULO VI	
Consideraciones finales	60
Anexo 1: Fotografías de Benjamín Rivadeneira Guerra publicadas en el <i>Ecuador en Chicago</i>	62
Anexo 2: Fotografías de Benjamín Rivadeneira de finales del siglo XIX e inicios del XX AAMCP	79
Fuentes consultadas	90
BIBLIOGRAFÍA	91

INTRODUCCIÓN

En esta investigación titulada *Benjamín Rivadeneira: “El fotógrafo de la ciudad”*. La representación de la sociedad quiteña a finales del siglo XIX a través de la fotografía, pretendo reflejar la importancia del análisis de la fuente fotográfica como un documento social que nos puede dar cuenta de la historia de Quito durante este período. Será a través de las imágenes realizadas por este fotógrafo decimonónico que trataré de delinear el rostro de la ciudad, que durante esta época intentaba proyectarse como una urbe cosmopolita, moderna y progresista.

El punto de análisis se centrará en dilucidar la función social que el retrato fotográfico desempeñó en la construcción de la representación de la sociedad quiteña, en la segunda mitad del siglo XIX en Quito, sobre todo, a través de las tarjetas de visita, pues al ser portadoras de varias significaciones, entre ellas “status y prestigio” circularon y penetraron en el mismo corazón de la cultura burguesa, interesada en difundir y consolidar su hegemonía cultural, económica y política, por medio de la imagen fotográfica.

Por un lado, deseo establecer el papel que desempeñó el fotógrafo en todo este proceso de creación en la representación visual, y por otro, tratar de descifrar los diferentes discursos que animan a estas silenciosas imágenes. En suma, determinar qué papel jugaron estas fotografías en la conformación de las identidades e imaginarios de los individuos que posaban para ellas.

Es importante señalar que la fotografía indagó en todos los géneros pictóricos, pero fue el retrato su tema predilecto. Inicialmente, los trabajos eran realizados en daguerrotipos, formato del que se obtenía un positivo directo único en una plancha de cobre, o en ferrotipos que eran placas de latón esmaltado. Estos, al igual que los retratos al óleo, se convirtieron en un privilegio de las élites, debido a los altos costos de su producción.

Pero en 1854 Disdéri¹ patentó un nuevo formato, que revolucionaría el arte de la fotografía, conocido como *Cartes de Visite* o *Tarjetas de visita*, que gracias a sus pequeñas

¹ André-Adolphe Disdéri (1819-1890) era un francés inculto pero listo, que organizó su empresa fotográfica con gran sentido comercial pues abrió talleres en varias ciudades de Europa. Él fue quien introdujo los accesorios ineludibles en un taller de retrato: cortina, columna, velador, etc. y llegó a crear los arquetipos del artista, el escritor, el militar, el estadista, etc., con una actitud impuesta por él al modelo y con diversos recursos con los que contaba el estudio.

dimensiones 6x9cm. y reproducidas de una placa de cristal, trajo consigo algunas ventajas: novedad, portabilidad y precio. Así, para el lento negocio de la fotografía, ellas significaron un “boom” de enormes proporciones que se expandió como una nueva industria, en la que se consolida el papel del fotógrafo como artista y artesano.

Con la misma intensidad que en el viejo continente, la moda de las tarjetas de visita se implantó en América en las tres últimas décadas del siglo XIX. En Quito, fue el fotógrafo norteamericano Enrique Morgan (su trabajo abarcó los años 1878 hasta 1890), quien introdujo nuevos y magníficos materiales para la elaboración de los retratos en este tipo de formato. Junto a él se destacó Benjamín Rivadeneira de quien existen varias tarjetas de visita, que reproducen en medio cuerpo, busto o de cuerpo entero, las siluetas de caballeros, damas, niños y niñas de aquella época.

Es así que este fotógrafo captó a través de su lente, parte del mundo que le rodeaba, tratando de representar a una sociedad que se desenvolvía en el escenario de una ciudad, que iba creciendo, con novedades propias de un modelo capitalista naciente y absorbente, que manejaba un discurso que incluía conceptos de civilización, industrialización, modernización y progreso. En otras palabras, la revolución industrial y el capitalismo alimentaron el desarrollo de la fotografía, que en el género del retrato, más que innovación o propuestas creativas sobre la imagen, permite observar cánones representativos, modas, estratificación y roles sociales a través del tiempo.

Desde su aparecimiento, la fotografía ha formado parte de la vida cotidiana, pues nos encontramos con ella en cualquier rincón de nuestra existencia. Ha presidido acontecimientos tanto públicos como privados cumpliendo un papel trascendental en el desarrollo de la vida contemporánea. Ha podido captar y reproducir la realidad en su carácter exterior, inmovilizándola y eternizándola. Su sentido testimonial fue aceptado como uno de sus méritos, a la vez que se constituyó uno de sus defectos, puesto que, a pesar de que la fotografía haya sido interpretada como elemento de conocimiento y en algunos casos como obra de arte, es con frecuencia un instrumento de comunicación susceptible de toda clase de manipulaciones.²

² Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, México, Ediciones G. Gili, S.A. de C.V., 1983, p. 8.

Más que cualquier otro medio, la fotografía posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las clases sociales dominantes, así como de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social. Dentro de este contexto no podemos dejar de lado la figura del fotógrafo, quien a través del lente, ese ojo supuestamente imparcial, puede llegar a crear una realidad llena de deformaciones, siendo el carácter de la imagen determinado por la manera de ver del operador y de las exigencias de sus clientes. En otras palabras, la fotografía es como una huella real de un acontecimiento vital, siendo el fotógrafo un participante directo y activo del mismo, ya que la imagen fotográfica se constituye según el dedo que dispara el obturador y, con él, el ojo, la mente y el corazón de quien plasma la imagen.³

Por esta razón, no puede ser únicamente abordada como el producto final de una técnica o un invento que fue evolucionando con el transcurso del tiempo. Es ante todo, un documento social, una fuente de información por medio de la cual se puede llegar a conocer y analizar una realidad traducida en una imagen que, gracias a la magia de la luz, ha capturado un espacio y un tiempo.

En el Ecuador, son pocos los trabajos sobre este tema. En su mayoría los investigadores que han utilizado a la fotografía como fuente primaria, ha sido para dar un enfoque antropológico al estudio de la imagen y así profundizar en la comprensión de las culturas que participan en la creación de las mismas. En esta línea tenemos a Blanca Muratorio, quien ha realizado uno de los mayores aportes a la Etnohistoria y a la Historia de la imagen en el Ecuador. Ella menciona que la lectura que da a una crónica visual, no es la de una historiadora del arte, ni la de un fotógrafo profesional, sino la de una etnóloga que no considera a la imagen como un fin en sí mismo, sino como un medio que le permite entender a las culturas que participan en la creación de las imágenes, las cuales al ser utilizadas como documentos iconográficos y contextualizados histórica y socialmente, nos revelan información tanto de los sujetos representados, como de los motivos, intenciones y cultura de los imagineros creadores de dichas imágenes.

Este nivel de análisis lo aplica en el trabajo realizado por Lucía Chiriboga y el Taller Visual, titulado *Retrato de la Amazonía. Ecuador 1880-1945*, crónica visual que constituye

³ Gaskel, Iván, "Historia de las imágenes", en: Peter Burke (compilador), *Nuevas formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1994, p. 233.

en sí uno de los primeros trabajos dentro de la naciente Historia de la fotografía ecuatoriana. En una entrevista concedida por Chiriboga, mencionó que su inquietud y afán por trabajar en esta área de la imagen, se debe a que constató lo poco que se sabe sobre la temprana fotografía en nuestro país, mientras que, a nivel latinoamericano estamos familiarizados con un significativo grupo de fotógrafos y con su producción, del Ecuador conocemos algunos nombres y casi nada de su obra. Es así como en 1988 emprendió un proyecto de investigación sobre este tema, partiendo de la fotografía que tuvo como sujeto y protagonista a los pueblos indios de la foresta tropical, dando como resultado el libro mencionado anteriormente.

En la actualidad, otro de los aportes significativos que esta fotógrafa ha realizado, junto con la colaboración de Silvana Caparrini, a favor de la recuperación de estas fuentes visuales y de su historia, es su último libro titulado *El retrato iluminado. Fotografía Republicana en el siglo XIX*⁴. En él desarrolla temas vinculados a las ambigüedades y rupturas históricas en el proceso de fundación y consolidación de la nación ecuatoriana, y de cómo la fotografía ha participado en este proceso produciendo un gran conjunto de retratos, muchos de ellos iluminados⁵, los cuales refleja –en el caso de los indígenas- el sentido de exotismo reinante en el pensamiento decimonónico y la visión interior y exterior del país a través del retrato burgués. Este trabajo a pesar de ser un pequeño fragmento de la historia de la temprana fotografía en nuestro país, nos proporciona datos fundamentales, pues su proceso de investigación ha sido sistemático y ordenado. Recopila un universo de imágenes que se ha mantenido inédito, fotografías fundamentalmente perdidas en baúles, álbumes personales, colecciones particulares, archivos de herederos de los muchos fotógrafos profesionales de mediados de siglo XIX, en bibliotecas o almacenes de anticuarios.

Por otra parte, cuando se habla de Historia de la Fotografía en el Ecuador, no podemos dejar de mencionar la valiosa labor de recuperación y difusión que realizó el Archivo Audiovisual del Banco Central del Ecuador, que en la actualidad forma parte del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. A través de su Colección Imágenes, que

⁴ Chiriboga, Lucía y Silvana Caparrini. *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX*, Quito, Museo de la Ciudad y Taller Visual, 2005.

⁵ La iluminación era una técnica fotográfica que consistía en la aplicación manual o artística de anilinas, óleos, acuarelas a una copia fotográfica en blanco y negro; además, era habitual resaltar el dorado de las joyas.

consta de once tomos, uno dedicado al emblemático fotógrafo de la década de los cuarenta, don Luis Mejía. En ellos se rescatan varias tomas de fotógrafos decimonónicos y de las primeras décadas del siglo XX; así, encontramos imágenes de la vida política del Ecuador, hechos históricos y personajes destacados; además fotografías de Quito, Guayaquil y Cuenca, en diferentes décadas (1860-1930), cuyos temas abarcan urbanismo, paisaje y vida cotidiana.

Cabe mencionar que esta Colección es una recopilación de fotografías, a cuyo pie descansa un texto explicativo muy pequeño tomado de cronistas, historiadores o escritores, sin que éstos lleguen a profundizar sobre el contexto histórico y social en que se originaron estas imágenes. Pero a pesar de la escasa información que nos proporcionan, este trabajo es de gran ayuda al momento de emprender cualquier tipo de investigación, pues salen a relucir los nombres de los pioneros en este campo, que gracias a su profesionalismo y dedicación se pone en evidencia la calidad de la temprana fotografía en el Ecuador.

De este breve vistazo de todo cuanto se ha escrito sobre el tema en nuestro país, se sustenta la importancia de la elaboración de la presente tesis, ya que es necesario trazar una bases conceptuales, cronológicas y temáticas, para que los investigadores interesados en indagar en este tipo de fuentes, al leer este trabajo, se familiaricen con ellas, tengan una idea clara de la historia que envuelve la presencia de esta “tecnología visual” en el Ecuador a finales del siglo XIX e inicios del XX y de su importancia como documento social.

Este trabajo se constituirá en un pequeño aporte en el análisis de las imágenes, ya que las fuentes fotográficas abren infinitas posibilidades para futuras investigaciones en todos los ámbitos. Trataré de reflejar el “rostro humano de nuestra ciudad”, durante el período comprendido entre 1860-1900, analizando y presentando a la fuente visual como un “documento social”. En la complicidad entre el fotógrafo, su cámara y lo “fotografiado” nace el objetivo principal de mi propuesta que es el establecer la función social del retrato fotográfico y su participación en la creación de la representación del quiteño y de sus aspiraciones.

Mi investigación se centrará en el mundo de la fotografía, que en la actualidad ha suscitado el interés de varios investigadores que han encontrado en este material un verdadero documento social. Existen algunos trabajos que nos dan cuenta de la Historia de la

Fotografía⁶, con un enfoque tradicional, es decir, presentan una visión general de su desarrollo, que va desde su “nacimiento” hasta evolución tecnológica de este invento que se dio con el transcurso del tiempo. Pero es de mi interés abordar a la fotografía no sólo como una simple técnica de producción de imágenes, sino como un poderoso medio de comunicación que ha determinado gran parte de nuestra experiencia estética y de nuestra cultura visual. Pues una imagen fotográfica es un soporte con un aglomerado de manchas de diferentes tonos cromáticos o de diferentes densidades de gris, vacías a priori de todo contenido semántico, pero debido a ciertos procesos cognitivos y culturales adquieren para nosotros un determinado sentido.⁷

Mi estudio se fundamenta en los preceptos planteados por Gisele Freund en su libro titulado *La fotografía como documento social*⁸, este trabajo abre las posibilidades de análisis de las fuentes visuales a una perspectiva histórica y sociológica. Freund menciona que la fotografía forma parte de la vida cotidiana, tan incorporada está, que a fuerza de verla, nadie lo advierte, pues ha llegado a ser el lenguaje más corriente de nuestra civilización. Su valor no sólo reside en su capacidad de reproducir fielmente la realidad externa –poder inherente a su técnica-, lo que le da un carácter documental, sino también en su habilidad de despertar emociones a través de la intensidad humana y social de su representación óptica.

Dentro de este contexto, por un lado, abordaré a la fotografía como un medio creativo, artístico e informativo, y por otro, como un medio de análisis y de archivo; en este sentido, considero que, como cualquier otro tipo de imagen, la fotografía puede servir para suministrar información (información científica), para procurar placer estético (función artística), e incluso para despertar emociones y generar sensaciones.

De todo el gran universo visual fotográfico, me centraré en el género del retrato⁹, con sus especificidades formales y temporales. Haré una aproximación al retrato fotográfico, como

⁶ Una de las investigaciones más completas es la realizada por Marie-Loup Souguez en el año 1981 que se tradujo en el libro *Historia de la fotografía*, en el que nos da una visión global del desarrollo de esta tecnología a nivel mundial.

⁷ Fontcuberta, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Editorial G. Gili S.A. de C.V., México, 1994, p. 7.

⁸ Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, México, Ediciones Gili, 1993, p. 207.

⁹ El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen, parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad; y el arte del

un acto de representación a través de una tecnología visual, que vino a irrumpir en el espacio monopolizado por la pintura, para dar paso a una producción en serie, sobre todo con el apareamiento en el escenario de las tarjetas de visita, que traían consigo abaratamiento de costos (menor precio), consumo a mayor escala y facilidad de portabilidad.

Voy a abordar campos como la teatralidad desde el actor y del observador, el anhelo de preservación, su formalidad y su registro. Me acerco a la figura del fotógrafo, en este caso concreto de Benjamín Rivadeneira, como observador, como protagonista de todo movimiento dentro de la pasión fotográfica y las transformaciones que esta conlleva prolongaciones corporales, evocaciones y fusiones. Para poder articular esta propuesta de análisis del fenómeno fotográfico en Quito a finales del siglo XIX, me interesa adoptar los parámetros que Blanca Muratorio aplica a las “imágenes e imagineros”¹⁰ de ese siglo; su referente no es la realidad de una época determinada, sino los textos narrativos y visuales que con sus enunciados y silencios, crean imágenes. Su perspectiva se centra, por una parte, en los imagineros y por otra, en las circunstancias culturales e históricas en que las imágenes fueron producidas, lo cual requiere un conocimiento tanto de la cultura de los imagineros como de los imaginados. Este tipo de análisis plantea que si bien las imágenes se basan en ciertos hechos empíricos, están limitadas en su construcción y articulación, por las premisas y conceptos de las convenciones hegemónicas de representación vigentes. Imágenes que tomadas aisladamente son políticamente neutras y que adquieren sentido cuando sus autores las utilizan para hacer un argumento dentro de un discurso predeterminado.

retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presente en todos los tiempos. Con el apareamiento de la fotografía en las artes visuales, se originaron una serie de transformaciones en este campo, pues efectivamente esta novedosa tecnología visual había superado a la pintura en tres principales cualidades que envuelve al retrato: el parecido respecto al modelo; la facilidad y rapidez de ejecución y el bajo costo. Es decir la implantación de la fotografía se produjo por la concomitancia de dos principales factores; por un lado, la rapidez de obtención y facilidad de multiplicación, y por el otro, la sensación inherente de verosimilitud.

Ibid, p. 26.

¹⁰ Muratorio, Blanca (Edit.), *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX y XX*, FLACSO-Sede Ecuador, Quito, 1994.

En este sentido, en el “mundo de las imágenes”¹¹ de finales del XIX, la fotografía desempeñó un papel protagónico en tanto tecnología representacional y práctica social, éstas por sus características peculiares (tamaño, material y costo) fueron mercancías cuyo valor y significado aumentaban a través de determinadas formas de intercambio. Pero estas mercancías eran consumidas por la aristocracia y burguesía, en un espacio social determinado, quienes para consolidar su hegemonía política, social y cultural acumulaban este tipo de capital simbólico.

Para trabajar con la idea de imagen fotográfica como mercancía, voy a tomar el modelo de “economía visual”, que Deborah Poole utiliza. Este modelo permite pensar a las imágenes como parte de una comprensión integral de las ideas, las personas y los objetos; además que la palabra “economía” sugiere que el campo de la visión está organizado de una forma sistemática y también que esta organización tiene mucho que ver con las relaciones sociales, desigualdad y poder.

En la economía visual encontramos tres niveles de organización. El primero tiene que ver con la producción, que comprende tanto a los individuos como a las tecnologías que producen imágenes (en este caso son el fotógrafo y la fotografía). Un segundo nivel implica la circulación de imágenes-objeto visuales (para la presente investigación nos centraremos en las tarjetas de visita y diferentes positivos en papel utilizados en esta época); y el tercero se superpone al segundo, pues tiene que ver con los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes gráficas se aprecian e interpretan y se les asigna valor histórico, científico y estético.¹²

Es decir, mi planeamiento se enmarca en esta economía visual moderna, la cual engloba lo que es la producción, circulación, consumo y posesión de imágenes-objeto producidas por una tecnología visual, que al hacer su apareamiento en el mundo de las imágenes generó nuevos conceptos de visión y representación. Tal es el caso de las tarjetas de visita, que

¹¹ “Mundo de las imágenes” es una categoría utilizada por Deborah Poole, en su libro *Visión, raza y modernidad. Una economía visual en el mundo andino de las imágenes*, del año 1997. Esta captura la complejidad y multiplicidad de representaciones visuales que se generaron y circularon en América y Europa. En este “mundo” las representaciones fluyen de un lugar a otro, de una persona a otra, de una cultura a otra, y se genera un entrecruzamiento entre ideologías políticas y culturales e imágenes visuales.

¹² “Valor de cambio” determinado a través de los procesos sociales de acumulación, posesión, circulación e intercambio; y “valor de uso” que está relacionado a la importancia que se le da a la imagen por lo que representa.

significaron un boom de enormes proporciones en el campo de la fotografía a finales del XIX, pues marcaron el tránsito entre los primeros años de la fotografía artesanal, hacia su posterior desarrollo como tecnología industrial para la reproducción de imágenes visuales en tanto mercancías capitalistas, cuyo valor y significado aumentaban a través de determinadas formas de intercambio.

Como portadoras de status y prestigio, las “cartes de visite” circulaban como una forma de capital simbólico o moneda social, que de una u otra forma servía para propagar el particular canon de valor estético, juicio moral, gusto y distinción de la cultura burguesa del XIX. En tal sentido, las imágenes reflejadas en las tarjetas ayudaron a modelar la manera específica de autoimaginación, la estética personal y los elementos del estilo que llegarían a caracterizar a las burguesías decimonónicas.

Las “cartes-retrato” burgués garantizaron a la fotografía un status de mercancía que anteriormente le había sido negado por las técnicas artesanales que habían producido imágenes singulares o “artísticas”. Como íconos de intercambio producidos a gran escala, las tarjetas adquirieron valor por medio de su circulación a través de la sociedad y entre las personas. Al igual que otras monedas, su valor como objetos de intercambio al interior de esta red social tuvo poco que ver con las imágenes específicas retratadas en cualquier carte (lo que podría denominarse el valor de uso de la tarjeta). Aunque las poses, la utilería y las apariencias estandarizadas, jugaron un rol en la articulación de las estructuras de estilo, gusto y sentimiento, a través de los cuales la burguesía llegaría a definirse a sí misma como una clase, la homogeneidad resultante de las cartes, reforzó la simetría en virtud de la cual ellas se podían convertir en verdaderos objetos equivalentes de intercambio.

La segunda mitad del siglo XIX, constituye una unidad no sólo cronológica sino verdaderamente histórica, en la cual los distintos niveles de lo económico, lo político y lo social sufren una profunda y coincidente transformación a nivel mundial. Sea que le llamen la era del imperialismo, de la expansión de la economía capitalista, la época de la repartición territorial, la era de la constitución del mercado mundial, lo cierto es que en este período se observan fenómenos de profunda significación que involucran simultáneamente a las distintas regiones del globo terráqueo, lo que no había sucedido hasta entonces en la historia, mientras en múltiples escenarios nacionales esos fenómenos

globales van combinándose con procesos locales decisivos para su propio ser nacional y regional.¹³

Para Europa fue la época de la consolidación de los estados nacionales y del proceso industrial; además de la expansión territorial y colonialista sobre el mundo entero. Las naciones europeas estaban envueltas de un espíritu liberal; emprendieron un proceso de modernización y de transformación de sus estructuras socioeconómicas, gracias a la acción de la burguesía comercial y de la política progresista creciente.

En efecto, desde 1870 empezó a tomar forma una economía internacional cada vez más integrada como un todo, donde el capital rebasaba las fronteras nacionales, donde el poder económico se concentraba en grandes corporaciones y donde los países, ahora llamados “subdesarrollados”, tenían asignados roles precisos que desempeñar, asumiendo una relación de dependencia con los estados capitalistas ya consolidados en el mercado mundial.

Llevados por esta nueva dinámica, las potencias imperialistas vieron en América Latina, en su población y en sus áreas productivas otro blanco para ser absorbido dentro del nuevo sistema mundial. Por una parte, lograron el control de recursos, convirtiéndose en verdaderas fuentes de materias primas (de productos tradicionales); y por otro, ganaron este mercado para los bienes industriales y productos europeos destinados al consumidor.

Esta dinámica económica mundial influyó radicalmente en la estructura de clases y en el ritmo interno en el que se desarrollaban las sociedades latinoamericanas. Fue una coyuntura de cambios demográficos, económicos y políticos en la que la burguesía acepta plenamente el papel impuesto por el orden “neo-colonial”, de proveedora de recursos y de consumidora de productos que vienen de la metrópoli; lo que implicó dejar el espacio necesario para la inversión extranjera y asimismo la constitución de un estado liberal, bajo el monopolio político de las oligarquías exportadoras.

Con este proceso de incorporación de América Latina al mercado mundial, se da inicio a las actividades industriales y a la creación de una mano de obra asalariada, la constitución

¹³ Ortiz Crespo, Gonzalo, “Las condiciones internacionales (1875-1941)”, en: Ayala Mora, Enrique (Edit.), *Nueva Historia del Ecuador. Época Republicana III*, Vol. 9, Quito, Corporación Editora Nacional, Grijalbo, 1988, pgs. 10-54.

de los mercados internos, el proceso de preparación y transporte de las exportaciones, el comienzo de la actividad de los bancos, cuyos clientes eran los dueños de las tierras, la expansión de las relaciones monetarias de la economía, la presencia de los exportadores e importadores y por supuesto, de las inversiones extranjeras, que dará lugar a la “vía oligárquica” del capitalismo en América Latina.

En el Ecuador no sucedió lo contrario –claro está con las particularidades del caso- muy pronto el país se insertó en la división internacional del trabajo, en calidad de proveedor de materias primas, lo que trajo consigo un rápido proceso de acumulación-concentración de capitales que se manifiesta, entre otros hechos, con el surgimiento de los monopolios; el triunfo de la burguesía dependiente; la consolidación del estado nacional; y con la constitución de un mercado interno, gracias a la construcción de la primera red de comunicación.

Si dentro del país nos enfocamos en la región centro-norte, encontramos una estructura coherente y original política e ideológicamente, que se fue adaptando a las exigencias de esa economía capitalista naciente, siendo el sistema de hacienda la estructura dominante, alrededor de la cual se generaron y desarrollaron todas las relaciones económicas, políticas y sociales de la región.

Toda la atención se concentraba en Quito que era por muchas razones la ciudad más importante de la región, sobre todo el lugar de residencia y actividad de la clase dominante, que era un grupo tradicionalmente designado como clase terrateniente¹⁴, cuya implantación y poder no sólo tenía connotaciones locales, sino también sus intereses se repartían en otras provincias. Eran pues estas familias las que controlaban la vida política del país; entre ellas encontramos a los Ascásubi, Guarderas, Gangotena, Gómez de la Torre, Fernández Salvador, Montúfar, Aguirre, Chiriboga, etc., familias que acumularon grandes fortunas en la primera mitad del XIX, pero que durante las guerras de independencia se restringieron sus ingresos; posteriormente, en el proceso de consolidación de la nación dieron cara a las circunstancias y se aliaron con el militarismo extranjero, siendo las últimas décadas del siglo XIX el momento propicio, en el que entretejieron redes de relación con la nueva

¹⁴ Los terratenientes tenían una conciencia de clase de tipo aristocrático, que consideraba a la sociedad como un conjunto jerárquico relacionado con el orden natural.

burguesía comercial y financiera de la costa, y de esta manera entraron de lleno en la ola modernizadora y progresista que arrastró el “auge cacaotero”.¹⁵

Así, esta clase dominante, al disponer de propiedades en el conjunto de la sierra centro-norte, hicieron de la región la base de su poder nacional, constituyéndose en una clase hegemónica que se vio favorecida con el paulatino crecimiento económico a finales del siglo XIX. Este grupo de poder empezó a mirar hacia el exterior para ganar legitimidad para el Ecuador como “sociedad civilizada”. Estas clases trataron de acumular su propio capital simbólico, para construir su propia hegemonía cultural en una época en la cual el éxito comercial y el progreso cultural eran percibidos como estrechamente vinculados. La tradición que esta élite “inventó” para el país, intentaba precisamente comunicar ese mensaje y fue producida además, para el consumo externo.¹⁶

De ahí que la clase terrateniente serrana y burguesía comercial costeña generaron una serie de materiales simbólicos con los que construyeron sus “representaciones visuales”, a través de las cuales reflejaban su “status y poder”. En este contexto el retrato fotográfico adquiere un papel protagónico pues, su formato tarjeta de visita se convertiría en la manera más idónea de reflejarse a sí mismos y al mundo entero como parte de una sociedad progresista, civilizada y moderna.

Por otra parte, muchos de estos rostros circularon en las revistas ilustradas de finales del siglo XIX e inicios del XX, cuando la fototipia entraba en su apogeo. Una de las obras que reunió varios retratos individuales y grupales de importantes personajes del país fue el Catálogo de la Exposición Colombina que se llevó a cabo en Estados Unidos de Norteamérica en 1893 titulado *El Ecuador en Chicago*. Este libro es una especie de galería que exhibe la producción fotográfica nacional poniendo al descubierto el rostro de nuestra nación frente al mundo entero.

¹⁵ St. Geours, Ives, “Economía y sociedad de la sierra centro-norte (1830-1875), en: Ayala Mora, Enrique (Edit.), *Nueva Historia del Ecuador. Época Republicana*, Vol. 9, Quito, Corporación Editora Nacional, Grijalbo, 1988.

¹⁶ Muratorio, Blanca, “Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a finales del siglo XIX”, en: Muratorio, Blanca (Edit.), *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX y XX*, FLACSO-Sede Ecuador, Quito, p. 117.

Los retratos fotográficos al ser multiplicados y proyectados de manera impresa, y al circular en escenarios transnacionales montados por las exposiciones internacionales, sirvieron básicamente para propagar el particular canon de valor estético, juicio moral, gusto, distinción que llegaría a ser parte constitutiva y primordial de la cultura burguesa de la segunda mitad del siglo XIX.

El análisis y lectura realizados al documento fotográfico tiene un enfoque histórico-estético con el objeto de profundizar en la comprensión de nuestra cultura como participante en la creación de estas imágenes. Pues, los textos visuales revelan información tanto de los sujetos representados, como los motivos, e intenciones de los “imagineros” (fotógrafos) creadores de dichas imágenes y de su entorno.

Trabajaré en el terreno de la Historia de la fotografía o fotohistoria, abordaré a la fotografía como un material producido por el hombre que posee un carácter comunicativo y cuyo significado cambia, pues las interpretaciones difieren al atravesar fronteras cronológicas y culturales. Pretendo reconstruir la intrahistoria de cada fotografía, la técnica empleada, la biografía de su autor, describir la técnica reflejada, valorarla estéticamente y encasillarla en unas coordenadas sociales para extraer una lectura más completa de las imágenes analizadas. Desde mi punto de vista, la imagen fotográfica tiene una preclara dimensión documental, pues juega un importante papel en la transmisión, conservación y visualización de las actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la humanidad, de tal forma que se erige como un verdadero documento social.

En la primera faceta de la investigación indago en la bibliografía sobre Historia de la fotografía para tener una visión completa sobre el nacimiento, desarrollo y perfeccionamiento de esta tecnología y además, establecer el proceso que llevó a cabo el movimiento fotográfico a nivel mundial. Si bien la mayoría de libros que tratan sobre el tema son contemporáneos, he encontrado en los fondos antiguos, algunos que datan del siglo XIX, de éstos ejemplares se desprende valiosa información sobre “lo novedoso” que fue el apareamiento de este invento, no sólo en el campo del arte, sino también en el de la ciencia y en el de la comunicación durante este período. Estos datos me permitieron desarrollar la primera parte de la tesis, la misma que aborda los parámetros y conceptos generales que se manejan dentro de este campo, con el objeto de brindar una idea clara

sobre la evolución de la fotografía, y además de los términos y procedimientos empleados por la misma.

Para el manejo de la fotografía como fuente primaria, me baso en las consideraciones generales planteadas por José Antonio Navarrete –crítico y especialista en el área de las artes visuales- las cuales son bastante funcionales para la selección, clasificación y posterior análisis de este tipo de documento visual. Inicialmente identifiqué un cuerpo de trabajo (universo fotográfico), el cual se encajó en un “estilo visual”, pues en conjunto es más fácil determinar y establecer relaciones entre cada una de las fuentes, que cuando la hacemos individualmente. Posteriormente, procedí a reconstruir el discurso histórico relatado visualmente por las imágenes utilizando una serie de fuentes bibliográficas, hemerográficas y archivos documentales, para así tener una visión integral (cultural, económica, política y social) de la realidad captada por el lente fotográfico de Benjamín Rivadeneira en Quito a finales del siglo XIX.

La búsqueda se centró en las colecciones del Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. El primer paso consistió una revisión general de las imágenes de la segunda mitad del XIX y luego establecí criterios más específicos en la selección. Recopilé un universo de *tarjetas de visita* o *cartes de visite*, con retratos de hombres y mujeres que datan de la segunda mitad del siglo XIX de autoría del fotógrafo Benjamín Rivadeneira. Cabe mencionar que las imágenes seleccionadas reúnen las condiciones físicas y de contenido necesarios para realizar un análisis histórico-estético del retrato fotográfico, el mismo que será reforzado con los datos obtenidos de otras fuentes, para poder establecer el juego de relaciones entre los textos y las imágenes, y además su circuito de circulación y de consumo.

CAPITULO I

Historia de un rayo de sol: Una mirada a la historia de la fotografía en sus inicios

Para entender el amplio mundo de la fotografía es necesario dar una breve mirada a sus inicios. El siglo XIX fue testigo de una serie de transformaciones a nivel mundial, debido a la revolución industrial iniciada en Inglaterra a mediados del siglo XVIII, éstas radicaron en el desplazamiento paulatino de la producción manual a la mecanizada, lo que impulsó el desarrollo de varias industrias como la minera, la metalúrgica, la textil, y junto a ellas la comunicación y el transporte. El impacto de esta revolución empezó a extenderse por Europa de manera paulatina, tomando características muy particulares en cada nación, en muchos lugares el proceso fue lento, inclusive en algunos sectores del Viejo Continente, el progreso fue incipiente.

En la segunda mitad del siglo XIX los adelantos alcanzados a nivel técnico se hicieron eco en las investigaciones científicas, muchos de los procedimientos empleados hasta ese momento fueron objeto de varias innovaciones, dando como resultado el nacimiento o perfeccionamiento de algunos inventos. En este marco de desarrollo, industrialización y progreso apareció la fotografía, procedimiento técnico que revolucionó las formas de producción y representación de imágenes visibles, nació de la cooperación entre la ciencia y el arte convirtiéndose en el proceso mimético que pudo capturar la realidad existente, inmortalizándola y eternizándola a través del lente.¹⁷

A Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833), natural de Chalon-sur-Saone (Francia), le corresponde el descubrimiento de este invento. Desde 1812 a 1829 se dedicó a trabajos industriales y de ciencia aplicada, entre ellos la fotografía, en esos años, todos sus esfuerzos estaban encaminados a tratar de fijar las imágenes que se reflejaban en la cámara oscura. En 1824 resolvió el problema que se había planteado, al conseguir copias de grabados mediante la acción de la luz sobre un agente químico llamado betún de judea

¹⁷ En su invención y desarrollo intervinieron pintores y técnicos, que se aprovecharon de sus conocimientos científicos (químicos y ópticos), tecnológicos (lentes y mecánica) y, sobre todo, de los hábitos visuales provenientes del arte renacentista, para poner en práctica los ideales “naturalistas e informativos”, más que hacer posible la transformación artística, en el proceso de reproducción de imágenes. Acha, Juan, *Arte y Sociedad: Latinoamérica, el producto artístico y su estructura*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 211.

fijado sobre una placa de cobre colocada en el foco de la cámara. Dicha placa, luego de la acción prolongada de la luz, era sumergida en una mezcla de aceite de espliego o de petróleo, en mismo que disolvía el betún por todas las partes en que no había sido impresionado por la luz, quedando casi intacto en los puntos que había experimentado esta acción.

No obstante, el método inventado por Niépce era muy primario. Fue el pintor Louis-Jacques Mandé Daguerre, autor del diorama, quien gracias a sus estudios de los efectos luminosos, logró perfeccionar este procedimiento. Tuvo la suerte de descubrir la maravillosa influencia de los vapores en la aparición de la imagen fotográfica. Reconoció que la imagen formada por la acción de la luz sobre una placa de cobre cubierta de yoduro de plata era invisible al principio, pero que aparecía repentinamente si se la sometía a los vapores de mercurio.

Así nació el daguerrotipo o fotografía sobre metal. El 19 de agosto de 1839, los procedimientos de los inventores Niépce y Daguerre, que hasta entonces habían permanecido secretos, se hicieron públicos en el transcurso de una sesión de la Academia de Ciencias de París, a la que también fueron invitados los miembros de la Academia de Bellas Artes. En esta ocasión se brindó el descubrimiento al mundo entero; algunos presentes vaticinaron la aplicación de la fotografía en el campo del arte, de la biología, de la arqueología de la meteorología, e inclusive, de la astronomía.¹⁸

Al igual que en Europa, las noticias de los adelantos realizados por Niépce y Daguerre fueron muy pronto difundidas por toda América a través de diversas publicaciones locales y extranjeras que circulaban en aquella época:

ORIGEN DE LAS INVENCIONES Y DESCUBRIMIENTOS. FOTOGRAFÍA.- Arte á que ha dado origen el reciente descubrimiento de Mr. Daguerre (1838). Consiste en fijar en una superficie preparada al efecto las imágenes que se forman en el foco del lente de una cámara oscura. Este arte se mejora cada día con nuevos descubrimientos que le han de elevar á un alto grado de perfección.¹⁹

Nueva York 23 de mayo de 1840. **DAGUERROTIPO.** Este admirable descubrimiento va cada día recibiendo mejoras mui útiles, i no dudamos que con el tiempo se conseguirán resultados aun mucho mas ventajosos que hasta el día, sin embargo de que los ya conocidos son maravillosos. Hemos tenido esta semana la complacencia de ver varias láminas mui

¹⁸ Souguez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981, p. 51.

¹⁹ *Diario de Avisos*, Guayaquil, Año I, Núm. 23, jueves 1 de marzo de 1888, p. 125.

hermosas que acaba de recibir de Paris el Sor. F. Gouraud, de quien ya hemos tenido ántes el honor de hablar en nuestro periodico, por haber sido el primero que introdujo en America este nuevo arte. Entre estas láminas, sobre la perfeccion común a todas de su dibujo, como de la mano maestra de la naturaleza, hai dos que se distinguen de las que habíamos visto ántes: la una por su color pardo apurpurado, conseguido haciendo reflejar los rayos de luz, al tiempo de sacarse la impresión, en ciertos colores combinados i dispuestos al efecto, i la otra por su tamaño que es como de dos pies, ventaja que no se había obtenido al principio, i que proporcionará sin duda la facilidad de sacar retratos del tamaño natural.

También ha recibido el Sor. Gouraud nuevos aparejos para armar la cámara oscura, que son sumamente curiosos i primorosamente hechos, con goznes dispuestos de tal modo, que pueden doblarse las piezas, i llevarse en un baul con grande comodidad. Se nos ha informado que este discípulo de Daguerre piensa ir este verano a la Habana, donde no dudamos encontrará las simpatías i protección, a que su industria, ingenio i amor al arte le hacen acreedor. (*Del Noticioso de ambos mundos*).²⁰

Por otro lado, estos artículos daban cuenta de todos los artilugios a los que debían acudir los fotógrafos para lograr que la imagen salga definida; no olvidemos que en aquella época, para obtener una fotografía, se necesitaban varios minutos de exposición frente a la luz; los fotógrafos utilizaban aparatos como el “apoya cabeza” para conseguir que el modelo se mantenga firme, lo cual era una verdadera tortura. Así lo detalla el siguiente anuncio:

Retratos a l'heliographe- Entre las muchas ventajas i mejoras obtenidas por medio del Daguerrotipo, uno es la de sacar retratos a l'heliographe, según el siguiente método de Mr. Jobard, de Bruselas. La persona que quiera retratarse se dará una mano de blanco suave, por toda la cara. Se echará polvos del mismo color en el cabello, i afirmará la cabeza entre dos o tres tablas unidas con solidez, al respaldo de una silla, por medio de tornillos. Las tablas sobre que se apoya la cabeza, quedarán ocultas a la cámara oscura. El color de la carne no refleja bastante los rayos de la luz, i para esto se necesitaría un sol mui activo, al paso que la cara emblanquecida se reproducirá tan bien, como las figuras de yeso. (*El Comercio*).²¹

La fotografía sobre placa metálica tenía el inconveniente de que cada operación sólo suministraba un original no multiplicable. Por otro lado, se debía preparar la placa poco antes de utilizarla, revelándolo segundos después de su exposición a la luz. Además, los aparatos y todos sus accesorios pesaban aproximadamente cincuenta kilos y su precio era de cuatrocientos francos, alto valor que poca gente podía permitirse.²² Pese a sus defectos, el daguerrotipo se propagó rápidamente por el mundo entero y el interés que suscitó desde

²⁰ *Gaceta del Ecuador*, Quito, Trimestre 29, número 370, 10 de enero de 1841.

²¹ *Gaceta del Ecuador*, Quito, Trimestre 28, número 354, 20 de septiembre de 1840.

²² Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Ediciones G. Gili, 1983, p. 30.

su aparecimiento llevó a que, en pocos años, se mejorara su técnica –con la disminución en el tiempo de exposición- y se abarataran sus costos.

Paralelo al perfeccionamiento del daguerrotipo, el inglés Fox Talbot en 1841, seducido con los resultados obtenidos por el señor Daguerre, se dedicó a los experimentos fotoquímicos, dando origen al negativo en papel y, con él, a la imagen multiplicable. A este invento se lo denominó Calotipo (del griego Kalos que significa bello), también conocido como Talbotipo. Pero al igual que el obtenido por otros procedimientos, el resultado no era del todo satisfactorio, pues las imágenes captadas por la cámara, y reproducidas del negativo reflejaban un dibujo poco armonioso y contornos desvaídos.

Por esta razón, tanto la placa metálica de Daguerre –que no servía para la reproducción- como el calotipo de Talbot –que no obtenía la fidelidad requerida- fueron sustituidos rápidamente por la técnica del negativo en vidrio, la cual satisfacía las condiciones indispensables que exigía el desarrollo de la industria fotográfica naciente. Así, el procedimiento al colodión, descubierto en 1849 por el pintor francés Le Gray, revolucionó las técnicas empleadas hasta ese momento. El cristal colodionado se convertía en un negativo matriz del cual se podían obtener múltiples imágenes positivas, cuyos detalles presentaban la más rigurosa exactitud con asombrosa rapidez.

El colodión se obtenía al disolver el algodón-pólvora en alcohol mezclado con éter, el cual, al añadirle yoduro de plata, se convertía en un producto fotográfico. Posteriormente se bañaba la placa de cristal en esta mezcla de sustancias y era colocada en el chasis de la cámara para, finalmente, realizar la exposición (toma fotográfica). Con la placa ya revelada, fijada y lavada, se conseguía un negativo con el cual se podía realizar múltiples pruebas positivas sobre papel emulsionado sensible a la luz.

Este procedimiento, que en la actualidad puede parecer arcaico y complicado, fue utilizado durante unos treinta años, tanto en los gabinetes fotográficos como por los viajeros que realizaban largas y lejanas expediciones. Abrió el camino no sólo a varios aficionados incondicionales de la práctica fotográfica, sino también generó el desarrollo de ciertas industrias relacionadas con ella, como la construcción de aparatos ópticos, la industria química en el área de fabricación de placas fotosensibles y la industria del papel

enriquecida con la elaboración de papel emulsionado, la cual, a la vez impulsó a pequeños talleres que se dedicaron a la confección de marcos especiales y álbumes fotográficos.

A pesar de que la técnica del colodión húmedo fue adoptada por muchos fotógrafos, ya que permitía la nueva posibilidad de producción de imágenes múltiples con un adecuado grado de nitidez, las investigaciones por parte de aficionados, científicos y químicos –interesados en este campo-, no cesaron, pues estaban ansiosos de encontrar los principios elementales de elaboración de la placa seca. Fueron varios los intentos hasta que en 1874, Charles E. Bennet dio un paso decisivo al utilizar una emulsión conocida como gelatino-bromuro (compuesta por bromuro de cadmio, gelatina y agua), la cual era sensibilizada con nitrato de plata; luego se la extendía sobre el cristal, dejándolo secar a una temperatura de treinta y dos grados centígrados por un lapso de dos a diez días, dando como resultado la tan anhelada placa seca. Al mismo tiempo, el gelatino-bromuro fue aplicado en diferentes tipos de soporte, entre ellos papel muy delgado, celuloide y, más tarde, acetato de celulosa. Con éste último se configuró “la película” con las características físicas y químicas que conserva hasta la actualidad.²³

También se inició la elaboración de varias clases de papel cubierto con la mencionada sustancia, para obtener positivos (fotografías en papel) con la misma rapidez y sencillez con que se lograba un negativo, pero será la contribución del francés André Adolphe Disderi (1854), la más innovadora al momento de obtener múltiples imágenes positivas. El creó una máquina con cuatro objetivos que le permitía sacar ocho fotografías, las cuales eran recortadas y pegadas en un cartón. Este nuevo formato de seis por diez centímetros –con características muy particulares- llevó el nombre de tarjetas de visita o cartas de visita. Estas tuvieron gran acogida por su tamaño, por la facilidad al manipularlas e imprimirlas, y sobre todo, porque abrieron la posibilidad de una producción de imágenes a gran escala.

²³ Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981, p. 179.

Con la difusión de estos procedimientos se fue facilitando el trabajo del fotógrafo, pues ya no necesitaba trasladarse –si el caso lo ameritaba- con grandes laboratorios ambulantes y enormes equipos; sino que, simplemente, debía adquirir todo su material (negativos y papel) en las grandes firmas industriales, especializadas en fabricar y comercializar toda clase de productos fotográficos. Entre ellas: AGFA, en Alemania; Liverpool Dry Plates and Co., en Inglaterra; Lumière, en Francia; y la famosa firma Kodak, creada por George Eastman en 1888.

Hemos visto cómo durante la segunda mitad del siglo XIX, la técnica de la fotografía se fue perfeccionando lo bastante para no exigir de sus profesionales un conocimiento especializado. Para ésta época, la fotografía había salido de los dominios de la experimentación física, para pasar a manos de aficionados, los cuales fascinados por la magia de la luz, iban por el mundo con cámara en mano, en busca del “instante decisivo”.²⁴

Así la fotografía se constituyó en la materialización de las aspiraciones del hombre moderno occidental, que eran “producir y reproducir” toda clase de imágenes de la realidad visible. Representó una auténtica revolución en los métodos de representación y comprensión del mundo porque desmanteló toda una sólida tradición de las maneras de “hacer” y de “ver” las imágenes, generando una crisis en la esfera de las artes visuales. Este proceso mimético vino a romper el monopolio que habían tenido los artistas en la producción de imágenes, sobre todo las informativas. Se convirtió en una rival de la pintura, al incursionar en muchos territorios que antes habían sido exclusivos de esta última (retrato y paisaje). Por otro lado, la cámara fotográfica dio origen a una nueva categoría de imágenes, que en su esencia, difieren de cualquier imagen artística o documental previa; pues, como medio de creación y de producción aportó con una fidelidad potencial, desconocida hasta ese momento (copia de la realidad); rapidez de ejecución (instantaneidad); seriación (obtención de imágenes múltiples); y facilidad de ejecución; todos estos factores habían sido inalcanzables hasta su apareamiento.

²⁴ Fontcuberta, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Méjico, Editorial Gustavo Gili, 1994, p. 129.

En este contexto, a pesar de que en esta disertación, no es de mi interés abordar el tema de la fotografía como arte, es importante hablar sobre la relación existente entre la fotografía y el resto de las artes, tema que ha sido abordado por críticos, académicos y artistas tratando de dar respuesta a esta pregunta: ¿Poseía atributos artísticos esa espléndida técnica de reconocimiento de la realidad material? Una de las tantas reflexiones que hay al respecto, es la que hace Walter Benjamin en su libro *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*. En la introducción de la edición del 2004, Bolívar Echeverría escribe lo siguiente:

Benjamin está convencido de que en su tiempo ha sonado la “hora decisiva del arte”. En coincidencia plena con la cita de Paul Valéry que pone como epígrafe de su ensayo, piensa que en la “industria de lo bello” tienen lugar cambios radicales como resultado de las conquistas de la técnica moderna; que no sólo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo de arte están en plena transformación. Pero, más allá de Valéry, piensa que esos cambios radicales en la consistencia misma del arte tienen que ver, en igual medida que con las “conquistas de la técnica”, con una reconfiguración profunda del mundo social.”²⁵

Y en la misma obra, en el punto “II . Reproductibilidad técnica”, Benjamin sostiene:

Con la fotografía, la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, las mismas que entonces recayeron exclusivamente en el ojo. Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla. Si en la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así en la fotografía el cine sonoro.”²⁶

A pesar de que la fotografía se convirtió en una especie de obstáculo para la pintura, también fue el gran impulso que necesitaban las artes visuales para dejar de representar la realidad tal y cual se presentaba²⁷, obligándolas a cambiar de curso, para empezar a explorar en el mundo de las esencias, los arquetipos y las ideas, y engendrar así nuevas

²⁵ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (Introducción de Bolívar Echeverría), México, Editorial Itaca, 2004, p. 12.

²⁶ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (Introducción de Bolívar Echeverría), México, Editorial Itaca, 2004, p. 40.

²⁷ A mediados del siglo XIX se hablaba en el campo artístico de una tendencia conocida como realismo. Sus exigencias podían derivar de la aparición del retrato fotográfico. “Sólo se puede pintar lo que se ve”, la admiración que el artista profesaba por la naturaleza no tenía límites. La obra de arte había de demostrar un contenido objetivo, obtenido directamente de la naturaleza que lo rodeaba. Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, México, Ediciones Gili, 1993, p. 68.

corrientes artísticas que representasen una ruptura total de los cánones impuestos desde el renacimiento (por lo cual nace el cubismo, el fauvismo, abstraccionismo, impresionismo, etc.)

Sin embargo, es necesario hacer una acotación y es que, a pesar de que la fotografía se convirtió en sus inicios en el proceso mimético más fiel de la realidad, no era en esencia una obra de arte. Ya que, si bien ésta es una técnica manual de reproducción de imágenes, y por lo tanto susceptible de un empleo artístico -ya que donde hay materialidad e imágenes puede haber una organización artística y sensitiva-, al igual que la pintura, escultura, el dibujo, el grabado, etc., la fotografía tiene que reunir ciertas condiciones y manejarse bajo ciertas normas estéticas, para poder llegar a ser una verdadera composición artística.

Al respecto, muchos teóricos manifiestan que la cuestión misma de si la fotografía constituye un arte, es esencialmente engañosa. Pues, a pesar de generar obras que pueden ser denominadas “arte” (que requieren subjetividad y nos suscitan placer estético), la fotografía, para principiar, no es absolutamente una forma de arte, porque al igual que el lenguaje, es un medio con el cual “se pueden hacer obras de arte”, entre otras cosas.²⁸ Por esta razón, la temprana fotografía (aquella que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX), a pesar de llenar las expectativas estético-visuales de la sociedad de aquella época, tuvo básicamente fines naturalistas e informativos, pero no de innovación artística; pues la búsqueda y el logro de reproducir imágenes visuales, tenían realmente por objetivo aumentar y aligerar los medios de comunicación interhumana y los de información, mientras que las aspiraciones artísticas vinieron después, cuando la fotografía se había perfeccionado técnicamente.

En otras palabras, la fotografía desde su creación ha sido un parámetro que ha determinado los hábitos y preferencias mentales y sensitivas del hombre moderno, transformando el ámbito visual de las sociedades y obligando a cambiar de curso a las artes visuales. Fue el procedimiento que vino a incrementar y consolidar el predominio de las imágenes visuales

²⁸ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 148.

no solo en el campo de la información sino en todo nuestro entorno; ya que si bien la cámara fotográfica en sus albores era un instrumento para descubrir el mundo, en la actualidad no queda un solo rincón que no haya sido capturado por un lente.

CAPITULO II

Fijada para siempre: Los gabinetes fotográficos en Quito en la segunda mitad del siglo XIX

En nuestro continente el daguerrotipo hizo su triunfal aparición en Veracruz, Méjico, en diciembre de 1839, pocos meses después de haber sido presentado oficialmente en la Academia de Ciencia de París, en manos de Leverger y de Jean Francois Premier. A Sudamérica arribó a Bahía y Río de Janeiro, Brasil, en enero del mismo año, con el abate francés Louis Comte, físico de profesión, quien, aparentemente, trabajó con Daguerre; y a los Andes llegó en 1842 con el Barón Jean Baptiste Louis Gros, hijo del famoso pintor Antoine Jean Gros.²⁹

En lo que se refiere al Ecuador, es difícil determinar con exactitud cuándo y quién trajo la primera cámara fotográfica; sin embargo, para el año 1849 se hablaba de la existencia de un sistema de daguerrotipia en Guayaquil que pertenecía al señor Manuel Noboa Baquerizo, hijo del Presidente Diego Noboa. En Quito, un anuncio publicado en el periódico *El Ecuatoriano* del 9 de abril del mismo año nos da un pequeño indicio de su existencia en esta ciudad:

AVISO. Se pone en conocimiento de los habitantes de este lugar, que se les presenta la oportunidad de poderse retratar por el DAGUERROTIPPO, con la doble ventaja de que los retratos al mismo tiempo de ser parecidos a original, tienen tanta permanencia como si fueran pintados.

Los recientes e importantes descubrimientos que se han hecho con relación á este instrumento, lo constituyen un auxiliar poderoso del arte: los retratos son perfectamente ejecutados, i pueden verse clara i distintamente á cualquier luz; i por el uso del cloruro de oro, tienen la cualidad de ser permanentes.

Las personas que deseen retratarse, ó satisfacer su curiosidad, pueden ocurrir al alojamiento del retratista, que es en casa del Señor José Abendaño esquina del Cármen bajo; donde podrán ver muchas muestras hechas en Carácas, Bogotá i otras partes.

Los precios de los retratos serán desde cuatro hasta diez pesos, según el tamaño i la calidad de la caja i moldura que llevan.

Hai de venta una máquina daguerrotípica, de excelente calidad i con los útiles necesarios; i también máquinas eléctrico/magnéticas últimamente descubiertas i de mucho uso en los Estados Unidos, por los buenos resultados que produce en la curación de enfermedades nerviosas.³⁰

²⁹ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1997, p. 346.

³⁰ *El Ecuatoriano*, Quito, Año 2, Trimestre 6, número 63, 9 de abril de 1849.

Cabe mencionar que la fotografía indagó en todos los géneros pictóricos, pero el retrato fue su predilecto, su producción para uso privado fue el factor que, en pocos meses, favoreció la divulgación de éstas imágenes y que impulsó el desarrollo de nuevos estudios para mejorar la tecnología con el fin de alcanzar una instantaneidad relativa, lo que de una u otra forma, hizo del retrato fotográfico comercialmente explotable. Si bien al inicio fue un privilegio de las élites urbanas, debido a sus altos costos de producción, con el perfeccionamiento de su técnica y su rápida difusión, poco a poco fue adoptada por los estratos medios de la población.

Fue la ciudad el espacio privilegiado para la expansión de este mercado visual, en Quito, uno de los pioneros del retrato fotográfico fue el francés Louis Gouin, que llegó a Plaza Grande. Su mayor producción se registra entre 1858 y 1869, ésta consiste en una amplia galería de personalidades locales de familias acomodadas e incluso una colección sobre personajes populares presentes en las calles de la ciudad.³¹

El formato empleado por este fotógrafo era conocido como tarjeta de visita o carte de visite patentado por el francés André Adolphe Disdéri en 1854 y considerado como uno de los más innovadores al momento de obtener múltiples imágenes positivas. Estas tarjetas tuvieron gran acogida por su tamaño (6x10cm.), por la facilidad al manipularlas e imprimirlas y, sobre todo, porque abrieron la posibilidad de una producción de imágenes a gran escala, ya que permitían reemplazar las placas metálicas por las placas de vidrio. Así, para el lento negocio de la fotografía, ellas significaron un boom de enormes proporciones que se expandió como una nueva industria, en la que se fundó el rol del fotógrafo como artista y artesano.

Es necesario mencionar la labor realizada por Rafael Pérez y su hijo José María, considerados precursores de la fotografía ecuatoriana en Quito. En el año 1859 se tiene constancia de positivos sobre papel de color sepia realizados por estos fotógrafos. Su gabinete estaba ubicado en la esquina de la Plaza de Santo Domingo, en la vivienda de la

³¹ Chiriboga, Lucía y Silvana Caparrini, *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX*, Quito, Museo de la Ciudad, Imprenta Noción, 2005, p. 61.

señora Tomasa Monteros, taller que fue ocupado en 1880 por Camilo Pérez³². En las tarjetas de visita realizadas por estos retratistas llama la atención el texto de su logotipo.³³



Retrato de Zoila V. Sevilla, Rafael Pérez e Hijo, Quito, ca. 1880.

Si bien la fotografía fue ganando espacio en la elaboración de retratos, no llegó a desplazar a la pintura, pues el retrato al óleo tenía sus adeptos, la mayoría de ellos aristócratas y gente de clase alta que deseaban poseer uno por considerarlo un símbolo de status. He aquí una de las apreciaciones personales de Juan León Mera, connotado escritor ecuatoriano decimonónico, sobre una de sus más grandes pasiones en lo que se refiere al género del retrato.

En materia de retratos juzgo que es notabilísimo el progreso del Arte pictórico en nuestros días. La fotografía á venido á hacer competencia á la pintura y ésta, para no dejarse vencer, ha hecho supremos esfuerzos y lo ha conseguido. Según la tradición en la escuela fundada por Miguel de Santiago se trabajaba con buen éxito en este ramo. Posteriormente vino a lamentable decadencia como puede verse en los retratos de principios de siglo y hasta de ahora no muchos años.

... Estamos en la época de la afición a los retratos, los esposos quieren tenerlos de su compañera y viceversa, los hijos de los padres y los pueblos de los personajes que los han honrado o les han hecho beneficios. Ya que no podemos tener estatuas se ocupan más en

³² *El Fénix*, Quito, 10 de junio de 1880, Núm. 33, Trimestre III, p. 284.

³³ **RAFAEL PEREZ E HIJO. PINTORES Y FOTOGRAFOS. EN EL ECUADOR.** *De toda plancha en este establecimiento. Se puede hacer retratos al óleo.* Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, código 82.F0037.52

estas obras que en la de otro género y á fe que hay quienes las hacen dignas de elogio (Salas, Pinto, Manosalvas)...³⁴

Por otra parte, no es extraño que en esta época, los fotógrafos se asociaran entre colegas e incluso con familiares, con el fin de atraer más clientes y multiplicar sus encargos o que se trasladaran de un lugar a otro buscando nuevos mercados, abriendo sucursales en distintas ciudades. En Quito, una de las más reconocidas en la década de 1880, a pesar de su corta existencia fue la conformada por Enrique Thede y el fotógrafo itinerante Olavarria; ellos ofrecían toda clase de servicios, su establecimiento se encontraba junto a la Relojería Alemana de propiedad de Thede en la Calle García Moreno también conocida como la Calle de la Compañía.



Retrato de Rosa Alvarez, Enrique Thede & Cía., Quito, 1 de enero de 1881.³⁵

**ESTABLECIMIENTO FOTOGRAFICO
DE ENRIQUE THEDE & CA.
CALLE DE LA COMPAÑÍA
CASA DE LA SEÑORA ALEGRIA QUIJANO**

Deseoso el que suscribe de que la culta sociedad quiteña tuviera un establecimiento fotográfico digno de ella, no ha trepitado en celebrar un contrato con el señor don A.

³⁴ Mera, Juan León, “Conceptos sobre las artes. A mi hijo Juan León”, en: *Revista Ecuatoriana*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, Tomo VI, número LXIV, abril de 1894, pgs. 121-149.

³⁵ *Retrato de Rosa Alvarez*, Enrique Thede & Cía., Quito, 1 de enero de 1881. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, código 82.F0037.60

Olavarria, quien ha trabajado, por largo tiempo en los acreditados establecimientos de Cunich en Valparaiso, y Castillo de Lima cuya fama es conocida en América del sur.

Para llenar el deseo de las personas de gusto y aún de las mas exigentes, tiene aparatos, útiles y mixtos de primera calidad, y tan variados que puede sacar toda clase de retratos, inclusive los de nuevo sistema, entre los que son notables los crisolios y los porcelanotipos. Además de esa clase de retratos, hace ceneotipos, siemeses, retratos, Rembrant, camafeo, Barniztipos, Victoria-Album-Normales-Grupos y Vistas.

Se abstiene de todo elogio, porque prefiere el que suscribe que las personas que lo favorezcan juzguen por los trabajos que se hagan.

Las personas que deseen retratarse, avisarán en la relojería alemana, esquina de la compañía o en el establecimiento, donde recibirán boleto de entrada, señalando el día y hora, a fin de que no tengan que esperar y de que no se desarregle su tocado y su vestido.

Todos los trabajos serán hechos a satisfacción de las personas que los pidan y el abono será adelantado.³⁶

Pero quien implantó una verdadera moda de las mencionadas tarjetas de visita, a finales del siglo XIX, fue el norteamericano Enrique Morgan, que arribó al Ecuador en 1877 con su ayudante alemán Teodoro Biener e instaló su gabinete *Fotografía Norte América* en Quito y permaneció aquí hasta 1890 aproximadamente³⁷, estuvo localizado en la casa de Alegría Quijano, en la Calle García Moreno, una de las más concurridas y comerciales de la ciudad. Introdujo nuevos y magníficos materiales para la elaboración de retratos en este tipo de formato. Por su estudio desfilaron varios personajes como Luis Cordero, Juan Montalvo, José María Plácido Caamaño, Ignacio de Veintimilla, Marieta de Veintimilla, entre otros. Uno de los anuncios que aparecieron en los diarios capitalinos en el año 1883 decía:

ENRIQUE MORGAN
FOTOGRAFO NORTEAMERICANO

Ofrece sus servicios al distinguido público de la capital durante todos los días ordinarios y los domingos hasta las 3 p.m.

Trabaja en variados sistemas, a cual más hermosos y durables.

Vende colecciones a precios sumamente baratos

Puede pedirse retratos duplicados a precios sumamente inferiores.

Carrera García Moreno.³⁸

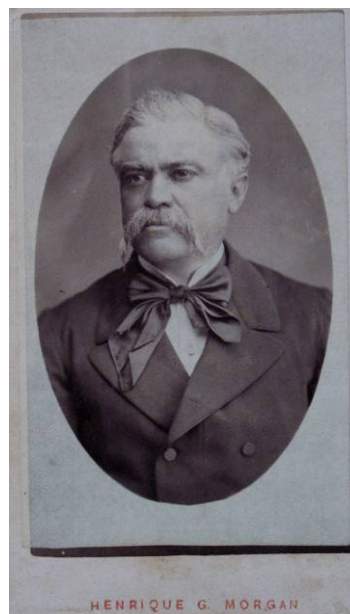
³⁶ *El Fénix*, Quito, sábado 25 de septiembre de 1880, Trimestre IV, Núm. 44, p. 372.

³⁷ Fue en 1890 que su taller pasó a manos del fotógrafo Fernando Calisto, con el nombre de *Fotografía Rápida*.

³⁸ *Los Principios*, Quito, Trim. II, Núm. 24, 13 de mayo de 1883, p. 1.



Retrato de mujer, Enrique Morgan, Quito, ca. 1880.³⁹



Retrato de Pedro Lizarzaburu, Enrique Morgan, Quito, ca. 1880.⁴⁰

Sin embargo cuatro años más tarde circuló en el periódico *El Nacional* una noticia que informaba lo siguiente:

ENRIQUE MORGAN. VENTAJOSAMENTE CONOCIDO YA EN ESTA CAPITAL, ofrece sus servicios al respetable público, después de su regreso de Guayaquil, donde ha adquirido fama merecida por sus magníficos retratos de todo sistema: tarjetas miñatura, pequeñas, álbum, porte natural, gran porte, etc. etc. Ha traído máquinas de lo más moderno que se ha inventado, tiene magníficos operarios y cuenta con un Socio inteligente y laborioso. Como tiene compromisos que llenar en otras partes, sólo trabajará por treinta días contados desde la fecha. Precios módicos, puntualidad, esmero, trabajos á gusto del interesado; sobre todo, reproducción instantánea, la más acomodada para niños ó personas débiles de vista. Oficinas adecuadas, en Casa de los Sres. Curas del Sagrario, junto á la iglesia del mismo nombre. Marzo 17 de 1887.⁴¹

Este anuncio nos da a entender que Morgan fue un fotógrafo itinerante que se radicó por cortos lapsos en las principales ciudades del país, dando a conocer su arte y transmitiendo

³⁹ *Retrato de mujer*, Enrique Morgan, Quito, ca. 1880. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, código 82.F0037.81

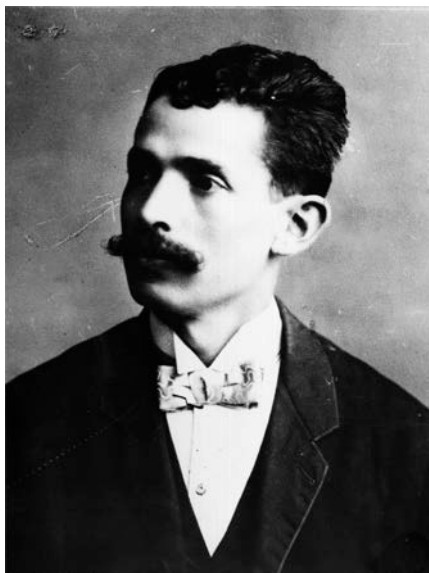
⁴⁰ *Pedro Lizarzaburu*, Enrique Morgan, Quito, ca. 1880. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, código 82.F0037.32

⁴¹ *El Ecuatoriano*, Quito, 18 de marzo de 1887.

sus conocimientos a sus operarios o ayudantes que, en algunos casos, abrían sus propios gabinetes luego de aprender bien los detalles técnicos del oficio. Tal es el caso del fotógrafo quiteño, objeto de nuestro estudio: Benjamín Rivadeneira Guerra (1855-1936), quien aprendió el oficio del francés Luciano Laffite, importador de materiales fotográficos en los años ochenta. De él también se conservan varias tarjetas de visita, las cuales reproducen, en medio cuerpo o en busto, la figura de damas, caballeros y niños de aquella época, de quien hablamos a continuación.

Capítulo III

Benjamín Rivadeneira Guerra: Entre la imprenta, el grabado y la fotografía



*Retrato de Benjamín Rivadeneira, s/a., Quito, s/f.*⁴²

Los pocos datos que se puede obtener sobre la historia de la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX es a través de la investigación en fuentes como periódicos, revistas, prólogos de libros o crónicas de viajeros, de ahí también se desprenden una que otra evidencia de la trayectoria de los fotógrafos locales y de sus gabinetes o estudios. Sin embargo, en el libro de Fernando Jurado Noboa, titulado *Los Ribadeneira antes de Colón*, que es una recopilación de datos genealógicos de la familia, ilustrada con fotografías y sustentada con copias de algunos documentos consultados por él en archivos tanto familiares como institucionales que respaldan la información que contiene esta obra, el autor aborda brevemente la trayectoria de Benjamín. En el segundo tomo, en el Capítulo XIX: “Hacia el arte: Fotografía y fotograbado”, esboza uno que otro dato sobre el trabajo realizado por los integrantes de esta familia en el campo de la imprenta, el grabado y la

⁴² *Retrato de Benjamín Rivadeneira, s/a., Quito, s/f.* Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, código 82.F0039.1

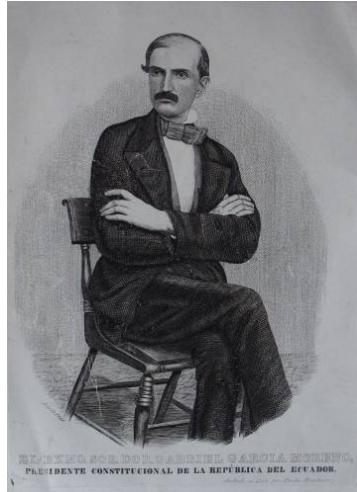
fotografía; de esta información se desprende que en tres generaciones de esta familia, a lo largo del siglo XIX y XX, encontramos un representante de cada uno de estos oficios.

Don José Antonio Benjamín Rivadeneira Guerra nació en Quito el 11 de enero de 1855, sus padres fueron don Manuel Antonio Rivadeneira Heredia y doña Felisa Guerra, él fue tipógrafo e impresor de profesión, muy conocido en su tiempo. En 1850 empezó a imprimir el periódico *El Pueblo*, en diciembre del mismo año inició la publicación del periódico *La Paz*, y cinco años más tarde fundó el periódico *La Defensa*. En 1864 el gobierno de Gabriel García Moreno lo contrató para la impresión de los cuatro primeros sellos adhesivos del país, además llegó a crear la imprenta *De la Nación*.⁴³

Don Manuel Antonio contrajo sus primeras nupcias con doña Dolores Valencia con quien tuvieron once hijos, entre ellos Emilia Rivadeneira Valencia (1839-1916) notable buriladora y grabadora, muy conocida por sus trabajos. En la década de 1860 en el taller de su padre en San Marcos, elaboró las planchas para la impresión de los primeros sellos ecuatorianos, diseño que también fue utilizado en las monedas ecuatorianas que circularon el siglo pasado. En esta época su mecenas fue el Presidente Gabriel García Moreno, quien le solicitó un retrato, el mismo que esculpió con buril en láminas de bronce; cuatro años más tarde elaboró un facsímil de éste para entregar a los redactores de *El Estandarte Católico* en Chile; y en 1879, hizo su tercer retrato de García Moreno para el Gabinete de Física de la Universidad Central. En 1893 Emilia tenía su casa y taller en la acera occidental de la carrera Flores No. 20 y Sucre, ocupaba toda la mitad de la cuadra, ahí dictaba clases de grabado. Murió a los 77 años el 8 de septiembre de 1916.⁴⁴

⁴³ Jurado Noboa, Fernando, *Los Ribadeneira antes y después de Colón*, Quito, Colección Amigos de la Genealogía, Vol. XXVI, Tomo 2, p. 222.

⁴⁴ *Ibid*, p. 228



Retrato de Gabriel García Moreno, Emilia Rivadeneira, Grabado, Quito, 1861.

El texto del grabado dice:

“EL EXMO. SR. DOR. GABRIEL GARCIA MORENO, PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LA REPUBLICA DEL ECUADOR. Grabado en Quito por Emilia Rivadeneira. Año de 1861”.

No es difícil imaginar que Emilia, en algún momento, utilizó las fotografías realizadas por Benjamín para elaborar grabados, que eran su especialidad. Anecdóticamente, en este caso en particular, en la colección que se encuentra este trabajo, también reposa una fotografía de formato promenade (18x10cm) con el retrato de la esposa de Gabriel García Moreno, doña Mariana Alcázar, al reverso tiene escrita la siguiente dedicatoria: “Conserve el Sr. Dr. D. Ricardo Ruiz este retrato como recuerdo de una afmo. Amigo. Gabriel García M.”, en el centro se observa la viñeta y sello del gabinete fotográfico: “Benjamín Rivadeneira”, elementos que de una u otra forma, podrían garantizar su autoría y además su relación con García Moreno.⁴⁵

⁴⁵ Los dos retratos conforman la colección No. 82.F0004. del Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.



Retrato de Mariana Alcázar, Benjamín Rivadeneira, Quito, s/f.

Al quedar viudo de su segunda esposa, con quien no tuvo descendencia, don Manuel Rivadeneira se casó con Felisa Guerra, de este matrimonio nace José Antonio Benjamín, en la ciudad de Quito, el 11 de enero de 1855. Como vimos anteriormente, creció en el mundo de la imprenta, por el oficio que ejercía su padre y también experimentó de cerca el arte del grabado gracias a su hermanastra Emilia.

A Benjamín se lo reconoce como uno de los iniciadores de la fotografía en Quito, por su gabinete desfilaron más de tres generaciones y su lente fotográfico captó varios ángulos de la ciudad. Participó en exposiciones nacionales e internacionales, obteniendo importantes galardones: Medalla de oro en la Exposición Nacional del Ecuador en Diciembre de 1891; Medalla de oro, premio al mérito concedida por el Concejo Municipal; Medalla de bronce obtenida en la Exposición Universal de París en 1900. Sus primeros contactos los hizo con el francés Luciano Laffite que importaba material fotográfico en los años 80, con él aprendió el oficio y a quien finalmente compró todos sus aparatos. En principio estuvo asociado con el maestro Thill, cuyos soportes utilizó en sus primeros trabajos. Para 1894 su gabinete estaba localizado en la Calle Sucre No. 18 y Pichincha, frente a la Plaza de San Francisco en la casa de Domingo Gangotena, cinco años más tarde compró el taller de Fernando Calisto, otro de los reconocidos fotógrafos de aquella época, logrando de alguna forma monopolizar el arte fotográfico en Quito.¹ Por un buen tiempo utilizó los cartones de Calisto, los cuales se colocaban al reverso de la fotografía, Rivadeneira pegaba una tira de papel transparente con su propio nombre. Aquí encontramos un dato interesante, y es que

en el gabinete de Calisto, que estaba ubicado en la Calle García Moreno No. 59 en casa de la señora Alegría Quijano, funcionó el taller de Enrique Morgan, de ahí que es probable que los telones y mobiliario hayan también sido adquiridos por Calisto y éste a su vez le haya vendido a Rivadeneira.

Años más tarde, compró una casa ubicada en la esquina de las Calles Olmedo y Flores, en la que instaló su gabinete. Preparaba las placas de bromuro de plata y todo el material fotosensible con la ayuda de sus hijos, quienes con el tiempo llegaron a convertirse en profesionales de este campo.



Retrato de mujer, Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1910.⁴⁶

Contrajo matrimonio con Luz María Cruz con quien tuvo seis hijos, dos de los cuales trabajaron con Benjamín. Luis Felipe, figuró como fotógrafo a principios del siglo XX, Carlos Simón que se aficionó por la fotografía desde muy temprana edad cuando su padre le regaló una cámara, estudió fotografía en Nueva York y trabajó en el estudio Underwood and Underwood, quizá una de las empresas más reconocidas en la década de 1920 en los Estados Unidos de Norteamérica, a su regreso a Quito colaboró con su padre y se destacó como fotógrafo entre 1920 y 1960.⁴⁷

⁴⁶ Este retrato de mujer (código 94.F461.10 Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador) que data aproximadamente de la primera década del siglo XX, tiene la mencionada tira con el nombre del fotógrafo, al parecer Rivadeneira utilizó el material del otro estudio fotográfico con el que estuvo asociado para no desperdiciarlo, debido al gasto que demandaba la compra del mismo.

⁴⁷ Rivadeneira, Luis Bossano, “Breves datos biográficos de los Rivadeneira”, en: FONSAL y Academia Nacional de Historia, *Un siglo de imágenes. El Quito que se fue II/1860-1960*, Quito, Trama, 2004, p. 13.

La trayectoria de Benjamín Rivadeneira ha sido reflejada en contadas exposiciones. Una de las primeras se llevó a cabo en uno de los almacenes más concurridos de la ciudad ubicado en el famoso Pasaje Royal, el 10 de noviembre de 1919, conforme se desprende de una noticia que apareció en el Diario El Comercio:

BELLEZAS QUITEÑAS

En una de las amplias vitrinas del almacén “La Samaritana”, se exhibe un artístico muestrario de fotografías, en las que se hallan retratadas las principales bellezas quiteñas. Este muestrario es de la casa de Rivadeneira e Hijo y manifiesta lo mucho que se ha progresado en el arte de la fotografía.⁴⁸



*Retrato de mujer, Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1910.*⁴⁹

Otra de las exposiciones registradas se realizó por el Aniversario de la Batalla de Pichincha, en el mes de mayo de 1968 en el Museo de Arte Alberto Mena Caamaño (que actualmente forma parte del Centro Cultural Metropolitano de Quito), denominada *Fotografía histórica de Quito*, estuvo conformada por 23 fotografías de la ciudad en el siglo XIX de autoría de Benjamín, una de César Rivadeneira Cruz, ocho de Hugo Rivadeneira Suárez –abuelo, hijo y nieto-.

La tercera exhibición puede haberse llevado a cabo en la misma década (no se tiene la fecha exacta), fue inaugurada en el Convento de San Agustín, en el marco de la celebración de las fiestas de Quito, en el mes de diciembre, en la que participaron varias

⁴⁸ Diario El Comercio, Quito, lunes 10 de noviembre de 1919.

⁴⁹ *Retrato de mujer*, Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1910. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura del Ecuador, código 94.461

entidades, fotógrafos profesionales y aficionados, entre ellos los estudios fotográficos: Utreras, Rivadeneira, Cifuentes y Almeida. Al igual que la exposición anterior el público pudo apreciar fotografías de Quito en diferentes épocas.

Benjamín Rivadeneira Guerra muere el 18 de noviembre de 1936 en la Parroquia González Suárez, a los 81 años de edad, su obra sirvió de inspiración para muchos fotógrafos que despegaron en la década de los veinte, como es el caso de su nieto Hugo Rivadeneira Suárez, que siguiendo los pasos de su abuelo, conformó una amplia galería de los distintos rostros de la ciudad.

Capítulo IV

Una mirada a Quito a través del lente fotográfico de Benjamín Rivadeneira

Como vimos, Benjamín Rivadeneira, al igual que otros fotógrafos aprendió el oficio de un extranjero (Luciano Laffite). De los datos obtenidos, sabemos que para el año 1894, tenía su gabinete en la Calle Sucre No. 18, la mayoría de sus clientes pertenecía a la aristocracia y a la clase burguesa, entre ellos se encontraban hombres públicos como diputados, senadores, mandatarios; académicos e intelectuales; hombres, mujeres y niños de familias terratenientes; además militares, el clero, banqueros, comerciantes, industriales, hombres de negocios, todos ellos anhelaban inmortalizarse a través de la imagen fotográfica.

Cabe señalar que uno de los factores que colaboró para la expansión y desarrollo del género del retrato en la fotografía fue el deseo de las nacientes burguesías de poseer todo aquello que antes había sido privilegio de las élites o clase dominante. Ellos también querían contemplarse a sí mismos en vida y les atraía la idea de que su rostro pase a la posteridad. En ninguna época fue tan grande la necesidad de personalización, de allí que los fotógrafos pusieran especial interés en el encargo de este tipo de trabajos. El retrato individual fue bastante solicitado, pues a finales del siglo XIX empezaron a circular nuevas ideas en relación a la construcción del “yo”, así como del papel y valor del individuo en la sociedad, pues el ser humano tomó conciencia de sí mismo, experimentando el despertar de una curiosidad en relación a su propia persona, sintió el deseo de transmitir a la posteridad su nombre, sus obras y su imagen.⁵⁰

Por otro lado, el desarrollo de esta tecnología visual y el apareamiento de otro tipo de lentes y materiales (especialmente papeles más sensibles a la luz), permitió que los gabinetes fotográficos no sólo ofrecieran a sus clientes las tarjetas de visita, sino también formato como: Victoria (12x8cm.), Cabinet (16x11cm.), Promenade (18x10cm.), Bourdoir (21x14cm.) e Imperial (25x17); estos formatos estándar eran montados en soportes gruesos de cartón con adornos dorados en los bordes y las superficies de colores blanco, verde, rojo

⁵⁰ Francastel, Galiene y Pierre, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1978, p. 50.

y negro; a su reverso ostentaban los logotipos con los nombres de los gabinetes o fotógrafos. En el caso de Benjamín Rivadeneira encontramos que por mucho tiempo prefirió utilizar un cartón brillante de color celeste y viñetas doradas, y fue en las primeras décadas del siglo XX que empezó a trabajar con otras calidades y colores de cartulinas.⁵¹

Aunque los fotógrafos pretendían diferenciarse uno de otro por su destreza en el manejo y conocimiento de las diversas técnicas, en lo que se refiere a composición había una gran similitud. Esto se debe a que, con el afán de ofrecer a su clientela lo más moderno y novedoso, los ambientes artificiales del estudio debían guardar un gran parecido con aquellos que se montaban en los grandes gabinetes de París. Lo mismo sucedía con la moda, pues las mujeres y hombres que acudían a los fotógrafos para retratarse lucían atuendos basados en modelos extranjeros⁵². Así, inspirados por un espíritu vanguardista, trataban siempre de manejarse dentro de parámetros impuestos por los cánones europeos.

⁵¹ La fotografía de finales del siglo XIX pretendía que el acceso a la representación no esté reservado a la élite, sino que sea accesible al mayor número posible de personas. Esta aspiración a la democratización se consolidó en las primeras décadas del siglo XX, cuando aparecieron las emulsiones de gelatinobromuro, lo que significó para los fotógrafos poder trabajar con una emulsión seca, lo bastante estable para ser preparada industrialmente. Si bien los anuncios publicitarios de los diferentes gabinetes, dan cuenta del afán que tenían los fotógrafos de captar, mediante un procedimiento que implicara bajos costos de producción e inmediatez, imágenes nítidas que fueran percibidas como un espejo de la realidad, e invitaban al “público en general a realizarse inmejorables retratos [...] a precios sumamente baratos [...] empleando aparatos útiles de primera calidad” y garantizando un total parecido con el [...] original, su propuesta se hizo efectiva muchos años más tarde, cuando fue más fácil importar los materiales fotográficos, gracias a la construcción de carreteras y a la inauguración del ferrocarril.

⁵² Con respecto a la moda, hubo posturas del lado tradicional y conservador de la sociedad que tenía sentimientos encontrados en relación al uso y consumo de cierto tipo de artículos suntuarios, que desde su perspectiva contravenían los parámetros implantados por las “buenas costumbres” hasta ese momento. En una carta dirigida por Juan León Mera a don Juan Valera, publicada en la Revista Ecuatoriana el 31 de marzo de 1890, acota lo siguiente: “Ahora voy á hacer á Ud. una confesión, señor Valera: hay algo en esta cultura moderna en que vamos entrando tan resueltamente, que no me gusta. El excesivo lujo, por ejemplo, al que son muy aficionados muchísimas familias y el desatentado culto que se rinde á las modas que nos vienen de ultramar, nunca merecerán mi aprobación... Yo habría querido, pues, que la civilización no llegase á desterrar la sencillez medio patriarcal de las costumbres coloniales...
Revista Ecuatoriana, Tomo II, Núm. 15, Quito, 31 de marzo de 1890, p. 85.



*Sala de posado del estudio fotográfico Fratelli Alinari en Florencia, 1899.*⁵³

Estos factores motivaron a los fotógrafos a desarrollar su propio estilo, procuraban que sus retratos no sólo se adaptaran a su visión personal, sino sobre todo a las expectativas y gusto de su clientela, la cual seguramente quería tener una imagen que irradiase su personalidad con altiva grandeza. Para lograr su objetivo, creaban un ambiente propicio en el gabinete, se valieron de diferentes elementos como telones de fondo, balaustradas y jarrones con flores; todo ello colocado a manera de espacios románticos e insinuando una realidad envuelta en una magia idílica.⁵⁴

Los retratos de Rivadeneira se caracterizan por el empleo de elegante mobiliario con diferentes telones de fondo adornados con profusos elementos decorativos (florales y arquitectónicos), sobre todo en el caso de mujeres y niños. Con los caballeros prefería utilizar un pedestal o una mesa cubierta con manteles de diferentes diseños, sobre la que descansaba la mano del fotografiado, debajo de la que estaba colocado un libro. Es difícil pensar que su gabinete tuviera una cubierta de cristal -muy usual en los estudios franceses e italianos-, recurso que permitía alcanzar mayor luminosidad; sin embargo, puede haber acudido a otros artilugios, como montar todo el escenario en medio de una galería interior o en un corredor. Pero a pesar de las dificultades que se le hayan presentado, se puede

⁵³ Gunthert, André y Michel Poivert, *El arte de la fotografía de los orígenes a la actualidad*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2009, p. 120.

⁵⁴ Cifuentes, María Angela, *El placer de la representación. La imagen femenina ante la moda y el retrato. Quito, 1880-1920*, Quito, Abya-Yala, 1999, p. 50.

observar en sus retratos, el adecuado manejo del enfoque y la luz, gracias al detalle que logra en las diferentes texturas y por el grado de profundidad que alcanza por el sutil juego entre la luz y la sombra.

Lo que más llamaba la atención de su trabajo era la “iluminación”, técnica que empleó con mucha destreza sobre todo en los retratos fotográficos, brindándoles acabados insuperables, a tal punto que su trabajo era elogiado en la prensa local:

LA ILUMINACIÓN FOTOGRÁFICA

No es muy nuevo, que digamos, en Europa y estados Unidos el último procedimiento para iluminar los retratos fotográficos; pero entre nosotros si lo es, y quien nos ha proporcionado la facilidad de obtener magníficos retratos iluminados es el hábil fotógrafo quiteño Sr. Benjamín Rivadeneira, quien merced á su propio estudio y muy recomendable constancia, ha logrado ponerse en aptitud de proporcionar á sus parroquianos fotografías que están á la altura de las mejores que se conocen. El referido procedimiento de iluminación que ya posee el Sr. Rivadeneira reúne todas las condiciones que son de desear para un retrato fotográfico, a saber: colorido natural, entonación suave, inalterabilidad y fijeza. Felicitamos al sobredicho artista y le deseamos que, obteniendo buenas utilidades, se indemnice de su trabajo y halle premio para su constancia.⁵⁵



*Retrato de mujer, Benjamín Rivadeneira, ca. 1900.*⁵⁶

Esta técnica se empezó a utilizar pocos años después del perfeccionamiento del daguerrotipo en 1839, básicamente consistía en la aplicación de colores en las láminas, por medio de una preparación química, en otras palabras, era una especie de baño de color que

⁵⁵ *El Republicano*, Quito, 10 de marzo de 1894, número 115, p. 592.

⁵⁶ *Retrato de mujer*, Benjamín Rivadeneira, ca. 1900. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura del Ecuador, código 94.F461.

se lograba fijar en el lapso de treinta segundos, sin que el resultado final fuese afectado por el agua.⁵⁷

A Benjamín Rivadeneira y a sus colegas de aquella época se los puede definir como verdaderos alquimistas, en lo referente a experimentación, pues debían practicar y aplicar en detalle las diferentes fórmulas y recetas⁵⁸ para la preparación de las placas y papeles, tanto para el proceso de revelado como el de impresión. Si bien los aparatos fotográficos cruzaron a este continente desde Europa como menaje en las valijas de muchos viajeros, sin duda alguna, estaban junto a ellos los diferentes manuales que contenían dichas fórmulas con las indicaciones necesarias.

A más de que los retratos reflejaran el pleno conocimiento del fotógrafo, de las cualidades de los materiales y de las diferentes técnicas de su oficio, éstos debían ser un fiel testigo visual que dejara impresa la marcha de una vida. Es que quizá el retrato fotográfico se convirtió en la forma más eficaz de reflejar una parte de la intimidad, al captar una esencia vital, y también, de representar el papel social del fotografiado dentro de la esfera pública. Es decir, el retrato debía reflejar el gusto romántico de la época, que se centraba en las funciones del espíritu y particularmente de la problemática general del papel y del valor del individuo, dejando un espacio a lo subjetivo.

⁵⁷ Cuenta de ello nos da un artículo titulado “Daguerrotipo perfeccionado” publicado en el periódico quiteño: *La Concordia*, Tomo I, Semestre I, No. 16, 15 de abril de 1844.

⁵⁸ En una de las tantas de las recetas de los fotógrafos utilizaban el cianuro de potasio, que era considerado como un “veneno narcótico y activo” que incluso podía causar la muerte, por esta razón ellos debían manejar adecuadamente las medidas requeridas y actualizar sus conocimientos con las revistas y catálogos que empezaron a circular localmente.



Retrato de Alfonso Borrero y Moscoso, Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1890.⁵⁹

Así, el retrato de un caballero con su rostro y mirada dirigidos hacia el frente, elegantemente ataviado con una pose hierática, envuelta de un aire de gran solemnidad debía confirmar su papel público, ya sea político, militar, industrial, artístico o familiar, o su papel de padre o hijo. En este sentido, durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, la figura del hombre era directamente relacionada con el papel de “padre”, que en la conformación familiar era relevante, puesto que su presencia participaba tanto del ámbito privado como del público. En las distintas instancias del derecho, la política, la filosofía, se asentaba y justificaba su autoridad, su mando era la forma suprema del “poder varonil” ejercido sobre todo en los débiles, los dominados y en los protegidos; a él se le había encomendado velar por su mujer y sus hijos, resguardarlos y asegurar las condiciones económicas necesarias para el bienestar de su hogar. Desde esta perspectiva, los poderes del hombre eran dobles: dominaba el espacio público al gozar de los derechos políticos, y en cambio, en el ámbito doméstico, fungía como el dueño del patrimonio familiar. Además, las decisiones fundamentales le competían a él, puesto que su opinión se

⁵⁹ *Retrato Alfonso Borrero y Moscoso*, Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1890. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, código 80.F0000.0428

apoyaba en los argumentos de la ciencia y la razón, es decir, era el portador del “buen sentido”, de lo “verdadero”, de la “realidad” de las cosas.⁶⁰



Retrato de madre e hija, Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1880.⁶¹

Del otro lado encontramos que los retratos de las damas, se constituyeron en íconos de feminidad y belleza. Lucen vestidos largos y entallados en el torso, algunas portan sombrero, otras lucen peinados estilizados o el cabello largo y suelto. Al igual que los caballeros, tienen una pose rígida, sin embargo sus manos y rostro dibujan una sutil delicadeza, mientras que su mirada traduce una profunda expresividad. En términos generales, la identidad femenina y la idea de mujer, en esta época se construyeron en relación directa y en oposición con el mundo masculino. Eran representadas como el reverso del hombre, mientras ellos biológicamente se mostraban como fuertes, desafiantes y emprendedores, las mujeres se convertían en el símbolo de la fragilidad, que al mismo tiempo reflejaba su debilidad mental, muscular y sensibilidad emocional, siendo –desde el punto de vista funcional- candidatas “perfectas” para la crianza y educación de los hijos, confinadas al seno del hogar. La mujer debía proporcionar a su descendencia, los valores morales y espirituales, impuestos por la ética y la fe, por tanto, la religión católica fue la

⁶⁰ Salazar Ponce, Betty, “La familia y sus actores”, en: Bedoya, María Elena y Betty Salazar, *Triciclos. Espacios lúdicos y objetos culturales de la infancia en el Ecuador*, Banco Central del Ecuador, 2010, p.12

⁶¹ *Retrato de madre e hija*, Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1880. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, código 84.F.20.29A

modeladora de las “buenas costumbres” dominando el medio familiar y educativo, controlando cada espacio y tiempo libres⁶². De este criterio nacieron los apelativos “el bello sexo”, “flores”, “bellezas”, etc., todos ellos utilizados en los medios impresos para referirse a la mujer.

En cuanto a la representación fotográfica de los niños y niñas, debían aparecer, por un lado como el porvenir de la familia: su imagen proyectada y soñada; y por otro, como el futuro de la nación, de la raza, productor y reproductor, ciudadanos y madres del mañana.



Retrato de Carlos Ribadeneira, Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1900.⁶³



Retrato de niña, Benjamín Rivadeneira. Quito, ca. 1880.⁶⁴

Sin embargo, en este proceso de construcción de identidad individual a través de la fotografía, fue necesario también establecer una relación con los referentes familiares. En este sentido, la familia, al representar un nombre, una sangre, un patrimonio material y simbólico, heredado y transmitido, y al ser institución fundamental dentro de la sociedad, proporcionó un espacio excepcionalmente provocador para explorar la proyección de las aspiraciones personales de cada ser humano. De ahí que el retrato de familia también

⁶² Goetschel, Ana María, *Mujeres e imaginarios. Quito en los inicios de la modernidad*, Quito, Abya-Yala, 1999, p. 32.

⁶³ *Retrato de Carlos Ribadeneira*, Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1900. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, código 80.F0000.0851

⁶⁴ *Retrato de niña*, Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1880. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, código 82.F.0037.68

ocupase un lugar importante dentro de los encargos realizados a los fotógrafos a finales del XIX y en los albores del XX, las familias aristócratas y burguesas eran los clientes más habituales. Sus retratos revelan familiaridad y naturalidad en el contexto del estudio fotográfico, ya que para estos personajes, esta experiencia era altamente maleable y usual.⁶⁵



*Retrato de la familia del General Eloy Alfaro Delgado, Benjamín Rivadeneira, Quito, 1910.*⁶⁶

En este retrato de la Familia Alfaro se observa el espacio íntimo del hogar, Rivadeneira captó la esencia de la estructura familiar que giraba en torno al orden patriarcal. Son usuales este tipo de escena con todos los integrantes de la familia, agrupados sin ninguna improvisación en el gesto y la pose. La imagen que domina la composición es la del padre, figura clave de la familia pues ostenta poderes tanto públicos (goza de derechos políticos) como domésticos (es quien toma decisiones fundamentales en la esfera privada del hogar y maneja las finanzas). Está acompañado por la madre, quien esboza un gesto de ternura, ya que en ella descansan todas las cualidades de la maternidad. Ellos están rodeados de sus

⁶⁵ Poole, Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000, p. 249.

⁶⁶ *Retrato de la familia del General Eloy Alfaro Delgado*, Benjamín Rivadeneira, Quito, 1910. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, código 80.F0000.0058. Sentados de izquierda a derecha: NN. Paredes, sobrino de la se;ora Ana Paredes de Alfaro; el Coronel Olmedo Alfaro Paredes; la señora Ana Paredes de Alfaro, con uno de sus nietos; el General Eloy Alfaro Delgado con uno de sus nietos; la señora Esmeralda Alfaro Parades de Avilés, y la niña NN. Paredes. De pies, de izquierda a derecha: Jerónimo Avilés, Colombia Alfaro Paredes de Huerta y Colón Eloy Alfaro Paredes.

hijos y nietos, en cuyas manos se ha depositado el legado familiar, herencia que implica una red de relaciones, un capital simbólico de reputación, una situación, en suma un conjunto de “cargos y virtudes”.⁶⁷

Con el tiempo la cámara fotográfica de Benjamín Rivadeneira también sería la encargada de perpetuar ritos trascendentales de la vida familiar. Ceremonias grandes o pequeñas que pueden hallarse estrechamente ligadas a la práctica religiosa o disociadas por completo de ella; celebraciones que desencadenan el sentimentalismo, la ternura y el placer, que llevan a la familia a conmovirse y a disfrutar de sí misma.⁶⁸



[*Retrato de niño con traje de primera comunión*],
Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1900.⁶⁹

¿Pero quién visitó el gabinete de Benjamín Rivadeneira? Debido a los pocos estudios sobre el tema y la complejidad en el manejo de las distintas fuentes dispersas y los escasos datos que se puede obtener de las tarjetas de visita y de las fotografías en general, es difícil saber con exactitud los nombres de sus clientes, quedando éstos en un relativo anonimato. La poca información que se puede obtener es a través de las dedicatorias o por los datos escritos, muchas veces por el coleccionista, o por el custodio de la colección.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Perrot, Michelle, “Los actores”, en: *La vida privada en el siglo XX*, Tomo 9, Madrid, Taurus, ediciones, 1986, p. 267.

⁶⁹ [*Retrato de niño con traje de primera comunión*], Benjamín Rivadeneira, Quito, ca. 1900. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, código 94.461.24

Sin embargo, de las fuentes analizadas pudimos observar que por su gabinete desfilaron varios personajes públicos sobre todo políticos; frente a su lente posaron desde Gabriel García Moreno y su esposa, Ignacio de Veintimilla, Marieta de Veintimilla, algunos miembros del partido liberal, sacerdotes de distintas órdenes y nacionalidades, académicos, literatos, militares, etc. Ante este universo de personalidades con diferentes tendencias ideológicas, no se puede afirmar que Benjamín Rivadeneira a través de su trabajo refleje una postura o pensamiento político, ya que en sus tarjetas de visita se han plasmado los rostros tanto de la derecha más recalcitrante, hasta la fisonomía del padre del liberalismo radical ecuatoriano, el General Eloy Alfaro Delgado.

Lo que sí podemos afirmar, es que los talleres fotográficos adquirían fama gracias a sus clientes, de ahí que el de Benjamín Rivadeneira haya sido uno de los más cotizados. Es interesante ver como el escenario teatralizado de su gabinete, puede convertirse en un medio para conocer un poco más sobre la sociedad quiteña a finales del siglo XIX que era compleja en su composición.

No debemos olvidar que los habitantes de esta ciudad estaban sujetos a un sistema estamental y a parámetros relativamente estables de clasificación social y étnica. Las diferencias no sólo se basaban en criterios raciales, puesto que los parámetros de clasificación eran relativamente amplios e incorporaban una diversidad de aspectos como los de carácter administrativo, el nivel de fortuna, la ocupación, la posición dentro de un determinado estamento entre otros. Así por ejemplo, el individuo de un estatus social alto suponía disponer de un conjunto de recursos materiales y simbólicos (rentas, haciendas, gente a cargo, así como signos exteriores de riqueza: caballos, alhajas, vestuario e incluso objetos artístico y libros); por otro lado, también era importante contar con la posibilidad de participar en diversas instancias de decisión y vinculación con sectores de gobierno. Es decir, el valor del individuo estaba dado por su pertenencia a un grupo o por las redes de relaciones en las que se hallaban inscritos. Todo esto repercutiría en la configuración social, ya que generaba vínculos personalizados, dependencias, afectos y desafectos, lealtades, clientelas.⁷⁰ En este sentido, que mejor que las tarjetas de visita para consolidar simbólicamente a través de la imagen fotográfica cierto tipo de redes sociales.

⁷⁰ Kingman Garcés, Eduardo, *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940: higienismo, ornato y policía*, FLACSO, Quito, 2006, pgs. 39, 79 y 157-158.

Hemos visto detenidamente los diferentes elementos que envuelven el proceso de creación y producción de los retratos fotográficos, ahora es importante analizar el circuito de circulación de los mismos, ya que como objeto portable, no es únicamente una técnica de representación, sino también una mercancía cuyo valor y significado aumentaban a través de determinadas formas de intercambio. Las tarjetas de visita circulaban entre la sociedad de la clase media, como portadores de status y prestigio. Se intercambiaban entre los familiares, colegas y amigos, acto que reflejaba los sentimientos mutuos que los unían y que, además los expresaban por escrito con una dedicatoria al reverso. Eran en esencia tarjetas de recuerdo que, al entrar en circulación en la esfera privada, se convirtieron en una especie de “billete emocional”,⁷¹ pues era muy usual que el invitado a una casa, obsequie una tarjeta de visita con su retrato, en señal de agradecimiento y de alto aprecio.

De este acto social reproducido en la intimidad del hogar, nació la necesidad de atesorarlas y resguardarlas en un álbum, sitio doméstico que se convirtió en el hogar más seguro. En un comienzo, éste consistía tan solo de unas hojas sueltas, que se guardaban en armarios y escritorios, pero a mediados del siglo XIX hay noticia de álbumes que se editan como cuadernillos ilustrados con lujosas portadas, en países como Francia, Alemania, Inglaterra e Italia.⁷²

En el Ecuador, al igual que otros países de Latinoamérica, hay datos de la existencia de álbumes en las últimas décadas del siglo XIX, sobre todo en el círculo social de las clases altas. En ellos no sólo se colocaban fotografías de seres queridos, amigos o allegados, acompañados de poemas o frases sentimentales, sino que esta galería íntima era compartida con tarjetas de visita de importantes personalidades del ámbito político, artístico e intelectual, que eran comercializadas por los gabinetes fotográficos en cada ciudad.

El siguiente poema escrito por Julio Castro en la *Revista de la Escuela de Literatura*, en el año 1887, nos transmite la esencia de lo que, por un lado significaba atesorar los retratos fotográficos y por otro, la conformación simbólica del mismo:

⁷¹ Poole, Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000, pgs. 135 y 140.

⁷² Silva, Armando, *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, Colombia, Editorial Norma, Bogotá, 1998, p. 131.

EL ALBUM DE RETRATOS

... y siguió viendo tarjeta
Tras tarjeta allegados,
Desde los primos casados
Hasta los niños de teta...

Y este Señor? Es sobrino
De la prima del Cuñado
De un joven emparentado
Con la hija de mi padrino
¿Y el de acá?
Padraastro de la mamá
Del suegro de los hermanos
De mi tía – Pues son tales
Las señales
Que ya miro a los fulanos.
Y siguen veinte docenas
De tristes o alegres fachas,
De que las mismas muchachas
Pueden recordar apenas;
Y entre tantos
No sé quienes, unos cuantos
Amigos, que sorprendidos
Deberán sin duda hallarse
De encontrarse
Entre esos desconocidos.⁷³

Luego de este breve recorrido por la trayectoria de Benjamín Rivadeneira, en la producción de retratos fotográficos, podemos entender que fue un hombre dedicado al cultivo de su arte, y que gracias a su incursión en la pintura adoptó algunos elementos compositivos para alcanzar su objetivo al momento de dar a sus retratos cierto grado de subjetividad, para que sus clientes lucieran frente a su lente fotográfico con una recia personalidad. Su trabajo fue incansable, ya que bien entrado el siglo XX todavía seguía a la cabeza de su gabinete con la colaboración de sus hijos. Tal es así que José Domingo Laso, otro reconocido fotógrafo de la década de los veinte, en su libro *Quito a la Vista. Colección de fototipias con anotaciones históricas y descriptivas*⁷⁴, se refiere a su colega en los siguientes términos:

⁷³ Castro, Julio, “El álbum de retratos”, *Revista de la Escuela de Literatura*, Quito, Año II, No. 1, enero de 1887, p.102-109.

⁷⁴ Laso, José Domingo y J. Roberto Cruz (editores), *Quito a la vista*, Quito, Talleres Gráficos de J. D. Laso, 1911, s/p.



La fotografía en Quito.- Presentamos á los suscriptores de “Quito a la vista” este grupo de retratos, á fin de que puedan apreciar el grado de adelanto á que ha llegado la fotografía en la capital.- Para ello, hemos escogido los trabajos del Sr. Benjamín Ribadeneira, no sólo porque es el más antiguo de nuestros fotógrafos sino también porque es el único, entre cuantos se han dedicado á la fotografía, aquí en la capital del Ecuador, que ha visto coronados con el éxito sus esfuerzos: los demás, particularmente en los últimos tiempos, han fracasado por completo en sus ensayos, de tal modo que no puede llamárseles con otro nombre que con el de menos aficionados. El Sr. Ribadeneira trabaja más de 30 años y sus obras se distinguen por aquellas cualidades que, como el parecido con el original, son el alma de la fotografía.

Finalmente, la minuciosa labor del fotógrafo y los gajes de su oficio, fueron plasmados detalladamente y de manera jocosa, en el siguiente ensayo publicado en El Diario de Avisos⁷⁵ de la ciudad de Guayaquil, en el año 1888:

LA GALERÍA FOTOGRÁFICA (Colaborado)

Se equivoca usted mi amigo, me dijo el fotógrafo mientras se ocupaba de colocar al sol varios negativos, se equivoca usted si cree que los de mi arte no pasan malos ratos.- Por el contrario, la gente es más exigente y quisquillosa, tratándose de un retrato que de lo que comen y visten. Muy raras son las personas que no encuentran, algún defecto a su propia fotografía mientras toda otra persona que la vé la declara perfecta y parecida. Y lo más particular es que rechazan un retrato por la causa mas trivial y ridícula.- Entre los jóvenes por ejemplo, el motivo más plausible para no adquirir una fotografía es casi siempre alguna falta visionaria en la CONCHITA; unos porque la dichosa conchita no está bien asentada y otros porque la maldita conchita no está en su lugar como ellos dicen; el resultado es que casi siempre hay que hacer un nuevo negativo.

La gente de medio pelo tiene otras pretensiones y si en el retrato no luce bien el relicario ó el anillo grande que llevan en el dedo cuenta usted que me arman bulla. Y no miento si le digo que en la mayoría de casos, el relicario es de cobre y el anillo es de vidrio.

⁷⁵ Empresa periodística guayaquileña que se planteó el reto de editar el libro *El Ecuador en Chicago*, que fue impreso en 1894 en New York, e ilustrado por fotógrafos ecuatorianos, entre ellos Benjamín Ribadeneira.

Las señoritas son difíciles de contentar y podría enseñarla á usted millares de retratos rechazados solo porque á la expresión de los ojos les falta DULZURA según se expresan ellas, ó porque la boca no lleva la sonrisa que acostumbra.- El caso es que entre la dulzura y la sonrisa pierde uno algunos pesos y profiere algunas maldiciones .- Pero las trabajosas son las señoras de alguna edad, pues por lo regular se quejan de que de el retrato las hace aparecer MÀS VIEJAS DE LO QUE SON.- Una de estas señoras llevó su enojo hasta el extremo de decirme que se necesitaba ser muy estúpido para hacer aparecer de cuarenta años á una persona que sólo contaba con treinta.- Le juro á Ud. Prosiguió el artista mientras se rascaba una mancha de nitrato de plata que tenía en la nariz, le juro a usted que la tal señora por lo menos contaba cincuenta primaveras.- Por lo que le he relatado verá usted que no todas son flores en este oficio y añadió estirándonos la mano para despedirnos perdone usted que lo deje pero ahí veo venir una pareja de recién casados y seguramente querrán retratarse en traje de novios.- Estos sí que hacen sudar! Hasta luego.⁷⁶

⁷⁶ *El Diario de Avisos*, Guayaquil, Año I, No.7, Jueves 9 de Febrero de 1888, p. 29.

Capítulo V

Del álbum familiar a la galería internacional: Benjamín Rivadeneira uno de los fotógrafos que ilustró “El Ecuador en Chicago”, 1893

Benjamín Rivadeneira también se destacó en la elaboración de retratos grupales, tal es el caso emblemático de las fotografías en formato promenade, de los miembros de la Real Academia de la Lengua y de los Ministros de la Corte Suprema, por los que fue premiado en la Exposición Nacional de 1891, y que ilustraron, junto a otros tantos, el Catálogo *El Ecuador en Chicago*, que se convirtió en la primera galería impresa de carácter internacional, en la que Benjamín y varios de sus colegas (Báscones, Till, Neumane, Salvatierra, Menendes, Noboa, Albuja, Borja, Ubilla, Kitt & A. entre otros), darían a conocer sus trabajos, a través de la circulación local y en el exterior de este libro. Pero su caso es muy particular, ya que los retratos que entregó para la edición de esta obra, generaron varias opiniones, incluso se hace mención de ellos en el periódico humorístico *Don Venancio*, que con un tinte político y sarcástico dice lo siguiente:

RETRATOS.- Muchos de los de nuestros prohombres van á marchar á Chicago para ser exhibidos ó poco menos; y como Ribadeneira, nuestro mejor fotógrafo, se verá sin duda alguna alcanzado, ofrécese *Don Venancio* á trabajarlos por moneda peruana (¡miren que ganguita!) Sólo hace una aclaración: como él no sabe dar el barniz brillante que en otras oficinas se gasta y que ahora es de rigor, corren algunos de los retratados el riesgo de ir á parar en el departamento destinado á nuestra fauna, en vez de ser colocados en la galería de americanos célebres. Con todo, por el parecido sí que no hemos de reñir. Se conservarán las planchas para otras exposiciones.⁷⁷



*Academia Ecuatoriana correspondiente de la Real Española, Benjamín Rivadeneira, Quito, 1894.*⁷⁸

⁷⁷ *Don Venancio*, Quito, Lunes 24 de julio de 1893, Serie 20, Núm.2, p. 19.

⁷⁸ Academia ecuatoriana Correspondiente de la Real Española constan de pies y de izquierda a derecha: Hno. Miguel Cordero. R. Espinosa. M. Egas. C. R. Tobar. Q. Sánchez; sentados: J. L. Mera. L. Cordero. J. Castro. P. Herrera. J. M. Espinosa. Ver cuadro 1.



*Poder Judicial. Excma. Corte Suprema, Benjamín Rivadeneira, Quito, 1894.*⁷⁹

Este es uno de los libros que reunió varios retratos individuales y grupales de importantes personajes del país. Constituye una especie de galería que exhibe la producción fotográfica nacional, poniendo al descubierto el rostro de nuestra nación frente al mundo entero. Dentro de este contexto es importante mencionar que tanto para exposición Universal Colombina de Chicago (mayo de 1893) como para la Exposición Histórica Americana de Madrid(1892), celebradas en conmemoración de los cuatrocientos años del Descubrimiento de América, en el Ecuador se llevó a cabo la primera Exposición Nacional de las Artes e Industria inaugurada el 26 de mayo de 1892 en la ciudad de Quito en el kiosco edificado en La Alameda, durante el gobierno del Presidente Antonio Flores Jijón.

Este proyecto nacional convocó a varios representantes del campo de la industria, el comercio, la agricultura y el arte. Se manejó un discurso modernizador y totalizador que valorizó y estimuló la labor realizada por los obreros, artesanos, artistas, industriales, comerciantes, políticos e intelectuales ecuatorianos, que trabajaban a favor del desarrollo y progreso de la nación. En el marco de este exhibición encontramos a Benjamín Rivadeneira, cuyas imágenes, a más de ilustrar el catálogo, fueron premiadas con medalla

⁷⁹ Poder Judicial. Excma. Corte Suprema, constan de pies y de izquierda a derecha: Dr. Julio B. Enriquez. Dr. Manuel Ma. Salazar. Dr. Aparicio Ribadeneira. Dr. N. Clemente Ponce; sentados, de izquierda a derecha: Dr. Julio Castro. Dr. José Modesto Espinosa. Dr. Vicente Nieto. Ver cuadro 1.

de oro, así lo demuestra el cuadro sinóptico de las calificaciones hechas a las obras y productos presentados en la Exposición Nacional.⁸⁰

**ARTES MECANICAS, MANUFACTURAS E INDUSTRIAS
FOTOGRAFÍA**

PROVINCIA	CANTON	PERSONA	ARTICULOS	CALIFICACION
Pichincha	Quito	Benjamín Rivadeneira	Retratos y planchas secas	Sobresaliente

Los retratos fotográficos al ser multiplicados y proyectados de manera impresa y al circular en escenarios transnacionales montados por las exposiciones internacionales, sirvieron básicamente para propagar el particular canon de valor estético, juicio moral, gusto y distinción que llegarían a ser parte constitutiva y primordial de la cultura burguesa de la segunda mitad del siglo XIX. Un sinnúmero de rostros desfilaron por el gabinete de Benjamín Rivadeneira “la flores” y “celebridades” ecuatorianas fueron los protagonistas en el juego de seducción entre el fotógrafo y su lente, personajes socialmente reconocidos, que acudieron a este escenarios con el fin de inmortalizarse a través de la imagen y gracias a la magia de la luz.



*Kiosko en La Alameda donde se realizó la Exposición Nacional,
Benjamín Rivadeneira, Quito, 1892.⁸¹*

Es a partir de esta fecha que empezó a imprimir en los soportes de cartón, en los que se colocaba el papel emulsionado de las fotografías, un diseño con el dibujo de la medalla de oro a la que se hizo acreedor y la fachada del kiosco de La Alameda, lugar en el que se

⁸⁰ *Cuadro sinóptico de las calificaciones hechas a las obras y productos presentados en la Exposición Nacional*, Quito, Imprenta del Clero, 1892, p. 9.

⁸¹ *Kiosko en La Alameda donde se realizó la Exposición Nacional*, Benjamín Rivadeneira, Quito, 1892. Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura del Ecuador, código 88.F293

llevó a cabo este certamen. Otro dato interesante, que sale de este cuadro de calificaciones, es que la fotografía está clasificada dentro de las “Artes mecánicas, manufacturas e industrias” y junto a ella están: Caligrafía, Taquigrafía, Tipografía, Grabados, Maquinaria, Mecánica automática musical; lo que nos lleva a pensar de que a pesar que los anuncios publicitarios, los artículos de prensa y revistas, y de que la gran mayoría de los fotógrafos locales se definían como “artistas” y a sus creaciones como “arte”, su trabajo era encasillado en los oficios, al formar parte de la gran clasificación que aglutinaba labores que tenían más que ver con conocimientos y desarrollo técnico y mecánico. Sin embargo, en futuras exposiciones como la de 1909, en conmemoración del primer centenario de la Independencia, la fotografía ya se encuentra ubicada dentro de las “Bellas artes” y comparte el espacio con la pintura, escultura, arquitectura, música⁸². Esto pudo darse debido a los conceptos y teorías, que empezaron a desarrollarse a nivel mundial, sobre la fotografía como un arte con lenguaje propio.

Con estos antecedentes cabe la pregunta ¿Benjamín Rivadeneira era un fotógrafo artista o un artesano fotógrafo? Entraríamos en el campo de la discusión de la fotografía como arte, más sin embargo, por los datos obtenidos y las fuentes visuales consultadas, la fotografía del siglo XIX en Quito, era calificada como artística a pesar de no reunir las condiciones que en aquella época en Europa y Estados Unidos se utilizaban para definirlo como arte, pero sí que llegó a satisfacer el deseo del público consumidor de los retratos, su deseo de tener un retrato “parecido al original”.

Retomando el tema de las ilustraciones de este Catálogo, los retratos no fueron los únicos en exhibirse en este material impreso, sino también vistas panorámicas de ciudades, paisajes urbanos y rurales, todo con el fin de dar a conocer a nuestra nación, bajo los conceptos rectores de la época que se fundamentaban en la idea de civilización y progreso. En palabras de Luis Felipe Carbo, Director de “El Ecuador en Chicago”:

Se extrañará. Acaso, que, en el último tercio del siglo de las luces, sea todavía necesario un libro de esta clase para dar á conocer una de las más ricas y florecientes Repúblicas sud-americanas. Son tan escasos y erróneos, sin embargo, los únicos datos que, aun los hombres más ilustrados de Europa y Norte América, poseen acerca de la actual cultura y prosperidad de las nacionalidades fundadas por Bolívar y San Martín...

⁸² *Catálogo general de los premios conferidos por el Jurado de la Exposición*, Quito Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1910.

En los 64 años que lleva de vida independiente, el patriotismo y la inteligencia de sus hijos han logrado realizar grandes progresos. En la prensa y en la tribuna, en los comicios populares y en los de la libertad y la justicia. Los tiranos y ambiciosos vulgares van desapareciendo ya, felizmente, para dar lugar á que los abnegados patriotas consagren sus desvelos á la prosperidad general y á los bien entendidos intereses de la República.

Como resultado de esa labor incesante, a favor del progreso, la Carta fundamental que hoy rige, en el Ecuador, y las leyes que la completan son liberales y humanitarias, la República cultiva con la Iglesia y con todas las naciones amigas, las más francas y cordiales relaciones; la Instrucción Pública adquiere, cada día, mayor incremento, siendo notable el número de buenos literatos; la Hacienda se reorganiza científicamente; el Crédito del Estado se mantiene en pié brillante, las Obras públicas progresan; el Ejército se disciplina é ilustra; la Policía perfecciona su servicio en las ciudades y en los campos; el Cuerpo de Bomberos de Guayaquil es uno de los mejores de América; la Beneficencia oficial y particular extiende su esfera de acción cada vez más; los Tribunales de justicia funcionan con independencia; la Prensa es libre y respetada; las Academias, Liceos y Bibliotecas se establecen por todas partes; el comercio, la agricultura y las industrias prosperan y ofrecen al capital extranjero y á la inmigración de todos los pueblos de la tierra, ancho campo de fecunda actividad. En una palabra, el Ecuador es hoy una nación rica, progresista y honrada que dispone de la mayor parte de los principales elementos de la civilización moderna, y que perfeccionará su sistema de Gobierno el no lejano día en que la Legislatura, tomando en cuenta las legítimas conveniencia de la República, expida una buena ley electoral llamada á corregir los abusos de pasadas tiranías.

Tal es el pueblo que nos proponemos dar á conocer, aunque imperfectamente, en “El Ecuador en Chicago”⁸³

A partir de esta propuesta muy concreta, se generó en el seno del Concejo Municipal, la necesidad de colaborar con el “Diario de Avisos” para la edición de este catálogo. Por esta razón, el Presidente del Concejo, Mariano Aguilera bajo la solicitud del Gobernador de la Provincia debió contratar a Benjamín Rivadeneira⁸⁴ para que realice las siguientes fotografías, conforme se desprende de los *Estatutos y programa para la Exposición Nacional en Quito*⁸⁵:

Vistas generales de la República: Ciudades, pueblos, edificios públicos, ríos, montañas, paisajes, haciendas, etc.

Retratos: Hombres públicos, Abogados, Sacerdotes, Funcionarios, Literatos, Abogados, Médicos, Cirujanos. Militares, Ingenieros, Periodistas, bomberos, comerciantes, Agricultores, Artistas, Profesores, Propietarios, Filántropos, Bellezas ecuatorianas.

⁸³ El Diario de Avisos, *El Ecuador en Chicago*, New York, A. E. Chasmar & Cía, 1984, p. ix-xi.

⁸⁴ Benjamín Rivadeneira fue una de las personas que recibió la medalla de oro por parte de las altas autoridades del Concejo Municipal, por su participación en la Exposición Nacional. *El Municipio*, Quito, 11 de febrero de 1893, Núm. 137, p. 4.

⁸⁵ *Estatutos y programa para la Exposición Nacional*, Quito, Imprenta del Clero, 1891.

De ahí que las exposiciones internacionales se convirtieran en el más importante espacio de exhibición, pues aparte de los escaparates de los estudios, no existía ninguna manera de ver fotografías expuestas y mucho menos publicadas.⁸⁶ En otras palabras, estas exhibiciones crearon el escenario ideal para la circulación de este material visual, que pretendía representar al Ecuador como una nación progresista con grandes deseos de ingresar al gran concierto de las naciones “civilizadas”.

Pero Quito a finales del siglo XIX, estaba muy lejos de ser una ciudad cosmopolita, llena de progreso y civilización, a pesar de que sus autoridades, en las exposiciones internacionales pretendían venderla como una ciudad que trataba de responder a los modelos europeos. Quito y su región estaban de un modo u otro vinculados al mundo agrario y campesino, en su conformación estaban incluidos ejidos y ciertas zonas de cultivo. Por otro lado, aunque la sociedad blanco mestiza tendía a concentrarse en el centro, la presencia indígena muy fuerte, ya que ellos abastecían a la ciudad de sus productos agrícolas y ganaderos. Por esta razón no era difícil ver en las calles de Quito recuas de mulas, ganado de paso a los mercados, cerdos deambulando por las calles, además que el concepto local de ciudad incluía ejidos y a ciertas zonas de cultivo. Se podría decir que durante el siglo XIX el campo aún estaba metido dentro de la ciudad, tal es así que en ciertas temporadas, la ciudad se llenaba de una población flotante que venía del campo ya sea en escasez de alimentos o cuando la requería de mano de obra (jornaleros, jardineros, albañiles, barrenderos, lavanderas, etc.) es por eso que en Quito se podía ver ciertas prácticas culturales propias del mundo indígena (por ejemplo, el consumo de chicha), lo que Eduardo Kingman define como “plebeización” de la urbe.⁸⁷

Partiendo de estas consideraciones generales sobre la dinámica cotidiana de Quito, Benjamín Rivadeneira, se concentró en captar todas las vistas requeridas por el Concejo Municipal y por el Director del Diario de Avisos de Guayaquil que estaba a cargo de la edición de esta obra, y plasmar en sus placas de vidrio, las mejores tomas de una ciudad

⁸⁶ En países como Francia e Inglaterra, éste fenómeno lo vivieron intensamente a partir de 1851 con la inauguración de la Exposición Universal, pues se produjo un cambio cuando la fotografía empieza tener sus “obras de arte” y sus “maestros” en primera línea; los periódicos fotográficos acogen apasionadas controversias sobre la fotografía como arte; además que surgen las primeras exposiciones de fotografía, todas ellas especializadas.

⁸⁷ Kingman Garcés, Eduardo, *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940: higienismo, ornato y policía*, FLACSO, Quito, 2006, p.178.

que se quería representar visualmente como llena de progreso. En el cuadro anexo, en el que se encuentran todas las fotografías de autoría de Benjamín Rivadeneira que forman parte del catálogo *El Ecuador en Chicago*, vamos a encontrar ciertas particularidades en las vistas o tomas captadas por su lente: Vista oriental de la ciudad; Vista occidental de la ciudad; Quito-capital del Ecuador. Palacio de Gobierno; collage de la Penitenciaría, Plaza Sucre, Arco de la Reina, Puente de la Paz y Calle del Mesón; Procesión de Corpus y Plaza de la Independencia, Palacio de la Municipalidad; Colegio de los S.S. Corazones y la Estatua de Sucre; Vista de la portada de la Catedral; Exterior de la Iglesia de San Francisco; Exterior de la Iglesia de la Compañía de Jesús; Observatorio Astronómico; Inauguración de la Estatua de Sucre; Teatro Sucre; Portada de La Alameda. Todas son fotografías de amplias calles y plazas casi desoladas, sin el habitual movimiento de las grandes ciudades ocasionada por el trajín desenfrenado de los carruajes y la presencia inevitable de los transeúntes en las aceras que caminan presurosos a su lugar de destino, éstos dos factores son espíritu de cualquier ciudad decimonónica de la Europa capitalista y de los que carecía nuestra ciudad.

CAPITULO VI

Consideraciones finales

La fotografía como documento social abre una serie de posibilidades al campo de la investigación histórica. Son varias las miradas con las que podemos analizar esas imágenes aparentemente silenciosas. Si bien lo que reflejan las placas de vidrio, acetatos, fotografías en soporte de metal o en papel, son rostros y rastros de personas y ciudades, cada uno de sus elementos construye la representación de una realidad histórica, social, económica, cultural, religiosa, etc. que fue captada en un espacio y tiempo, por el mágico movimiento del obturador de una cámara fotográfica.

Dentro de este proceso de creación de representación visual, el fotógrafo cumple un papel trascendental, ya que las imágenes plasmadas se construyen a través de su mirada, es él quien determina los componentes simbólicos de esta representación. Y es por medio de su diálogo con lo fotografiado, que tenemos la evidencia de un momento histórico. Los retratos al ser multiplicados y proyectados de manera impresa y en diferentes escenarios (locales y transnacionales como es el caso de las exposiciones internacionales) sirvieron básicamente para propagar el particular canon de valor estético, juicio moral, gusto y distinción que llegarían hacer parte constitutiva de la cultura burguesa de la segunda mitad del siglo XIX.

Benjamín Rivadeneira captó a través de su lente, parte del mundo que lo rodeaba, tratando de representar a una sociedad quiteña que se desenvolvía en los avatares que ocasionaban los vientos progresistas. Una ciudad que iba creciendo con el anhelo de alcanzar los ideales de una sociedad capitalista, pero que sólo manejaba un discurso propio de civilización, industrialización, modernización y progreso de una sociedad pre-capitalista con un desarrollo económico incipiente.

Todos éstos conceptos eran ajenos a la realidad que vivía el Quito de finales del XIX, pero a pesar de ello, las fotografías y los textos que las acompañaban hacían alusión y pretendían reflejar los “grandes adelantos” de la ciudad y de la nación en general, pero sólo representaban “el rostro de progreso”, de un Ecuador decimonónico que para esos años todavía experimentaba los rezagos históricos de la colonia, que se traducían en una sociedad estamental y en un país que aún no se recuperaba de los desfases acaecidos por la

inestabilidad política ocasionada por los diferentes gobiernos. Pero que, en los grandes escenario transnacionales desplegados por las Exposiciones Universales, debía presentarse y representarse visualmente como la nación civilizada que el capitalismo norteamericano y europeo quería ver.

La fotografía lucha constantemente contra la muerte y el olvido histórico, en ella sobrevive la pasión por captar algo más que el recuerdo, es como una memoria eternamente presente que construye imágenes de hechos y personas que queremos seguir analizando, viendo y sintiendo, que conforman nuestra memoria visual.

FUENTES CONSULTADAS

Diario de Avisos, Guayaquil, Año I, Núm. 23, jueves 1 de marzo de 1888, p. 125.

Diario de Avisos, Guayaquil, Año I, No.7, Jueves 9 de Febrero de 1888, p. 29.

Diario El Comercio, Quito, lunes 10 de noviembre de 1919.

Don Venancio, Quito, Lunes 24 de julio de 1893, Serie 20, Núm.2, p. 19

El Ecuatoriano, Quito, Año 2, Trimestre 6, número 63, 9 de abril de 1849.

El Ecuatoriano, Quito, 18 de marzo de 1887.

El Fénix, Quito, 10 de junio de 1880, Núm. 33, Trimestre III, p. 284.

El Municipio, Quito, 11 de febrero de 1893, Núm. 137, p. 4.

El Republicano, Quito, 10 de marzo de 1894, número 115, p. 592.

Gaceta del Ecuador, Quito, Trimestre 28, número 354, 20 de septiembre de 1840.

Gaceta del Ecuador, Quito, Trimestre 29, número 370, 10 de enero de 1841.

Los Principios, Quito, Trim. II, Núm. 24, 13 de mayo de 1883, p. 1.

Revista Ecuatoriana, Tomo II, Núm. 15, Quito, 31 de marzo de 1890, p. 85.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan, *Arte y Sociedad: Latinoamérica, el producto artístico y su estructura*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (Introducción de Bolívar Echeverría), México, Editorial Itaca, 2004.
- Bossano Rivadeneira, Luis, "Breves datos biográficos de los Rivadeneira", en: FONSA y Academia Nacional de Historia, *Un siglo de imágenes. El Quito que se fue II/1860-1960*, Quito, Trama, 2004.
- Castro, Julio, "El álbum de retratos", *Revista de la Escuela de Literatura*, Quito, Año II, No. 1, enero de 1887, pgs. 102-109
- Catálogo general de los premios conferidos por el Jurado de la Exposición*, Quito Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1910.
- Cifuentes, María Ángela, *El placer de la representación. La imagen femenina ante la moda y el retrato (Quito, 1880-1920)*, Quito, Abya-Yala, 1999.
- Cuadro sinóptico de las calificaciones hechas a las obras y productos presentados en la Exposición Nacional*, Quito, Imprenta del Clero, 1892.
- Chiriboga, Lucía y Silvana Caparrini, *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX*, Quito, Museo de la Ciudad, Imprenta Noción, 2005.
- El Diario de Avisos, *El Ecuador en Chicago*, New York, A. E. Chasmar & Cía, 1984.
- Estatutos y programa para la Exposición Nacional*, Quito, Imprenta del Clero, 1891.
- Gaskel, Iván, "Historia de las imágenes", en: Peter Burke (compilador), *Nuevas formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1994.
- Goetschel, Ana María, *Mujeres e imaginarios. Quito en los inicios de la modernidad*, Quito, Abya-Yala, 1999.
- Gunthert, André y Michel Poivert, *El arte de la fotografía de los orígenes a la actualidad*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2009.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1997.
- Jurado Noboa, Fernando, *Los Ribadeneira antes y después de Colón*, Quito, Colección Amigos de la Genealogía, Vol. XXVI, Tomo segundo, 1987.
- Kingman Garcés, Eduardo, *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940: higienismo, ornato y policía*, FLACSO, Quito, 2006.

- Laso, José Domingo y J. Roberto Cruz (editores), *Quito a la vista*, Quito, Talleres Gráficos de J. D. Laso, Primera entrega, 1911.
- Figuier, Luis, *Los grandes inventos antiguos y modernos en las ciencias, en la industria y en las artes*, Madrid, Gaspar Editores, 1880.
- Fontcuberta, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Méjico, Editorial Gustavo Gili, 1994.
- Francastel, Galiene y Pierre, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1978.
- Mera, Juan León, “Conceptos sobre las artes. A mi hijo Juan León”, en: *Revista Ecuatoriana*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, Tomo VI, número LXIV, abril de 1894, pgs. 121-149.
- Muratorio, Blanca (Edit.), *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX y XX*, FLACSO-Sede Ecuador, Quito, 1994.
- Perrot, Michelle, “Los actores”, en: *La vida privada en el siglo XX*, Tomo 9, Madrid, Taurus, ediciones, 1986.
- Ortiz Crespo, Gonzalo, “Las condiciones internacionales (1875-1941)”, en: Ayala Mora, Enrique (Edit.), *Nueva Historia del Ecuador. Época Republicana III*, Vol. 9, Quito, Corporación Editora Nacional, Grijalbo, 1988, pgs. 10-54.
- Poole, Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.
- Salazar Ponce, Betty, “La familia y sus actores”, en: Bedoya, María Elena y Betty Salazar, *Triciclos. Espacios lúdicos y objetos culturales de la infancia en el Ecuador*, Banco Central del Ecuador, 2010, pgs. 9-14.
- Silva, Armando, *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, Colombia, Editorial Norma, Bogotá, 1998.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.
- Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.
- St. Geours, Ives, “Economía y sociedad de la sierra centro-norte (1830-1875)”, en: Ayala Mora, Enrique (Edit.), *Nueva Historia del Ecuador. Época Republicana*, Vol. 9, Quito, Corporación Editora Nacional, Grijalbo, 1988.
-