



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE CIENCIAS HISTÓRICAS

MONOGRAFÍA DE TITULACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO
DE HISTORIADOR DEL ARTE.

Título: La Reina y la Corte de Amor, las bellezas estatuarias de los Juegos
Florales. Una aproximación a la estética fotográfica de 1919 vista a través
del lente de Remigio Noroña.

Nombre: Mayte Peñaherrera

Directora: Adriana Pacheco

Quito, 2019

Agradecimiento

La culminación de este trabajo ha sido posible gracias a la colaboración de algunas personas. Deseo agradecer de manera especial a mis docentes Viviana Velasco, Andrea Moreno y Adriana Pacheco por que ha sido gracias a ellas que el presente trabajo de investigación ha logrado su desarrollo. Asimismo, quisiera decir gracias a mis padres cuyo apoyo ha sido primordial no solo a lo largo de mi formación profesional sino a lo largo de mi vida.

No quisiera dejar de expresar mi más profunda gratitud a mis compañeros de aula, Sofía, Diego, Doménica y Ximena, quienes a lo largo de mi formación académica han ofrecido su amistad y ayuda desinteresada. Además, quisiera mencionar a Ángel justo, colega historiador que facilitó algunas imágenes de archivos en España, fotografías que otorgaron nuevas luces al tema a investigar.

Tabla de contenidos

| | |
|--|-----|
| Introducción | 1 |
| Marco teórico..... | 4 |
| I. Contexto Histórico..... | 13 |
| 1.1. De lo global a lo local. El contexto histórico de Quito en la década del veinte. | 13 |
| 1.2. La situación artística a finales del XIX e inicios del XX..... | 17 |
| 1.3. Contexto de la fotografía en Quito a finales del XIX e inicios del XX. | 20 |
| II. Entre lo moderno y lo decimonónico. La mujer de los Juegos Florales. | 26 |
| 2.1. Antecedentes: La fotografía pictórica. La imagen de mujer, a finales del siglo XIX e inicios del XX en Quito..... | 26 |
| 2.2. El Gusto academicista. El entorno Institucional del Arte en Quito a inicios del Siglo XX. | 38 |
| 2.3. La fotografía en Quito a inicios del Siglo XX. ¿Un Oficio? | 40 |
| III. La fotografía de principios del siglo XX: Un acercamiento a la estética fotográfica de inicios de siglo en las imágenes femeninas de <i>El Libro de los Juegos Florales</i> | 49 |
| 3.1. Remigio Noroña. El fotógrafo de los poetas. | 49 |
| 3.2. Remigio Noroña y sus contemporáneos. | 66 |
| 3.3. Las fotografías de <i>El Libro de los Juegos Florales</i> . La mujer frente al lente de Remigio Noroña..... | 73 |
| Consideraciones finales..... | 94 |
| Bibliografía | 102 |

Introducción

A lo largo de mi formación académica, varios han sido los maestros que han recalcado la importancia del contacto del historiador con el documento. Dado el enfoque de mi carrera hacia todo lo referente al arte, igual ha sido el interés de los docentes por familiarizar nuestra mirada con la imagen. De tal forma, durante nuestros cuatro años de estudio, se ha observado un extenso repertorio visual. Tanto en las aulas como en las salas de archivos, bibliotecas y museos, se han visto numerosas pinturas, fotografías, dibujos, etc. De entre ellos, las fotografías de mujer, llamaron siempre mi atención. Especialmente, aquellas fotos que mostraban atuendos y peinados a la moda de 1920.

A partir del interés personal, se inició la presente investigación. Las indagaciones realizadas en biblioteca y archivo, nos llevaron a una mayor y mejor comprensión de la época. Advertimos que, estudiar la década mencionada, no se resumía en aislarla como un cúmulo temporal. Por tanto, se decidió retroceder unos cuantos años en el tiempo. Es así que durante la retrospección mencionada, aspectos recurrentes de la década del veinte emergieron de las investigaciones de la segunda mitad del siglo XIX.

Al tomar en consideración la idea de una historia no lineal, resultó interesante observar que, los cambios que se le atribuyen al espacio temporal de los años veinte, no se manifestaron súbitamente. Las lecturas y revisiones de archivo arrojaron indicadores importantes sobre una transición paulatina entre el siglo XIX y el comienzo del XX. De la misma manera, destacaron la importancia de una fecha en particular: 1919. Este año coincide con el apareamiento de numerosas revistas ilustradas y espacios “modernos”, que apuntaban a los nuevos ideales de ciudad. Sin embargo, los nuevos ámbitos aún acarrearban las ideas decimonónicas; se ha considerado entonces, este como uno de los puntos de cambio que deja entrever los matices de la pretendida transformación.

Como parte de las expresiones del año mentado, encontramos *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Publicación que reúne poemas y cuentos de escritores de la época

ilustrados con fotografías de mujeres¹. Se ha tomado al libro como punto central del trabajo pues responde a la temporalidad propuesta y su contenido evidenciaría los matices producto de la transición del siglo XIX al XX. De la misma manera, no podemos dejar de lado el análisis de las fotos, impresas en las páginas del libro, de Remigio Noroña, fotógrafo destacado de la década del veinte. Las imágenes a las que nos referimos son en su mayor parte retratos individuales, a excepción de dos que son retratos de grupo. Casi todas las fotografías son de Remigio Noroña, a excepción de dos de Carlos Moscoso.²

La presencia de estas imágenes se tomará como prueba fehaciente de una sociedad en constante cambio. Los trabajos de Noroña, se utilizarán para evidenciar si las fotografías de la publicación conservaban los rezagos de la segunda mitad del siglo XIX; o si adquirieron los matices “modernos” de principios de siglo XX. Para el efecto, se analizará la composición de las fotos que dirá si los trabajos de Remigio Noroña, se debatían entre oficio o arte.

El trabajo se desarrollará en tres partes. En la primera, se expondrá el contexto general de la época, a fin de dar sustento al tema en cuestión y para mencionar aspectos importantes que mostrarán lo que para aquel entonces se consideraba “moderno”; dentro de esta primera sección, se esbozará la esfera sociopolítica, económica y cultural y también la situación del arte y la fotografía de las dos primeras décadas del siglo XX. En este último punto, se tomará como referencia prioritaria el avance tecnológico en el campo de la fotografía y la introducción de nuevas corrientes artísticas que pondrían en evidencia los cambios o su ausencia en las imágenes fotográficas a analizar.

En un segundo momento, se presentarán los antecedentes y los rasgos que caracterizaban a la imagen de la mujer en la segunda mitad del siglo XIX. Así mismo, se expondrán algunas consideraciones sobre la fotografía de esta temporalidad y su

¹ La fuente de indagación despierta interés, pues conjuga con los ideales culturales de la época. Hemos de destacar también que, *El Libro de los Juegos Florales* es el resultado publicado de un concurso que tuvo lugar en la ciudad de Quito en el año 1919 y que fueron impresos en las páginas de las revistas ilustradas. Los textos a los que hacemos referencia, sugieren que las fotografías de las mujeres fueron la inspiración de los concursantes de Los Juegos Florales.

² Las fotografías del *Libro de los Juegos Florales* son en blanco y negro de acuerdo a la técnica de la época.

acercamiento con la estética pictórica³. Posteriormente, explicaremos, el contenido de *El Libro de los Juegos Florales*; mencionaremos además los personajes que participaron en la elaboración de la obra. También se incluirán datos del libro, número de fotos e información general de la publicación. Se hará lo dicho con el fin de entender el marco dentro del cual se encuentran insertas las fotografías ejes del presente trabajo de investigación.

Finalmente se procederá a analizar las fotografías de Remigio Noroña, con el fin de determinar los géneros en los que incursionó y si poseía un estilo en particular para fotografiar. A su vez, se ofrecerán comparaciones de estas imágenes con otras de fotógrafos contemporáneos de Noroña. Esto último, con el fin de determinar si la estética de este fotógrafo era recurrente en los trabajos de otros. Por último, procederemos con el estudio de las imágenes de mujer presentes en *El Libro de los Juegos Florales* pues pretendemos determinar si estas imágenes eran o no productos artísticos.

³ Tomaremos en cuenta algunos elementos propios del sentido estético como son la composición, la disposición corporal, la actitud, la perspectiva, el encuadre, entre otros.

Marco teórico

Las imágenes presentes en *El Libro de los Juegos Florales* (1919) se analizarán bajo algunas categorías conceptuales que se explicarán más adelante. Sin embargo, antes de iniciar con la exposición de dichas categorías, es pertinente presentar varias consideraciones guía sobre la fotografía como fuente histórica y tecnológica. Se iniciará al decir que la propuesta metodológica de referencia, toma al producto de la práctica fotográfica, como un corte temporal. De acuerdo a ello, la cámara posibilitaría congelar un momento, una acción específica o un lugar en concreto. Así mismo, nos recuerda que lo que muestra la imagen fotográfica es sin lugar a dudas algo incompleto. Es decir, que lo que se observa en la foto, es parte de un todo y contiene información parcial de una totalidad (Rodríguez de las Heras, 2009).

A su vez, establece que toda imagen se encuentra incrustada dentro de una línea de tiempo. Siendo así, la primera labor del investigador es la de datarla (Rodríguez de las Heras, 2009). Al hacerlo, la fotografía adquiere un lugar y un momento determinados, elementos que permiten una correcta contextualización de él o lo fotografiado. Tales consideraciones son sumamente pertinentes en lo que respecta al tema a investigar. El conocimiento del aquí y el ahora de la imagen congelada, dan corporeidad y facilitan el entendimiento de lo observado en *El Libro de los Juegos Florales* (1919).

Los planteamientos de la metodología que aquí se presenta, hacen posible un análisis visual que interpreta la fotografía como un fragmento temporal no aislado⁴. Es decir, las imágenes de acuerdo al método, son retazos de un todo, cargados de información. A partir de tal idea, las partes de ese todo constituyen hitos que juntos, tejen procesos. El investigador debe extraer toda la información que le sea posible para posteriormente: “realizar posibles combinaciones con otros fragmentos para descubrir procesos significativos” (Rodríguez de las Heras, 2009, 27).

⁴ La fotografía como un fragmento temporal no aislado, se ha tomado como una categoría conceptual que en la presente investigación permitirá, además de lo mencionado, contextualizar el contenido de la imagen que se estudia.

La serie de retratos en la fuente a investigar, se podrá observar bajo esta línea teórica. En conjunto, las fotografías de mujer, arrojarán datos sobre procesos que van más allá de lo que se ve en ellas. Como plantea el autor es posible también establecer asociaciones entre imágenes de diferentes campos temáticos (Rodríguez de las Heras, 2009). Este último punto nos permitirá realizar las comparaciones propuestas en el presente trabajo de investigación.

Como otro de los aspectos importantes dentro del método, encontramos a la mirada. De acuerdo al autor, esta, fragmenta. Esto supone un doble y simultáneo proceso, uno de inclusión y otro de exclusión. Dentro del primero, los ojos abarcan lo que está a su alcance, pero al mismo tiempo anula los elementos que no lo están. Al referirse a esto, Rodríguez de las Heras (2009) quiere decir que la mirada que excluye es aquella que se acerca a la fuente fotográfica sin tomar en cuenta el contexto de producción de la misma. Según él, prescindir de un análisis de contexto es mirar una imagen de manera incompleta (Rodríguez de las Heras, 2009).

Agrega asimismo que la mirada hacia la fotografía no debe ser objetiva. Las pretensiones de objetividad empobrecerían la investigación del historiador. Una visión neutral, reduciría la imagen a un plano homogéneo, lineal y único. Por el contrario, el autor exalta el ejercicio de una lectura visual que aprecie la multiplicidad de visiones que confluyen en un mismo espacio (Rodríguez de las Heras, 2009).

En síntesis, de acuerdo a lo planteado, es necesaria una lectura atenta a los detalles que presenta la imagen. Los rasgos que no se escapan a la mirada otorgarán a su lector, información valiosa que lo llevará a conjeturas más profundas. De la misma forma, las asociaciones hechas subjetivamente por el investigador lo conducirán a construir puentes temporales que unen realidades del pasado. Finalmente, según el autor, el método sugerido resalta la presencia de la imagen como una huella, como un testimonio en el tiempo (Rodríguez de las Heras, 2009).

Con respecto a la mirada, es fundamental no pasar por alto las consideraciones que Roman Gubern (1987) hace sobre ella. A diferencia del teórico que se ha mencionado con anterioridad, Gubern incluye dentro de su análisis un aspecto distinto. Para el autor la

mirada o lo que él llama percepción visual, está dada no solo por factores sociales y culturales del individuo y que la naturaleza también forma parte de su desarrollo. De acuerdo a lo planteado en su trabajo, *La mirada opulenta* (1987), lo que vemos es “una excitación eléctrica que se convierte en un escenario visual, externo y tridimensional” (Gubern, 1987, 14). Esto supone que por una parte, deberemos considerar la capacidad anatómica del humano que permite distinguir formas, objetos y la incidencia de la luz o colores sobre ellos. Asimismo, se deberá tener en cuenta que el ojo del ser humano es producto de un proceso evolutivo⁵. Por otra parte, Gubern (1987) afirma que la forma de observar lo que se nos presenta, dependerá de los elementos que se adquieren culturalmente en la interacción con el medio. Por tanto, para el teórico, la percepción visual será una mezcla entre lo innato y lo aprendido.

Profundizando en el tema de la mirada y el mirar, Gubern (1987), también explica lo siguiente. Según el, aquel que se enfrenta a la imagen, se acerca con un interés particular. Esta atención hacia ella la hace para el espectador, informativa. De acuerdo a lo planteado, el observador se aferra a sus conocimientos previos, hace una exploración visual hasta encontrar un punto complejo. Dicho centro de atención es el que contiene más información o conocimientos nuevos. Por medio de la percepción visual, el espectador común encuentra focos de interés diversos que juntos forman una imagen integrada. La integración de los componentes de la imagen se logra, de acuerdo al autor, gracias a la aplicación de ciertas leyes que apuntan a la simetría, simplicidad y regularidad de lo que se ve y a la capacidad innata de percepción visual.

A más de la mirada como concepto, también existen otras consideraciones acerca de la fotografía. Se mencionará las que se han considerado más relevantes para la investigación presente. Lara López (2005) en su trabajo, al hacer un recuento de la historiografía de la fotografía en España, asevera que los escritos al respecto son insuficientes. Posterior a sus lecturas, el autor considera que la fotografía para ser vista como una fuente documental para la investigación, no se la debe tomar como mera técnica ni tampoco como objeto artístico. Según afirma Lara López (2005), la fotografía debe

⁵ Gubern cita en su trabajo estudios sobre el perfeccionamiento del cuerpo humano y de la vista sobre todo, como parte de un proceso evolutivo que experimentó el hombre para sobrevivir. Los cambios en la anatomía permitieron un mejoramiento en las técnicas de caza, por ejemplo (Gubern, 1987).

considerarse como un registro visual de un evento específico. Las imágenes bajo esta luz conceptual adquieren importancia en tanto documentos visuales que además se encuentran sujetas a discursos y estructuras de poder manejadas por el mismo fotógrafo.

Para Lara López (2005), es imperativo dejar las consideraciones absolutas de la fotografía como un objeto para el deleite estético y que hace falta rescatar su valor documental. Sin embargo, reconoce que el análisis visual enriquece los estudios históricos. El autor confía la explicación detallada de las imágenes a la Historia del Arte. Mediante ella, cree, que una descripción más técnica y correcta se lograría. Los elementos que la metodología de esta disciplina arrojarían, conducirían al historiador a facilitar la contextualización histórica y a sacar conjeturas más acertadas.

La fotografía concebida como un documento, comunica e informa de hechos concretos. El poder ser leída la convierte en una huella de la realidad. Más, estas huellas son interpretadas por quien las ve, “en base a unos códigos de legibilidad convencionales” (Lara López, 2005, 10). Las lecturas además de basarse en los códigos que menciona, deberán sustentarse en aparatos teóricos para dar conexión y sentido a los datos que la imagen pudiera otorgar.

Más allá de las interpretaciones y lecturas que se le pudiere hacer a la fotografía, Lara López (2005), insiste en ir más allá. Como parte del estudio de la imagen es necesario entender que ella es un pedazo congelado e incompleto de una realidad determinada. Por tanto, y una vez entendido esto, es casi obligatorio complementar los análisis con documentos y otras fotografías que logren dar corporeidad a los productos visuales de la investigación⁶.

A más de las posibles formas interpretativas que plantea el autor, en su trabajo, presenta una nueva consideración. La fotografía con valor documental no es un medio que reproduce fielmente lo real, al contrario, es un medio de expresión subjetiva. Es el operador quien decide cuando, como y donde disparar la cámara para captar determinado encuadre.

⁶ Las imágenes en esta investigación se analizarán junto con documentos y fuentes alternas, que como sugiere el autor darán corporeidad a tales productos visuales.

Es por tanto, importante analizar al mismo fotógrafo para develar los códigos de la imagen⁷ (Lara López, 2005).

Como puntos finales, Lara López (2005) menciona las siguientes recomendaciones al momento de estudiar correctamente una imagen. Se deberá tomar en cuenta su pertenencia a una serie. La presencia de una fotografía en un grupo le otorga un contexto específico que se tendrá que resaltar⁸. También, se habrá de tener en cuenta si la imagen posee un pie de foto, pues este complementará su sentido⁹. Se considerará de la misma forma que el historiador encontrará en su objeto de estudio, una multiplicidad de lecturas, pues algunas pueden confluir. Sugiere así mismo, intentar revelar las intencionalidades, a veces ocultas, del autor de la imagen.

Hasta aquí, se ha realizado un sondeo de algunas conceptualizaciones de la fotografía como fuente. Sin embargo, no se han presentado precisiones sobre la fotografía como concepto. Para tal propósito se ha tomado nuevamente el aporte del teórico español Roman Gubern (1987) sobre el tema:

La fotografía puede ser definida en términos genéricos como una tecnología comunicativa que permite fijar ópticamente un fragmento del universo visual en un tiempo dado, para perpetuarlo bidimensionalmente a través del tiempo y del espacio. (Gubern, 1987, 154)

Lo expresado por el autor responde a la definición del tipo de fotografía que denomina mimética. A más de lo anotado, Gubern añade que esta clase de imagen posee una cualidad explícita por la presencia del mensaje connotado y el mensaje denotado¹⁰. De acuerdo a ello, la fotografía que imita, se muestra con signos poseedores de un significado determinado que puede ser entendido por el espectador. Sin embargo, el autor también reconoce la presencia de otro tipo que no la concibe como la duplicación fotoquímica de un

⁷ Se indagará en publicaciones de 1919 con el fin de hallar información sobre el fotógrafo Remigio Noroña, su círculo profesional, las técnicas que empleaba, su estudio, puesto que, esto dará luces sobre las imágenes a analizar en el presente trabajo.

⁸ Este punto se ha mencionado dentro del marco teórico dado que las fotografías del Libro de los Juegos Florales son parte de una serie y que analizarlas aisladamente sería erróneo.

⁹ Las fotografías del Libro de los Juegos Florales poseen todas un pie de foto lo cual no se pasará por alto. Los títulos de las imágenes resultan parte importante del contenido de las mismas.

¹⁰ Muchos de los aportes de Roman Gubern encuentran su fundamento en los trabajos de Roland Barthes, *El Mensaje Fotográfico*.

objeto visible. Esta forma de considerar la foto, supone que el operador de la cámara hace uso de la tecnología a su alcance para manipular la imagen resultante (Gubern, 1987).

Las alteraciones del fotógrafo buscan representaciones que dependan absolutamente de su propio juicio. La fotografía bajo este criterio se convierte en una técnica de “transfiguración” (Gubern, 1987, 160) con la capacidad de crear espacios bidimensionales falsos, del 2D al 3D. La profundidad, el relieve y la perspectiva en estos “espacios ilusorios” (Gubern, 1987, 156), estará dada por la luz. Así mismo, “el fotógrafo concede tal importancia a una porción de espacio (encuadre) en un momento preciso (el disparo)” (Gubern, 1987, 155)¹¹. También, la delimitación del espacio fotográfico propio de la pintura hace necesaria la selección y la exclusión de objetos. A más de ello, el fotógrafo elimina el movimiento, altera la luminosidad, cambia el tamaño de las formas y suprime aquellos elementos que no forman parte de lo visible.

Las decisiones voluntarias del fotógrafo resultan en la “mutilación” de la imagen. Por tanto, la fotografía planteada en este apartado, posee una serie de valores no objetivos o de “distorsión” (Gubern, 1987, 159). La creatividad y el punto de vista del fotógrafo, hacen de la imagen, parte de una opinión personal. Para Gubern (1987), los operadores que manipulan a voluntad, al hacer uso de lentes deformantes, desenfoque o fotomontaje, se llamarán fotoartistas.

El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comandatarios. Es un medio para moldear ideas. (Freund, 1993, 8)¹²

Los fotógrafos harán uso de los valores de “distorsión” (Gubern, 1987, 159) por medio del retoque¹³. La intervención intencional del autor de la imagen la alejará de su

¹¹ Esta consideración podría dar pistas sobre la falta de objetividad en las fotografías de la segunda mitad del siglo XIX

¹² Las observaciones que hace la autora sobre el medio fotográfico, contemplan una nueva entrada de análisis: el gusto del público. Así mismo, establecen una clara relación de la fotografía con un público consumidor. Es decir, un tipo de fotografía que depende de un cliente para ser moldeada y existir, pues sin cliente no hay imagen. Esta entrada de investigación no se abordará en la presente investigación.

¹³ Para el caso francés, esta técnica (el retoque) se empleaba para perfilar rostros y acercarlos visualmente a las representaciones pictóricas de Delaroche y Delacroix. Aparece en 1855 (Freund, 1993).

inicial función, captar fielmente la realidad. Así mismo, la liberará parcialmente de su carga de oficio. Sin embargo, cabe recordar que la técnica se utilizó, en sus inicios, para complacer y seguir el gusto popular (Freund, 1993).

Fundamentalmente, lo expresado sobre la fotografía no mimética y el retoque, serán puntos claves para el análisis que se hará en el Capítulo Tres. Tales planteamientos teóricos serán los que nos permitirán esclarecer la ambigüedad de la fotografía. Observar los elementos teóricos de Gubern (1987) y Freund (1993), en las imágenes del presente trabajo nos permitirá comprender la fotografía de Remigio Noroña adecuadamente.

Ahora, para el análisis concreto de las imágenes, se utilizarán algunos conceptos y teorías. Se han sacado dichas herramientas de algunos textos. En primer lugar, se ha revisado el trabajo de Hans Belting, *La Antropología de la Imagen* (2007). Escudo y Retrato. Dos medios del cuerpo. El capítulo citado expone las hipótesis del autor en torno a la simbología heráldica. De acuerdo a Belting, tanto retratos como heraldos, contenían significados casi idénticos. La ideología de la época, según el autor, no concebía aún la autonomía total del ser humano.

Consecuentemente, los retratos del siglo XV no representaban a un sujeto como tal, más bien, lo cargaban de símbolos que variaban en forma, tamaño y color. Las pinturas de Reyes y Príncipes no eran interpretaciones de un sujeto vivo y se transformaban en portadores ambulantes de genealogías, pues estas eran llevadas de pueblo en pueblo como la encarnación del poder monárquico (Belting, 2007).

En este sentido, tanto escudos como representaciones de un sujeto vivo, eran cuerpos portadores de genealogías, eran cuerpos sociales. Su presencia y los símbolos que acompañaban su imagen, cargaban el peso de sus genealogías y el testimonio de un “yo” dinástico. De tal forma, observar tanto un retrato como un escudo era observar cuerpos simbólicos que en ocasiones se mostraban juntos (Belting, 2007).

Si bien la temporalidad en la que se sitúa Belting para su análisis está muy alejada del espacio de tiempo a trabajar en la presente investigación, se ha considerado que los planteamientos resumidos en líneas anteriores, pueden ser empleados para este trabajo. En

lo relacionado a la lectura de las fotografías de *El Libro de los Juegos Florales* (1919), tomar en consideración que así como los escudos y atavíos heráldicos del siglo XV, la vestimenta, la mirada y los elementos compositivos de las fotografías de 1919, pueden considerarse símbolos que construyen cuerpos portadores de significados sociales.

Como segundo pilar teórico se utilizarán los aportes de Francois Soulages (2005). El autor plantea que la fotografía es el resultado de una puesta en escena dentro de la cual coinciden las actuaciones estelares tanto del fotógrafo como del fotografiado. Esta consideración supone por tanto, que dentro de la imagen existe una composición construida que contiene varios elementos: los personajes, la pose, el fondo, lo cotidiano, la cultura religiosa, el relato, la historia y la literatura. Según Soulages (2005), dichos componentes darían lugar a la creación de una fotografía o lo que él llamaría el “teatro fotográfico”.

Así mismo, observa que existe una identidad propia del que está frente al lente de la cámara. Dicha identidad, de un “yo” particular del que habla Soulages, resulta de la fusión del personaje actuado y de la persona real, de la pose natural y de la pose teatral del mismo. Por tanto, se forma para el teatro fotográfico, un ser dual que converge en una misma imagen para actuar. En este sentido, las prendas de vestir, son disfraces, la pose y ubicación de las retratadas dentro de la imagen son elementos que contribuyen a la creación de actores efímeros que existen solo en la fotografía y son el resultado de la imaginación de un “dios” o en este caso el fotógrafo¹⁴. (Soulages, 2005)

La clara idea de Soulages (2005) al decir que en la fotografía “eso fue actuado”, lo hace también considerar que para el mencionado teatro fotográfico, existe una nueva estética. Ella, toma en cuenta que lo real es subjetivo, que la imagen es creada y está abierta a la interpretación de quien la vea, que en él conviven dos intereses: el del fotógrafo y el del fotografiado. De la misma forma, esta nueva construcción visual rescata al fotógrafo como un actor vital o no pasivo, dentro de la imagen.

¹⁴ Hemos de resaltar también este último punto ya que algunas fotografías de *El Libro de los Juegos Florales* (1919), hacen alusión a escenas imaginadas en las que las mujeres participan como personajes.

Dentro del trabajo, también se explica lo que Soulages (2005) denomina del sin arte al arte. Para ejemplificarlo, toma el caso de Marc Pataut¹⁵. A partir de tal ejemplo, el teórico conjetura que las fotografías hechas bajo encargo pueden hacer la transición hacia el campo artístico. El hecho de que el trabajo del fotógrafo posea una pretensión de no objetividad, confiere a la imagen emoción y una nueva categoría: la de arte conceptual. A su vez, el hecho de que los sujetos principales del reportaje retraten su realidad, carga a las imágenes de emoción que se transmite al espectador.

Los presupuestos de Soulages (2005) al hablar de un paso del sin arte al arte, tocan directamente uno de los apartados de la presente investigación. El caso de Remigio Noroña, inmerso en un contexto en el que la fotografía no se consideraba como arte, será también analizado con las propuestas de este teórico.

¹⁵ El fotógrafo es contratado por un hospital psiquiátrico para hacer un reportaje sobre sus pacientes. En un primer momento, el trabajo de Pataut es el de registrar, una función que inicialmente no se consideraría como artística. Pataut no toma las imágenes y en su lugar lo hacen los pacientes.

I. Contexto Histórico

1.1. De lo global a lo local. El contexto histórico de Quito en la década del veinte.

¿Qué sucedía entonces durante la década del veinte? Pues el siglo XIX había sentado ya algunos hitos. Durante este siglo, la ciencia pasa a ser un tema importante, así como las revoluciones industriales, el triunfo de la burguesía, el liberalismo y el fortalecimiento de la fotografía y la prensa. Aún con rezagos del siglo pasado, los primeros años del siglo XX, a nivel mundial, se inauguraron no tan favorablemente. La falta de efectividad del liberalismo, desencadenó en la primera guerra mundial, lo que consecuentemente llevó a una caída de la producción y a la implementación del patrón oro en lo económico, y en una crisis de representatividad en lo político. Predominan durante estos primeros años, los pensamientos de izquierda.

El Ecuador veía eclosionar durante la década del veinte, procesos que se desarrollaban desde el siglo XIX. Casi finalizado dicho siglo, imperaba el poder a mano de los liberales y ya en 1895, la revolución alfarista habría triunfado y se desenvolvería casi sin interrupción hasta la muerte de Alfaro en 1912. Su sucesor Leónidas Plaza, continuaría el legado liberal también denominado liberalismo moderado desde 1912 hasta 1916. Posterior a Plaza, los gobiernos de Alfredo Baquerizo Moreno (1916-1920), José Luis Tamayo (1920-1924) y Luis Cordero (1924-1925) controlarían el país con un claro favoritismo a la banca privada y a los empresarios (Paz y Miño, 2013).

También, tanto liberales como julianos, heredaron los problemas decimonónicos. Así como en Francia e Inglaterra, las enfermedades persistían desde el siglo XIX (Rodas Chávez, 2013). La urbe quiteña experimentaba cambios acordes al discurso higienista, como parte de las ideas modernistas. El 13 de julio de 1925 con la revolución juliana se crean ministerios y se proclaman medidas propuestas por el Doctor riobambeño Ricardo Paredes, para precautelar la salud y evitar la propagación de enfermedades contagiosas tales como la peste blanca y la sífilis (Rodas Chávez, 2010). La pulcritud y el bienestar físico contribuían al estatus en la sociedad y a la construcción del ciudadano moderno.

Así mismo, luz eléctrica y agua potable llegaron a la ciudad en los primeros años de la década del veinte. Para 1923 en Quito transitaban tranvías eléctricos. La población creció

y con ella la ciudad. Empezaron a circular automóviles a gasolina lo que forzosamente empujó la construcción de carreteras nuevas y más amplias, a transformar casas y construir parqueaderos. Los antiguos edificios siguiendo los ritmos de la modernidad, eran restaurados o reemplazados con el arribo de materiales como el cemento, el hierro y el vidrio. El centro de la ciudad mostraba al mundo una fachada de nuevos edificios como del diario *El Comercio* (Grijalva, 2006). Los nuevos trazados de calles y avenidas, la expansión de la ciudad, la urbanización de la misma, la presencia de automóviles, eran puntos clave para tejer el entramado social y los determinantes de estatus.

Los espacios de lo cotidiano como cine, teatro y ópera eran los focos de atención de quiteños y quiteñas. Por primera vez una película de Chaplin se proyectaba en el año de 1920 (Luna, 2013). En la Capital se exhibían películas de la Metro Goldwyng Mayer, Fox Pathé de New York y Warner Bross (Granda, 2006). De la misma forma comedias y óperas dentro de las que las mujeres como sujetos modernos, aparecían no solo como espectadoras, sino como protagonistas de dramas o reinterpretaciones literarias del siglo pasado. A más de cine, ópera y teatro, se inauguraron salones de patinaje como el *Puerta del Sol* al que asistían las jóvenes mujeres de la ciudad (Goetschel, 1999). En fin, se quería reavivar la vida de la ciudad y la de los ciudadanos, dejar atrás lo anticuado y permitir el paso de lo nuevo. Como hechos también sugerentes de la modernización cultural, podemos mencionar la creación de espacios como *el café cantante*, el *Dinner concert* (*Caricatura*, 1919) y sobre todo la aparición de revistas ilustradas.

Con respecto a este último punto, son numerosas las publicaciones que surgen. *Calenturas*, *Pomona*, *Bagatelas*, *Caritas y Carotas*, *Evolución*, *Savia*, *Hélice* (Bedoya, 2007), *Caricatura* y *Flora*. Estos espacios fortalecidos por la Revolución liberal, cobran especial relevancia durante la década del veinte. Dentro de ellos, se expresaron los ideales y una nueva estética moderna, además cumplirían funciones publicitarias para productos de cualquier tipo (Vaca, 2013).

A su vez, como parte de las actividades culturales enfatizadas durante la década del veinte, la poesía obtuvo un notable reconocimiento. Se leía en periódicos, revistas y publicidad de todo tipo, como portavoz de las nuevas ideas. El modernismo literario se apoderaba del género poético en el Ecuador. El grupo de los decapitados habrían sentado ya

las bases para dicho movimiento influenciado en el Ecuador por Baudelaire y Rubén Darío etc. Las noches de bohemia de Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa Caamaño, Jorge Carrera Andrade darían como resultado líneas, que exaltaban la belleza, la sensualidad e idealizaban la figura femenina (Valencia, 2007).

En lo referente a la economía, los años, posteriores a la Primera Guerra mundial el país y sobre todo la costa ecuatoriana experimentan una fuerte crisis. La demanda de cacao disminuye notablemente y las importaciones se inclinan a la producción de caña de azúcar. Paralelamente, la economía serrana se dispara favorecedoramente, debido a la baja oferta de mercancías extranjeras, la sierra compensa el vacío con alimentos y textiles, promoviendo una incipiente industrialización.

Dinamizando la producción nacional, la llegada del ferrocarril es fundamental. Durante la década, toneladas de mercancías, se empiezan a transportar entre costa y sierra. Es evidente el fluido intercambio entre regiones. Para el año de 1922, se transportan 17.154 toneladas en mercancía. Consecuentemente, el auge económico, llevó a que en la Sierra, se diera paso a una modernización efervescente de antiguas haciendas y se promoviera la creación de nuevas fábricas textiles (Luna, 2013). Al parecer, mientras más recursos adquiría la capital, más los gastaba, pues el volumen de importaciones crecía considerablemente. Los bienes foráneos, arribaban al país cuantiosamente y sin dificultad (Marchán Romero, 2013). Es posible que la demanda de bienes extranjeros, correspondiera a un factor de tipo social. Puesto que para la época, el modelo parisino, sobre todo se imponía en la capital.

Los cambios bruscos en lo que se refiere a economía, afectaron a diversos sectores de la población, sobre todo en la Costa pero el momento permitió que otros surgieran y se consolidaran como la élite económica y por tanto social. La situación económica especialmente buena en la sierra, favorecida por la diversificación de la industria de cerveza, telas y cigarrillos, dio lugar no solo a la bonanza financiera, notoria en infraestructura vial, entre otras obras públicas, sino a una nueva configuración social que se gestaba desde finales del siglo XIX. Así pues, como banqueros y nuevos exportadores se posicionaban como autoridades sociales y emergían como nuevos ricos, una incipiente clase media se empezaba a configurar.

Se trata en líneas generales, de procesos complejos que para el periodo a trabajar constituyeron hitos importantes para la recomposición de una sociedad que intentaba transitar del siglo XIX al XX. Pues de los grandes acontecimientos mencionados superficialmente en líneas anteriores, manifestaciones políticas, económicas y culturales brotaron como ramas. Se hicieron presentes desde políticas higienistas, mejoramientos a la infraestructura urbana, atención a actividades culturales de diversa índole, exaltación a la cultura extranjera, hasta la creación de lugares para la cultura del esparcimiento y diversión pública.

Estas entre otras cosas formaron parte del discurso de modernidad imperante en el Quito que en su cotidianidad incluía estos elementos para autoconstruirse, para renovarse. “La modernidad se constituyó en un proceso histórico–social que marcó un punto de giro en todos los órdenes de la vida humana” (Laso Pastó, 2016, 8). Así, la modernidad es:

[...] un fenómeno histórico, político, social y económico, cuya impronta afectó de una u otra manera a casi todo el mundo, tomando diferentes matices en dependencia del contexto, pero repitiendo algunas ideas claves que se objetivaban en un progreso de tipo urbano, industrial y sociocultural, definido muchas veces como modernización. (Laso Pastó, 2016, 9)

La ciudad para la época, sumergida profundamente en las turbulentas aguas de la modernidad, vería imposible resistirse a ellas, su llegada era inminente y su presencia evidente en los lugares más recónditos y en los personajes más diversos.

La modernidad, para fines de este trabajo, constituye un conjunto de cambios que reconfiguran la sociedad quiteña. Los procesos históricos ya mencionados fueron los medios de circulación de la fuente a investigar, *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Mencionar el auge de las revistas ilustradas y su fortalecimiento con la Revolución Liberal, por ejemplo, así como, la aparición de nuevas corrientes literarias, son claves en el apareamiento de publicaciones como la mencionada.

Las condiciones de producción de *El Libro*, que se mencionaron ya, posibilitaron la comprensión del contenido del mismo. Sin embargo, hemos de considerar que la fuente no consta únicamente de texto y que las imágenes dentro de este trabajo, no se consideraran meramente ilustrativas. Por ello, se ha visto necesario profundizar en aquellas corrientes

artísticas y procesos relacionados al arte que dieron lugar a la creación de las imágenes que observaremos en este trabajo.

1.2. La situación artística a finales del XIX e inicios del XX.

En el siglo XIX, los paisajes, los temas religiosos, históricos, costumbristas o nacionalistas eran ampliamente representados en el arte. Sin embargo, el fin de dicho siglo traía consigo una ola de cambios que inevitablemente alcanzó a las artes plásticas. No se puede decir que las temáticas mencionadas se abandonaron por completo pero sí que se trataron con nuevos lenguajes visuales. Este cambio se logró principalmente de la mano de la Escuela de Bellas Artes.

Reinaugurada en 1904, la Escuela fue uno de los símbolos del ideal de ciudad moderna y civilizada, impartía dibujo, pintura, acuarela, litografía, entre otras técnicas. Sin embargo, se mantenía bajo la pauta decimonónica. No es sino hasta la llegada de Paul Bar, artista francés, como profesor de dibujo y pintura, que la Escuela de Bellas Artes logra impulsarse aún más hacia las formas modernas como el impresionismo. Sus estudiantes empezaron a salir del taller y se interesaron por los modelos vivos y la incidencia de la luz (Corbalán de Celis; Salgado, 2012). Así también incursionaron en el manejo cromático y en la vitalidad de los trazos, recursos técnicos heredados de la corriente impresionista francesa (Bedoya, 2007).

La presencia de profesores y artistas extranjeros como Bar, supuso un diálogo directo aunque tardío de las vanguardias europeas y sus propuestas artísticas. Sobre todo grabados de pinturas de Rembrandt, Gericault, Corot, entre otros, (Corbalán de Celis; Salgado, 2012) se tomaron en la Escuela de Bellas Artes y se replicaron con fines educativos. Las técnicas nuevas se aplicaron en el contexto local pero con propósitos nacionalistas. (Pérez, 2012)

Sin embargo, los conocimientos adquiridos en la Escuela no se reservaron al ámbito académico sino que se manifestaron en revistas y posteriormente se verían dentro de impresiones propias. Las mejores obras de estudiantes o maestros eran premiadas con su aparición en las páginas de folletos, panfletos o revistas (Corbalán de Celis; Salgado, 2012).

Los trabajos vistos por el público en los diarios y diferentes medios, que incrementaron durante la revolución liberal (Vaca, 2013), contribuían a la difusión del arte como una manifestación culta (Corbalán de Celis; Salgado, 2012) e incrementaban el prestigio de la institución. A más de esto, favorecían la expansión de una estética moderna. Así mismo, marcaban un espacio dentro del cual la pintura, la escultura, la acuarela y la litografía, eran las formas más aceptadas de hacer arte.

Fuera de este círculo, otros lenguajes visuales tomaban fuerza y empezaban a considerarse arte y no solo arte, sino arte moderno. Durante las primeras décadas de siglo, los dibujos caricaturescos llenaban las páginas de las revistas y periódicos de la época como *Pomona*, *Caricatura*, *Bagatelas* (Bedoya, 2007). Algunas de ellas, fieles a su propósito original, se burlaban de la vida política del país, otras servían de ilustraciones en publicidad, libros o en campañas higienistas (La Clínica Quirúrgica de los Dres. Ayora y Villavicencio, 1922).

Las ilustraciones vistas en la Revista *Caricatura* por ejemplo, son poco académicas, presentan trazos libres, colores semicubrientes, y a simple vista se asemejan a las ilustraciones publicitarias francesas de Toulouse Lautrec. Tanto las figuras de este artista como las de los ilustradores ecuatorianos, como Guillermo Latorre y Nicolás Delgado son alargadas y tienden a perderse en la bidimensionalidad. Es posible que la estética caricaturesca del contexto local haya mirado a Francia como el referente máximo cultural y artístico (Espinosa Apolo, 2003).

A más de la influencia de Europa, la caricatura en el contexto quiteño tuvo como gran impulso, la presencia de José María Oxandaberro. El artista catalán llegó al Ecuador en 1910 para posteriormente en 1915 trabajar como profesor de la Escuela de Bellas Artes en Quito. Según Gabriel Navarro, el arribo de este artista fundó un arte inexistente en la ciudad, el de la caricatura. Su participación como maestro le permitió expandir el nuevo género por medio de artistas como Guillermo Latorre y Galo Galecio. Pocos años después de su llegada, desde 1913, exposiciones, conversatorios y otros eventos que exaltaban la presencia de la caricatura como un arte moderno, irían incrementando (Bedoya, 2007).

El surgimiento de estos nuevos espacios de discusión, donde concurrían músicos, literatos e intelectuales, “convocaba a poetas, dibujantes, periodistas para discutir sobre distintos tópicos referentes a sus prácticas artísticas” (Bedoya, 2007, 36). Tanto los artistas nuevos como los consagrados, Víctor Mideros y Camilo Egas, se apropiarían de los eventos culturales para insertar la caricatura en su obra, “deambulando en distintos espacios de acción dentro de su quehacer artístico” (Bedoya, 2007, 36). Siendo así, sus óleos serían reemplazados por trabajos caricaturescos, que se verían publicados en páginas enteras de revistas como productos de consumo popular. La apertura de un lugar para la caricatura, supuso un desapego al trabajo académico en el taller, creando “nuevas posibilidades en la creación artística” (Bedoya, 2007, 34).

En 1920 como otro impulso a lo moderno, la revista *Caricatura* organiza en el quiosco de La Alameda una “Exposición de Arte Moderno”. Dentro de la muestra se incluyeron obras de Pedro León, Nicolás Delgado, Paul Bar, Luigi Cassadio, Camilo Egas, Víctor Mideros, entre los más destacados. Los nombres de los trabajos se presentaron en el catálogo, separados por categorías, pintura, dibujo, escultura y caricatura, sin distinción (Exposición de Arte Moderno, 1920).

La publicación, en formato folleto, cuenta con una introducción. Las líneas introductorias hablan elocuentemente de una época en la que se vive un “florecimiento artístico” y un presente en el que “prevalece un anhelo de originalidad y libertad”. De la misma forma mencionan que el “acervo artístico” del país es sumamente pobre y exaltan a los jóvenes artistas a salir de sus “torres de marfil” y a recordar que “el arte no debe ser patrimonio de escogidos” (Barrera. J, 1920).

El escrito hace evidentes las visiones de los espacios modernos. Revistas como la *Caricatura*, se abrieron a la consideración de otros lenguajes visuales como arte. Los artistas ideales de los espacios modernos, gozaban de libertad para crear, no obstante, los campos más tradicionales como pintura y escultura se mantienen con fuerza. Es también importante decir que el pretendido cambio en el mundo del arte, toma como un punto de relevancia al pueblo. Dentro del catálogo se menciona claramente el deseo de dotar al arte de un espíritu público, no solo para una minoría. Con tales intenciones, es sugerente que la muestra haya tenido lugar en una zona más accesible como el Parque de La Alameda.

Sin embargo, aunque estas nuevas formas de arte fueran ganando terreno, otras anteriores se mantenían muy vigentes. En las portadas de las revistas *Patria* y *Flora* se observan representaciones de mujeres vestidas a la manera griega y adornadas con flores muy al estilo *art nouveau*. Sus figuras se presentan con un corte muy griego. Visten una túnica larga, envuelta por listones decorados con flores y una capa suave, cae sobre sus hombros. Sus manos, rodean cuidadosamente la vegetación (*Flora, revista femenil ilustrada*, 1917). Resulta interesante encontrar abundancia de imágenes *art nouveau* puesto que esta tendencia europea que buscaba suavizar las formas frente a la industrialización, tuvo su auge hasta 1910 en Europa.

1.3. Contexto de la fotografía en Quito a finales del XIX e inicios del XX.

No se sabe con exactitud la fecha exacta de la llegada de la fotografía al Ecuador. Algunos autores afirman que es para 1849 (Salazar Ponce, 2011), sin embargo, otros hallan rasgos de su presencia desde el año 1840. Artículos en diarios de ese año informan a la ciudadanía de la existencia de daguerrotipos. Así mismo, se sabe que a partir de esa fecha, las tarjetas de visita llegaban a puerto marítimo para su circulación y venta. Chiriboga y Caparrini (2005) plantean la hipótesis de que la fotografía pudo llegar de paso con los viajeros y que de 1840 hasta 1850, se implantó paulatinamente en el país.

En todo caso, se puede decir que es en 1849, cuando cámaras e implementos fotográficos llegan a puerto en un cargamento de bienes tecnológicos que entre otras cosas, incluían curiosidades para las élites. En el mismo año y como evidencia del inicio de la práctica fotográfica, destaca la participación de Manuel Noboa, hijo del Presidente Diego Noboa. El personaje escribió a García Moreno para fotografiarlo con la tecnología del daguerrotipo (Chiriboga, Caparrini, 2005).

Encontramos por tanto, en un primer momento, un contexto dentro del cual la fotografía se dedica exclusivamente al retrato de élites criollas y de personajes políticos de relevancia. Las representaciones retratísticas de los personajes del Quito de mediados del siglo XIX, respondían a la necesidad de personificar el poder y reafirmar el estatus (Chiriboga, Caparrini, 2005). El retrato fotográfico habría desplazado parcialmente la práctica del que se realizaba al óleo y los nuevos fotógrafos se encontraban en una

transición, tomando parcialmente el legado de la pintura. Cabe destacar que, los cuadros hechos por encargo aún se mantendrían vigentes por considerarse símbolos de estatus (Salazar Ponce, 2011).

La fotografía en ese momento se vería fuertemente influenciada por las artes plásticas. José Coronel, Julio Bascones, Joaquin Bustamante, entre otros, por ejemplo, se dedicarían a la labor, más no exclusivamente. Las habilidades de grabador, tallador y pintor, con frecuencia se mezclarían, enfatizando la transición. Rafael Pérez e Hijo se denominarían pintores y fotógrafos. Las cartas o tarjetas de visita¹⁶, se ofrecerían coloreadas con “tintas de oro y más colores” (Chiriboga, Caparrini, 2005, 36). Según Chiriboga y Caparrini, (2005) la relación cercana entre arte y fotografía se debió sobre todo a la presencia de Ernst Charton.

El paisajista y retratista francés llegó a Guayaquil en marzo de 1849 para meses después trasladarse a Quito y desempeñar el cargo de profesor. Dada su experiencia como artista y fotógrafo ocasional, instruyó a José Agustín Guerrero, a los hermanos Salas y a Juan Pablo Sanz. De la misma forma, promocionaría en los diarios de la época, servicios de retratos a la población quiteña. En consecuencia, la presencia de Charton enraizaría la práctica de la fotografía en el territorio ecuatoriano y su consumo (Chiriboga, Caparrini, 2005).

Los servicios que ofrecían los fotógrafos de la época, incluían entre otras cosas, la toma de retratos dentro de escenarios privados. Las imágenes se capturaban ya sea en estudios o bien en las mansiones de las élites de la capital. Las escenas no gozaban de demasiado lujo, no se utilizaba utilería, el fondo era neutro y los fotografiados se encontraban generalmente sentados. Sin embargo, se exaltaban las joyas, los rostros y las prendas de vestir con colores. Las composiciones y la disposición cromática buscaban precautelar el estatus y guardar la memoria de las familias poderosas de la Sierra (Chiriboga, Caparrini, 2005). De la misma forma, la estética de la fotografía de mediados del siglo XIX, pretendía “evocar al óleo pintado” (Chiriboga, Caparrini, 2005, 45)

¹⁶ Formato popular desde 1858. Democratizó el retrato fotográfico por ser más económicas. Miden 6 x 9 cm. Se adherían a cartones para posteriormente comercializarse, intercambiarse o coleccionarse Chiriboga; Caparrini, 2005).

En un segundo momento, durante la década del sesenta, la fotografía en el Ecuador mantendría la participación de Charton el fotógrafo como estelar. Él y Louis Gouin, fijarían la práctica del oficio fotográfico en la capital. De 1858 a 1869, se encontrará gran parte de su producción, considerándose los más activos de la época. También, para 1860, se tiene noticias de los primeros talleres fotográficos en Quito. El estudio de Rafael Pérez e hijo, a más de publicitar sus retratos y cartas de visita, sale a fotografiar los espacios de la ciudad para después venderlos (Chiriboga, Caparrini, 2005).

Posteriormente, de acuerdo a Chiriboga y Caparrini (2005), es en la década de 1870, que la práctica fotográfica en el país sufre un quiebre. Los trabajos del inglés Enrique Morgan, marcarían un hito en la forma de hacer fotografía. Morgan inicia su producción con las acostumbradas imágenes coloreadas, sin embargo, influenciado por las corrientes europeas y norteamericanas, despoja a las imágenes de todo elemento pictórico. Simultáneamente a ello, idea escenarios recargados de telones, tapices y muebles para composiciones más elaboradas que incluían más personajes. El trabajo de Enrique Morgan, surge en un momento en el cual los sectores medios de la sociedad quiteña iban en ascenso, mientras que la fotografía se convertía en un medio no exclusivo para las élites (Chiriboga, Caparrini, 2005).

Así mismo, a finales del siglo XIX, los retratos fotográficos pretendían asemejarse lo más posible al “original”. Las fotografías reflejaban el deseo del retratado de dejar marcas indelebles de su presencia durante su paso por la sociedad. Los personajes frente al lente, lucían trajes elegantes. Los hombres de pose estática, procuraban usar atuendos de chaleco, chaqueta y pantalón. Las mujeres, “íconos de feminidad y belleza” (Salazar Ponce, 2011, 14), por otra parte, llevaban vestidos entallados a la cintura, sombreros o peinados elaborados y por supuesto joyas vistosas. A más de los elementos que portaba el personaje, los fotógrafos creaban escenarios con telones y elementos diversos, a la manera de Morgan. Los ambientes de los estudios de la época guardaban similitud (Salazar Ponce, 2011).

Ya en los albores de la modernidad, a finales del siglo XIX e inicios del XX, surgen las figuras de Benjamín Rivadeneira y José Domingo Laso. Los clásicos retratos continuarán dentro de las temáticas de los fotógrafos, aunque sí se agregarán vistas de la ciudad que evidenciarán el progreso. Así, “vistas de calles, edificios de comercio, iglesias,

plazas y residencias de ciudadanos quiteños...” (Bedoya, 2011, 65) se encontrarán en publicaciones como *Quito a la vista*. El ferrocarril, las fábricas, los nuevos servicios públicos así como los retratos de raza, también estarían en auge. De la misma forma, el interés en la documentación del avance de la urbe, facilitaría la incorporación de imágenes en los medios impresos (Chiriboga, Caparrini, 2005).

Paralelamente, la tecnología que se requería para fotografiar, mejoró. Los fotógrafos ya no debían trasladarse con aparatosos equipos y materiales como papeles eran solicitados por correo. Debido a la aparición de placas de vidrio, de la cámara de fuelle, los costos para fotografiarse se redujeron. Además los avances tecnológicos permitieron la reproducción en serie de la imagen. Consecuentemente, ya no solo las élites quiteñas aparecerían en fotografías. Hombres, mujeres y niños de los estratos medios acudirán a los estudios para obtener sus retratos (Salazar Ponce, 2011).

La democratización de la fotografía a inicios del siglo XX, supuso también la aparición de nuevas temáticas. Los retratos individuales continuaron en auge, sin embargo las fotografías de familia fueron cada vez más solicitadas. Ceremonias tales como bodas, bautizos y primeras comuniones, durante esta época, también serán fotografiadas. Se empezaron a registrar los momentos de importancia para el grupo familiar. El paso de la vida de los quiteños así como su muerte, durante estos primeros años, serían temas recurrentes (Salazar Ponce, 2011).

La creciente demanda de fotografías desencadenó en la creación de más estudios fotográficos. Para 1914, existirían ocho (Laso, 2015). Entre los más destacados, se encontraban los talleres de José Domingo Laso, Roberto Cruz, Carlos Rivadeneira Cruz, Remigio Noroña, Guillermo Illescas y Álava Estrada en Guayaquil, entre otros (Salazar Ponce, 2011).

Una vez fundados los estudios, fotógrafos como los mencionados, se vieron en la necesidad de perfeccionar sus habilidades. Suplementariamente a la experimentación y observación, tanto aprendices como profesionales se valieron de manuales y libros para actualizar sus conocimientos en lo que respecta a manejo de nuevas cámaras y materiales para fotografiar. En 1910, la librería Sucre de Bonifacio Muñoz pone a la venta “Fotografía

práctica de Luis Mewengloboski” y el “ABC de la fotografía moderna”, entre otros (Novillo Rameix, 2011).

Los recetarios fotográficos fueron la respuesta ante la falta de institutos o escuelas de profesionalización de fotógrafos. Aquellos que desearan incursionar en el campo de la fotografía debían poseer condiciones económicas favorables y cierto prestigio social. Además de esto, era imperioso que viajaran al extranjero para obtener un título de profesional. En Quito es solamente hasta 1908 que La Escuela de Bellas Artes de la mano de José Domingo Laso, ofrece un curso complementario de fotograbado¹⁷. Las habilidades de Laso en esta área se perfeccionaron en Europa para implantarse como una sección de la Escuela (Novillo Rameix, 2011). El fotograbado, llega a La Escuela de Bellas Artes como un intento institucionalizador del arte. La técnica se inserta en un contexto de incipiente industrialización, considerándose una práctica industrial (Laso, 2015).

Años más tarde en 1919, un anexo de la Escuela de Artes y Oficios inicia su funcionamiento. Un taller de fotograbado dirigido por Francesco Avilés, ofrecía al público la fabricación de clisés¹⁸ con fotografías. Los servicios se publicitaban en las páginas de revistas como *Caricatura*. Al parecer la función de la Escuela de Artes y Oficios no incluía la formación integral de fotógrafos y que más bien, cursos y seminarios se impartían para tal fin (Novillo Rameix, 2011).

La fotografía durante las dos primeras décadas del siglo XX, conservó la categoría de oficio. Sin embargo, también adquirió la de arte. La labor del fotógrafo se volvió ambivalente. Por una parte, respondía a la necesidad de captar objetivamente, por otra, respondía a las percepciones estéticas de los fotógrafos. Los círculos modernistas como *Caricatura*, exaltaban los rasgos pictorialistas dentro de la imagen, mientras que otros desaprobaban la inserción de la fotografía al mundo de las Bellas Artes (Bedoya, 2011).

Fotógrafos como Remigio Noroña, muy activo durante la década del veinte, se ampararon en el pictorialismo, corriente artística desarrollada en Europa y Estados Unidos,

¹⁷ “El fotograbado era una técnica complementaria de la fotografía, consistente en elaborar placas de una imagen para lograr su reproducción en medios impresos”. (Novillo Rameix, 2011, 46)

¹⁸ Planchas de imprenta o de trabajo fotográfico que conservan el negativo. Posibilitan la reproducción de imágenes fotográficas.

a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, que se caracterizó por tomar aspectos formales de la pintura. “la elección de ángulos, búsqueda de punto de fuga, difuminación de las figuras, sutileza en los trazos y efectos lumínicos”. (Bedoya, 2011, 75) El empleo de tales elementos pictóricos, permitió a parte de la fotografía de la época, iniciar un proceso de autonomía que la separaría parcialmente de las prácticas industriales.

Sin embargo, cabe decir que la incorporación de trazos pictóricos no es nueva. El oficio¹⁹ fotográfico concebido como un trabajo hecho bajo encargo, si bien no carecía de una visualidad particular, no dejó de considerarse una práctica industrial. Los intentos de instituciones como La Escuela de Artes y Oficios y La Escuela de Bellas Artes, ya en el siglo XX, se centraron más en la reproducción de imágenes que en la enseñanza de la fotografía. Institucionalmente, la fotografía no era aún considerada como un producto en su totalidad artístico.

¹⁹ El término oficio, de origen colonial era generalmente utilizado para referirse a las artes menores como talla en madera, fabricación de muebles o trabajo en plata y metales. Los que practicaban el oficio debían estar sujetos a un grupo denominado gremio. Dicho grupo albergaba a maestros que enseñaban a sus discípulos para continuar con la práctica (Navarro, 1985).

II. Entre lo moderno y lo decimonónico. La mujer de los Juegos Florales.

2.1. Antecedentes: La fotografía pictórica. La imagen de mujer, a finales del siglo XIX e inicios del XX en Quito.

Para tener una comprensión más amplia de la serie de imágenes que se encuentran insertas en *El Libro de los Juegos Florales* (1919), hemos elegido indagar sobre la fotografía en sus etapas iniciales. En la investigación de contexto hemos esbozado ya algunos rasgos importantes, sin embargo, dentro de este apartado profundizaremos en aquellos aspectos que nos parecen más relevantes de la fotografía en el siglo XIX e inicios del XX. Esto último, con el fin de mantenernos fieles al objetivo inicial de la investigación además de demostrar la permanencia o la inexistencia de rasgos decimonónicos en las fotografías de Noroña en *El Libro de los Juegos Florales* (1919).

Hemos citado ya el trabajo de Chiriboga y Caparrini (2005) como pilar importante. La investigación mencionada ofrece información relevante que no se pasará por alto. En la obra de *El Retrato Iluminado* enfatizan particularidades de la fotografía desde mediados del siglo XIX. Así, se dice que ella, inicialmente, se dedica exclusivamente al retrato de las élites, que se encuentra fuertemente influenciada por las artes plásticas y que los fotógrafos con frecuencia también se dedicarían a labores como el grabado o la pintura²⁰. De la misma forma afirman que para 1870 con Enrique Morgan, la práctica del fotógrafo muta al despojar de la imagen fotográfica todo elemento pictórico. Basándonos en lo expresado por Chiriboga y Caparrini (2005), hemos de ahondar en algunos puntos.

La fotografía surge de la mezcla de un proyecto renacentista²¹ y de la experimentación química del siglo XIX. Las constantes pruebas que surgieron de las primeras fotografías, desencadenaron en procesos de tecnología más avanzada como el daguerrotipo²². Más tarde, el avance tecnológico post-daguerrotípico supondría un

²⁰ Muchos fotógrafos en el siglo XIX provendrían de entornos artísticos (Freund, 1993).

²¹ Roman Gubern (1987) explica que en el renacimiento existieron cámaras oscuras que pudieron ser el origen de la fotografía

²² Cabe mencionar que lo planteado por Roman Gubern, se escribió para el contexto francés de mediados del siglo XIX. Sin embargo, sus investigaciones se han considerado pertinentes para el caso quiteño puesto que la Capital, para la época, estaba fuertemente influenciada por las tendencias francesas. Además de esto, las afirmaciones que se han tomado, son equiparables a la realidad local del periodo de investigación. También consideramos válido el uso de estas premisas para el caso local debido a la fuerte presencia e influencia de Ernst Charton y de Louis Gouin, ambos franceses. De la misma manera, se ha considerado que

abaratamiento en la toma de fotografías, la posibilidad de reproducirlas con facilidad prometía simplicidad en su técnica de uso (Gubern, 1987).

Desde esta época (post-daguerrotipo), la fotografía logró una amplia difusión gracias a dos temáticas recurrentes: el retrato y el paisaje. Con respecto al primero, se dice que:

[...] supuso la forma artística más adecuada para las necesidades individualistas, para la vanidad autocomplaciente y para la ritualidad social de la nueva burguesía y reemplazó con ventaja técnica y con economía la artesanía del retrato pintado en miniatura [...]. (Gubern, 1987, 147)

El reemplazo de los retratos al óleo admitió que las nuevas fotografías adquirieran la estética de la pintura académica. Los estudios que produjeron estas imágenes, contaron con apoya cabezas, columna para reposar el cuerpo, etc. Los criterios academicistas se impusieron en las fotos del contexto francés, por ejemplo. La elegancia, el porte y el vestuario debían apuntar hacia la creación de representaciones retratísticas de carácter suntuoso (Gubern, 1987).

Así mismo, cabe destacar que por ser una técnica totalmente nueva, la fotografía en sus inicios se aferró a todos los criterios estéticos de la pintura académica. El encuadre, la composición, la iluminación y la pose fueron los que, sumados con la pretensión de fidelidad en la representación, conformaban un retrato (Gubern, 1987).

Estos elementos académicos de tradición pictórica, a lo largo del siglo XIX, buscaban retratar una belleza idealizada. Fealdad o defectos físicos no se observaban en las fotografías de la época. Columnas, cortinas, veladores u otros “accesorios simbólicos²³” (Freund, 1993, 62), configuraban escenarios que contribuían a la creación de un retratado con “hinchamiento interno” y con una “importancia ingenua y cómica” (Freund, 1993, 63).

el formato de tarjetas de visita que se popularizó, fue invención francesa y era comercializado ampliamente en el Ecuador.

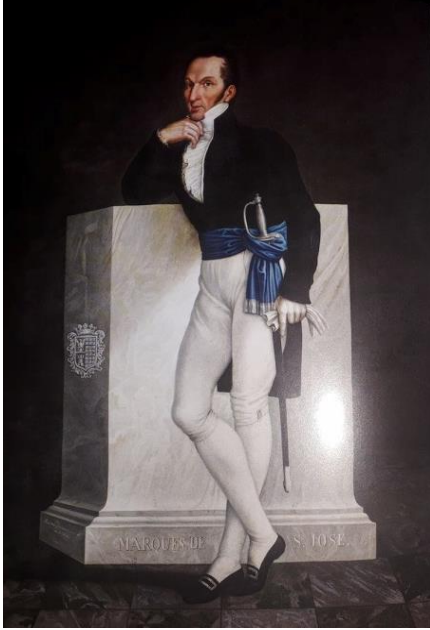
²³ De acuerdo a Freund, los “accesorios simbólicos” constituyeron elementos materiales que acompañaban al retratado dentro de la fotografía. Los accesorios variaban en color, textura y tamaño, podían ser taburetes, flores, jarrones, cortinajes o cualquier otro tipo de complemento. Sin embargo, la autora argumenta que tales acompañamientos no se colocaban al azar y que a más de usarse por motivos estéticos, pretendían otorgar al representado un aspecto determinado.

De la misma forma, la expresión corporal se cuidaba. La mano derecha en el pecho, la cintura o reposando a lo largo del muslo, eran parte de una estética que pretendía suplir la necesidad de proyectar aspectos agradables (Freund, 1993).

Para 1862, en Francia se publica un manual, *Esthétique de la photographie* de Eugene Disdéri. En él se dice que el fotógrafo podrá expresar igual que el pintor, el espectáculo natural con sus formas, sus accidentes de perspectiva, de luz y de sombra” (Freund, 1993, 64). De la misma forma, manifestó que una fotografía para considerarse buena, debía cumplir con ciertos requisitos. La foto debía mostrar una fisonomía agradable, nitidez general, sombras y claros bien pronunciados, proporciones naturales, detalles en los oscuros y finalmente, “¡Belleza!” (Freund, 1993).

La fórmula fotográfica que proporciona Disdéri en 1862 es elocuente respecto a la relación que pretendemos resaltar. Aquellos parámetros que configuraban una fotografía bella, son muy similares a los que conformaban una buena pintura. A inicios del siglo XX, para 1906 específicamente, un artista debía manejar la proporción, el color, las luces y las sombras y finalmente, debía poseer la capacidad de plasmar en el lienzo, los caracteres y expresiones propias del retratado (*Escuela de Bellas Artes*, 1906). El cliente que se presentaba ante el fotógrafo debía conservar en el retrato, una actitud armoniosa, acorde con su edad, costumbres y estatura. Todo ello con el fin de ser complacido. En el siglo XIX el cliente buscaba ser halagado (Freund, 1993).

Lo investigado por Freund (1993) se nota claramente en los retratados aquí presentados. El par de imágenes corresponden a políticos y militares relevantes del siglo XIX. Por un lado, observamos al Marqués de San José de pie (Ver figura 1), con el brazo derecho sobre un bloque de mármol grabado, sobre su mano desnuda reposa delicadamente su mentón. El personaje viste una chaqueta de cola, *breechers* blancos, medias blancas y un par de mocasines negros con hebilla, ciñe su cintura un pañuelo azul a manera de fajín que sostiene una espada, finalmente, hay en su mano izquierda guantes blancos. Dada su importancia, el Marqués se presenta con una postura altiva y sobria.



(Figura 1) Salas, A. (1832).
Marqués de San José. Pintura
sobre tela. (Colección Iván Cruz)



(Figura 2) Morgan, E. (ca.1878). Fotografía
de José Ignacio de Veintimilla.
(80.F0000.1014). Freddy Ehlers, recopilador.

La composición general de la obra se muestra sencilla, sin embargo no le resta importancia al modelo. El empleo de elementos se ha hecho de manera sutil pero no ha dejado de exaltar lo noble del retratado. Así, observamos en el bloque blanco un sello heráldico como parte de lo que Freund (1993) denomina “accesorios simbólicos²⁴”. El peso del Marqués reposa sobre el prestigio de su título y su linaje familiar. De la misma forma, las facciones se han representado de acuerdo a la jerarquía del Marqués. Nitidez, pulcritud y elegancia acompañan la solemnidad de su pose.

²⁴ Los accesorios simbólicos de la obra no se han colocado al azar. Lo simbólico de lo material o de los complementos, incrementa la importancia del retratado y contribuye a la creación de una determinada imagen. En el caso del Marqués en particular, el bloque de mármol, la espada e incluso lo fino de su vestimenta evidencian que el personaje es sin duda un hombre de rango alto. En este punto también podemos suponer que él podría considerarse un portador móvil de una genealogía que encarnaba el poder de su familia. De acuerdo a ello, es válido decir que se representó a un cuerpo dinástico (Belting, 2007).

Por otro lado, encontramos la fotografía oficial del Presidente Ignacio de Veintimilla del fotógrafo Enrique Morgan (Ver figura 2). El Presidente se encuentra de pie con su cuerpo ligeramente ladeado. En la mano del retratado, apoyada sobre una especie de columna, se halla un bicornio con plumas. Su vestimenta es de chaqueta, pantalón militar y un par de guantes blancos, su cinta presidencial cruza su pecho, se anuda a la altura de su cadera y sostiene su espada. La composición de la imagen citada es asimismo austera. El fondo de la fotografía no tiene lujos y el personaje solo se acompaña de una estructura de apoyo.

A más de la composición, sus expresiones faciales al parecer han sido bien estudiadas. Los rostros de ambos militares son apacibles. Sus rasgos se hallan marcados por la luz y la sombra, sin embargo, estas no enfatizan líneas de expresión o gestos agresivos. Si bien se intenta conseguir una representación fiel, el fotógrafo como el pintor no pretenden otorgar a la imagen una impresión negativa de su retratado y más bien homogenizan su aspecto.

El concienzudo trabajo de las facciones presenta hombres honorables. El aire del Marqués y del Presidente es de extrema rectitud pero a la vez mantiene matices afables que los hacen accesibles y magnánimos. Morgan (1878) y Salas (1832) nos otorgan la imagen de caballeros de carácter templado y sereno, pulcros y de valores intachables. En conjunto, se ha configurado el retrato de un líder, que actúa con las actitudes propias de su rango.

El cuidadoso análisis de la fisonomía humana no es propio de los retratos del XIX ni de inicios del XX, este, ve sus orígenes en los maestros renacentistas. Leonardo Da Vinci comentaría al respecto que las marcas del retratado mostrarían la naturaleza de su ser. El temperamento se reflejaría en la presencia o ausencia de líneas de expresión. Si el hombre tenía arrugas o surcos evidentes entre las cejas, sería un personaje de carácter irritable. Por el contrario, si alguien poseía pocas marcas cerca de las comisuras de los labios o los ojos, demostraría la personalidad de alguien serio y dedicado al pensamiento. La psicología de los gestos y las expresiones sería una preocupación recurrente entre los pintores así como de los teóricos como León Battista Alberti, quien consideraba que tanto la expresión facial como la corporal eran reflejos del movimiento del alma (Baxandall, 1978).

Hemos observado que los parámetros de construcción fotográfica que menciona Freund, (1993), así como el estudio de la fisonomía, corresponden para el contexto local, a aquellos que conforman una pintura. Pose, encuadre, composición y actitud se mantienen similares tanto en fotografía como en pintura. Se ha resaltado esto último con el fin de hacer evidente la similitud entre las artes pictóricas y la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX en Quito.

Contrario a lo escrito por Chiriboga y Caparrini (2005), el mencionado quiebre que distingue la fotografía de mediados del siglo XIX de la de finales de dicho siglo, no se dio por el hito marcado por Morgan. Prescindir de elementos pictóricos para 1878, así como crear escenarios que incluyeran telones u otros accesorios simbólicos tales como espada, bandas, estructuras de apoyo y demás complementos, como se observó, no es realizado ni por Morgan. Hemos sustentado lo dicho con el análisis de los retratos precedentes.

Composición, encuadre y proporción, todos elementos de la pintura, se encuentran presentes en el retrato de Veintimilla. La fotografía, heredera de una estética pictórica velejana su separación con las Bellas Artes. Las facciones como plantea Freund (1993) debían representarse acorde a quien se presentaba frente al lente, la armonía con la edad, la estatura, los hábitos e incluso las costumbres del individuo. Es así que tanto fotógrafo como pintor ven necesario interpretar la personalidad de su retratado y regirla bajo las leyes de la fisonomía. Observamos en el Presidente Veintimilla y en el Marqués, actitudes solemnes y poses similares. La construcción de los personajes los muestran sin imperfecciones y con la sobriedad pertinente para figuras de su importancia.

En cuanto a la composición, esta se mantiene simple en ambos casos. Es notable sin embargo, la recurrencia de la estructura de apoyo suplementaria. Al respecto, cabe mencionar que se emplea como sostén parcial del retratado. En el caso del Marqués adquiere una connotación simbólica de poder pero también opera como parte de la estética de la pintura. Por otra parte, en el caso del retrato del Presidente, si bien el soporte no tiene un significado simbólico aparente, si forma parte de una construcción estética propia de la época. Es decir que la inserción de los elementos tales como cortinajes y columnas, fueron en efecto una innovación popularizada por Morgan. Sin embargo, la novedad estilística fue tomada de la pintura.

Hemos mencionado ya que cortinajes u otros complementos se aprecian en las pinturas del XIX y que se repiten en las fotografías de la misma época. Sin embargo, hemos encontrado composiciones similares en el siglo XVIII. Hallamos por ejemplo la representación de 1765 de Carlos III perteneciente a la colección Real en Madrid de Anton Rafael Mengs (Ver Figura 3). El Monarca se encuentra de pie con el cuerpo ligeramente ladeado y con el brazo izquierdo estirado. El personaje carga una pesada y brillante armadura, lujosas telas y una banda Real. La composición es sencilla, sin embargo posee elementos que le otorgan suntuosidad al aspecto general de la imagen.

Así, vemos en un segundo plano ricas telas de seda y terciopelo. Un cortinaje de color dorado que podría considerarse del color símbolo de la Realeza, se ha colocado tras del protagonista, además, hallamos una columna que sobresale en la pared blanca de fondo. La espada, la vara en su mano, y los signos de distinción tales como la banda, la armadura o la calidad de todo su ropaje corresponden a la fórmula estilística propuesta por las fotografías de Enrique Morgan.

Además de contribuir con la construcción visual de la pintura, la presencia de los accesorios simbólicos²⁵ en la pintura de Mengs es decir: cortinajes, armadura, banda, condecoraciones y los caros tejidos, presentan con fuerza un personaje de elevado estatus y con poder absoluto. Mengs acrecienta con estos objetos la solidez, la prosperidad de Carlos III y por ende de su Reino. Así mismo podemos suponer que el propósito del artista era el de dar al Monarca una actitud tranquila, serena. Carlos III se muestra amable e inclusive sonriente. En fin, Mengs logra en la representación del Rey un equilibrio. Por un lado evidencia la magnificencia de su poder pero por otro lo muestra magnánimo.

²⁵ Así como en el caso de la pintura del Marqués de San José, el retrato del Monarca Carlos III puede considerarse, de acuerdo a los planteamientos de Belting (2007), la representación de un “yo” dinástico, un escudo ambulante que porta el poder de la genealogía.



(Figura 3) Mengs, A. R. (1765). *Carlos III*. Lienzo. Colección Real (Palacio Real). Madrid.

Al respecto también se ha considerado pertinente citar la pintura de Luis Cadena de Gabriel García Moreno. Se ha notado que la obra de 1879 (Ver figura 4) posee componentes que se repiten en los retratos del Marqués de San José, el Presidente Veintimilla y Carlos III. A más de la cuidada composición, la imagen muestra al retratado con los accesorios simbólicos²⁶ así como una pose similar. Así es notable la presencia en su mano izquierda de un pergamino²⁷, un florete en su mano derecha, una esfera armilar²⁸ sobre una mesa que sirve de apoyo al retratado, además de cortinaje y columna en un segundo plano.

Podemos observar como punto importante, que la postura que mantiene García Moreno es bastante similar a la del Monarca anteriormente citado. De tal forma, podemos advertir cierta similitud en cuanto a actitud y la imagen que pretendían otorgar. Cadena buscó dar a Moreno un aire más equilibrado, pues una pose tiránica y agresiva no agradaría.

²⁶ Los accesorios simbólicos varían de acuerdo al propósito y composición de la obra.

²⁷ Suponemos que se trata de la Constitución del Ecuador.

²⁸ Una esfera armilar era un objeto que permitía el estudio de estrellas y constelaciones con relación al planeta tierra.

Al parecer y con la colocación estratégica de elementos como la esfera armilar se creó un personaje intelectual interesado en la ciencia.

Podemos suponer que las representaciones oficiales de los mandatarios y nobles pretendían transmitir a quien los observaba, una idea de poder casi monárquico. A más de ello, hemos de notar la presencia de columna y cortina que adornan el fondo. Finalmente, diremos que la estructura de apoyo se encuentra como parte fundamental de la composición. Tanto en fotografía como en pintura, la construcción de la imagen se sirve de objetos similares.



(Figura 4) Cadena, L. (1879). *Gabriel García Moreno*. Pintura sobre tela. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

El análisis de la fisonomía una vez más resulta de interés para nuestra investigación. A más de los mencionados, en 1650 Ambrosio Bondía presenta un tratado con una serie de reglas que el dios Apolo exigiría para entrar al Parnaso. Según el autor, Laplana Gil (1996), quien sintetiza lo expresado por Bondía, los requisitos para ingresar se basaban en un

principio de proporción. Es decir que la perfección corporal era un determinante absoluto de la pureza del alma del individuo.

De tal forma, los cuerpos proporcionados eran sinónimo de habilidad en la ciencia y el arte, hombres prósperos en toda actividad. La delgadez evidenciaba un profundo entendimiento, la cara varonil denotaba habilidad y una frente ancha, ingenio (Laplana Gil, 1996). A partir de esta descripción podemos conjeturar que el artista Luis Cadena (1879) operó bajo los códigos de la fisonomía. La configuración del cuerpo y rostro de Moreno pretendían agrandar y otorgar una imagen positiva.

Los retratos masculinos observados se construyen a partir de una forma estética determinada. La sobriedad, la sencillez y la alusión al poder, en las composiciones son factores recurrentes. La manera de retratar a un sujeto masculino, político, militar y de relevancia, es similar tanto en fotografía como en pintura. Sin embargo, cabe preguntarse si en los retratos femeninos es aplicable la fórmula estilística de los retratos precedentes y si la relación fotografía-pintura, existe. Para tal fin, observaremos las siguientes imágenes.

En primer lugar, vemos el retrato en busto de una mujer de 1858 (Ver figura 5) dentro de un tondo. La retratada se presenta con el torso ligeramente ladeado, porta un vestido con detalles de encaje en el pecho y un chal sobre sus hombros. La Señora Quirico luce en el cuello un collar doble de perlas con un accesorio central vistoso, lleva aretes y un adorno floral en su cabello recogido. El rostro, que recibe sombra por el lado izquierdo, muestra una apariencia sana y su piel parece aporcelanada. Sobre sus mejillas el pintor ha colocado un rosa sutil a manera de rubor. El fondo no consta de ningún adorno adicional.

En segundo lugar, encontramos otro retrato de 1910, aproximadamente, del fotógrafo Benjamín Rivadeneira (Ver figura 6). En esta segunda imagen se observa a una joven ubicada dentro de un tondo, se presenta con el mismo formato de retrato en busto. El fotógrafo muestra a una mujer que porta sobre sus hombros un chal, una joya dorada en su cuello y luce un peinado recogido. Es notable en este retrato en particular, la similitud con la pintura de Hagen. La fotografía aquí adjunta, guarda ciertas características pictóricas. Así, es evidente el detalle en los pliegues del chal que parecen ser pintados con un pincel, el

trabajo de luz y oscuridad se maneja con maestría. El rostro posee sombras sutiles y sus mejillas un rubor casi imperceptible.



(Figura 5) Hagen, A. (1858).
Señora Quirico. Pintura sobre tela.
Casa de la Cultura Ecuatoriana.



(Figura 6) Rivadeneira, B. (ca.
1910). *Sin título*. Banco Central
del Ecuador.

Al respecto, también es pertinente remitirnos al retrato de María Amalia de Sajonia (Ver figura 7) del año de 1761. Se ha tomado la representación de la esposa de Carlos III puesto que la consideramos un referente para la construcción de la estética fotográfica del siglo XIX y posiblemente de inicios del siglo XX. En la pintura se aprecia a María Amalia sentada con comodidad en una silla. Los brazos de la retratada se apoyan laxos, el izquierdo sobre sus piernas y el derecho sobre una mesa. En cuanto a las manos, la izquierda sostiene un libro entreabierto²⁹, mientras que la derecha cuelga.

La vestimenta de la Reina se compone de un vestido naranja de seda y mangas de encaje blanco, sobre sus hombros reposa un chal negro de encaje que cubre parte de la

²⁹ El libro podría considerarse un accesorio simbólico. Es posible que Anton Rafael Mengs pretendiera otorgar a María Amalia de Sajonia la imagen de una dama culta y que quisiera hacer evidente que el estudio y la lectura eran actividades habituales y encomiables de las mujeres de la Realeza.

cabeza sobre la cual se halla un único accesorio rojo. En lo referente a joyas, encontramos sencillos pendientes y un par de pulseras en las muñecas. En un segundo plano, podemos divisar dos columnas y una cortina verde.

Del retrato que aquí hemos descrito, resaltamos algunos aspectos: el rostro se percibe sereno, con mejillas encarnadas y tersura en la piel. El aspecto general de la Monarca es armonioso, no se halla sobrecargada de adornos ostentosos como en el caso de Carlos III y más bien se la muestra con sobriedad. La fina calidad de las prendas de vestir y la presencia de joyas, evidencian su estatus, más no revelan una personalidad ostentosa, la Reina es una mujer recatada.



(Figura 7) Mengs, A. R. (1761). *María de Sajonia*. Óleo sobre lienzo. Colección Real (Palacio Real). Madrid.

.En cuanto al retrato femenino, se advierte que la estética que lo construye tanto en fotografía como en pintura es similar. La postura ladeada, el peinado, el color sobre las mejillas, la apariencia de porcelana de la piel, la presencia de joyas vistosas, el contraste de luces y sombras y las características pictóricas presentes en el chal, son recurrentes. Se ha hecho evidente que ciertas fotografías femeninas aún para 1910 conservan la fórmula estilística de los retratos del siglo XIX e incluso del siglo XVIII. La pretensión de crear

personajes femeninos y bellos (Salazar Ponce, 2011) que caracterizaba a la fotografía del siglo XIX ve su referente directo en la pintura de la misma época.

La construcción de sujetos femeninos se ve reforzada por algunos de los rasgos ya citados en los retratos precedentes, tales como peinado, ropaje, adornos florales y joyas. Resaltamos en los tres casos la tersura y la textura aporcelanada de la piel. A propósito de ello, y basándonos en el tratado de Ambrosio Bondía de 1650, podemos conjeturar que el fotógrafo y los pintores de estos retratos femeninos a más de representar un fenotipo determinado, procuraron otorgar a las imágenes de blancura ya que sería un determinante de feminidad. Así mismo, la presencia de carmesí en el rostro sería sinónimo de hermosura más no de inteligencia (Lapalana Gil, 1996).

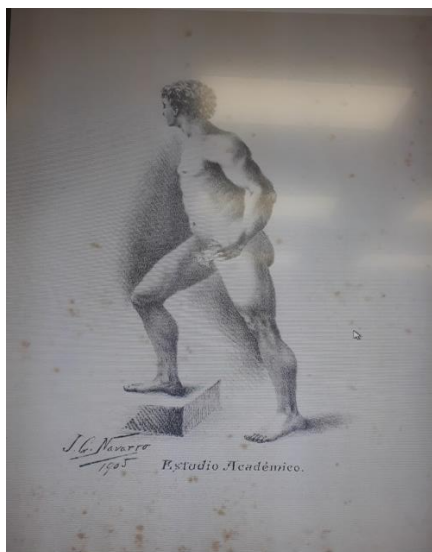
Es así que a finales del siglo XIX e inicios del XX, apreciamos una construcción estética que contempla composiciones cuidadas. Los retratos de mujer se construyen a partir de elementos que se encuentran en la pintura. Aquellos objetos, rasgos, e incluso colores de los retratos decimonónicos y de los primeros años del siglo XX tanto en pintura como en fotografía obedecen a objetivos particulares. Así como la presencia de espada o armadura configuraban la figura de un militar, la atención en las joyas, el peinado, las delicadas poses y el tono pálido en la piel, modelaban personajes rebosantes de feminidad y dignos representantes del *bello sexo*.

2.2.El Gusto academicista. El entorno Institucional del Arte en Quito a inicios del Siglo XX.

A más de las maneras de retratar ya citadas, algunas de las publicaciones ilustradas de la época ya expresaban otros parámetros sobre el género del retrato. A inicios del Siglo XX en la *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, se hace alusión a algunas figuras artísticas. Se menciona principalmente a tres: Joaquín Pinto como el referente en el retrato, Miguel de Santiago como el “pintor más notable de la Patria y de América” (*Revista de la Escuela de Bellas Artes*, 1905, 14) y finalmente a Antonio Salguero, heredero de Miguel de Santiago.

Así mismo, se habla de forma elocuente sobre la pintura, la escultura y la litografía como artes ejecutadas por genios. Se exalta la figura del “genius irritabili” (*Revista de la Escuela de Bellas Artes*, 1905, 14) cuyo arte es sublime, poético y sobrio. Los retratos más

encomiados por la publicación son aquellos que resaltan la pureza de las líneas y sobre todo los que se realizan a la manera griega con la “vigorosidad de los antiguos pintores clásicos” (*Revista de la Escuela de Bellas Artes*, 1905, 15). Caravaggio, Rubens, Rafael, Rembrandt, Murillo, Tiziano, entre otros, merecían artículos enteros dentro de la revista.



(Figura 8) Navarro, J. G. (1905). Estudio Académico. *Revista de la Escuela de Bellas Artes*. (2).

Con motivo de una exposición realizada en 1905 del artista Antonio Salguero, Remigio Crespo Toral, escribe una reseña para la revista. El artículo consta de una descripción de las obras dentro de la muestra. Las copias de los grandes maestros italianos, los estudios académicos, son la parte más importante de la producción de Salguero, quien es alabado por su capacidad de copiar con fidelidad (*Revista de la Escuela de Bellas Artes*, 1905).

Con algunos datos extraídos de la *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, pretendimos mostrar que el gusto a inicios del siglo XX contemplaba una estética académica. Las artes aceptadas hasta el año 1910, eran la pintura, la escultura, la litografía y la arquitectura. En los albores del siglo XX, la *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, únicamente contenía ilustraciones de grabados o dibujos de sus estudiantes. Las

³⁰ Los estudios anatómicos son numerosos dentro de la *Revista de la Escuela de Bellas Artes*. La tradición clásica vista en dichos trabajos evidencia la permanencia del gusto canónico.

limitaciones en lo referente a tecnología impidieron, que otro tipo de imágenes como fotografías se insertaran en todas las ediciones. Sin embargo, y a pesar de que las innovaciones en los métodos de impresión³¹, permitieron la publicación de las mismas (*Revista de la Escuela de Bellas Artes*, 1907), estas se encontrarán únicamente con fines complementarios más no como obras.

2.3. La fotografía en Quito a inicios del Siglo XX. ¿Un Oficio?

Este hecho es sugerente puesto que podemos sentar como un antecedente importante que hasta 1910, la fotografía no era ni remotamente considerada Bella Arte, ni arte industrial. Se dice en *El Oficio de la fotografía en Quito* (2011) que la fotografía era un oficio, sin embargo, es probable que otorgar a la labor fotográfica tal categoría sea arbitrario. Hemos revisado las ediciones de la Revista de Artes y Oficios del año 1921, para corroborar si en efecto se puede encasillar la práctica como tal. Se ha encontrado que para el año en cuestión, los oficios reconocidos eran sastrería, carpintería, zapatería, tenería, encuadernación, mecánica, carrocería y cerámica (*Revista de la Escuela de Artes y Oficios*, mayo de 1921).

Así mismo en el catálogo de la Exposición Nacional (1909) en el listado de objetos a exhibir, se menciona el envío de productos agrícolas, granos, artículos de cuero, artesanías, zapatos, en la sección de oficios, retratos al óleo y un paisaje de Troya en la sección de arte y finalmente cinco fotografías como añadidos. El objetivo de la exposición era dar a conocer la productividad del país. En este sentido la categoría de oficio, la manufactura del cuero y el avance de la industria, adquirirían mucha importancia puesto que mostraban la prosperidad del Ecuador. Es decir que en este contexto, la fotografía no constituía un ingreso o una connotación relevante para ser considerada oficio.

2.4. El Libro de los Juegos Florales como espacio moderno. La mujer del carnaval.

La historiografía del contexto local poco o casi nada ha tratado el tema y si lo ha hecho, ha sido para referirse vagamente a él. Por ejemplo, cuando se habla de *El Libro de*

³¹ El grabado a seis tintas y las mejoras en la impresión litográfica fueron introducidas por el español Miguel Castells

los Juegos Florales (1919) o de los Juegos Florales, se tiende a observar únicamente que es un concurso literario y los análisis escritos versan sobre ello.

En términos generales, en el Ecuador y Europa, los Juegos Florales han sido concursos sobre todo de literatura. Nacen en la antigua Roma como un culto a la diosa Flora y se instauraron como un certamen anual en Francia y España. Bajo la tutela de intelectuales y adinerados europeos, se introdujeron los torneos de poesía fuera de Europa. Actualmente, y de acuerdo a un artículo del diario *La Hora*, en algunos lugares del Ecuador son medios de expresión artística que promueven el teatro, el canto, la oratoria y la escritura en general³² (Universidades pueden inscribirse para actuar, 2017).

En Guatemala también se organizan los Juegos Florales con el fin de galardonar a los poetas y literatos destacados, para nombrar a una reina de belleza y para exaltar los rasgos de feminidad. Se tiene registro de los primeros torneos en 1916, sin embargo, para el año 2016, en Quetzaltenango, el evento se seguía llevando a cabo (Rivadeneira, 2016). En cambio en Córdoba (España), se tiene noticia de su ejecución en 1859 para enaltecer la actividad de los literatos (Juegos Florales de Córdoba, 1859), aunque no se hace hincapié en la belleza o los atributos femeninos.

Para la época que nos concierne, contamos con algunos datos sobre la celebración de los Juegos Florales en Quito. Tal información la ha recopilado Ana María Goetschel (2004), quien ha escrito e investigado al respecto para el contexto quiteño. La autora expresa brevemente que eran concursos literarios cuyos ganadores aclamaban a las reinas de belleza. Las escogidas, de acuerdo a la investigación, eran estereotipos de lo que debía ser una mujer o más específicamente lo que debía ser una mujer bella o una *miss*.

Los datos que hasta aquí hemos presentado, han sentado un precedente sobre el tema a estudiar. Sin embargo y dado que no existe una recopilación bibliográfica importante sobre la publicación o sobre el torneo literario de los Juegos Florales, nos hemos acercado a la primera edición de *El Libro de los Juegos Florales*, que se publicó en 1919. Efectivamente, se trató de un concurso literario que dedicó las palabras de los poetas a las

³² Los Juegos Florales, de acuerdo al artículo de prensa, aún vigentes, no tienen la misma resonancia y se celebran de manera modesta y en pocas instituciones.

mujeres que se escogieron como musas. Los apellidos de las jóvenes presentes en el libro eran de renombre para la época, encontramos a Jijón, Zaldumbide, Moscoso, Gangotena, entre otros. La Reina del año 1919 fue Lucrecia Pérez Chiriboga³³. En cuanto a la premiación del torneo, la Violeta de Oro la ganó César Carrera Andrade con su obra “El Canto Errante”, el Jazmín de Plata, Manuel Benjamín Carrión con “Romance Antiguo” y la Flor Natural, Manuel Benjamín Carrión con “Confesión Lírica”. Todas las obras ganadoras se incluyeron en la edición inaugural.

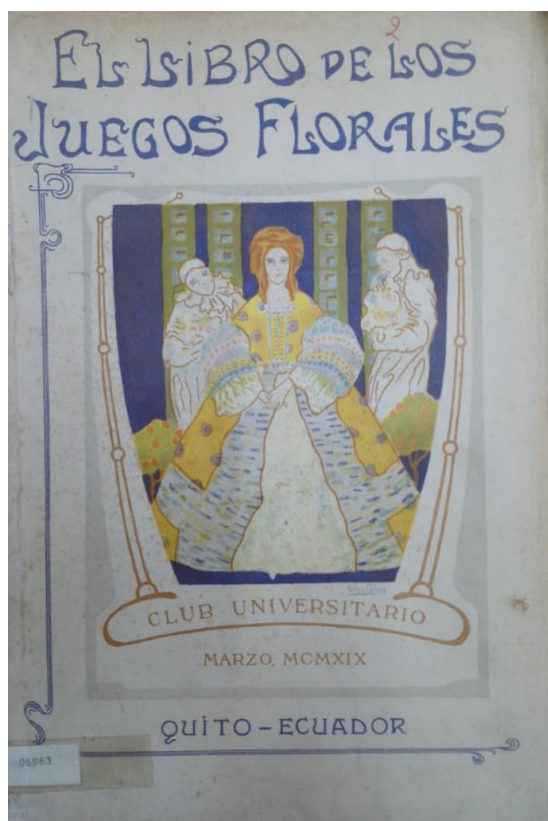


(Figura 9) Delgado, N. (1919). Ilustración de mujer. En: *El Libro de los Juegos Florales*.

A más de los poemas y cuentos ganadores que se publicaron en el libro de 1919, encontramos ilustraciones que los acompañaron. Es el caso de “Confesión Lírica” de Manuel Benjamín Carrión. La imagen (Ver Figura 9) que acompaña el poema muestra una mujer desnuda que al parecer flota en el cielo, rodeada por la luna y las estrellas. La joven carga una lira en su mano derecha y tiene en su cabeza una corona de laurel. El dibujo hace

³³ Las jóvenes procedían de entornos privilegiados. Creemos, por ejemplo, que Laurita Gangotena Salvador provenía de la unión entre Carlos Gangotena Alvarez y Hortensia Fernández Salvador-Chiriboga, ambos ricos propietarios agrícolas en Pichincha. No hemos hallado mayor información sobre ella, sin embargo existen datos sobre el que suponemos es su hermano, Alfredo Gangotena Fernandez-Salvador. Alfredo se dedicó a la poesía y con frecuencia viajaba a París en donde mantenía amistad con literatos notables. Entre ellos se encontraba André Pardiac de Monlezún quien al parecer contrajo matrimonio con Laurita aproximadamente en 1928. Hemos encontrado también datos de la familia de Beatriz Escudero Moscoso. Se sabe que su padre el Dr Manuel Eduardo Escudero Viteri fue Abogado, Doctor, Ministro de Hacienda, Presidente de la Cámara de Diputados, diputado, profesor, entre otros. Tuvo siete hijos, entre ellos, Gonzalo Escudero Moscoso y suponemos que Beatriz Escudero Moscoso también. De Gonzalo se dice que fue un poeta y diplomático y que incluso llegó a colaborar desde diciembre de 1918 en el semanario humorístico quiteño *Caricatura* (Pérez Pimentel, R.S.f.) Estos datos resultan sugerentes para la investigación, los aquí recopilados, dan cuenta del entorno de las mujeres de *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Podemos conjeturar que la mayoría de ellas procedían de familias de élite tanto económica como intelectual.

alusión a un personaje celestial y sublime. Además, de la utilización del cuerpo femenino con connotaciones cósmicas, se advierte en los trazos una carga sensual y mística. Así como este poema, otros presentes en el libro, contaron con la colaboración de figuras artísticas de renombre como Nicolás Delgado, Pedro León y Víctor Mideros, encargado de hacer la portada (Ver figura 10).



(Ver figura 10) Mideros, V. (1919). Portada. En:
El Libro de los Juegos Florales.

En esta publicación aparecen además otras composiciones de Remigio Crespo Toral, María Piedad Castillo de Levi, Humberto Fierro, Remigio Tamariz Crespo, Medardo Ángel Silva, Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, entre otros connotados escritores de la época. El acontecimiento se llevó a cabo bajo las directrices del señor Luis Barberis J, Presidente del Club Universitario, Presidente de la comisión organizadora de los juegos (Barberis J, 1919) y del mantenedor de los juegos, el Excelentísimo señor Don Clemente Ponce, Caballero de la Orden del Libertador (*El Libro de los Juegos Florales*, 1919).

Se puede advertir que tanto los textos en prosa y en verso de esta publicación exaltan la imagen femenina con rasgos románticos. Numerosas son las líneas dedicadas a la Reina Lucrecia Pérez Chiriboga. César Carrera Andrade utiliza los elementos clásicos del romanticismo como la naturaleza y los personajes de la mitología griega. Así por ejemplo, en su poema “Retrato” ofrece una descripción de la joven, cuya belleza, idealiza:

Es la brisa

Que furtiva se levanta,

Se diluye, ríe y canta;

La sonrisa de Atalanta

Es su sonrisa... (*El Libro de los Juegos Florales*, 1919, 5)

Así como en la estrofa precedente, el escritor se refiere a Lucrecia Pérez como la encarnación misma de la naturaleza y la equipara con rosas, estrellas y heroínas griegas. De la misma forma Benjamín Carrión se refiere a ella como “La Reina y Señora de la belleza y la poesía” que ha sido proclamada “Desde la hora cumbre de la noche sagrada” con “las trompetas de oro” (*El Libro de los Juegos Florales*, 1919, 7). Carrión habla también de una belleza estatuaria y de una sonrisa propia de una virgen de Rafael. A más de exaltar sus atributos, enaltece su actitud “excelsa y soberana” que además se complementa con el talento para la música (*El Libro de los Juegos Florales*, 1919, 7).

Como pudimos notar, lo que se brinda es una idea de belleza clásica. Las mujeres de *El Libro de los Juegos Florales* (1919) son mitológicas, poseen atributos de estatuas con cánones perfectos. Además, se aprecia que la noción de la naturaleza de las jóvenes del torneo es mística y su conexión con las flores, el agua y el viento es algo dado por pertenecer al *bello sexo*. En especial, estas ideas de la fémina sublime fueron mucho más evidentes en marzo de 1919 cuando el Carnaval hallaba su máximo apogeo en Quito.

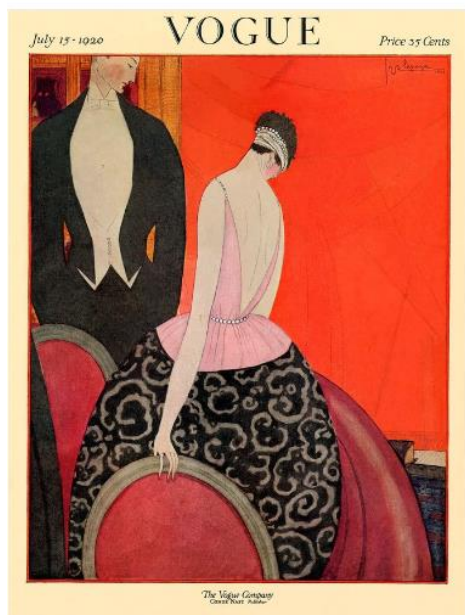
El evento de los Juegos Florales, como parte de las celebraciones del Carnaval, fue un acontecimiento que resonó en publicaciones como las revistas *Caricatura* (1919) y *Flora* (1919). Sobre todo, en la primera, diversos artículos e ilustraciones carnalescas se

incluyeron en los números del mes de marzo de 1919. El semanario humorístico *Caricatura* dio especial atención al torneo pues era misión de los redactores llenar un vacío cultural en el Ecuador (*Caricatura*, 1, 1919). Los trabajos de artistas plásticos, literatos y poetas merecían un lugar dentro de la revista dado que serían estos personajes quienes traerían la cultura al país³⁴.

En el número de marzo de 1919, la revista *Caricatura* publicó un artículo titulado “Carnestolendas”, que describe el ambiente carnavalesco que se vivía en las calles de la ciudad. El carnaval, muy colorido, en el que actuaban Arlequines, Colombinas, Pierrots, entretenía a los que “pasean su aburrimiento” (*Caricatura*, 12, 1919, 4). Como parte de las festividades, fue fundamental la elección de la Reina de los Juegos Florales que sería escogida por el poeta ganador del torneo literario (*Caricatura*, 12, 1919).

Así como en Carnestolendas, otras líneas en las publicaciones de marzo, incluirían a personajes femeninos que conservaban características similares a las exaltadas por los poetas laureados de *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Las damas de la así llamada “Corte de Amor” recibían elogios que equiparaban su belleza con esfinges griegas, Madonas y flores silvestres. Sin embargo, las exaltaciones también se referían a la elegancia, porte, distinción y sutileza, propias de las parisinas.

³⁴ Nombres como Camilo Egas, Víctor Mideros, Pedro León, Nicolás Delgado, así como Medardo Ángel Silva, Humberto Fierro, entre otros, son recurrentes colaboradores en las páginas del semanario humorístico.



35

(Figura 11) Lepape, G. (1920). *Vogue*. Ilustración de la portada. Disponible en: <https://www.vogue.com/article/from-the-archives-1920s-jazz-age-illustration>

Adicional a las descripciones escritas, en el mes de marzo se publican ilustraciones como la citada aquí (Ver Figura 12). La imagen de Guillermo La Torre muestra, como sugiere la inscripción, una Flor de la Corte, es decir, una de las jóvenes que conformaban la Corte de Amor de los Juegos Florales. Si bien la representación no muestra a una mujer romántica, si la presenta de manera idealizada. La composición general podría encasillarse dentro de la corriente del *Art Nouveau*. La percepción del artista exhibe a un personaje femenino que parece divino, altivo y cuyas dimensiones son mayores que las del personaje masculino a sus pies. El hombre, que suponemos es el poeta, sostiene las flores que han caído de las manos de la representada. La Torre emplea una combinación binaria de colores.

³⁵ El garbo, la presencia y la pose de las parisinas como las vistan en *Vogue* eran características que se encomiaban en publicaciones como *Caricatura*. La moda parisina se observaba en ilustraciones de *Caricatura* y se publicitaba en artículos que describían con detalle un atuendo a la moda francesa como un signo de modernidad.



(Figura 12) Latorre, G. (1919). Flor de la Corte. En: Revista *Caricatura* 12.

En resumen, la evolución del trabajo fotográfico ha hecho evidente la innegable relación con la pintura y sus elementos visuales desde sus inicios hasta principios del siglo XX. Asimismo, hemos de decir que para la breve temporalidad que abordamos en este apartado, la fotografía no era considerada un oficio ni un arte, pretendemos con esto resaltar su ambigüedad. El entorno institucional en Quito, aún apegado al arte tradicional, empleaba a la fotografía como complemento, sin embargo, cerca de 1920, surgen espacios modernos como *Caricatura*. Dicho espacio permitió la expresión de nuevas formas artísticas como las ilustraciones caricaturescas, la poesía modernista y la fotografía.

Consideramos de la misma manera, importante rescatar la calidad artística que se ha pasado por alto cuando se habla de la fotografía decimonónica. Generalmente se reconocen géneros como el retrato convencional, los paisajes, la fotografía documental y costumbrista. Sin embargo, esta clasificación conduce a una paulatina omisión de su “valor artístico”

³⁶ La Flor de la Corte de Guillermo Latorre nos remite a la obra de Aubrey Beardsly, *The Peacock skirt* del año de 1893. La ilustración en tinta se encuentra en el Fogg Museum de Cambridge. Hallamos en el dibujo de Beardsly con el de Latorre, ciertas similitudes. La alusión a elementos naturales como en este caso el pavo real, su magnificencia y el carácter sobrenatural de la mujer dibujada son elementos que se repiten en ambas representaciones.

(Cabrejas Almena, 2008/2009, 5). Es así que al hablar sobre su influencia pictórica, pretendimos exaltarla como categoría estética y no solamente en su contexto de producción.

Hemos intentado también, mostrar el entorno de *El Libro de los Juegos Florales* (1919) con relación a la construcción de sujetos femeninos. A lo largo de la investigación advertimos la presencia de componentes que configuraron la imagen de mujer en las fotografías de 1919. Encontramos referencias clásicas, exaltaciones poéticas, rasgos del romanticismo, influencia francesa y un indudable deseo de innovación cultural. Poetas, artistas, y personajes de la sociedad quiteña, de una élite intelectual y económica, edificaron un escenario moderno que permitió el surgimiento de la publicación del torneo literario.

III. La fotografía de principios del siglo XX: Un acercamiento a la estética fotográfica de inicios de siglo en las imágenes femeninas de *El Libro de los Juegos Florales*

3.1. Remigio Noroña. El fotógrafo de los poetas.

Es inexistente la bibliografía que hable en su totalidad sobre la vida, fotografías y técnicas de Remigio Noroña. Por tal motivo, se ha intentado recopilar tanto en fuente primaria como secundaria, información que se consideró relevante para la presente investigación. Los datos reunidos revelan algunas noticias del fotógrafo. Por ejemplo, se sabe que Noroña mantuvo activa su labor fotográfica durante la década del veinte, treinta, cuarenta e inclusive en los primeros años de los cincuentas. Se conoce también que formó parte del proyecto editorial de *Caricatura* (Ramirez Soasti, 2016).

Además, algunos autores afirman que contribuyó con la exploración de una identidad visual de lo nacional (Salazar Ponce, 2011) a través de la toma de retratos de indígenas que eran exhibidos en los estudios fotográficos, de Benjamín Rivadeneira, Carlos Rivadeneira, José Domingo Laso, Carlos Moscoso y Guillermo Illescas (Salazar Ponce, 2011). También se han hallado datos sobre el estudio de Remigio Noroña, su ubicación, el tipo de imágenes que ofrecía para la venta, etc. (Ver figura 13)³⁷.



(Figura 13) Anuncio del estudio fotográfico de Remigio Noroña. (1919). En: *Caricatura*.

³⁷ La presencia de un anuncio del estudio de Remigio Noroña, reafirma la ambigüedad de la fotografía para la década del veinte. Es evidente que no se ofertan obras de arte y se ha establecido que utilizar el término "oficio" para referirse a la fotografía es anacrónico. Por tanto, nos atrevemos a considerar a la fotografía como un servicio.

Es importante también mencionar que Remigio Noroña, así como Ignacio Pazmiño y José Domingo Laso conocían bien las técnicas de impresión, que facilitaron la producción de postales en el propio taller para la venta. De la misma manera, es fundamental anotar que tanto Pazmiño como Noroña procuraban marcar sus trabajos con el nombre de su estudio en las placas de vidrio o con sellos secos estampados directamente en la fotografía (Salazar Ponce, 2011).

Se ha encontrado además que durante la década del veinte, la figura de Remigio Noroña se desempeñó en algunos géneros fotográficos. A más de retratos, también se dedicó a la toma de paisajes urbanos y naturales, imágenes para revistas de variedades, postales y arquitectura de la ciudad (Bedoya, 2011). Posteriormente fotógrafos como el mencionado así como, Ignacio Pazmiño, John y Davenport, José Domingo Laso, entre otros, continuaron con el registro visual de Quito. Por tal motivo, para las décadas del treinta y del cuarenta, la Municipalidad los convocó para preservar la memoria cultural de la Colonia quiteña a través de sus cámaras fotográficas (Bedoya, 2011). Noroña a su vez colaboró con Álava Estrada y cubrió la sección de “Mundo Social” de *El Comercio* (Ramírez Soasti, 2013).

La diversidad visual que ofrece Remigio Noroña obedeció a los requerimientos de quien adquiriría las imágenes. Los géneros del retrato de estudio, el paisaje, las fachadas arquitectónicas, los tipos indígenas y las postales, eran comunes y solicitadas por el público quiteño. Queremos decir con esto, que la libertad creativa de la que gozaba el fotógrafo, al menos en 1919, no era total. Sin embargo, cabe destacar que a pesar de que la mayoría de sus trabajos se realizaban bajo encargo, Noroña fotografió con una perspectiva diferente. Al respecto, comentará Ramírez Soasti (2016) al hablar de sus representaciones fotográficas de la Plaza Grande:

Se sabe que tenía un vasto conocimiento de la cámara y un perfecto gusto artístico, por lo que sus fotografías podrían haber participado en cualquier tipo de concurso fotográfico. Su gusto artístico lo llevó a dedicarse a la fotografía artística [...] (Ramírez Soasti, 2016, 73)

Así como Soasti (2016), otros autores (Bedoya, 2011), coinciden en reconocer un cierto gusto o un gusto artístico en los trabajos de Noroña. Pero ¿a que se refieren al hablar de un “gusto artístico”? Si bien la presente investigación propone un análisis de las

fotografías de la Reina y la Corte de Amor en *El Libro de los Juegos Florales* (1919), en este apartado proponemos realizar un sondeo general de algunos de sus trabajos. La breve descripción que se ofrecerá aquí, pretenderá encontrar aquellos rasgos que pudieron considerarse artísticos para las autoras citadas e intentará definir el estilo o manera particular de fotografiar de Noroña.

Comentamos ya en líneas anteriores que Noroña se dedicó a géneros diversos y distintos al retrato. Entre ellos, hemos identificado, para iniciar, las fotografías de parque que se analizarán con el fin de determinar lo expresado en líneas anteriores³⁸.

Remigio Noroña, Benjamín Rivadeneira, José Domingo Laso, Ignacio Pazmiño, Augusto Martínez, entre otros, dedicaron parte de su labor a la toma de imágenes de lugares como La Alameda, su lagunilla³⁹, el Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico, entre otros. La innovación tecnológica de las placas de vidrio (Salazar Ponce, 2011) y la adquisición de cámaras más pequeñas, permitieron que los fotógrafos salieran del estudio para jugar con los matices que les proporcionaba la luz natural. Las fotografías de parque generalmente ocupaban las páginas de álbumes o de guías turísticas de la ciudad de Quito.

También era común observarlas como postales, formato que alcanzó gran acogida y difusión (Salazar Ponce, 2011). Además de La Alameda, El Ejido fue escenario de fotógrafos como Noroña. Sus fotografías de este género, es decir de parque, poseen una composición particular. Observamos, La Alameda (Ver figura 14), en un primer plano con árboles a cada lado de la imagen. En un segundo plano, es apreciable la laguna y un bote con tres personas a bordo. En un tercer plano vemos un pequeño puente que conduce a un graderío de cemento. Finalmente y en un cuarto plano vislumbramos un fondo de vegetación.

Consideramos esta, una composición interesante. Los aparentes objetos centrales de la fotografía, el bote y la laguna, se encuentran rodeados por el ramaje y la presencia del

³⁸ Con los términos “fotografía de parque” nos referimos a aquellas imágenes cuyo objetivo central es la captura de espacios con prados, jardines y arbolados que se destinan para el recreo público. Cabe mencionar que hacemos referencia a un tipo de área urbana pues El Ejido y La Alameda se encontraban dentro de la ciudad de Quito.

³⁹ La lagunilla de La Alameda era considerada una gran distracción para los habitantes de la ciudad de Quito (Salazar Ponce, 2011).

follaje crea una cortina visual frente al espectador. Noroña al parecer empleó una superposición de planos⁴⁰ con los árboles que enmarcan pero a la vez obstaculizan parcialmente la mirada. De la misma forma nos parece particular la presencia del hombre que rema la barca. El personaje ha quedado congelado con los hombros algo tensos al querer moverlos hacia atrás y el remo casi rozando el agua. Hemos anotado esto puesto que observamos en este gesto la ilusión de movimiento. La escena muestra una actividad cotidiana y pacífica, más no estática. La fotografía se ha tomado con naturalidad; queremos decir con esto que Noroña no operó con dureza o rigidez pues la composición buscó dar al espectador una sensación de calma y un aire de quietud.



(Figura 14) Noroña, R. (1929). La Alameda. Acetato, 6x5 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0475).

⁴⁰ La superposición de planos fue utilizada por Eugéne Atget en la década del veinte. Tal técnica se consideró moderna y artística para la época. Ver *Mannequins*, 1925. Grabado de gelatina de plata.

Con similar temática hallamos también esta toma de la fuente de La Insidia en el parque de Mayo⁴¹ (Ver figura 15). Observaremos en un primer plano, la presencia de un árbol, posteriormente, encontraremos un hombre en bicicleta y tras él, la fuente. Finalmente, distinguiremos un conjunto de edificaciones en el fondo. Como en el caso anterior, advertimos en la imagen de Noroña, el mismo recurso de superposición de la foto anterior. La composición cuenta con un par de árboles colocados a cada lado de la fotografía y el objeto central de la estructura visual se ha dispuesto a una distancia considerable del espectador. Igualmente, podemos apreciar la misma ilusión de movimiento, así, tras la fuente divisamos un hombre que se transporta en bicicleta y frente a ella, otro personaje que pretende hacer algo semejante. Podemos comentar de la misma forma que el lenguaje corporal del otro fotografiado dota a la foto de cierto dinamismo⁴².



(Figura 15) Noroña, R. (1926?). Fuente de la Insidia. Vidrio, 15x10 cm., ByN.
Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0549).

Es curioso notar que a más de la cuidada composición de Noroña para presentar a la fuente de La Insidia, creemos identificar en ella, un cierto aire de parque Parisino. Argumentamos lo dicho puesto que las imágenes muestran a la fuente y al agua como el eje central, que marca los caminos principales del lugar, rasgo característico del espacio

⁴¹ Actualmente conocido como El Ejido

⁴² Dentro de este apartado solo se han incluido dos fotografías de parque. Sin embargo, existen en el Archivo Audiovisual del Ministerio de Cultura, otras imágenes similares que coinciden con la misma fórmula estilística que hemos propuesto aquí.

francés⁴³. Así mismo, mencionaremos que la pila ornamental es clave. En Versalles por ejemplo, (Ver figura 16) el agua es el recurso que duplica las estructuras arquitectónicas que rodean al Palacio y al Palacio mismo. La presencia del agua sirve de guía para el caminante y pretende magnificar y dar elegancia e importancia a los parques (Maceira, de la Iglesia, 2009).



(Figura 16) Exteriores del Palacio de Versalles, (s/f). En: Maceira, de la Iglesia, (2009).

A su vez, resultó de sumo interés remitirnos al contexto español en cuanto configuración de parques se refiere. Los Jardines de Murillo que se observan en la imagen, (Ver Figura 17) guardan estrecha relación con el parque de El Ejido. Como se puede apreciar, la fuente es fundamental, el ornamento de piedra parece ser la atracción central. Cabe resaltar que el espacio sevillano, como en el caso quiteño, mantiene a la vegetación contenida dentro de estructuras y caminos de cemento. Sin embargo, es importante notar que el fino trabajo de mosaicos, es inexistente en El Ejido. No se puede pasar por alto que el parque de Sevilla, así como el quiteño, ven una clara influencia francesa.

⁴³ Se observa algo similar en los parques decimonónicos franceses tales como: el *Parc des Buttes Chaumont*, construido alrededor de una cantera con agua.



(Figura 17) Jardines de Murillo. (1920). Vidrio, 9x12. Universidad de Sevilla. Sevilla (2-2745)

Tanto así, que en el Estanque de los Leones (Ver figura 18) en el parque de María Luisa en Sevilla, el característico geometrismo francés que se observa en Versalles, se manifiesta con fuerza. De la misma manera, notaremos un gusto recurrente por la vegetación frondosa pero contenida en estructuras prolijas y de cemento.



(Figura 18) Estanque de los Leones. (s/f). Vidrio, 18x24. Universidad de Sevilla. Sevilla (4-2340)

Mencionamos los jardines de Versalles, la vista del parque de La Alameda y por supuesto los espacios españoles, pues compararlos resulta enriquecedor para la investigación. Hemos observado que la configuración estética de los espacios es en algunos puntos similar: las fuentes como punto guía para el paseante, la presencia de pequeños bosques o estatuas, láminas de césped o caminos sin él pero con especies arbóreas a los costados (Maceira, de la Iglesia, 2009). La simetría y la prolijidad general de los lugares tanto de La Alameda como de Versalles, fueron previamente concebidas. En el caso de Versalles, la distribución de los elementos en los jardines respondieron a la necesidad de manifestar el poder de la Monarquía, sin embargo, para el caso quiteño, el propósito fue distinto.



(Figura 19) Jardines de Castilleja de Guzmán. (1920-1928). Celuloide, 9x12. Universidad de Sevilla. Sevilla (2-3999).

Conocemos que con Antonio Flores Jijón, García Moreno y Eloy Alfaro, el mantenimiento de los espacios públicos fue prioritario. Es así que en 1892 se encarga el arreglo de los jardines de la ciudad de Quito a dos floricultores europeos: Enrique Fusseau (francés) y a N. Santoliva (italiano). Años antes en 1875 se instala la pila y se ordena la

plantación de árboles en la Alameda. Además de ello, se ensanchan las calles⁴⁴ y se reemplazan las fachadas coloniales, desde la calle Guayaquil hasta la Alameda, por unas neoclásicas con apliques barrocos (Del Pino, 2009).

Mejorar la infraestructura urbana iba más allá de contribuir con el ornato de la capital ecuatoriana. Los personajes mencionados, vieron beneficioso el adorno de los paseos públicos, en especial el de La Alameda, pues creían que era lucrativo para su Municipio (Del Pino, 2009). Además, consideramos que el empeño gubernamental pretendió dar a los espacios icónicos de la urbe, un aire internacional, europeo y “civilizado”.

Dentro del repertorio fotográfico de Remigio Noroña, hemos identificado también las vistas urbanas. Nos referimos con esto a aquellas fotografías que muestran la ciudad, así como las fachadas de edificios, iglesias, monumentos, calles, barrios, etc. De aquella serie de fotos, hemos seleccionado dos que consideramos representativas de este género. En primer lugar, observaremos la imagen de una parte de la ciudad de Quito. En este caso, Noroña se ha colocado entre la Avenida 10 de Agosto y Riofrío (Ver figura 20) para capturar la fotografía. En la composición podemos apreciar un par de personas, las fachadas de algunas casas y edificios, algunos automóviles transitando por la Avenida 10 de Agosto y finalmente se distingue en el fondo, parte del parque El Ejido. El trabajo de Noroña se muestra bastante simple, sin embargo, apreciamos ciertos detalles que nos parecen relevantes.

Si bien no conocemos con exactitud qué clase de formación profesional tuvo Remigio Noroña, suponemos que contó con estudios, pues sus imágenes denotan conocimiento sobre técnicas artísticas. Es así que en la imagen citada, observamos un punto de fuga, marcado por una diagonal que muestra la longitud de la Avenida. Asimismo destacamos el manejo de proporciones de los automóviles; la posición de la cámara y la presencia de la diagonal permiten la diferenciación de tamaño entre los autos. De tal forma, aquellos vehículos que se encuentran a la izquierda del espectador se perciben más grandes, mientras que los que se hallan al otro extremo, se observan más pequeños. Nos hemos

⁴⁴ Se ordenó ensanchar las calles dado que la estrechez de las mismas, era un factor de riesgo para la población quiteña. Estas medidas fueron instauradas a raíz de los terremotos de 1859 y 1868.

enfrentado aquí, ante una composición muy ordenada. La toma de la Avenida se ha hecho con prolijidad.



(Figura 20) Noroña, R. (1929?). Avenida 10 de Agosto. Acetato, 18x13 cm.,
ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0497).

A más de advertir cierta estructura en la fotografía de Noroña, identificamos otro factor de interés: la captura de los dinamismos de la velocidad. El aparente orden de la calle se ve interrumpido por la actividad que le otorga el automóvil. A diferencia de sus fotografías de parque, de aire más calmado y tranquilo, en esta vista urbana la rapidez se percibe más clara y enérgica. Sospechamos que fue el propósito de Noroña, mostrar una calle activa, viva y moderna.

También, diremos que el querer representar esta Avenida en específico, evidencia un matiz más de la concepción de ciudad. Se ha dicho que Noroña pretendió enfocarse en la faceta moderna y activa de la capital. Sin embargo, creemos que quiso a su vez expresar que parte del cambio que experimentaba la urbe, la acercaba más al ideal europeo. Así, la parte de la Avenida 10 de Agosto que fue fotografiada por Noroña, fue llamada Avenida de los Campos Elíseos por su similitud con el boulevard parisino (Del Pino, 2009).

Siguiendo la misma temática, ubicamos también la fotografía de la calle Guayaquil de Remigio Noroña (Ver figura 21). Apreciamos en la imagen automóviles, varias personas transitando y las fachadas de un par de edificios. Se advierte la presencia de las rieles del tranvía y en el fondo parte del parque de La Alameda. Así como en la fotografía anterior, Noroña ha hecho uso del punto de fuga como recurso técnico. Las diagonales conformadas

por los edificios, proporcionan profundidad a la foto. De la misma forma, el juego de tamaños y proporciones opera como en la imagen precedente. En la toma, si bien no se perciben movimientos bruscos, la presencia de personas, motocicletas y viviendas, denota la actividad del barrio.



(Figura 21) Noroña, R. (1926?). Calle Guayaquil. Vidrio, 12x9 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0497).

Con esta fotografía, queremos destacar además de la composición, que las fachadas de la calle Guayaquil presentaban un corte neoclásico. Este hecho es relevante dado que finalizado el siglo XIX el estilo se impuso como símbolo de modernidad. Así mismo, resaltamos la presencia de balcones y las grandes ventanas que sobresalen de las edificaciones a la izquierda del espectador. Comentaremos al respecto que dichas modificaciones arquitectónicas fueron primordiales para las familias de élite de la ciudad de Quito; el balcón a inicios del siglo XX era sinónimo de *status*, un intento de mostrarse y ser visto (Del Pino, 2009). Por tanto, que Noroña haya fotografiado en esta vista urbana, las particularidades mencionadas, es elocuente pues exhibe un testimonio de los cambios que experimentaron las calles de la ciudad y sus habitantes.

Por otro lado, identificamos como parte de las vistas urbanas, las fotografías de Iglesia. Noroña dedicó parte de su trayectoria como fotógrafo a la toma de partes de la ciudad que mostraran las joyas arquitectónicas de la Colonia quiteña. De tal forma, es

posible apreciar dentro de estos trabajos, lugares como La Compañía de Jesús, El Sagrario, El Palacio de Gobierno y La Catedral.

La foto de esta última, se ha seleccionado para identificar el estilo de Noroña al capturar este tipo de imágenes. Observaremos (Ver figura 22) una toma de La Plaza Grande, en la que destacan las gradas laterales de la edificación y su frontispicio. A más de ello, divisamos algunos automóviles estacionados que ocupan parte de la Plaza. En un plano posterior encontraremos la fachada del Palacio Municipal.

Hallamos interesante la disposición de elementos dentro de la fotografía. Noroña no enfoca su lente a un objetivo específico y más bien muestra una perspectiva general de la Plaza, asimismo es peculiar la utilización del recurso de superposición, presente en la fachada del Palacio Municipal que se vislumbra parcialmente a causa de las palmeras. Finalmente es particular la posición del fotógrafo al momento de la captura, se aprecia la toma desde un punto alto y con un ángulo lateral.



(Figura 22) Noroña, R. (1926). La Iglesia de la Catedral. Acetato, 6x5 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0497).

Similar a la imagen anterior, localizamos una vista panorámica del centro histórico de Quito (Ver imagen 23). En ella se aprecian las cúpulas de La Catedral, El Sagrario y La Compañía de Jesús. En un plano posterior se observan las faldas del Pichincha. Hemos

destacado aquí también la posición del fotógrafo, al parecer las fotografías arquitectónicas de Noroña se tomaron desde puntos altos. De la misma forma, no se ha enfocado un punto específico y más bien se ha pretendido dar una vista general de las Iglesias del Centro.

Hemos notado que las fotografías del Centro Histórico que se presentaron aquí, otorgan al espectador la cara más tradicional de la ciudad de Quito, sin embargo, también muestran su faceta más moderna. Si bien se aprecian las edificaciones de la Colonia, también se observan automóviles y estilos arquitectónicos en boga para la época. Las fotografías de Noroña presentan un Quito diverso, que ve enfrentar su tradición con la llegada de lo nuevo.

Acotará sobre el tema, Ramírez Soasti (2013), al hablar de las fotografías de Noroña de la Plaza Grande:

Remigio Noroña propone a través de sus fotografías una memoria histórica, urbanística y estilizada de la ciudad que presenta a la Plaza Grande, bajo un estilo arquitectónico de moda que se introdujo en las nuevas edificaciones del centro histórico y en los nuevos barrios residenciales de Quito, que en el primer tercio del siglo XX provocaron un proceso de expansión urbanística. Se conoce, además, su gusto por registrar las fachadas de las iglesias de todo el país lo que provoca también una memoria religiosa. (Ramírez Soasti, 2013, 72)



(Figura 23) Noroña, R. (1926?). Cúpulas. Acetato, 6x5 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0551).

Comentaremos también que tanto Noroña como sus contemporáneos enfocaron sus lentes a los monumentos y edificaciones del Centro Histórico de Quito. Suponemos que la atención en este espacio se debió al interés institucional por exhibir al Centro como el núcleo del poder político, administrativo y religioso pues tras las batallas independentistas, la República ecuatoriana quiso, a inicios del siglo XX, consolidarse con obras que celebraran el centenario de su independencia (Del Pino, 2009). La configuración de un nuevo Quito, poderoso se evidenció en remodelaciones, construcciones, modificaciones y por supuesto, en su registro visual.

Hemos mencionado ya algunos géneros fotográficos en los que Remigio Noroña incursionó durante su trayectoria como fotógrafo. Añadiremos aquí a otro que consideramos de suma importancia para el posterior análisis de las fotografías presentes en *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Nos referimos al retrato. Lo hemos incluido con el fin de entender e identificar los recursos estilísticos que empleó Noroña para la construcción de sus composiciones retratísticas.

En primer lugar, observamos la representación de un hombre, por su apariencia, suponemos que es un limosnero (Ver figura 24). El retratado lleva un sombrero, una chaqueta con flor en la solapa y un corbatín. El rostro del mendigo se aprecia en semiperfil y su cuerpo, ligeramente ladeado. Se esboza en el hombre, una sonrisa, de cara al espectador. Su apariencia general es similar a la de un personaje caricaturesco. En cuanto al fondo fotográfico, no se puede hacer mayor acotación pues este cuenta únicamente con unas pocas manchas difusas.



(Figura 24) Noroña, R. (1926?). Mendigo. Vidrio, 15x10 cm., ByN.
Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito.
(80.F0000.0550).

El retrato, a simple vista parece sencillo, Noroña ha prescindido de adornos o complementos, más, ha llamado nuestra atención el notable manejo de luces y sombras. El mendigo recibe una luz lateral desde el lado izquierdo. La iluminación que proporciona Noroña, da volumen y profundidad al sombrero, mientras que en el rostro, resalta las facciones más fuertes del individuo, en este caso la nariz que luce casi geométrica.

De la misma forma, resaltaremos el fondo que el fotógrafo ha empleado para esta imagen en particular. Hemos dicho que este no goza de mayor adorno, sin embargo, se aprecia otro trabajo de luminosidad y oscuridad. A diferencia del retratado, la sombra del fondo se encuentra dispuesta a la izquierda y se funde tras el personaje hasta llegar a un tono más claro. El contraste de claros y oscuros realza la figura del mendigo y le agrega corporeidad.

Encontramos también otro retrato que resulta interesante, se trata de la imagen de una mujer otavaleña (Ver figura 25). La mujer viste una blusa bordada, una falda, un sombrero ancho y en su cuello luce un collar de cuentas. La fotografía de la indígena al parecer se tomó fuera del estudio sin embargo, el fondo fotográfico no es el de la ciudad, sino más bien de estudio. La silueta de la retratada al parecer ha sido recortada e insertada para la producción de una imagen nueva. Hallamos aquí, un trabajo alterado.

Si bien no contamos con datos exactos sobre el proceso de edición en las fotografías de Noroña, hemos observado, con la imagen anterior, que de hecho si empleó alguna clase de técnica de intervención. La presencia del montaje en la fotografía, nos lleva a pensar en Noroña como un “foto artista” (Gubern, 1987, 161), pues su fin es manipular a propósito la foto, por medio de recursos como el desenfoque, lentes deformantes o fotomontaje. La elección del encuadre, la angulación, el momento elegido y el objetivo, convierten a esta imagen en “una opinión del fotógrafo” (Gubern, 1987, 161) y no únicamente un registro visual.



(Figura 25) Noroña, R. (1926?). Otavaleña. Vidrio, 15x11 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0560).

El sondeo general que hasta aquí se ha hecho de los géneros fotográficos en los que incurrió Remigio Noroña, nos ha llevado a ciertas conjeturas. Las descripciones de las fotografías han resaltado la diferencia entre estas y aquellas del siglo XIX. Las imágenes de la década del veinte se dejan de colorear, los retratos evidencian un conocimiento más profundo de luz y sombra, los retratados se muestran casi como personajes. La intencionalidad del fotógrafo del XIX, como la de Noroña se mantiene similar⁴⁵, sin embargo es notable que el aire que se pretende dar en las fotografías decimonónicas es más solemne y rígido. Militares, mandatarios⁴⁶ y damas, no se asemejan a la representación del

⁴⁵ Los fotógrafos decimonónicos pretendían modelar personajes y según la descripción presentada, Noroña pretendía hacer algo similar pero con un aire menos solemne.

⁴⁶ Noroña también cuenta con representaciones fotográficas de personajes como Eloy Alfaro. Al parecer la intencionalidad de esta, (Ver figura 26) sigue siendo la del XIX, mostrar a un mandatario magnánimo pero poderoso. La presencia de un accesorio simbólico, como el bastón, le otorga fuerza al personaje. A pesar de esas similitudes, es notable el fondo fotográfico. A diferencia de la fotografía del siglo XIX, tras Eloy Alfaro se encuentra un fondo lleno de flores, recurrente en el retrato femenino pero curioso en uno de un mandatario. A su vez llama la atención que la parte inferior del torso de Alfaro se encuentre casi borrado. Al parecer Noroña empleó algún recurso para difuminar la figura. Resulta interesante que la representación posea un aire etéreo, característico en las representaciones de mujer.

mendigo que citamos con anterioridad. Hemos de notar también que a pesar de que los retratos



(Figura 26) Noroña, R. (1900?). General Eloy Alfaro. Vidrio, 15x11 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0573).

carecen de ese rasgo decimonónico, idealizan al sujeto. Tanto la indígena como el mendigo, se ven desprovistos de sus condiciones de pobreza y se muestran incluso estilizados.

Dentro de este apartado, hemos resaltado diferencias entre las fotografías del siglo XIX y aquellas de inicios del siglo XX. Sin embargo, encontramos que tal contraste, supuso un inconveniente para el mismo Remigio Noroña. El fotógrafo reconoció haber luchado pues el “ambiente no me era favorable al principio” (*Caricatura*, 1919, 14). El público para el año de 1919 “estaba acostumbrado a mirar retratos planos y fríos, en los que la persona retratada pasaba como un muñeco” (*Caricatura*, 1919, 14).

Tal testimonio es sugerente respecto a la posición en la que se encontraba Remigio Noroña y su trabajo. Observamos que dentro del círculo de élite intelectual como *Caricatura*, el fotógrafo es catalogado como artista. Al mismo tiempo se admite que el

gusto de los quiteños se mantenía decimonónico. Además, se asevera que para observar y apreciar la labor de Noroña, era preciso poseer “una retina finísima y educada” dado que sus fotografías son “admirables juegos de color que no pueden ser fácilmente comprendidos por los profanos” (*Caricatura*, 1919, 14). Con esto se manifiesta con claridad la ambigüedad en la que se veían las fotografías de Noroña.

En cuanto a las vistas urbanas, estas se toman desde ángulos diversos. Las fotografías de ciudad no se observan desde una perspectiva frontal y más bien se opta por vistas panorámicas y desde lugares altos o laterales. La rigidez que se observaba característica en el siglo XIX, se ve reemplazada por el movimiento y el rastro del crecimiento de la ciudad. La transformación urbanística de Quito, vista a través del lente de Noroña, reflejó además, un discurso que vio primordial la adecuación de los espacios a la usanza europea para consolidar el poder de la nueva República.

Sin embargo, hemos de reconocer que lo que se ha visto en las imágenes no se debe únicamente a innovaciones temáticas y que estas fueron posibles debido al avance tecnológico, la reducción del tiempo de exposición para la toma de la foto, la facilidad en el transporte de equipos fotográficos y al abaratamiento de costos.

Las fotografías de Noroña que aquí hemos mencionado, constituyen una evidencia de una sociedad cambiante, con automóviles y calles nuevas, que disfruta de sus momentos de ocio en el parque. La manera de presentar ese cambio ha mutado y el manejo de la cámara se muestra distinto de aquel del XIX. Sin embargo, no podemos decir que se trate de una innovación propia de Noroña. Hemos establecido una idea general de su estética, más, cabe preguntarse si esta era propia del fotógrafo mencionado o si bien las novedades eran parte de un lenguaje fotográfico propio de la época.

3.2. Remigio Noroña y sus contemporáneos.

Se han nombrado ya varios fotógrafos que se mantuvieron activos durante la década del veinte. De ellos, se han escogido dos con el fin de determinar a grandes rasgos si fue Remigio Noroña exclusivamente quien incursionó en un lenguaje visual que incluyera los géneros y recursos fotográficos citados en líneas anteriores. En primer lugar, analizaremos algunos de los trabajos de Carlos Moscoso, que en los pocos textos que lo mencionan,

también es catalogado como un fotógrafo de visión artística y quien también participó en *El Libro de los Juegos Florales* (1919).

En primer lugar, hallamos una vista de la lagunilla del Parque La Alameda (Ver Figura 27). En la fotografía se divisa en un primer plano, un bote en el agua, mientras que en un segundo se observa un pequeño puente y un graderío de cemento. Finalmente y en un tercer plano apreciamos abundante vegetación. La composición de esta toma en particular es muy similar a aquella de Noroña. Es decir, el tema a fotografiar es casi el mismo, el ángulo es parecido y la captura del movimiento se halla presente en el hombre que maneja los remos. Sin embargo, hemos de notar que a diferencia de la fotografía de Remigio Noroña, Moscoso ha prescindido del recurso de superposición. Los árboles que enmarcan la primera imagen, no se manifiestan dentro de la segunda. Suponemos que el fotógrafo pretendió ser mucho más directo con el encuadre que deseó plasmar y que encontró en los arbustos, un intermediario no acorde a su estilo.



(Figura 27) Moscoso, C. (1925?). Parque de la Alameda. Vidrio, 18x13 cm.,
ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito.
(80.F0000.1224)

También hemos incluido esta toma de la Plaza de la Independencia (Ver figura 28) pues llamó nuestra atención por la similitud que guarda con la fotografía de La Catedral de Noroña. Observamos parte de La Catedral, la Plaza, algunos automóviles frente a ella y en un plano posterior se vislumbra la fachada del Palacio de Gobierno. Semejantes, las fotografías se han capturado desde un ángulo alto, no existe un objetivo específico y más

bien se muestra una perspectiva general de la Plaza. Otra vez, evidenciamos la falta de un plano superpuesto, de un obstáculo para el espectador y nos enfrentamos a una composición más “limpia” y prolija.



(Figura 28) Moscoso, C. (1930?). Plaza de la Independencia. ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.1226)



(Figura 29) Plaza de San Francisco. (1868). En: Del Pino. (2009).

⁴⁷ Dentro de este apartado hemos incluido esta fotografía de San Francisco de 1868 (Ver figura 26) pues notamos la preferencia decimonónica por la frontalidad. Este último, recurso estilístico que se ve reemplazado por la elección de ángulos laterales, por ejemplo.

Finalmente mencionaremos una fotografía de la Avenida 10 de Agosto (Ver figura 30). En esta vista urbana apreciamos una estación con tres tranvías. A la izquierda se observa parte del cerramiento del parque de La Alameda y algunos árboles, mientras que a la derecha encontramos la acera y algunas personas que transitan en ella. La composición de la fotografía no goza de numerosos complementos. A pesar de ello, cabe resaltar que el punto de fuga está presente tal y como pudimos determinar en la primera fotografía de la Avenida 10 de Agosto de Noroña. Asimismo como en la imagen anterior de Moscoso, hemos de acotar que la disposición general de los elementos se ve mucho más clara y prolija que en la Avenida 10 de Agosto de Noroña la cual luce más frenética y que en las representaciones de Moscoso es mucho más pausada.



(Figura 30) Moscoso, C. (1925?). Estación de tranvías. Vidrio, 18x13 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.1230)

La presencia de la imagen de los tranvías a más de evidenciar una manera de fotografiar, es también elocuente respecto de los cambios que experimentaba la urbe quiteña. El tranvía se inauguró en Quito en el año 1914 y partía desde Chimbacalle y recorría las principales calles de la ciudad, entre ellas, la Avenida 10 de Agosto. El tranvía movilizaba a los quiteños pero a su vez era el portaestandarte del ideal de Quito moderno, culto, limpio y civilizado. Así, era deber de los conductores mantener el orden dentro del vehículo, se decretó desinfectar periódicamente los vagones, prohibir el ingreso de sujetos

en estado de embriaguez y cuidar de la moral y las buenas costumbres (Normas sobre el tranvía de Quito, 31 de octubre de 1914, N° 43. Gaceta Municipal. (pp. 528, 529, 530).

Durante la década del veinte se ubica también la producción de Guillermo Illescas. Así como Noroña, Illescas es poco mencionado como parte de la historia de la fotografía ecuatoriana. Hemos elegido de su repertorio un par de imágenes que pueden resultar útiles para tener una idea general del estilo fotográfico de la década del veinte o bien de los contemporáneos de Noroña.

Así como Noroña y Moscoso, Guillermo Illescas fue un fotógrafo de ciudad. Enfocó parte de sus intereses a la toma de fotografías de los “escenarios de la vida cotidiana e histórica quiteña” (Lazo Pastó, 2016, 90), entre ellos el parque de La Alameda. Así como en las imágenes precedentes de Noroña y Moscoso, en la presente fotografía (Ver figura 31) observamos una vez más a la lagunilla del que se considera uno de los parques más antiguos de la capital (Lazo Pastó, 2016).

La composición muestra un par de botes en las aguas de la lagunilla, tras ellos, se encuentra el mismo puente que se observó en las formulas estilísticas precedentes. La imagen captura la parte apacible de la ciudad de Quito, aquella que se aleja del bullicio del progreso, automóviles, motocicletas y el novedoso tranvía. De acuerdo a Laso Pastó (2016), la fotografía puede catalogarse como bucólica. Illescas pretendió otorgar al parque un aire melancólico que recuerda al Quito anterior a lo moderno. El autor agrega que el fotógrafo quiso emular una pintura, lo que lo convertiría en un pictorialista (Lazo Pastó, 2016).



(Figura 31) Illescas, G. (1925?). La Alameda. Acetato, 11x9 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0317)

Citar esta fotografía de la lagunilla de la Alameda de Guillermo Illecas resultó de interés en cuanto a términos de composición. Laso Pastó (2016) cree encontrar en las representaciones de parque un cierto aire bucólico, incluso romántico. Sin embargo, consideramos que la vista de la laguna guarda más bien relación con la corriente impresionista. De tal forma, no es extraño que la fotografía de 1925, conserve una fórmula estilística similar a la de una pintura de Renoir (Ver figura 32).



(Figura 32) Renoir, P.A. (1879). *Paseo en bote en el Sena*. Óleo sobre lienzo. Galería Nacional de Londres.

En *Paseo en bote en el Sena* (1879) observamos como en la imagen de Illecas, elementos similares. Si bien no se trata del mismo lugar, apreciamos en ambas composiciones: la posición del bote, las personas en remo, el fondo arquitectónico, algo de vegetación y sobre todo, la incidencia de la luz sobre el agua y los objetos circundantes, matices y destellos luminosos⁴⁸. En fin, vemos que la disposición de objetos corresponde a la construcción de una obra fluvial de tinte impresionista.

Illecas también fotografió numerosas fachadas de edificios, calles y monumentos. Lugares como el Palacio de Gobierno también pasaron por el lente de su cámara. La

⁴⁸ Hemos establecido que tanto la pintura como la fotografía, mencionadas, poseen elementos que configuran el paisaje fluvial. Sin embargo, es interesante saber que el parque en países como Argentina, de inspiración parisina, fueron concebidos también en términos de composición pictórica. La composición de los jardines debían contar con las premisas de la pintura: armonía en los tonos, efectos de luz y sombra y organización (Maceira, de la Iglesia, 2009).

presente imagen (Ver figura 33) muestra en un primer plano el graderío de entrada de la Iglesia de la Catedral. En un segundo, observamos en cambio el interior de la Plaza Grande, posteriormente, apreciamos el Palacio de Gobierno. Finalmente divisamos montañas en el fondo.

La composición prescinde de la angulación frontal más convencional. El Palacio de Gobierno, si bien se aprecia con claridad, está dispuesto casi en el último plano de la imagen. Se observa una vez más aquel recurso de superposición ya usado por Noroña. La vista del espectador se ve ligeramente interrumpida por el graderío y la vegetación frente a la edificación.



(Figura 33) Illescas, G. (1925?). Palacio de Gobierno. Acetato, 11x9 cm., ByN.
Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0318)

Mantener un registro visual de la Plaza de Gobierno era importante. Los desastres, la inseguridad y los efectos de las guerras independentistas, obligaron a los mandatarios de la República a revitalizar el territorio ecuatoriano. La atención se concentró, entre otras cosas, en la transformación arquitectónica del centro histórico. La reconstrucción de iglesias, plazas, la Plaza de Gobierno⁴⁹ y la construcción de nuevos edificios gubernamentales, supuso la manifestación más clara del querer hacer de Quito y del centro

⁴⁹ A inicios del siglo XX, en el interior de Carondelet, se pusieron barandas de hierro, decoración en yeso, columnas de estuco de color y se colocaron estructuras que parecen de mármol (Del Pino, 2009). Se impuso el estilo neoclásico en la edificación.

histórico de la ciudad, el núcleo del poder político, administrativo y religioso del país (Del Pino, 2009).

El breve recorrido visual que hemos realizado, pretendió dar luces sobre los lenguajes que utilizaban los fotógrafos durante la década del veinte. A grandes rasgos pudimos encontrar algunos elementos recurrentes en las fotografías tanto de Guillermo Illescas como en las de Carlos Moscoso. Diremos por tanto que existe en sus trabajos un conocimiento de técnicas artísticas. Así, determinamos la presencia de ángulos nuevos de enfoque, puntos de fuga, planos superpuestos, los mismos géneros fotográficos y una alusión a la pintura bucólica en las imágenes de parque.

Creemos que estos recursos técnicos utilizados por Illescas, Moscoso e incluso por Noroña, son aquellos que han llevado a Laso Pastó (2016) y a Bedoya (2011) a encasillar las imágenes de estos fotógrafos de la década del veinte dentro de la corriente pictorialista y artística. Sin embargo, los mismos rasgos que los autores interpretaron como artísticos, son aquellos que ya observamos en las fotografías decimonónicas, en las cuales reconocimos claramente rasgos netamente pictóricos, más de un estilo distinto. Por tanto dentro de este apartado cuestionamos ¿en qué radicaría la diferencia entre las representaciones fotográficas de fines de siglo XIX y las de inicios del XX? Dado que tanto en el siglo XIX como en el XX, los recursos estilísticos vistos en la fotografía son propios de la pintura.

Carlos Moscoso, Guillermo Illescas y Remigio Noroña fueron todos fotógrafos de ciudad. El lente de estos tres personajes captó lo que consideró más representativo de la capital. Lo moderno y lo tradicional, lo romántico y lo nuevo, se expresó a través de un lenguaje visual que era acostumbrado para la época. Sin embargo aún no podemos aventurarnos a afirmar o negar que las imágenes de Noroña como de los fotógrafos citados eran arte o si bien solo fotografiaban rigiéndose bajo el estilo de moda de su tiempo.

3.3. Las fotografías de *El Libro de los Juegos Florales*. La mujer frente al lente de Remigio Noroña.

Encontramos dentro de *El Libro de los Juegos Florales* (1919) varias fotos. Entre ellas una serie de retratos de la Reina y la Corte de Amor de las festividades. La primera fotografía que mencionaremos es la de Lucrecia Pérez Chiriboga, Reina. La fotografía (Ver

figura 34) se muestra natural. Se aprecia a la joven mujer con el rostro y el cuello ligeramente ladeado y el torso recto. La mirada de Lucrecia no se encuentra directamente con el ojo del espectador y más bien parece perdida. La representada lleva un vestido que al parecer es blanco y su cabello rizado se encuentra recogido⁵⁰.

La fotografía presenta un trabajo de luces y sombras muy sutil. Encontramos por un lado, la presencia de luz en el lado izquierdo del rostro; esta parece dividir las facciones del mismo en la mitad. Al bajar la mirada localizamos un pequeño ápice luminoso que resalta el hombro de Lucrecia. Por otro lado se hace evidente la sombra que cubre casi todo el cuerpo de la retratada y la mitad derecha de sus facciones. En cuanto al fondo fotográfico, este se aprecia algo difuso, tal y como en el retrato del mendigo (Ver figura 24). El telón tras Lucrecia parece estar conformado por manchones blancos y unos pocos negros. Como en el retrato del hombre mendigo, Noroña emplea la oscuridad del fondo en el lado izquierdo, opuesta a la sombra dispuesta sobre la mujer.

Destacamos también, de la representación femenina citada dos elementos que nos parecen relevantes: la calidad del vestido y el torso de Lucrecia. En cuanto al primer punto podemos decir que el traje es de una tela ligera, posiblemente se trate de gasa de algodón. Así mismo hallamos similitud con esta y la vestimenta de la Señora Quirico (Ver figura 5). Los pliegues del vestido de Lucrecia Chiriboga parecen pintados con pincel tal y como si se tratara de un retrato pictórico del XIX. La feminidad de la joven se refleja en la suavidad de sus rasgos y en la tersura de su piel aporcelanada.

En cuanto al segundo punto, el torso de la joven, destacamos el desenfoque que se presenta en la parte inferior del mismo. A pesar de no conocer cuáles fueron los métodos empleados por Noroña, es evidente que la fotografía fue intervenida, posiblemente después de la toma, previo al revelado. Mencionamos esto, puesto que apreciamos en la fotografía, efectos vaporosos que difuminan la parte inferior de la figura de la retratada. Finalmente diremos que la imagen se encuentra firmada por su autor.

⁵⁰ Consideramos de la misma manera que el peinado de Lucrecia como el de las retratadas que se mencionarán a continuación, hacen alusión al mundo clásico. Los semi recogidos y los recogidos, parecen ser de mujeres de la antigua Grecia.



(Figura 34) Norroña, R. (1919). *Lucrecia Pérez Chiriboga*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito.

Dentro de *El Libro de los Juegos Florales* (1919), encontramos también la fotografía de Orestila Cárdenas (Ver figura 35). La representación de la joven mujer, parte de la Corte de Amor de Los Juegos Florales, similar a la de Su Majestad la Reina, no consta de adornos. En la composición de la imagen de Orestila Cárdenas, observamos solo la figura femenina frente al fondo fotográfico.

En cuanto a Orestila, podemos decir que luce un vestido blanco con detalles florales en el escote. En el dedo meñique de su mano derecha, lleva un anillo y en la muñeca de la misma mano, un brazalete. Finalmente, es apenas perceptible la presencia de un collar de perlas en su cuello. El peinado de la joven no es llamativo, sus rizos se acomodan en un moño relajado. La mujer posa su mentón sobre la mano derecha y su mirada se fija coquetamente en el espectador.



(Figura 35) Noroña, R. (1919). *Orestila Cárdenas*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito.

La figura femenina presenta un cuidadoso trabajo de luces y sombras. Casi todo el personaje es luminoso, es decir, en él, predomina la luz; sin embargo apreciamos matices grises que suavizan las líneas en el pecho, el antebrazo y parte de la mano. También identificamos un tono más oscuro en la parte derecha del rostro que marca una división entre ambos lados de la faz. En cuanto al fondo fotográfico, no podemos dejar de mencionar los manchones, que en esta imagen se asemejan mucho más a nubes, que conforman el escenario.

Así como en el caso de Lucrecia Pérez Chiriboga, el torso de Orestila se difumina y se pierde en una nubosidad oscura. Las luces en Orestila se encuentran dispuestas al lado izquierdo de aquellas del fondo. Añadimos a esta descripción, la presencia de la firma del fotógrafo en el lado inferior derecho de la imagen. Por último, cabe resaltar que Noroña ha empleado el principio de contraste de luces y sombras, básico de la pintura.



(Figura 36) Noroña, R. (1919). *María Mercedes Cordovez B.* B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito.



(Figura 37) Noroña, R. (1919). *Laurita Gangotena Salvador.* B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito.

Noroña también registró las imágenes de María Mercedes Cordovez B. (Ver figura 36) y de Laurita Gangotena Salvador (Ver figura 37). En primer lugar, vemos a la joven mujer con el cuerpo inclinado hacia adelante y el rostro fijo en el espectador, su mirada es dulce y pacífica; en María Mercedes se dibuja una suave sonrisa y su cabello ondulado luce en un semirecogido. Además, lleva un vestido blanco de mangas cortas.

Como en los casos anteriores, observamos en la imagen las mismas manchas difusas en el fondo y el empleo de matices entre grises y blancos que modelan y suavizan el rostro y el cuello. Sin embargo, en este caso en particular, apreciamos en la vestimenta, un rasgo ausente en las otras jóvenes. El encaje del vestido de María Mercedes parece ser de un blanco diluido, como si fuese pintado con acuarelas. Además, la totalidad del torso no se observa pues este se pierde, como antes, en la nubosidad gris. Nuevamente, la firma de Noroña se distingue con claridad en el extremo inferior derecho del papel.

En segundo lugar, encontramos el retrato en busto de Laurita Gangotena Salvador⁵¹. Los elementos compositivos de esta imagen, no difieren del de la otra integrante de la Corte de Amor. Es decir, el sombreado del rostro y del fondo fotográfico es similar, sin embargo, el vestido no mantiene las mismas calidades pictóricas antes observadas, más bien se aprecia en Laurita, un bloque de color, menos difuso, distorsionado y más sólido que en el caso anterior.

En los cuatro retratos que hemos analizado, destaca el manejo de luces y sombras. La maestría en la colocación de oscuridad y luz sobre las mujeres no ha pasado desapercibida ni por nosotros ni por la prensa de la época. El semanario humorístico *Caricatura* (1919), comenta que Noroña: “[...] es el creador de una escuela, de una escuela en la que el claro oscuro triunfa pasando por todos los grises, que en sus fotografías son exquisitos y delicados hasta el infinito” (*Caricatura*, 1919, 14).

A más de la creada “escuela de claro oscuro” de Noroña, se ha hecho evidente en los retratos de las jóvenes, que se empleó a la fotografía como una técnica de “transfiguración”. De acuerdo a ello, Noroña es capaz de crear lo que Gubern denominará espacios ilusorios⁵². Según los planteamientos de Gubern y al observar estos trabajos de Remigio Noroña, se transfigura al emplear la luz que permite al fotógrafo generar volumen en las figuras femeninas, al determinar un cierto espacio, momento y lugar para la toma de la fotografía y al seleccionar el objeto a fotografiar (Gubern, 1987, 156).

Consecuentemente y de acuerdo al teórico (Gubern, 1987, 156), Noroña ha mutilado la imagen. El fotógrafo tomó lo que creyó necesario y lo juntó dentro de un espacio, fragmentando parte del mundo visible y creando uno nuevo. De acuerdo a ello, los retratos de Noroña aquí presentados, que cuentan con pocos elementos, muestran una realidad aislada y salida de la imaginación de Noroña.

De tal manera, el recurso de vaporosidad y la calidad de los vestidos presentes en los retratos, se convierten en aquellos componentes que conforman este nuevo escenario. La poca claridad que proporcionan los manchones o las nubosidades, son elementos

⁵¹ Llama la atención que algunos de los nombres sean diminutivos, por ejemplo, “Paquita” o “Laurita”. Es posible que esto reforzara la idea de mujer delicada que se otorgaba en el libro.

⁵² Crear espacios bidimensionales para que luzcan tridimensionales.

visuales que distorsionan. Es decir que estos otorgan valores subjetivos (Gubern, 1987, 156) a la fotografía de Noroña. Por tanto podemos decir que no fue la pretensión del fotógrafo, retratar a María Mercedes, Orestila, Laurita o Lucrecia, exclusivamente como las señoritas de élite de la moderna sociedad quiteña.

La edición y el retoque presentes en los tres retratos dan cuenta de la intención del fotógrafo de dar a las mujeres un aire distinto. Fue importante por tanto, hacer una breve descripción del contexto de las imágenes, es decir de *El Libro de los Juegos Florales* (1919) puesto que consideramos que las imágenes de Noroña concuerdan con el entorno.

Tal es así que al ver uno de los retratos citados, podemos remitirnos a las palabras de Francisco Chiriboga cuando dice:

Reina;..... la de las hondas emociones,
la de la dulce mirada,
la de rizada cabellera undosa
y actitudes románticas,
la que en su rostro lleva los matices
del horizonte patrio en las mañanas
y en sus profundos ojos los misterios

de la nócturna pálida. (*El Libro de los Juegos Florales*, 1919, 120)

La estrofa del poema ofrece determinadas características subjetivas sobre Lucrecia. El rostro de la joven mujer es para el poeta algo sublime casi equiparable a la belleza de la naturaleza. Los calificativos otorgados a Lucrecia en estas pocas líneas, son los que idealizan su ser. Traducido a la imagen, la luz y la sombra, la mirada y lo étéreo que proporcionan los recursos de distorsión, hacen del trabajo de Noroña un poema visual. Además, lo convierten en la materialización de las líneas del poeta. Sin embargo, consideramos que la similitud entre palabra e imagen no corresponden a la supresión de

Noroña como individuo creador⁵³ puesto que ya hemos determinado que este posee un estilo propio.

A más de lo mencionado, reconocemos en Noroña, un rasgo característico de los retratistas de finales del siglo XIX. A pesar de poseer una forma de fotografiar particular, Noroña no ha podido desligarse de las intenciones del retratista decimonónico. Las imágenes que presenta en el libro son de aspecto atractivo, las líneas son suaves y los ángulos del rostro no se muestran grotescos o pronunciados. Por tanto, Noroña busca agradar, idealizar a su retratada y es posible que se remita a los presupuestos de sus antecesores. Queremos plantear con esto, la posibilidad de que Remigio haya manejado los principios de la fisonomía. Para ejemplificarlo, tomaremos la imagen de Paquita Barba Zaldumbide, Dama de la Corte de Amor en los Juegos Florales (Ver figura 38).

Encontramos nuevamente un retrato de busto, Paquita viste un traje de cuello redondo, no posee ningún accesorio y su cabello luce en un recogido sencillo. El trabajo de sombras se mantiene característico en el trabajo de Noroña, estas separan sutilmente al rostro en mitades. Además, se aprecia en la joven una mirada apacible, ojos pequeños, labios pequeños y nariz delgada, rasgos que denotan feminidad (Laplana Gil, 1996).

⁵³ Respecto a este punto, también nos gustaría acotar que la fotografía resulta ser una creación personal del fotógrafo, una opinión del mismo (Gubern, 1987). A pesar de ser tomada bajo encargo o como colaboración en un proyecto, el fotógrafo, en este caso Noroña, operará bajo sus propios códigos estilísticos. Encuadre, composición, elección de la locación, e incluso la elección de la pose, dependerán solo del operador de la cámara.



(Figura 38) Noroña, R. (1919). *Paquita Barba Zaldumbide*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito.

Similar a la representación anterior encontramos el retrato de Isabel Viteri Zaldumbide (Ver figura 38). La joven se encuentra de semiperfil, su atuendo es el mismo que el de Paquita, un vestido blanco. La representada se muestra sonriente ante la cámara y su cuello esta ligeramente estirado. Como en los casos anteriores, la luz y la sombra otorgan a Isabel un aspecto delicado. El tratamiento de Noroña de sus imágenes concuerda con las exaltaciones poéticas y las referencias clásicas a diosas del Olimpo, a la misma Flora que se ven reforzadas por el recogido del cabello de aire clásico, griego.

La imagen de Isabel para Manuel Benjamín Carrión, “sugiere, a su paso leve, cosas suaves, aladas, intangibles.” (El Libro de los Juegos Florales, 1919, 11) Las palabras son elocuentes para expresar la idea de estas mujeres como algo místico y celestial como de Atenea, Afrodita o Flora. Sin embargo, también son elocuentes con respecto a la capacidad del fotógrafo, Remigio Noroña, para transmitir esa sensación de misticismo y sobrenaturalidad. Se reconoce en el fotógrafo un genuino talento para materializar aquello tan puro y bello de las mujeres de *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Así, se dirá con admiración que:

[...] en una fotografía de Noroña hay psicología y hay vida. Más que un retratista de fisonomías, nos parece un fotógrafo de almas, sabe descubrir la línea característica de sus modelos y también la más bella, porque es artista. (*Caricatura*, 1919, 14)



(Figura 39) Noroña, R. (1919). *Isabel Viteri Zaldumbide*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito.

En esta cita, es interesante notar que la capacidad de “retratar almas” es lo que para *Caricatura* hace a Noroña un artista, sin embargo, es también evidente que captar los rasgos del alma a través del cuidadoso estudio de la fisonomía era aquel que también determinaba la maestría de un artista del retrato en el siglo XIX.



(Figura 40) Noroña, R. (1919). *Amalia Flores Chiriboga*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito.

Tanto en el verso poético como en la imagen fotográfica, las mujeres de *El Libro de los Juegos Florales* (1919) representan entes místicos, celestiales que inspiraron la producción artística, literaria y fotográfica. Tales seres, se conjugaron con elementos de la composición como el claro oscuro, el fondo, las manchas y difuminaciones, los vestidos vaporosos y etéreos, las miradas dulces, coquetas y a veces perdidas, para configurar lo que Belting (2007) denominó cuerpos sociales.

Los nuevos cuerpos tanto de la Reina como de la Corte de Amor de los Juegos Florales, se componen de todos los elementos visibles en la fotografía y serán ellos los encargados de portar un significado no aparente. De acuerdo a Belting (2007), los cuerpos sociales transmiten a través de insignias, emblemas y otros atavíos heráldicos, el testimonio de una dinastía, de un grupo social. En este caso, si bien no se observan en las imágenes estudiadas, los escudos o insignias que Belting emplea para su análisis, si contamos con elementos como la postura, la mirada, el traje, el apellido, la luz y la sombra, que a manera de heraldos, pretenden comunicar algo.

Advertimos que tales símbolos, en primer lugar anuncian, que el lenguaje visual del que hace uso Remigio Noroña pretende generar un cambio en la manera de hacer fotografía; dentro de los círculos modernistas como *Caricatura*, el trabajo de este fotógrafo es catalogado de artístico. Por tanto, es sugerente que las jóvenes quiteñas hayan estado incluidas en el proyecto editorial puesto que su presencia supondría su participación en el cambio de la estética fotográfica.

En segundo lugar, es interesante notar que en cada imagen se encuentran escritos los nombres y apellidos de las jóvenes. Consideramos que esto, lejos de ser casual, pretende exaltar la presencia de la mujer en aquel contexto de elitismo intelectual y de modernización cultural. Es asimismo el indicativo de que las familias Zaldumbide, Cárdenas, Fierro, entre otras, iban a la par con los proyectos de la sociedad quiteña moderna que contemplaba a la poesía y al arte como un signo de sociedad civilizada y avanzada.

No solo la joven quedaba enaltecida en el libro, sino también toda su familia pues el linaje de tradición cruzaba un puente temporal y lograba consolidarse nuevamente, ahora

no como terratenientes decimonónicos, sino como personas de élite, de cultura y miembros activos del nuevo siglo.

La presencia de las jóvenes de estos notables grupos familiares, en las imágenes del libro, evidencia la inclusión tanto de ellas como la de su familia en el cambio que supuso el trabajo de Noroña y en los intentos de modernización cultural. Además de ello, es elocuente respecto a la intención de estas familias por dar testimonio de su participación en el cambio de la sociedad.

La aparición de las imágenes de la mujer en *El Libro de los Juegos Florales* (1919), como arriba anotamos, apunta al deseo del grupo social de introducirse en el avance cultural de la sociedad quiteña. Este hecho, convierte a las fotografías de mujer, presentes en la publicación, en lo que Gubern (1987) llama fotos no miméticas; es decir, que la fotografía concebida bajo este concepto, estaría desprovista de pretensiones de objetividad, pues el operador de la cámara empleará la tecnología a su alcance para darle un cierto punto de vista según su interpretación; dicho de otro modo, poseería un mensaje no explícito o connotado, dado por los signos que la componen.

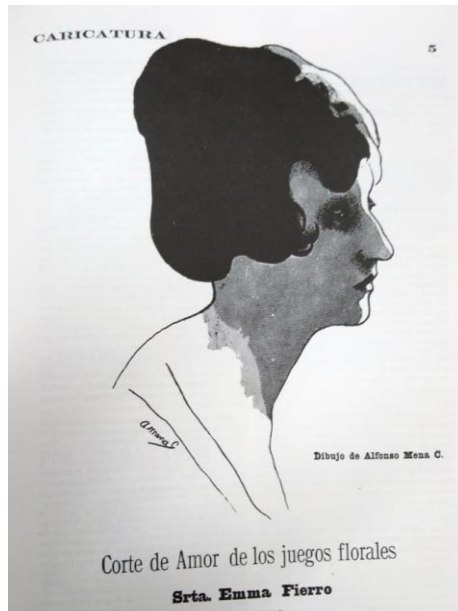
Consideramos que a más del significado social que quisieron expresar los grupos de élite, las fotos no miméticas objeto de nuestro estudio; también comunican la pretensión de Noroña de emular o de tomar recursos de otras corrientes artísticas. Para explicarlo, citaremos dos fotografías que destacan de toda la serie de la Corte de Amor. En primer lugar, mencionaremos la de Emma Fierro (Ver figura 41) que semejante a las fotos anteriormente mostradas, es un retrato de busto. Emma lleva un traje blanco que deja ver parte de sus hombros, su cabello se encuentra recogido, su cuello no está erguido por completo, su cuerpo luce algo relajado, laxo y su mirada se encuentra ligeramente hacia abajo. El fondo fotográfico posee la acostumbrada sombra al lado derecho y la luz al izquierdo. Finalmente diremos que la fotografía transmite un aire melancólico.



(Figura 41) Noroña, R. (1919). *Emma Fierro*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito.

Se ha destacado esta imagen en particular, pues presenta elementos interesantes. Se trata en primer lugar, de la única retratada que se encuentra por completo de perfil; la posición de su cabeza crea la ilusión de bidimensionalidad, recurso estético que como ya se observó, no se busca en el resto de composiciones. Además de ello, nos resultó peculiar la curvatura de la nuca de Emma. La posición poco alineada de su cuello, no es equiparable a la de sus compañeras. Los trazos, hacen de la imagen casi caricaturesca. Es posible que Noroña haya recurrido a la simplificación de las formas y las líneas para crear a Emma Fierro.

Mencionamos esto pues existe en *Caricatura* (1919), una ilustración de la joven que presenta líneas similares a la fotografía que aquí citamos (Ver figura 42).



(Figura 42) Mesa C. A. (1919). *Srta. Emma Fierro*. En: *Caricatura* (1919).

De la misma manera, encontramos otra imagen que destaca. Nos referimos a la de Beatriz Escudero Moscoso (Ver figura 43). Se trata de un retrato de busto, sin embargo, luce muy diferente a las otras mujeres de la Corte de Amor. El vestido blanco del resto de la Corte en ella se ve reemplazado por una especie de túnica de pliegues más pesados y gruesos. El cabello que en las otras esta recogido total o parcialmente, Beatriz lo luce suelto y con ondas suaves que enmarcan su rostro. En este caso, la sombra roza parte de la faz y se encuentra en todo el telón de fondo.



(Figura 43) Noroña, R. (1919). *Beatriz Escudero Moscoso*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito.

La foto de Beatriz llamó particularmente nuestra atención dada su similitud con las representaciones de una corriente pictórica del siglo XIX y de inicios del XX: el prerrafaelismo. La obra *La Mujer de la Ventana* (1897) de Dante Gabriel Rossetti (Ver figura 44) resulta muy similar a la fotografía de Beatriz, tomada por Noroña.



(Figura 44) Rossetti, D.G. (1897). *La mujer de la ventana*. Óleo sobre lienzo.

A su vez, creemos posible la comparación de la fotografía de Beatriz con la representación de Perséfone, la Diosa del Reino de los muertos de Dante Gabriel Rossetti (1874) (Ver figura 45). A más del cabello rizado, suelto y largo, la túnica pesada y la piel blanca y tersa, destaca la mirada tierna pero apesadumbrada que también mantiene Beatriz. Consideramos que la fotografía quizo emular a Perséfone, no solo en apariencia sino en actitud. Suponemos que Noroña pretendió cargar la imagen de Beatriz con el sufrimiento de Perséfone, con su pérdida inocencia pero asimismo con la fuerza de la implacable Reina del inframundo⁵⁴.



(Figura 45) Rossetti, D.G. (1874). *Perséfone*. Óleo sobre lienzo. En: Tate Britain, Londres.

El cabello suelto y rizado, la túnica, al parecer fueron elementos que influyeron en Noroña para la composición de la fotografía de Beatriz. Al igual que los prerrafaelitas y de acuerdo al contenido de *El Libro de los Juegos Florales* (1919), remitirse a los elementos naturales es un factor recurrente en ambas imágenes. Asimismo es curioso anotar que lo

⁵⁴ Consideramos que equiparar a las mujeres de las fotografías de *El Libro de los Juegos Florales* con las diosas clásicas, es válido, puesto que los poetas y literatos hacen referencia a ellas con frecuencia.

pictórico no se encuentra unicamente en la parte visual de la publicación de los Juegos Florales y que algunos poemas hacen referencia a ello. Así por ejemplo, se habla de rostros de *Madona del Renacimiento* o de perfiles de un mármol de Miguel Angel y similar a un lienzo de Rafael (*El Libro de los Juegos Florales*, 1919, 13).

Finalizaremos este apartado con el análisis de las dos fotografías de grupo, presentes en *El Libro de los Juegos Florales* (1919).



(Figura 46) Noroña, R. (1919). *S.M La Reina de los Juegos Florales y su Corte de Amor*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito.

En primer lugar, observaremos la imagen de *S. M la Reina de los Juegos Florales y su Corte de Amor* (Ver figura 46). Hallamos en la imagen una composición fotográfica de catorce personas dispuestas en una media luna. De izquierda a derecha, se aprecian seis de las damas de la Corte de Amor, junto a la sexta, un personaje masculino; a su lado, Su Majestad, Lucrecia Perez Chiriboga, en el centro de la fotografía, parada sobre un pequeño graderío. Al costado derecho de la Reina, encontramos otro hombre y junto a él, la séptima, octava, novena, décima y décima primera dama de la Corte. Finalmente, se ve a dos niños a los pies de Lucrecia, La Reina, que ocupan los escalones inferior y superior del graderío. A excepción de la Reina de los Juegos Florales, que lleva corona y capa, cabe resaltar que las

demás retratadas portan sencillos y sueltos vestidos blancos que no llegan a cubrir sus tobillos, medias y zapatos de tacón blancos. El cabello de todas las jóvenes luce en un recogido natural que realza los rizos de sus cabellos

De la composición del grupo fotográfico mencionaremos algunos puntos. Por ejemplo, Remigio Noroña nos muestra una imagen estructurada donde las representadas están dispuestas de manera homogénea, todas a la misma altura, a excepción de Lucrecia Perez Chiriboga, que dado su título de Reina está más elevada que sus compañeras. Observamos también un par de bustos femeninos de yeso ubicados a la misma altura de la primera y la última dama de la Corte. A más de ello, mencionaremos que los personajes masculinos usan trajes de pajes Reales, de sirvientes de la Corte. Finalmente, vislumbramos un fondo fotográfico de manchas difusas y vegetación tras los personajes centrales.

Los elementos de la composición que mencionamos en el párrafo anterior son elocuentes respecto a lo que creemos, pretende transmitir Remigio Noroña. En concordancia con el contenido de la publicación de *El Libro de los Juegos Florales* (1919), conjeturamos que el empleo de los bustos, realza la idea de belleza de mujer ideal, de facciones y perfección griega, estatuaria. De la misma manera, suponemos que la vegetación que forma parte del fondo, configura una especie de halo de grandeza que acompaña a la figura de la Reina⁵⁵. Así mismo, la disposición de los personajes habla de la pericia de Remigio Noroña para construir sus imágenes. Dijimos ya que los personajes se encontraban alineados y que la Reina se hallaba sobre todos los demás personajes. Sin embargo, también observamos que aquel equilibrio compositivo se observa entre los niños a los pies de Lucrecia y su capa. El cuerpo de la Reina está ligeramente ladeado, lo que hace que la prenda sobre sus hombros caiga sobre el lado izquierdo del graderío; De tal forma, Noroña crea un peso visual sobre ese lado de la imagen, más lo equilibra con la colocación de los pajes.

La fotografía de “S. M la Reina de los Juegos Florales y su Corte de Amor” resultado de la preparación de un escenario en el que se conjugó la participación tanto del fotógrafo como de las fotografiadas. La disposición de las jóvenes mujeres y la elección de los

⁵⁵ Los complementos que mencionamos son parte de lo que Freund (1993) denomina accesorios simbólicos. Vegetación y bustos, contribuyen a la construcción de una puesta en escena.

elementos que conforman la composición, reafirmaron aquella belleza estatuaria de diosa griega y de la Realeza, alusiones que se hacen en la publicación *El Libro de los Juegos Florales* (1919). La construcción de esta imagen fotográfica dio lugar a la creación de personajes de la Realeza y escenarios ficticios, que configuraron lo que Soulages (2005) llamaría el “teatro fotográfico” dentro del cual todo es actuado.

Similar a la imagen anterior, hallamos dentro de la publicación *El Libro de los Juegos Florales* (1919), otra imagen de grupo. Observamos a la Corte en distintas poses (Ver figura 47). Las jóvenes, algunas de pie y otras sentadas, presentan un lenguaje corporal muy distinto al de la foto precedente. El grupo fotográfico se muestra mucho más relajado y desinteresado, menos rígido y estructurado que antes. Noroña pretendió otorgar una apariencia desordenada, sin embargo advertimos que aún aquel desorden ha sido premeditado.

La elección de un escenario natural, posiblemente un parque, es interesante. Creemos que la imagen por un lado, pretende mostrar a las jóvenes en un espacio de ocio, un lugar que encarnó los ideales modernos y el deseo de emular a Europa. Por otro lado, el área boscosa condensa la esencia de la mujer que las líneas de Benjamín Carrión, César Carrera Andrade, entre otros, expresaron. De tal forma, podemos decir que Noroña convirtió a estas mujeres en los personajes de tal puesta en escena, en las protagonistas de *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Isabel Viteri, Laurita Gangotena o Lucrecia Perez fueron frente al lente de Noroña, flores de nieve, lirios azules y brisa.



(Figura 47) Noroña, R. (1919). *La Corte de Amor de los Juegos Florales*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito.

Así, basándonos en los planteamientos de Soulages (2005), Noroña es partícipe de la creación de seres duales. Las mujeres de la publicación existen dentro de la imagen como la fusión entre la persona real y el personaje del poeta, de la condensación de poses propias y actuadas. La disposición de las retratadas y la colocación de infantes con disfraz de paje contribuyen a la conformación del teatro fotográfico y de sus actores efímeros existentes solo dentro de la fotografía.

Por tanto, y con lo expuesto, podemos afirmar que Noroña no pretendió fotografiar con objetividad. Creemos que fue llamado a participar en el proyecto editorial de *Los Juegos Florales* para ilustrar la publicación, sin embargo, también suponemos que gozó de ciertas libertades tal y como Marc Pataut⁵⁶. El trabajo fotográfico inició como un encargo, más el fotógrafo le agregó a la imagen categorías subjetivas. De acuerdo a Soulages (2005),

⁵⁶ El fotógrafo es contratado por un hospital psiquiátrico para hacer un reportaje sobre sus pacientes. En un primer momento, el trabajo de Pataut es el de registrar, una función que inicialmente no se consideraría como artística. Pataut no toma las imágenes y en su lugar lo hacen los pacientes.

esa característica haría que las fotografías se convirtieran en artísticas. Por ello, nos aventuramos a rescatar a las imágenes de mujer de *El Libro de los Juegos Florales* (1919) como productos con valor artístico.

Sin embargo, no podemos ignorar la concepción de la fotografía dentro del contexto de la época. La indagación realizada nos llevó a dos fuentes claves para esclarecerla. Hemos dicho con anterioridad que existieron círculos de élite cultural en donde poetas, artistas e intelectuales confluieron para mostrar a la ciudadanía, mediante revistas semanales o mensuales, la nueva cultura moderna en el país. Aquella nueva cultura que incluía a la poesía y a las nuevas formas de arte como la caricatura, contemplaba a cierto tipo de fotografía como otra expresión artística. El Semanario Humorístico *Caricatura* como parte de ese portaestandarte de modernidad, no dejó de mencionar a la fotografía y a aquella de Remigio Noroña. Dentro de la publicación un artículo exaltaba la habilidad y pericia de Noroña pero también hablaba sobre las fotografías que había tomado para *El Libro de los Juegos Florales* (1919)

El mismo Noroña expresó: “Las expondré el día de la fiesta en el vestíbulo del Teatro Sucre”(*Caricatura*, 1919, 14) lo dicho por Noroña fue aplaudido por los redactores de la revista quienes a su vez dijeron que de tal forma el público podría contemplar sus obras y refinar su gusto, “sintiendo el encanto de sus trabajos exquisitos” (*Caricatura*, 1919, 14). Los términos empleados: contemplar, obras y gusto, sugieren que para el redactor del artículo y para los editores de la revista, las fotografías de Noroña eran más que un producto industrial.

Sin embargo, y en el mismo año, se publicó el comentario de Amaury D’Argenton, quien haría evidente la inconformidad de algunos por la inserción de la fotografía al campo de las Bellas Artes. D’Argenton diría que los trabajos fotográficos no deben estar junto a obras de arte y que más bien debían contenerse en una sección de artes industriales o con carpintería, ebanistería y tallado (Bedoya, 2011).

Nos hallamos aquí ante un entorno ambiguo. Las nuevas expresiones visuales aún no eran en su totalidad aceptadas y más bien deambulaban, a veces como arte y otras como producto industrial.

Consideraciones finales

Iniciar la presente investigación de Remigio Noroña, sin mayor indicio, así como determinar si sus trabajos fotográficos pudieron o podrían ser considerados un producto artístico, así también, establecer que el año 1919 fue un momento de transición entre lo decimonónico y las ideas modernas, supuso la realización de un recorrido de investigación que nos llevó por distintas fuentes. La revisión y análisis de textos, revistas, libros y principalmente imágenes, además de material de archivo, nos condujo a las siguientes consideraciones:

-Diremos que observamos la inexistencia de un corte temporal brusco; queremos señalar con esto que advertimos a lo largo de la indagación una serie de procesos cuya conexión es perceptible. Así, rezagos del siglo XIX se manifestaron con fuerza en el XX, por ejemplo, las secuelas de las enfermedades decimonónicas que desencadenaron en medidas higienistas impulsadas por el Estado ecuatoriano. De la misma manera, suponemos que la ausencia de ciertos recursos devendría en la implantación de luz, agua potable, tranvía y ferrocarril. También, del aletargamiento cultural resultaría la creación de espacios para el cine, la ópera y el teatro.

-La publicación de nuevas revistas ilustradas, pasar el tiempo en el café, la lectura de poesía, las reformas estatales para precautelar la salud y las consecuencias del siglo XIX, serían aquellos indicativos de modernidad. Claro está que los cambios que observaba tanto la infraestructura como la población de Quito, se reflejarían también en lenguajes visuales distintos. De la mano de la Escuela de Bellas Artes, los artistas ecuatorianos dejarían parcialmente de lado las pinturas decimonónicas con temática religiosa, costumbrista o nacionalista, para dar paso a representaciones de la naturaleza de carácter impresionista y a imágenes caricaturescas como nuevas formas de arte. Sin embargo y aunque las innovaciones fueran ganando espacios públicos como el *Semanario Humorístico Caricatura*, escultura, pintura y dibujo, mantuvieron un espacio privilegiado en el mundo de las Bellas Artes.

-Como es evidente, no hemos podido dejar de incluir dentro de las repercusiones del cruce entre el siglo XIX y XX el campo de la fotografía, nuestro tema de estudio. Su

surgimiento significó la llegada de una nueva tecnología que al inicio pretendió emular una pintura al óleo. Los fotógrafos de mediados y finales del siglo XIX se vieron fuertemente influenciados por las artes plásticas. Así, con frecuencia los operadores de la cámara serían grabadores, talladores y pintores, conjugando sus habilidades dentro de una misma fotografía. Podemos decir por tanto que la fotografía de mediados y finales del siglo XIX es en su mayor parte pictórica.

-Las imágenes fotográficas decimonónicas constaban de pigmentos rojos, verdes o dorados que otorgaban una apariencia similar a la de un retrato al óleo. Además, hemos de destacar que en dichos retratos la composición, el encuadre y la angulación son elegidos con prolijidad y que tales elementos son propios de la pintura. Así por ejemplo, al remitirnos al par de imágenes (pintura/fotografía) que citamos entre las líneas del capítulo segundo, observamos que la imagen fotográfica de Benjamín Rivadeneira (ca. 1910) encuentra referente en un retrato del XIX de Hagen (1858). El modelado del rostro con los claros y oscuros, el ligero tinte carmín que pinta las mejillas, la textura tersa de la piel y la ilusión de un chal hecho a base de pinceladas, reafirman lo dicho: la fotografía del término del XIX e inicios del XX se mantuvo pictórica.

-Es así que nos aventuramos a decir que es errónea la afirmación de Chiriboga y Caparrini (2005) al decir que fotógrafos desde la llegada de Enrique Morgan, prescindían de elementos pictóricos al incluir telones, columnas, floreros y demás utilería. Pues, hemos demostrado que la utilización de esos elementos ya se observaba en las representaciones al óleo de militares en el siglo XIX. No obstante, es interesante notar que a pesar de que las fotografías poseían muchos elementos de las artes plásticas, estas no ostentaban la categoría de producto artístico como tal.

-Concluimos que la fotografía pudo no haberse considerado como artística, puesto que se servía de elementos que le eran ajenos para construirse, por lo que, una imagen fotográfica no podía concebirse sin ellos. La cercanía de la fotografía con el grabado, el tallado y la pintura también son sugerentes puesto que denotan la falta de autonomía de la práctica fotográfica. Queremos decir con esto que, la fotografía para mediados e inicios del siglo XX no podía sostener su labor sin remitirse a alguna expresión de las artes plásticas. Consideramos de la misma manera que, su falta de independencia en el XIX y la pretensión

de objetividad que la caracterizaba, es la misma que llevó a los investigadores contemporáneos a obviar su valor estético, al solo tomar en cuenta su valor histórico.

-Además de la consideración general que hemos planteado sobre la fotografía del siglo XIX, quisimos enfocar parte de este apartado a la presentación de algunas reflexiones finales sobre el retrato decimonónico en la pintura y en la fotografía. Consideramos que una lectura de esas imágenes podría arrojar datos interesantes para el posterior análisis de las fotos en *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Tras el estudio de las pinturas y fotografías femeninas del siglo XIX e inicios del XX, conjeturamos que estas conservaron composiciones similares. Las construcciones visuales tanto de pintores como de fotógrafos, tuvieron como uno de sus principales objetivos, la fabricación de imágenes que encarnaran el ideal de belleza femenino. Así, los elementos que componían la representación buscaban dar al espectador algo que agradara, algo considerado dentro de la categoría de lo bello.

-Determinamos de la misma manera, que pintores como fotógrafos manejaban cierto conocimiento sobre tratados y preceptos de fisonomía. En los primeros, la pericia en esta área era sinónimo de genialidad pues retratar de la manera correcta, de acuerdo a la estética decimonónica y de principios del siglo XX, significaba retratar el alma. Los docentes de la Escuela de Bellas Artes por ejemplo, reconocerían el alma en los retratos a través de los gestos del rostro que se plasmaba en el lienzo, mediante los rasgos de la personalidad que le otorgaba el retratista o por la sensación que transmitía el conjunto pictórico. Así, y según el sujeto del retrato, el artista genial daba miradas dulces, expresiones apacibles, un liderazgo nato, personalidades firmes, carácter noble, etc.

-Además, fue interesante encontrar que, a inicios del siglo XX, a un artista se le atribuyera la capacidad de retratar almas. Puesto que para 1919 a Noroña se le adjudicaría la misma habilidad. Sin embargo, admitimos en la investigación que fue solo en algunos espacios que se reconoció la labor de Noroña como artística. Uno de ellos fue el *Semanario Humorístico Caricatura* del año de 1919. La revista ilustrada dio apertura a artistas, poetas, literatos y al trabajo fotográfico de Remigio Noroña con el fin de exaltar y promover la anhelada nueva cultura del Ecuador.

-En honor a las festividades carnalescas del mes de marzo, *Caricatura* publicó una serie de artículos, ilustraciones, poemas y contenido afín a la celebración, además de ello, nos advirtió de la importancia de un evento en particular: el torneo literario de los Juegos Florales. El análisis tanto de la revista como de *El Libro de los Juegos Florales* que devino del concurso de literatos, fue primordial. Ambas publicaciones otorgaron a la investigación una clara idea sobre el tipo de mujer que posteriormente se pretendería retratar tras el lente de Noroña. Así, establecimos que las publicaciones contemplaban una idea de mujer acorde al Carnaval. Los sujetos femeninos descritos eran divinidades, diosas, efigies griegas, flores, seres etéreos y musas que inspiraron los versos de los poetas modernistas. Las imágenes de mujer respondían a configuraciones idealizadas que no temían hacer uso de estilos, peinados y atuendos que evocaban un mundo clásico de perfección.

-Mientras las celebraciones carnalescas se llevaban a cabo, nuevas expresiones visuales como la caricatura y por supuesto la fotografía se observaban con frecuencia en las publicaciones de la época. La facilidad en el transporte, la inmediatez en la toma de imágenes, devinieron en la incursión de un nuevo lenguaje fotográfico que entre otras cosas incluía vistas urbanas de planos superpuestos y angulación lateral. Determinamos que el registro de la ciudad de la mano de Remigio Noroña, Carlos Moscoso y Guillermo Illescas, evidenció la transformación arquitectónica de los espacios modernos de la urbe. De la misma manera las imágenes de los tres personajes mostraron un cambio en la manera de hacer fotografía.

-El retrato observó también algunos cambios. Las fotografías de este género, mostraron más énfasis en el trabajo técnico de luces y sombras, en especial, Remigio Noroña utilizó este recurso para modelar las figuras humanas, definir algunos rasgos y difuminar otros. De la misma manera, destacó la apertura a nuevos personajes fuera del círculo social de élite. A pesar de ello, la idealización que caracterizaba a los retratos decimonónicos se mantuvo en los de inicios del siglo XX. Personajes como indígenas y mendigos se apreciaban desprovistos de condiciones de pobreza o rasgos grotescos.

-En cuanto a los retratos de mujer vistos en *El Libro de los Juegos Florales*, advertimos idealizaciones similares. Las cuidadas composiciones de los retratos eran

coherentes con respecto al contenido del libro. En este aspecto, las descripciones de la mujer del Carnaval y aquellas ofrecidas por los poetas en *El Libro de los Juegos Florales*, resultaron útiles pues de acuerdo a ellas, determinamos que la imagen fotográfica de Noroña se nutrió de los elementos de los literatos para construirse. Así, identificamos recursos de distorsión, efectos vaporosos, vestidos etéreos, miradas suaves y pacíficas, fondo difuso, manejo de claros y oscuros y calidades pictóricas que otorgan a la imagen la esencia de diosas, efigies griegas, ninfas del bosque, seres celestiales y cósmicos.

-Además de ello, conjeturamos que Noroña buscó que los retratos agradaran. Creemos de la misma manera que, como los retratistas decimonónicos, se familiarizó con los preceptos de la fisonomía pues sus retratos encarnaban la idea de feminidad de la época. Tal idea abarcaba la dulzura, la sutileza, la blancura de la tez y los rasgos delicados y suaves.

-Conjeturaremos además que los elementos que conformaron las composiciones de los retratos en *El Libro de los Juegos Florales*, pretendieron transmitir algo. En primer lugar, evidenciaron un cambio en la manera de fotografiar. En este sentido, resultó interesante la presencia de las mujeres dentro de la publicación pues creemos que acceder a ser representadas, significó su participación en la innovación fotográfica. En segundo lugar, observamos que la colocación de los apellidos tanto maternos como paternos, remarcó la intervención de las familias de élite en los proyectos de modernización cultural. Determinamos por tanto que la toma de la fotografía no obedeció únicamente al deseo de retratar con objetividad a un personaje.

-La falta de objetividad en la captura de la imagen nos llevó a pensar que existieron otros mensajes connotados en ella. De tal forma, llama la atención como Remigio Noroña se documenta de recursos visuales de diversas corrientes como el prerrafaelismo para enriquecer sus composiciones. En este sentido, pudimos advertir la influencia de expresiones como la caricatura, sobre todo en la representación fotográfica de Emma Fierro, cuya imagen se presentó distinta. La imagen de la joven de perfil, se componía de trazos rectos, el contorno de su figura se delineaba con líneas claras y la imagen en general se mostraba casi plana. La postura de Emma contribuyó a generar una ilusión de bidimensionalidad en la fotografía.

-También pudimos advertir que las fotografías de grupo que tomó Noroña, exhibieron la creación de seres duales, de las representantes de las familias de élite, pero a su vez de flores de primavera, brisa, una diosa, etc. La captura del conjunto fotográfico, los pajes, la corona, la capa de la Reina y la disposición jerárquica de los personajes en general, se utilizaron para montar una puesta en escena. Tal configuración creó un teatro fotográfico cuya realeza de ficción se reveló a través de los elementos simbólicos. El cortejo Real de damas y sirvientes quedó inmortalizado frente al lente de Noroña.

-Fue uno de nuestros objetivos, establecer si las fotografías de Remigio Noroña podrían estar en la categoría de arte o no. Para ese propósito, se expusieron dentro de la investigación los planteamientos de François Soulages. Las ideas de este teórico nos ayudaron a esclarecer la ambigüedad del campo de la fotografía para 1919. Soulages, considera que la intención de un fotógrafo al darle a sus trabajos un significado más allá del aparente, así como intervenir en ellos, los convierte en artísticos, a pesar de ser realizados bajo encargo. Entonces podemos concluir que, para los fines de esta investigación, las fotografías de Noroña tienen valor artístico. Sin embargo, no pudimos ignorar el contexto también artístico en el que se veía inmersa la fotografía en 1919. En la época, existió una opinión dividida en torno al tema. Por un lado, los círculos modernistas reconocían a Noroña como artista, así, por ejemplo, invitaban al público a observar sus obras expuestas en el Teatro Sucre, pero por otro, lo recluían al campo de los oficios.

-Para concluir queremos añadir que fue importante que las fotografías contaran con un sello que comunicaba que la imagen era de Noroña. Creemos que esto, por una parte, marcaba la autoría en sus trabajos, pero por otra, también le daba publicidad a su estudio. Esto último resulta interesante pues a diferencia de lo planteado por otros autores, consideramos que la fotografía no era un oficio sino más bien un servicio que solicitaban algunos grupos sociales.

-También diremos que es erróneo el planteamiento de Bedoya (2011) al afirmar que la incursión en la corriente pictorialista es la que convierte a las fotografías en artísticas. Si ese fuera el caso, todas las imágenes fotográficas del siglo XIX serían consideradas como arte y su valor artístico no se pasaría por alto. Por tanto, y si lo artístico no está dado por los rasgos pictóricos, ¿qué diferenciaría a las representaciones fotográficas decimonónicas de

las de 1919? Si la misma relación entre pintura y fotografía se mantiene hasta ese año. Notamos que la diferencia entre Enrique Morgan y Remigio Noroña, por ejemplo, radicaría únicamente en las corrientes artísticas como, el romanticismo, el prerrafaelismo y la caricatura, de las que hacen uso para la construcción de sus imágenes. Mientras Morgan se alimentaba del retrato decimonónico, Noroña lo hacía de un repertorio visual un poco más amplio. Cabe resaltar que esta discrepancia no separa a estos fotógrafos y más bien los coloca dentro de la misma corriente visual, a pesar de que, en el contexto local, a fines del siglo XIX, el término pictorialista no se empleaba.

-Establecimos que lo que marcaría un antes y un después en la fotografía sería en primer lugar, la innovación tecnológica de los aparatos fotográficos y en segundo, el cambio del mismo entorno artístico de la época. La fotografía empezó a considerarse como un producto de valor artístico, por el empleo de recursos pictóricos y la intervención sobre la imagen, más esto, como bien explicamos, no fue nuevo. Consideramos que el paso de la fotografía como práctica combinada hacia una práctica que se puede considerar autónoma, fue en realidad lo que impuso una separación entre la foto del XIX y la de inicios del XX. Por tanto, nos hallamos ante un momento de emancipación; la fotografía de Noroña ya no busca emular al óleo y más bien se apropia de sus elementos para construir un lenguaje visual propio.

-Consideramos de la misma manera que la apropiación de los elementos de la pintura, no solamente construía imágenes fotográficas que no emulaban pinturas y que más bien las tomaban como referencia, sino también consolidaban a personajes como Noroña en su papel de fotógrafos cuya labor era específicamente ésta y no como antes en un artesano que coloreaba y como adición, fotografiaba.

-Admitimos que el presente trabajo de investigación constituye nada más que una aproximación al estudio de la fotografía de Remigio Noroña. Por tratarse de un primer acercamiento, consideramos pertinente decir que el tema abarcado permite la apertura de nuevos campos de investigación. Así, creemos que hace falta indagar a profundidad la transición de la fotografía hacia el ámbito de lo indiscutiblemente artístico. Además, opinamos que un análisis de la labor de fotógrafos como Carlos Moscoso o Fernando Cruz, dará más luces sobre la ambigüedad de la fotografía de 1919. A su vez juzgamos

indispensable una revisión de la fotografía decimonónica bajo una óptica que no contemple solo su repercusión histórica y que halle valor en su configuración estética.

Bibliografía

- Anuncio del estudio fotográfico de Remigio Noroña. (1919). En: *Caricatura*. (Figura 13)
- Barrera, J. I. (1920). Exposición de Arte Moderno. (Folleto). Exposición de Arte Moderno organizada por la revista *Caricatura*, (JJ006360), Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Fondo de Ciencias Humanas, Quito.
- Baxandall, M. (1978). El ojo de la época. *En Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y Experiencia en el Quattrocento* (pp. 45-131). Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- Bedoya, M. H. (2007). *Los espacios perturbadores del humor*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Bedoya, M. H; Novillo Rameix, V; Salazar Ponce, B. (2011). *El oficio de la fotografía en Quito*. Quito: Museo de la Ciudad.
- Bedoya, M. H. (2011). Las imágenes (nos) cuentan: usos sociales de la fotografía en Quito. *En El oficio de la fotografía en Quito* (pp. 58-81). Quito: Museo la Ciudad.
- Belting, H. (2007). Escudo y Retrato. Dos medios del cuerpo. *La Antropología de la imagen*. (pp.143-177). Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Cabrejas Almenas, M, C. (2008/2009). *El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX*. Congreso Internacional Imagen Apariencia.
- Cadena, L. (1879). Gabriel García Moreno. Pintura sobre tela. Casa de la Cultura Ecuatoriana. (Figura 4).
- Caricatura, semanario humorístico de la vida nacional*. (Diciembre de 1918). Año 1, (1). (J0648). Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito.
- Caricatura, semanario humorístico de la vida nacional*. (2 de marzo de 1919). Año 1, (12). (J0648). Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito.

Catálogo de la Exposición Nacional. (1909). Fundación Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

Chiriboga, L; Caparrini, S. (2005). *El Retrato Iluminado*. Quito: Museo de la Ciudad, Taller Visual.

Corbalán de Celis, C; Salgado, M. (2012). *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*. (Investigación ganadora del programa de becas 2012). Instituto de la Ciudad, Quito.

Delgado, N. (1919). Ilustración de mujer. En: *El Libro de los Juegos Florales*. (Figura 9).

Del Pino, I. (2009). El nuevo orden político, urbano y arquitectónico. (1850-1908). En *Ciudad y Arquitectura Republicana de Ecuador (13-89)*. Quito: Centro de Publicaciones PUCE.

El Libro de los Juegos Florales. (Marzo de 1919). Quito: Club Universitario. (5963). Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito.

Espinosa Apolo, M. (2003). *La élite social de Quito en la primera mitad del s. XX. Signos y estrategias de distinción* (Informe de Investigación). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Disponible en línea en <http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/File/la%20elite%20social%20manuel%20espinosa.pdf>.

Estanque de los Leones. (s/f). Vidrio, 18x24. Universidad de Sevilla. Sevilla (4-2340). (Figura 18)

Exposición de Arte Moderno organizada por la revista *Caricatura*. (1920). (Folleto). (JJ006360), Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Fondo de Ciencias Humanas, Quito.

Exteriores del Palacio de Versalles, (s/f). En: Maceira, de la Iglesia, (2009). (Figura 16)

Flora, revista femenil ilustrada. (1917). (BA10398), Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Fondo de Ciencias Humanas, Quito.

- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Mexico: Editorial Gustavo Gil.
- Goetschel, A. M. (1999). *Mujeres e Imaginarios, Quito en los inicios de la modernidad*. Quito:Abya-Yala.
- Goetschel, A.M. (2004). Musas, ondinas y misses: estereotipos de las mujeres quiteñas en los años treinta del siglo XX. *Íconos: revista de Ciencias Sociales*, 20, 110-114. Recuperado de <https://www.flacso.edu.ec/docs/i20goetschel.pdf>.
- Gubern, R. (1987). La revolución fotográfica. Estatuto sociocultural de la fotografía en el siglo XIX. *La mirada opulenta, exploración de la iconósfera contemporánea* (pp.145-180). Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- Gubern, R. (1987). La Percepción Visual. *La mirada opulenta, exploración de la iconósfera contemporánea* (pp.1-44). Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- Granda, W. (2006). *La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925* Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10644/906>.
- Hagen, A. (1858). Señora Quirico. Pintura sobre tela. Casa de la Cultura Ecuatoriana. (Figura 5)
- Illescas, G. (1925?). La Alameda. Acetato, 11x9 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0317) (Figura 31)
- Illescas, G. (1925?). Palacio de Gobierno. Acetato, 11x9 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0318) (Figura 33).
- Jardines de Castilleja de Guzmán. (1920-1928). Celuloide, 9x12. Universidad de Sevilla. Sevilla (2-3999). (Figura 19)
- Jardines de Murillo. (1920). Vidrio, 9x12. Universidad de Sevilla. Sevilla (2-2745). (Figura 17)
- Juegos Florales de Córdoba*. (1859). Sevilla: Imprenta de la Andalucía.

- Laplana Gil, J. E. (1996). *Un tratado de fisiognomía de 1650*. Universidad de Zaragoza. 141-153. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/viewFile/94738/142656>,
- Lara López, E. L. (2005). La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología. *Revista de Antropología Experimental*, N°5(10), 2-28.
- Laso, F. (2015). *La Huella Invertida: Antropologías del Tiempo, La Mirada y la Memoria. La Fotografía de José Domingo Laso 1870-1927* (Tesis de Maestría). FLACSO, Quito. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10469/8627>.
- Laso Pastó, O. R. (2016). *La imagen fotográfica de Guillermo Illesca en el contexto de la primera modernidad quiteña (1900-1930)* (Tesis de maestría). FLACSO, Quito. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10469/9407>
- Latorre, G. (1919). Flor de la Corte. En: Revista *Caricatura*. (Figura 12)
- Lepape, G. (1920). *Vogue*. Ilustración de la portada. Disponible en: <https://www.vogue.com/article/from-the-archives-1920s-jazz-age-illustration>. (Figura 11).
- Luna, M. (2013). Economía y Sociedad en el Ecuador de los años 20. En C. Marchán Romero (Ed), *Crisis y cambios de la economía ecuatoriana en los años veinte* (pp. 17-45). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Maceira, S.B; de la Iglesia, M.C. (2009). Simbología del jardín francés (Jardín botánico) y su comparación con el hispano-musulmán (Museo Larreta). *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*. (3). Universidad de Buenos Aires.
- Marchán Romero, C. (2013). Crisis Nacional, Aprovechamiento Regional y Discriminación Social de sus Efectos Económicos (1920-1927). En C. Marchán Romero (Ed), *Crisis y cambios de la economía ecuatoriana en los años veinte* (pp. 263-309). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Mengs, A. R. (1765). *Carlos III*. Lienzo. Colección Real (Palacio Real). Madrid. (Figura 3)
- Mengs, A. R. (1761). *María de Sajonia*. Óleo sobre lienzo. Colección Real (Palacio Real). Madrid. (Figura 7)

- Mesa C. A. (1919). *Srta. Emma Fierro*. En: *Caricatura* (1919). (Figura 42)
- Mideros, V. (1919). Portada. En: *El Libro de los Juegos Florales*. (Figura 10)
- Morgan, E. (ca.1878). Fotografía de José Ignacio de Veintimilla. (80.F0000.1014). Freddy Ehlers, recopilador. Recuperado de [http://sistemas.culturaypatrimonio.gob.ec/cgi-bin/wwwi32.exe/\[in=genesis0.in\]/](http://sistemas.culturaypatrimonio.gob.ec/cgi-bin/wwwi32.exe/[in=genesis0.in]/). (Figura 2)
- Moscoso, C. (1925?). Parque de la Alameda. Vidrio, 18x13 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.1224) (Figura 27)
- Moscoso, C. (1925?). Estación de tranvías. Vidrio, 18x13 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.1230) (Figura 30)
- Moscoso, C. (1930?). Plaza de la Independencia. ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.1226) (Figura 28)
- Navarro, J. G. (1905). Estudio Académico. *Revista de la Escuela de Bellas Artes*. (2). (Figura 8)
- Navarro, J.G. (1985). *Artes Plásticas ecuatorianas*. Segunda edición.
- Normas sobre el tranvía de Quito. (31 de octubre de 1914). N° 43. Gaceta Municipal. (pp. 528, 529, 530). Ecuador, Quito. Disponible en: <http://archivohistorico.quito.gob.ec/index.php/quito-y-sus-historias/35-normas-sobre-el-tranvia-de-quito>.
- Noroña, R. (1900?). General Eloy Alfaro. Vidrio, 15x11 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0573). (Figura 26)
- Noroña, R. (1919). *Lucrecia Pérez Chiriboga*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 34)
- Noroña, R. (1919). *Orestila Cárdenas*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 35)
- Noroña, R. (1919). *María Mercedes Cordovez B.*B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 36)

- Noroña, R. (1919). *Laurita Gangotena Salvador*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 37)
- Noroña, R. (1919). *Paquita Barba Zaldumbide*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 38)
- Noroña, R. (1919). *Isabel Viteri Zaldumbide*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 39)
- Noroña, R. (1919). *Amalia Flores Chiriboga*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 40)
- Noroña, R. (1919). *Emma Fierro*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 41)
- Noroña, R. (1919). *Lucrecia Pérez Chiriboga*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 38)
- Noroña, R. (1919). *Beatriz Escudero Moscoso*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 43)
- Noroña, R. (1919). *S.M La Reina de los Juegos Florales y su Corte de Amor*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 46)
- Noroña, R. (1919). *La Corte de Amor de los Juegos Florales*. B/N. En: *El Libro de los Juegos Florales* (1919). Quito. (Figura 47)
- Noroña, R. (1926?). Fuente de la Insidia. Vidrio, 15x10 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0549). (Figura 15)
- Noroña, R. (1926?). Calle Guayaquil. Vidrio, 12x9 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0497). (Figura 21)
- Noroña, R. (1926). La Iglesia de la Catedral. Acetato, 6x5 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0497). (Figura 22)
- Noroña, R. (1926?). Cúpulas. Acetato, 6x5 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0551). (Figura 23)

- Noroña, R. (1926?). Mendigo. Vidrio, 15x10 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0550). (Figura 24)
- Noroña, R. (1926?). Otavaleña. Vidrio, 15x11 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0560). (Figura 25)
- Noroña, R. (1929). La Alameda. Acetato, 6x5 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0475). (Figura 14)
- Noroña, R. (1929?). Avenida 10 de Agosto. Acetato, 18x13 cm., ByN. Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito. (80.F0000.0497). (Figura 20)
- Novillo Rameix, V. (2011). El aprendizaje de la fotografía. En *El oficio de la fotografía en Quito* (pp. 38-46). Quito: Museo de la Ciudad.
- Novillo Rameix, V. (2011). Sociedades y gremios de fotógrafos. En *El oficio de la fotografía en Quito* (pp. 50-57). Quito: Museo de la Ciudad.
- Paz y Miño, J. (2013). *La Revolución Juliana en Ecuador (1925-1931) Políticas Económicas*. Quito: Ministerio Coordinador de Política Económica (Historia de la Política Económica del Ecuador).
- Pérez Pimentel, R. (S.f). *Diccionario Biográfico Ecuador*. Disponible en: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/contactame.php>
- Pérez, T. (2012). *La Construcción del Campo Moderno del Arte en el Ecuador* (Tesis de Doctorado). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Disponible en línea en: <http://hdl.handle.net/10644/4212>.
- Plaza de San Francisco. (1868). En: Del Pino. (2009). (Figura 29)
- Ramirez Soasti, M. (2013). *Memoria social: Lugares y representaciones visuales del Centro Histórico de Quito. Caso Plaza Grande* (Tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Ramirez Soasti, M. (2016). *La Plaza Grande de Quito, Fotografía y Memoria*. Quito: Corporación Editora Nacional, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Renoir, P.A. (1879). *Paseo en bote en el Sena*. Óleo sobre lienzo. Galería Nacional de Londres. (Figura 32).

Revista de la Escuela de Artes y Oficios. (Mayo de 1921). (1). Fundación Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

Revista de la Escuela de Bellas Artes. (10 de agosto de 1905). (1). Fundación Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

Revista de la Escuela de Bellas Artes. (15 de Octubre de 1905). (2). Fundación Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

Revista de la Escuela de Bellas Artes. (10 de agosto de 1906). (3). Fundación Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

Revista de la Escuela de Bellas Artes. (1 de enero de 1907). (5). Fundación Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit.

Rivadeneira, B. (ca. 1910). *Sin título*. Banco Central del Ecuador. Recuperada de *El oficio de la fotografía en Quito*. (2011). (Figura 6)

Rivadeneira J, L. (24 de Octubre de 2016). 100 Años de los juegos florales hispanoamericanos. *EcuadorUniversitario.com*. Recuperado de <http://ecuadoruniversitario.com/opinion/100-anos-de-los-juegos-florales-hispanoamericanos/>.

Rodas Chávez, G. (2010). *El médico Ricardo Paredes en el contexto del periodo de la década de los años 20 del siglo XX* (Informe de Investigación). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10644/3814>

Rodas Chávez, G. (2013). *El Pensamiento Higienista Público en el Periodo Liberal-Alfarista y Juliano y el Pensamiento de Salud Pública en el Periodo Juliano-Ayorista* (Informe de Investigación). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.

Rodríguez de las Heras, A. (2009). Metodología para el análisis de la fotografía histórica. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V (21), 19-35.

Rossetti, D.G. (1897). *La mujer de la ventana*. Óleo sobre lienzo. (Figura 44)

Rossetti, D.G. (1874). *Perséfone*. Óleo sobre lienzo. En: Tate Britain, Londres. (Figura 45)

Salas, A. (1832). Marqués de San José. Pintura sobre tela. (Colección Iván Cruz Cevallos).
En: *Cuatro siglos de transitar por Quito. Aportes para una Historia del Retrato.*
(2016). Ximena, C (ed). (Figura 1)

Salazar Ponce, B. (2011). Historia de un rayo de luz: breves apuntes sobre la actividad de los fotógrafos en Quito (siglos XIX y XX). En *El oficio de la fotografía en Quito* (pp. 6-34). Quito: Museo de la Ciudad.

Soulages, F. (2005). Capítulo 2. Del objeto del retrato al objeto de la fotografía en general. “Eso fue actuado”. *Estética de la fotografía* (pp.72-85). Buenos Aires, Argentina: La Marca

Soulages, F. (2005). Capítulo 5. Del sin arte al arte. *Estética de la fotografía* (pp.162-182). Buenos Aires, Argentina: La Marca

Universidades pueden inscribirse para actuar en Juegos Florales. (8 de julio de 2017). *La Hora*. Recuperado de <https://lahora.com.ec/losrios/noticia/1102082694/universidades-pueden-inscribirse-para-actuar-en-juegos-florales>.

Vaca, M. (2013). Chicas chic: representación del cuerpo femenino en las revistas modernistas ecuatorianas (1917-1930). *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 38(II).

Valencia, G. (2007). *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía*. Quito: Abya-Yala.