

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

MONOGRAFÍA POR EXÁMEN COMPLEXIVO  
PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO  
HISTORIADORA DEL ARTE

“RECONSTRUYENDO EL REPERTORIO DE LA NACIÓN:  
PROCESO DE CONFORMACIÓN Y CREACIÓN DEL MUSEO ARTÍSTICO NACIONAL  
ENTRE 1904 Y 1931”

MICHELLE ANDRADE

DIRECTORA DE DISERTACIÓN: DRA. MARÍA ELENA BEDOYA

QUITO, 2017

“Porque el patriotismo no se improvisa: arranca de la tierra, se confunde con el culto de los antepasados y con las piedras de los monumentos olvidados, levanta altares para el culto de nuevas generaciones. No se ama lo que no se conoce, no llega al alma lo que no pasó por el tamiz de los sentidos”

Crespo Toral R. (1936) Conciencia Nacional: en Selección de Ensayos, p. 283

**Dedicatoria:**

*A mi madre (Marcia Paredes)  
por apoyarme incondicionalmente,  
incluso cuando no había salida.  
A Emilia, por ser mi ángel guardián,  
mi motor y mi fuerza.*

## Tabla de contenido

<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>V</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
<b>1. La Nación, memoria y museo: Construcción de Museos de carácter nacional para recordar a la Nación. ....</b>	<b>11</b>
<b>2. El entorno político y económico en las primeras décadas del siglo XX en el Ecuador .....</b>	<b>15</b>
2.1 El establecimiento de la educación laica .....	18
2.2 La conformación de un sistema moderno de las artes .....	23
2.3 Academia Nacional de Historia: la reivindicación de la historia colonia y la tradición hispanista .....	27
2.3.1 La búsqueda de un arte nacional .....	28
<b>3. Conformación del Museo Artístico Nacional: De las colecciones a la galería de la Escuela de Bellas Artes .....</b>	<b>31</b>
3.1 La fundación del Museo Arqueológico Nacional y Galerías Nacionales.....	35
3.2 Defensa del Patrimonio Artístico y la conformación del Museo Arqueológico y Galerías Artísticas.....	39
3.3 Conformación del Museo Artístico Nacional .....	43
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>47</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>50</b>
5.1 ABREVIATURAS DE ARCHIVOS .....	50
5.2 FUENTES PRIMARIAS: .....	50
5.3 PERIÓDICOS Y REVISTAS .....	54
5.4 REGISTROS OFICIALES.....	55
5.5 TESIS .....	56
4.5 BIBLIOGRAFÍA DE PUBLICACIONES .....	57
5.6 CONSULTAS EN INTERNET .....	62

## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de dos años de arduo trabajo. Desde su inicio hasta su culminación tuve la ayuda incondicional de una larga lista de personas con las cuales me siento en deuda y agradecida por su ayuda y su apoyo, sobre todo por confiar en mí y creer en que podía llegar lejos.

En primera instancia quiero mostrar mi gratitud a mi madre por su paciencia, amor y su incondicional ayuda en todos estos años de estudio. A mi padre por inculcarme el amor a la historia y al conocimiento. Además, agradezco su apoyo a todos mis familiares, en especial a Rodrigo Andrade por su apoyo incondicional durante el proceso de investigación; Gladys Andrade por confiarme en mí y mostrarme que con el amor de Dios todo se puede.

Debo agradecer a la profesora Andrea Moreno, Viviana Velasco, Alejandro Lopez, Jorge Moreno Egas quienes estuvieron comentando esta investigación desde el principio. También al resto de docentes de la Escuela de Ciencias Históricas con quienes compartí aulas de clases y me dejaron muchas enseñanzas. De manera muy especial debo agradecer a María Elena Bedoya por introducirme en el mundo de las colecciones y los museos; por ser mi guía durante el proceso de investigación, además por darme la oportunidad de participar en la elaboración de su tesis doctoral y el proyecto “Espíritu de Red” financiado por la PUCE, del cual me siento agradecida por la enseñanza que me ha dejado. Debo agradecer al equipo de trabajo la Doctora Elisa Sevilla, María Pía Vera, Fabiano Cueva, María José Jarrin, Gabriela Santander, Andrés Ganchala y Avelina Kingman por convertirse en mis maestros y amigos.

Mi cariño y respeto a mis amigos que estuvieron presentes en todos estos años Andrea Bustos, Eduardo Urrutia, Nicolás Zapata, Bryan Tite, Enma Chilig, Patricio Estrada, Liliana Tapia, Silvia Buitrón. A Santiago Andrade por su ayuda incondicional, por nunca rendirse y ser persona de motivación y enseñarme que el “amor ha de ponerse más en las obras que en las palabras.”

Al personal de archivos y bibliotecas que me permitieron el desarrollo de esta disertación. De especial manera a la Facultad de Artes de la Central que me abrió las puertas para revisar el archivo de la Escuela de Bellas Artes.

A todas las personas que, a pesar, de su corta estancia en este turbulento proceso me inspiraron y enseñaron.

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

En el siglo XIX, los museos modernos se configuraron como repositorios de bienes y objetos culturales. En América Latina, los museos nacionales nacieron en la instauración de las repúblicas, producto de las independencias. Según Víctor Manuel Rodríguez (2015, pág. 78), “los museos permitieron a las nuevas naciones crear mitos de origen y coleccionar el pasado para proveer un sentido de lo que constituía la nueva nación y a su vez de lo que le pertenecía”. Además de estar fuertemente influenciados por el desarrollo de ciencias como la Arqueología, la Historia y la Historia del Arte, ayudaron al planteamiento de modelos que mostraban la evolución del hombre, el origen y la cultura; uno de estos modelos fue la conformación de colecciones que estaban marcadas por la categorización y sistematización de los objetos. En el Ecuador, el siglo XX estuvo marcado por el auge de proyectos de creación y constitución de museos no solo de carácter nacional, sino también de distinta orientación, con colecciones formadas previamente en el siglo XIX. Este fue el caso del Museo Militar, la colección del anticuario Jesús Alvarado, colección del Monseñor Federico González Suárez, la colección del Señor Pacífico Chiriboga, la colección del Señor Jacinto Jijón y Caamaño entre otras; las mismas que con el tiempo fueron donadas o adquiridas por el Estado e instituciones privadas.

La presente investigación tiene como objeto de estudio el Museo artístico Nacional el cual se fundamenta en dos temas: la ubicación temporal y la cultura material. La caracterización espacio temporal se centra en los primeros treinta años del siglo XX en la ciudad de Quito. La conformación del museo se enmarcó en una época en la que el racionalismo positivista y la idea de progreso eran las bases fundamentales del trabajo científico, incentivadas por el movimiento liberal. El museo se creó en un momento en el que el Estado se articuló bajo la dirección tanto del poder terrateniente costeño, como de sectores populares y clase media. A pesar de que fue un período conflictivo, se realizaron reformas que dieron cuenta de un cambio económico y socio cultural del país. La consolidación del Estado–Nación significó el surgimiento de instituciones, la construcción de un nuevo discurso nacional basado en el laicismo y la modernización. En este contexto, se dictaron políticas públicas

---

<sup>1</sup> La idea para postular esta temática de estudio surgió de mi participación en las prácticas pre profesionales y se fue delineando a partir de mi colaboración en la investigación de la PUCE para la exposición “Espíritu de Red” presentada en el Centro Cultural Metropolitano, la cual abordó la historia de los museos y las prácticas de coleccionismo en el Ecuador entre 1830 y 1929. Esta experiencia me permitió una mayor aproximación al proceso de elaboración de teorías científicas y la identificación de intelectuales y eruditos de la época relacionados al proceso de la construcción del repertorio visual de la nación.

para la modernización del Estado; se separó el Estado de la Iglesia y se reorganizó la educación en sus distintos niveles y se la convirtió en laica; al alejarse de la tradición religiosa y escolástica se puso la mirada en Europa y en las corrientes positivistas que rescataron una tradición intelectual.

Desde el Estado y las esferas privadas se apoyó en la constitución de una cultura moderna, democrática y libre para el mejoramiento de la sociedad. Se vio al arte como un motor de transformación, progreso y evolución de la humanidad, con el cual los ciudadanos pudieran reconocerse como parte de una comunidad y herederos de la nación. Las élites con gran poder político-económico jugaron un papel importante en la instalación y desarrollo de instituciones de carácter artístico, cultural, y educativo como la Escuela de Bellas Artes, el Conservatorio de Música, Escuela de Artes y Oficios, Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos y el Teatro Sucre. Además, se crearon premios artísticos, revistas, periódicos y museos. Por otra parte, se fortalecieron las colecciones privadas formadas a lo largo del siglo XIX con el fin de afirmar visiones etnocentristas<sup>2</sup>, es decir, que las instituciones, como las colecciones estaban asentadas en la interpretación de la realidad a partir de parámetros culturales de un grupo social determinado. El establecimiento de la Escuela de Bellas Artes fue uno de los hitos más importantes para el desarrollo de este trabajo, ya que, a partir de su fundación se comenzó a formar la colección de lo que sería, posteriormente, el Museo Artístico Nacional en 1929.

El segundo tema, se centran en la necesidad de entender la cultura material, relacionada a un estudio histórico de los objetos y colecciones, que se conformaron para el Museo Artístico Nacional. Lamentablemente la ausencia de fuentes y la dispersión de las mismas en varias instituciones del país, ha sido un limitante para el desarrollo de la investigación, pero a pesar de ello, se pudieron identificar documentos de archivo de gran valor e importancia para el desarrollo de la investigación. Este primer acercamiento a la historia de los museos, colecciones y objetos no está encaminada a dar verdades absolutas, ya que, mi propuesta constituye un primer acercamiento a la construcción de la institución cultural y sus colecciones. Desde esta perspectiva, la hipótesis que se plantea es que la creación del Museo Artístico Nacional tuvo el objetivo de custodiar, preservar y salvar de la

---

<sup>2</sup> Tendencias consciente o inconsciente, a tomar valores y modos de comportamiento del propio grupo social, o de la civilización a que se pertenece, como paradigmas universales para todos los otros hombres, grupos y civilizaciones (Salvat, 1973, p. 1325).

exportación, objetos históricos, artísticos y arqueológicos que hablen y muestren la llamada historia patria. Para llegar a este fin se indagó el contexto histórico; las dinámicas de movilidad y los valores que adquirieron los objetos y la colección. Por último, se identificó la relación de la conformación del museo con la construcción de la narrativa histórica para la formación de la Nación entre 1904 y 1931.

Las investigaciones en torno a los museos en el Ecuador son muy escasas y menos aún se han ocupado de la recolección, el estudio y clasificación de los objetos. Sin embargo, existen pesquisas en torno a instituciones o eventos relacionados con la creación de museos en el Ecuador. En efecto, podemos mencionar los trabajos de Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis, “La escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: Liberalismo, nación y exclusión” (2012). En el cual se analiza la refundación de la Escuela de Bellas Artes y el impulso de términos, discursos y prácticas relacionados con la ciudad, la sociedad, la nación y la modernidad entre 1904 y 1920.

Siguiendo la línea de la Escuela de Bellas Artes en el Ecuador se encuentran las investigaciones: “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925), El catálogo de la exposición “Academias de Arte en Quito: 1849-1930” (2017), “La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo” de Trinidad Pérez (2012). En este texto se estudia el proceso de construcción del arte como noción moderna en el Ecuador entre 1849 y 1830. Los textos abordan los procesos de construcción del Ecuador como un Estado – Nación moderno que busca incorporar a un proyecto civilizatorio, progresista y modernizados con el fin de entrar en el escenario Mundial

Existen otros aportes como los de María Elena Bedoya (2008), quien profundiza en los procesos, prácticas sociales y culturales a partir de las prácticas de recolección de Jacinto Jijón y Caamaño, las cuales se ven plasmadas en su texto “Exlibris Jijón y Caamaño Universos del lector y prácticas del coleccionismo 1890-1950” y en su tesis doctoral “Antigüedades y nación: Practicas del coleccionismo, agencia intelectual y sociabilidades científicas. Historias cruzadas desde la región andina (1890-1920)” próxima a publicarse, en la que se analiza el proceso de construcción de un saber especializado entre intelectuales – coleccionistas andinos entre 1890 y 1920. Dentro de este contexto, el pasado y los

objetos en particular los indígenas son valorados en múltiples dimensiones. Otra línea de trabajo ha sido desarrollada por Pamela Cevallos (2013) en su libro “La intransigencia de los objetos: La Galería Siglo XX y la fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)”, el cual reflexiona, desde un enfoque etnográfico, sobre las prácticas del coleccionismo y el mercado del arte en el campo moderno en donde se aprecia una gran movilidad de objetos y piezas de arte. Durante el proceso de investigación de este artículo, el Doctor Irving Iván Zapater (2016) publicó “Breves apuntes sobre los museos de la Casa de la Cultura en Quito”, en el cual se realiza un bosquejo histórico sobre los principales hechos alrededor de la fundación del Museo Nacional en 1917 hasta su incorporación a la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944.

En cuanto a la metodología, se ha realizado una exhaustiva recopilación, digitalización y sistematización de fuentes primarias y secundarias en diferentes bibliotecas y archivos de la ciudad de Quito, con el fin de dar a conocer la historia del Museo Artístico Nacional, la misma que ha sido olvidado por la historiografía ecuatoriana. Para lograr este objetivo, lejos de detenernos en una historia anecdótica sobre el museo, se ha establecido un diálogo entre los conceptos y la información encontrada en los archivos. De acuerdo a esto se ha podido establecer un relato sobre la transformación del museo, a partir de la noción de “Galería” hasta su instalación a inicios de los años treinta del siglo XX.

Los documentos revisados fueron obtenidos de los siguientes archivos:

- El Archivo de la Academia Nacional de Historia en donde se localizaron las publicaciones realizadas en el Boletín de dicha institución, especialmente los documentos y correspondencia publicada entre 1920 y 1931. El Archivo - Biblioteca de la Asamblea Nacional, en el cual exploramos los archivos referentes Informes de Instrucción Pública entre 1900 y 1931, relacionados a la escuela de Bellas Artes y a la conformación del Museo Artístico Nacional. El Archivo de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Artes y el Archivo Histórico de la Universidad Central del Ecuador, en donde ubicamos toda la información perteneciente a la Escuela de Bellas Artes y su relación con el Museo desde 1905 hasta 1940. Además, en el Archivo Histórico de la Universidad Central se revisó la Revista Anales de la Universidad y toda la información referente al Museo Arqueológico Nacional.

- También revisamos la documentación existente en la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit-Archivo: se realizó una revisión del Fondo José Gabriel Navarro, encontrándose correspondencia personal de Navarro. Se destaca información sobre obsequios de cuadros y calcografías que formaron parte de la colección del museo. A su vez se revisó la revista de la Escuela de Bellas Artes desde 1905 hasta 1940. Asimismo, tuvimos acceso a la Biblioteca del Ministerio de Cultura-Archivo: En la hemeroteca se revisó el Comercio entre 1929 y 1931, además de una bibliografía de la época relacionada con la conformación del museo. Se destaca las publicaciones sobre el Museo Militar de 1919 y el Catalogo de la Colección del Señor Jesús Alvarado. Finalmente, se revisó la Biblioteca y Hemeroteca de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE): En la Hemeroteca, se revisó el periódico Registro Oficial desde 1900 hasta 1927.

Esta investigación está estructurada en tres partes. El primer segmento es una introducción en el que se aborda el contexto, político, económico, educativo y cultural que nos permitirá entender el escenario en el cual se configuró este proyecto museístico. En un segundo momento se realiza el acercamiento al proceso de conformación y creación del Museo Artístico Nacional, a partir de la adquisición de objetos que van pasando por varias instituciones hasta formar parte de la colección de dicha institución. Este complejo escenario lo examinamos a la luz de las fuentes levantadas sobre este museo. Al final, se plantea una reflexión sobre la conformación del Museo y su pertinencia en la ciudad de Quito.

## **1. La Nación, memoria y museo: Construcción de Museos de carácter nacional para recordar a la Nación.**

Pensar la nación y su construcción desde una perspectiva histórica lleva a explicar este fenómeno a partir de tejidos sociales complejos que van configurando una comunidad política que se imagina como limitada. Para Benedict Anderson (1993, p. 23) la nación es:

“una comunidad políticamente imaginada como inherente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”

La nación, la nacionalidad y el nacionalismo son vistos como artefactos o productos culturales que deben ser estudiados desde una perspectiva histórica. Los productos culturales nacieron el siglo XVIII y se convirtieron en el modelo hegemónico de organización y control social. Estos modelos fueron traspasados a la gran variedad de terrenos sociales en los que se encontraron inmersos una constelación de políticas estatales e ideologías nacionalistas (Anderson, 1993). El decaimiento de las comunidades religiosas hizo que la nación sea imaginada como soberana y fundamento de legitimidad frente a la religión y el Reino Dinástico los cuales se enfrentaban a cuestiones como la enfermedad, el dolor, la vejez, la muerte o el más allá, cosa que no se enfrentan los demás sistemas políticos modernos. Para transformar la fatalidad se necesitó de mecanismos seculares como la Nación para sustituir a la religión en la formación de una escatología “laica” acompañada de dispositivos comunes como la escuela, la lengua, la religión, la historia, el territorio etc. muchos de estos se institucionalizaron a través de prácticas, leyes decretos, constituciones, etc. (Anderson, 1993)

Anderson sostiene que con el establecimiento de la nación aparecieron tres nuevas instituciones que buscaban controlar la forma en cómo se imaginaba la nación y sus dominios; estas fueron el censo, el mapa y el museo. Cada uno de estos elementos implicaba institucionalizar un conjunto de prácticas y conceptos que ayudaron a configurar la manera en que se imaginaban las identidades, los límites, y las relaciones. Desde la geografía se trabajó la división de los espacios territoriales; los mapas reforzaban los límites de la nación y permitió que la nación se reproduzca en carteles para las escuelas. El censo por su parte categorizó a los ciudadanos y sus residentes, además de que ayudo a la

administración de poblaciones e imaginar a la nación como una sola (Anderson, 1993).

Los museos, eran el vehículo para la representación de las naciones en sí mismas, además de constituirse como lugares funcionales y simbólicos que justificaban a la nación y sus orígenes; era el espacio donde se establecía un vínculo entre el discurso homogenizante de la nación, las jerarquías, las prácticas museables, exhibición son reconocidas en un espacio de tensión, negociación y de construcción de una memoria estatal (Cartagena & León, 2014, pág. 11). Sin duda el museo es el lugar donde se construye una memoria en la que está inmersa el presente y el pasado. Según Norá, (2008) “los lugares de la memoria son simples y ambiguos, naturales y artificiales, abiertos inmediatamente a la experiencia sensible y al mismo tiempo, fruto de la elaboración más abstracta”. Los museos son uno de los lugares donde se cristaliza la memoria que está ligada a nuestra historia desgarrada, que se reencarna y se vuelve tangible: “La memoria supone la presencia de la ausencia, sigue siendo el punto de costura entre el pasado y el presente, de ese difícil diálogo entre el mundo de los muertos y de los vivos” (Dosse, 2009, p. 68). La memoria al no ser historia, es considerada como una vida encarnada en grupos, cambiante, inconsciente de las deformaciones, manipulaciones, accesible y sagrada; se reduce a la convivencia natural y solo puede ser restituida mediante la institución de lugares públicos donde se recuerde la tradición que se vincula a la representación colectiva de la nación (Nora, 2008, pág. 50). Esta gran nación que se justifica a través de sus orígenes y que se ve representada en los museos de corte nacional: “Cuanto más grande son los orígenes más se agrandaban” (Nora, 2008, pág. 30). La obsesión por la génesis afirma la antigüedad y la herencia de la gran nación, el carácter religioso, político, simbólico e historiográfico genealógico

El museo como un lugar de memoria es donde se venera al pasado ordenado, orientado hacia un presente y una continuidad, con tensiones y contradicciones internas, “pero que caminan hacia el unisono de los acontecimientos históricos y en, este sentido se convierte en testigos privilegiados de los mismos” (Hernández, 2006, p. 238). Mediante estas instituciones clasificatorias y excluyentes se busca controlar a la población. Los nacionalismos poscoloniales heredaron esta peculiar manera de imaginar la historia y el poder. Dentro de este panorama el museo produce una orientación política muy clara. Es decir que no solo tiene que ver en términos de un exotismo oriental inconsciente, sino en un consiente interés político, por lo que se invirtió gran cantidad de dinero en la

reparación, restauración de monumentos impotentes. Todo esto permite un programa educativo conservador que frene las consecuencias de la escolarización “moderno y progresista”.

Dentro del museo, los objetos actúan como símbolo del pasado inmediato, cargado de emociones que a veces, nos parece glorioso y otras veces doloroso. A veces los objetos de los museos adquieren otro valor que no es ni evocador, ni legitimador, ni el de emocionar, simplemente mantiene un carácter pedagógico. Por lo tanto, bien sea como símbolo, como trofeo, como recuerdo mediante la evocación o como legitimador, el objeto histórico adquiere un poder extraordinario. Naturalmente este poder del objeto reside en que es soporte de una teoría, de un relato, de una ideología o de un pensamiento filosófico, religioso e historiográfico.

El museo es un espacio donde varían tantos aspectos de la historia de la sociedad tratando de eternizar la memoria colectiva y de instituciones, para la formación de conocimiento y la evolución de la cultura. Los museos de arte tienen sus orígenes en colecciones privadas de particulares, aristócratas y de elite, Este es el caso de la colección de los Médicis<sup>3</sup>, la cual fue desarrollada por sus descendientes hasta su donación al estado en 1743 para ser accesible. Los Médicis admitían visitantes en sus palacios y hasta recomendaban a sus servidores que proporcionaran un trato atento y agradable a cuantos decidían contemplar sus colecciones. Lorenzo el magnífico (1449-1492), nieto de Cósimo, llegó a reconocer el disfrute del arte como un deseo común a toda la humanidad (Fernández, 2010, 52). El carácter de coleccionismo particular y privado de los Médicis configuro la galería Uffizi la pinacoteca más antigua de Europa antes de la creación de los museos nacionales.

La Revolución francesa de 1789 influenció en la democratización del arte, se consideró que el arte no podía privilegiar a una clase social minoritaria y de elite, si no que debía existir un disfrute del pueblo de todas las manifestaciones artísticas. El disfrute del arte impulso el desarrollo del museo como una institución pública destinada a mostrar las colecciones. El museo Nacional del Prado se inauguró en 1820. Las colecciones de los Reyes de España estuvieron instaladas en el Alcázar madrileño de los Austrias, en el

---

<sup>3</sup> El ascenso de familias comerciantes y banqueras en la Florencia del siglo XV, permitió que se crearon impresionantes colecciones de antigüedades como un relevante patronazgo de las artes. Una de esas colecciones fue la de Cosme el viejo, a las que les llamo museo. (Fernández, 2010, p. 52)

Escorial, en el Casón del Buen Retiro, entre otros lugares. La influencia a los ideales de la Ilustración provocó la necesidad de la creación de un museo público, por lo que se eligió el edificio que Juna de Villanueva había construido en tiempos de Carlos III, El Prado (Fernández, 2010). Estos dos museos corresponden a grandes referentes dentro del ámbito museístico. En la constitución del museo moderno, también existió un gran desarrollo de los famosos gabinetes de curiosidades que fomentaron la investigación, el inventario la clasificación y el estudio de los objetos de distinta índole.

A inicios de siglo XX, Paul Valéry escribió sobre museos: “ Cosas raras o cosas bellas / Aquí sabiamente ordenadas/instruyendo el ojo mirar/ como jamás todavía vistas/ todas las cosas que están en el mundo” (Salles Oliviera, 2014, p. 120). Durante mucho tiempo se ha dicho y se dice que el museo de Arte tiene la finalidad de educar el gusto y la sensibilidad de las personas que pueden instaurar entre el emisor y el receptor un dialogo en el que el desciframiento de las obras está permitido (Riviére H. , 1993, p. 143) y en el que se vincula exclusivamente al objeto de prestigio por su belleza, exotismo, singularidad, como en todos los museos de arte la obra había sido arrancada de su contexto original, lo que impedía reconstruir la historia de las imágenes. La obra de arte o la obra maestra debe hablar por ella misma, su belleza y el gusto por la misma genera presiones en el mercado de arte, particularmente en los coleccionistas privados. (Riviére H., 1993, pp. 144-145)

El museo como tal se convierte un lugar donde existen contradicciones, internas, tensiones, rituales y más cuando se guardan objetos y reliquias sublimes que dan fe de un testimonio de generaciones pasadas y de una larga historia, no solo la disposición funcional queda disculpada por la autenticidad de los objetos, sino también por el exotismo cultural de los mismos (cuadros, esculturas, muebles, etc.). Si bien el museo es un fenómeno europeo extendido en el mundo occidental entre el siglo XIX y XX, las recientes naciones americanas intentaron recoger y exhibir los elementos recientes de su pasado (Fernández, 2010, p. 62), para justificar sus proyectos de nacionalistas. Estas instituciones culturales fueron creadas para narrar la historia de la nación, legitimar sus orígenes y promover el surgimiento de nuevos sujetos políticos.

## **2. El entorno político y económico en las primeras décadas del siglo XX en el Ecuador**

La Revolución Liberal, acaecida en 1895, representó el triunfo político de los sectores populares, clase media y del poder agroexportador costeño. En este contexto, el gobierno de Eloy Alfaro realizó reformas que trastocaron los escenarios políticos, económicos, educativos, sociales y culturales del país. Los liberales promulgaron una serie de reformas para alcanzar la modernización y el surgimiento de instituciones públicas, a través de nuevo discurso nacional con el fin de homogenizar a la sociedad a través del control, de las ideas de orden, progreso, civilización y modernización. Esto se instauró en “esfuerzos por ubicar al Ecuador en el concierto de naciones, sistematizar la historiografía de la patria, establecer instituciones modernas y legitimar formas expresivas de la sociedad civil” (Coronel, 2010, p. 11) todo para consolidar un nuevo Estado asentado en las bases del laicismo.

Desde esta perspectiva, el Estado buscó el desarrollo de la política, la economía, lo social y la obra pública, en especial la construcción de caminos y la expansión del sistema de comunicaciones. Se integró el territorio a través de la construcción del ferrocarril entre Quito y Guayaquil y se propició una incipiente modernización e industrialización de las haciendas serranas, a través de la creación de leyes y decretos; mientras tanto, en la costa, surgió el auge del cacao llamado “pepa de oro” y se incentivó el desarrollo de la banca, con el respaldo del Banco Agrícola y Comercial con un nuevo poder político asentado en el mercado exterior. El sistema financiero fue actualizado y surgieron los primeros bancos modernos del Ecuador: Banco Pichincha (1906), Compañía de Crédito Agrícola e Industrial (1907), en los años siguientes se instauró el Banco Tungurahua en Ambato, el Banco de los Andes y la Sociedad Financiera de Chimborazo en Riobamba, la Cámara de Comercio de Quito (Corral, 2006, p. 66).

El proyecto de doctrina liberal creó una identidad basada en las libertades individuales, civiles y económicas; se defendió la tolerancia, la civilidad, la regulación y la libertad de cultos. Para ello, se creó un marco constitucional para la secularización del Estado, a través de la constitución de 1906, en la cual se cimentaron las bases de la Revolución Liberal. Según Gabriel Cevallos García (1987, p. 399) la Carta Magna del liberalismo había

establecido lo que la Constitución de 1897<sup>4</sup>, no había hecho: “la libertad de culto, se consagró el laicismo de la educación y del Estado, se equilibró las funciones y atribuciones entre los tres poderes constitucionales del Gobierno Nacional”. El régimen liberal no solo procuró la modernización de las instituciones públicas, sino que alteró las relaciones que el Estado había tenido con la Iglesia.

Antes del liberalismo el clero era una institución poderosa, que poseía grandes fundos agrícolas y propiedades; además, mantenía la cohesión social, el dominio civil, el control educativo, y percibía ingresos por impuestos<sup>5</sup>. El poder e influencia de la Iglesia disminuyó notablemente, hasta el punto de excluir a los sacerdotes, y de perder sus principales bienes y su monopolio religioso. La lucha por la independencia del Estado de la religión, le aseguró el control de las esferas de la sociedad y de la ideología: “esto supuso una desacralización de la autoridad, no entendida ya como de origen divino, sino como fruto de la soberanía popular” (Ayala Mora, 1994, p. 223) lo que impidió que la burguesía estableciera su supremacía en los primeros años del liberalismo hasta 1912.

Con la muerte de Eloy Alfaro en 1912, los gobiernos siguientes se inspiraron en la base del liberalismo y en la Constitución de 1906, las élites banqueras guayaquileñas pusieron en el poder a personas relacionadas con el Banco Comercial y Agrícola como: Leonidas Plaza Gutiérrez, 1912-1916; Alfredo Baquerizo Moreno, 1916-1920; José Luis Tamayo, 1920-1924, representantes del liberalismo plutocrático<sup>6</sup>, que ascendieron al poder a través de mecanismos fraudulentos (Luna, 2013, pp. 33-34). Estos gobiernos predominaron contra los grandes caudillos y así se cimentaron los logros de la Revolución Liberal de 1895.

Para 1914, la economía del país decayó a causa de la producción y exportación de cacao de las colonias británicas y francesas, lo que supuso competencia para el país: la propagación de plagas como la monilla y la escoba de la bruja que acabaron con la producción de las haciendas costeñas, factores que pusieron fin al auge cacaotero. A esto se le sumaron: el déficit presupuestario, pérdida de mercados, dificultades económicas del sistema mundial,

---

<sup>4</sup> Es la primera Constitución Liberal realizada en Guayaquil. En esta constitución se concentró en la libertad de cultos, pero no se derogó el Concordato que se celebró su Santidad con Veintimilla en 1882 (Cevallos García, 1987, p. 169).

<sup>5</sup> Después de las reformas ejercidas por los liberales tales como el decreto de manos muertas, supresión de conventos, supresión de monasterios, enseñanza laica y obligatoria, libertad a los indios, secularización eclesiástica, abolición del Concordato, entre otros (Ayala Mora, 1990, p. 211).

<sup>6</sup> Esto alude al “dominio económico de un reducido grupo de bancos, al acceso al poder político de personajes ligados a éstos y al sometimiento gubernamental por medio del endeudamiento” (Corral, 2006, p. 130).

el desplazamiento del modelo agroexportador centrado en la producción y exportación del cacao generado por la Primera Guerra Mundial, hecho que afectó a la económica y generó el estancamiento del aparato productivo nacional. La profunda crisis, el elevado costo de vida, el agotamiento del estado liberal y el descontento social generaron un ambiente de agitación y protestas de trabajadores, empleados y artesanos terminando en el lamentable hecho de la masacre obrera de 1922 en Guayaquil: “La verdad es que el 15 de noviembre de 1922, luego de algunos incidentes menores, el ejército arremetió contra una manifestación popular y se produjo una de las más espantosas masacres de la historia ecuatoriana” (Durán Barba, 1988, pp. 192-193).

El panorama que se presentaba en el Ecuador para mediados de los años veinte no fueron alentadores; la economía seguía dependiendo de la exportación del cacao; existían altos índices de importación de artículos manufacturados y bajos niveles de producción industrial. El Estado no tenía capacidad de autogestión y, peor aún, no contaba con los elementos necesarios para la dinamización de la producción. En este sentido, Almeida (1994, p. 29) expresa que la “descentralización política y el regionalismo caracterizaron a esta época, lo que revela la ausencia de un Estado nacional y más bien el incremento de organismos regionales en los que el Estado había delegado su autoridad”.

Dentro de este panorama, el 9 de julio de 1925 ocurrió un golpe de Estado cuando un grupo de jóvenes militares se sublevaron contra el gobierno del presidente Gonzalo Córdova. Este hecho fue conocido como la Revolución Juliana (Paz y Miño, 2002). Tras el golpe se constituyó una Junta Provisional Militar, la cual estuvo encargada de designar una Junta de Gobierno Provisional conformada por 7 miembros<sup>7</sup> que se encargarían de los ministerios. Al asumir el mando, la Junta de Gobierno declaró vigente la constitución de 1906 y tomó varias medidas monetarias y financieras: fiscalizó a los bancos, reorganizó la hacienda pública, recolectó impuestos, creó el Ministerio de Trabajo y Prevención Social, amplió la oferta educativa, trabajó en salubridad y realizó obra pública, pero las disputas internas de la Junta terminaron en su disolución en 1926 (Ayala Mora, 1994).

El Dr. Isidro Ayora, asumió el cargo de Presidente Provisional de la República en 1926, y en 1929 tomó posesión de su cargo como Presidente Constitucional del Ecuador para

---

<sup>7</sup> Para el efecto fueron nombrados encargados de la Presidencia del Ecuador a los señores Luis Napoleón Dillon, José Rafael Bastamente, J. M. Larrea Jijón, F. Araizaga Luque, Francisco J. Boloña, Pedro Pablo Garaicoa y el General Francisco Gómez de la Torre para que pudieran “encausar los destinos de la nación por los senderos del bienestar y la convivencia general” (Paz y Miño, 2002, p. 16)

continuar con la obra de la Revolución Juliana. En este período, el Estado se reorganizó económicamente bajo la tutela de la Misión Kemmerer<sup>8</sup>, quienes colaboraron en la creación del Banco Central del Ecuador en 1927; con esta decisión se fortaleció la economía nacional y se fundaron nuevas instituciones como el Banco Hipotecario, la Caja de Pensiones y Jubilaciones, la Procuraduría de la Nación, la Contraloría General del Estado, se promulgó leyes tributarias, además se avanzó en una legislación de carácter social, la cual permitió mayor presencia de los movimientos sociales, organizaciones gremiales entre otras en la vida política, social del país, logrando que se den leyes y decretos<sup>9</sup> a favor de los trabajadores, lo que permitió que se fortaleciera a un segmento de la clase media, en especial “empleados públicos que fueron base del socialismo o del partido conservador y de la Iglesia” (Luna, 2013, p. 42).

Para 1929, se estableció una nueva Constitución del Ecuador, en la cual se fijaron derechos sociales y laborales, se instauró al Estado como ente interventor en la economía y su dominio exclusivo sobre las riquezas del subsuelo, se reconoció la asistencia pública, higiene y salubridad pública, protección a los indígenas, además se otorgó el derecho al voto femenino y una serie de reformas para la modernización del Estado ecuatoriano. Según Luna (2013, p. 38); “la correlación de fuerzas y la iniciativa política se puso de lado del gobierno que pudo gobernar relativamente con tranquilidad y logros hasta 1930”.

Los vientos modernizadores que habían ingresado con fuerza en los primeros treinta años del siglo XX, se enmarcaron en un proyecto cuya meta fue incorporarse al mundo del mercado internacional. Los ideales de progreso, estuvieron asociados a un modelo civilizatorio de los pueblos, con criterios de distinción, diferenciación social y étnica, a partir de la búsqueda de una identidad original, por lo que los mayores cambios modernizadores se dieron en la reestructuración del sistema educativo tradicional. Las transformaciones más duraderas de la revolución liberal, se encuentran en el campo educativo.

## **2.1 El establecimiento de la educación laica**

Con la sustitución del conservadurismo, los liberales emprendieron una revolución educativa en el país. Según Enrique Ayala Mora (1990), el Estado laico debía establecer un

---

<sup>8</sup> En 1926 durante la presidencia de Isidro Ayora se contrató al economista Edwin Kemmerer, para la creación del Banco Central. Revisar Marchan Romero C. (2013, pp. 59-60).

<sup>9</sup> “Se expidieron leyes, tales como ley sobre el trabajo de mujeres y menores, Ley de desahucio del Trabajo, Ley sobre la duración de la jornada laboral, ley de accidentes de trabajo” (Ayala Mora, 1990, p. 128)

sistema educativo funcional al proyecto de consolidación estatal y modernización: “Los liberales entendieron que para mayor duración del proyecto tenían que crear mecanismos de reproducción ideológica” (Ayala Mora, 1900, p. 147). De allí que en los primeros años de la administración de los liberales se reorganizó la instrucción pública en los distintos niveles; primaria, secundaria, universitaria e instrucción especial,<sup>10</sup> con el fin de convertirla en laica y así sustentar el Estado laico:

La implementación del Estado laico requería como condición de subsistencia, la “laicización” del sistema educativo monopolizado por los intelectuales de la oligarquía latifundista tradicional. Es así como una de las principales tareas del liberalismo triunfante fue el desalojo del clero de los centros de enseñanza... (Ayala Mora, 1994, p. 300).

Desde el Estado, se estableció una educación laica, lo que generó que el clero perdiera, entre otras cosas, su influencia en el sistema educativo y la posibilidad de ejercer funciones directivas dentro de instituciones. También se prohibió el financiamiento a otra enseñanza que no fuera la oficial, razón por la cual, la mayoría de instituciones educativas religiosas fueron nacionalizadas, cambiaron de nombre o fueron suprimidas. Además, se crearon nuevos colegios laicos, como el Instituto Nacional Mejía, y colegios normales. Cuando el Estado suprimió la enseñanza de la religión, se buscó ofrecer los conocimientos adecuados para el desarrollo de la industria, la ciencia y el comercio, además de las labores cívicas y sociales de un ciudadano. Se trata, según Ayala Mora (1994) de una educación orientada a satisfacer los requerimientos de la producción y el desarrollo científico y técnico.

A nivel universitario se incorporó a la Universidad Central una Facultad de Ciencias en 1904, una facultad de Filosofías y Letras en 1910 y se eliminó la Facultad de Teología. Dentro de la educación especializada se crearon nuevas instituciones como los Institutos Normales para la formación y preparación de profesores laicos, entre los que estaban el Manuela Cañizares, para mujeres, y el Juan Montalvo, para varones. La contratación de profesores extranjeros y la llegada de las Misiones Pedagógicas contribuyeron al fortalecimiento de la educación primaria y secundaria del país. Las primeras misiones vinieron de Estados Unidos y Chile en 1901; estaba constituida por tres profesores para las Escuelas Normalistas y tres profesores para el Conservatorio Nacional de Música (Peralta,

---

<sup>10</sup> Dentro de la instrucción especial se encontraba el Conservatorio Nacional de Música, Escuela de Bellas Artes, varios “Colegios Mercantiles”, algunas escuelas especializadas en materias agrícolas y escuelas de formación artesanal (Ayala Mora, 1994, p. 297).

1900). La segunda misión arribó en 1906, presidida por pedagogo español Fernando Pons, la tercera y cuarta misión procedentes de Alemania en 1913 y 1922. (Uzcátegui, 1981)

Entre 1912 y 1920, Luis N. Dillon<sup>11</sup>, Manuel María Sánchez<sup>12</sup>, y el Dr. Pablo Váscones<sup>13</sup> fueron asignados como Ministros de Instrucción Pública. Durante estas administraciones se pusieron en marcha una serie de programas y acciones con el fin de mejorar el sistema educativo nacional como: la dotación de muebles, útiles y textos a varias instituciones, la creación de un Museo y una Biblioteca Pedagógica<sup>14</sup>, edición de revistas y varias publicaciones financiadas por el Ministerio. Por otro lado, se impulsó un vasto programa de becas en el extranjero para formar profesionales; en medicina, pedagogía, agricultura, ingenierías, oficios, artes plásticas, música entre otras. También se subió el sueldo a los profesores y se renovó los planes de estudios de la enseñanza primaria en 1916, secundaria en 1920 y de las escuelas normalistas entre 1915 y 1916 (Uzcátegui, 1981, pp.143, 145)

Bajo la tutela de los Gobiernos Plutocráticos entre 1920 y 1929, se creó la Facultad de Educación en la Universidad Central. En 1922, el señor Luis G. Tufiño terminó el mapa Escolar del Ecuador para la enseñanza pedagógica de la materia de Geografía, el mismo que se le había encargado años atrás. En 1923, el mapa físico del Ecuador fue entregado a las instituciones educativas, además el Ministerio de Instrucción Pública distribuyó ejemplares de textos para Idioma Nacional en lengua castellana, Geometría, Agricultura, Higiene, Instrucción Moral y Cívica. En este sentido, “Se inició una moderna enseñanza de Historia Patria, haciendo visitar a sus alumnos lugares históricos, apreciando los cuadros de Miguel de Santiago, efectuando lecturas correlativas como las leyendas del templo Heroico de Calle; estudiando las biografías de personajes ecuatorianos” (Uzcátegui, 1981, p. 131)

Mediante el salto de la instrucción religiosa a una educación laica, se pretendía crear una identidad nacional desvinculada del elemento religioso, “la escuela aparece, así como un

---

<sup>11</sup> La labor que realizó en esta cartera de Estado no es tan conocida como sus políticas económicas y reforma bancaria, realizada en el Primer Gabinete Ministerial de la Revolución Juliana.

<sup>12</sup> Manuel María Sánchez fue periodista, jurisconsulto, profesor y rector del Colegio Mejía. (Uzcátegui, 1981).

<sup>13</sup> Fue Ministro de instrucción Pública Durante la administración del Dr. José Luis Tamayo

<sup>14</sup> El Museo y la Biblioteca estuvieron vigentes entre 1913 y 1917, cuando pasaron al Normal Juan Montalvo y ahí desapareció.

vehículo fundamental para la difusión de un nuevo imaginario colectivo, llegándose a identificar laicismo y patriotismo” (Ossenbach, 1996, p. 9); es decir, se produjo una ruptura del imaginario, de los símbolos y valores religiosos por la difusión de valores cívicos y símbolos patrios. De tal modo que “la educación liberal debía regenerar a la población para hacer del hombre el motor del progreso y por ende de la <<modernización nacional>>” (Sinardet, 1999, p. 28). En otras palabras, se pretendía formar un ciudadano nuevo dotado de una moral laica y orientado a valores humanistas inspirados en el positivismo. Bajo este principio las asignaturas de Historia, Educación Cívica y Geografía del Ecuador jugaron un papel importante para la construcción de buenos patriotas.

El nuevo sistema educativo se complementó con textos escolares, en los cuales se plasmó la larga historia de la nación ecuatoriana, como por ejemplo “Lecciones de Geografía de la República del Ecuador” de Rosa María Stacey<sup>15</sup>, para curso elemental y medio; “Nuestro Primer libro. Lectura y escritura simultáneas para el primer grado de las escuelas primarias” de Fernando Pons; “El lector ecuatoriano, libro tercero para las Escuelas Primarias” de José Campos Antonio” Historia del Ecuador” de Juan León Mera, entre otros textos, donde se fueron construyendo los símbolos patrios y se mitificó a los héroes, a quienes se presentaba con su biografía y retratos (Terán, 2015). Mediante los textos escolares se expresó el modelo de virtud de los héroes para la formación de ciudadanos y la construcción de la identidad nacional.

En el lento proceso de transformación del sistema educativo, especialmente de sus centros de producción y difusión ideológica, existieron grandes avances a nivel artístico y cultural. Dentro de las políticas liberales impartidas desde el Ministerio de Instrucción Pública, se encuentra la institucionalización del conocimiento artístico y cultural del país y el interés por establecer una educación artística oficial que contribuyera al proyecto de la construcción de una nación moderna, a partir de un prototipo de sensibilidad estética regional y nacional, basado en la formación de academias, sociedades científicas y literarias:

fundando sociedades literarias y científicas según esta prevenido, sosteniendo en las principales ciudades Conservatorios de Música, Escuelas de Pintura y Escultura; citando

---

<sup>15</sup> Fue la primera directora del Instituto Normal de Señoritas en 1901 (Terán, 2015, p.192)

concursos Artísticos, en los cuales los artistas y literatos se disputen el honor y premio; señalando gratificaciones á los mejores productos del genio... con una protección amplia, generosa y desinteresada. Todo esto que, sumado, representa una obra de educación social, inauguraría, tal vez una era de mejoramiento de la Nación y sería una prenda de prosperidad en el porvenir (Andrade, 1903, pág. XXIX).

La enseñanza en estos campos fue una parte importante para educar al nuevo hombre de una sociedad moderna. Con la creación de una Escuela de Bellas Artes y el fortalecimiento de otras instituciones como el Conservatorio Nacional de Música, el Estado se ocupaba de aquellos conocimientos, considerados no mecánicos, sino que correspondía a la creatividad y genio humano, aquello que mostraba cuan desarrollado e ilustrado era un país. La formación de academias buscaba diferenciar las Bellas Artes de otras prácticas artesanales, industriales y folclóricas. Desde esta perspectiva, se desarrolló una alta cultura o cultura legitimada que alude a un sistema específico llamado “academia”. Lo académico se relacionó con lo correcto, lo escolar, sujeto a normas, lo equilibrado, lo razonado, lo clásico<sup>16</sup>, que se encontró en las academias de artes y ciencias que reproducían el saber y la belleza (Tinajero, 1995, pp. 6-7).

La fundación de la Escuela de Bellas Artes en 1904 marcó un hito en la construcción de la nación moderna a través de la educación y producción de las Bellas Artes. En el primer momento de creación, se enfocó en el desarrollo estético del arte y la representación de la naturaleza, en sus diferentes formas: el dibujo, la escultura, la arquitectura, la litografía, la fotografía, etc. (Registro oficial N° 791, 1904,



*Fotografía 1: Escuela de Bellas Artes, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.*

pp. 8450-8451). Si bien la fundación de la Escuela fue el resultado de la necesidad del Ministerio de Instrucción Pública por crear academias que dieran cuenta del progreso del país, también fue el resultado de un proceso de configuración de una escena artística moderna en el Ecuador, que había iniciado a fines del siglo XVIII (Pérez, 2013, p. 115).

La Escuela de Bellas Artes se enfocó en el desarrollo del “arte nacional”, el cual fomentaba

---

<sup>16</sup> Según Tinajero, la alta cultura o cultura academia y baja cultura o cultura popular son nociones que se desarrollaron en el movimiento cultural e intelectual de la Ilustración en el siglo XVIII (Tinajero, 1995, p. 7).

la memoria artística de la nación, así como en la condensación de códigos culturales y estéticos de un poder económico e intelectual y la necesidad de representar una veta artística estatal. En este sentido, se buscó construir las condiciones indispensables para que la producción artística fuera conocida y apreciada, mediante la organización de exposiciones y la creación de una revista, que circuló a partir de 1905<sup>17</sup>, y cuyo fin fue exponer los trabajos de los alumnos y profesores, divulgar notas y discusiones teóricas en torno al arte, y la cultura del país. Ésta permitió que la Escuela de Bellas Artes (Ver fotografía 1) sea el eje dinamizador de la cultura y el espacio donde se generó una valoración y circulación de la producción artística, además fue un ente que promovió la profesionalización del arte, como una actividad legítima de la modernidad de mayor valor en la sociedad, lo que conformó un campo artístico<sup>18</sup> (Pérez, 2012). Por la dirección general de la Escuela de Bellas Artes pasó Pedro Pablo Traversari (1904), Víctor Puig (1905-1911), José Gabriel Navarro (1911-1920), hablaremos de estos personajes más adelante.

Desde el Estado liberal se realizó un gran esfuerzo por decretar homenajes cívicos, patrióticos, exposiciones, construir monumentos, imponer elementos cívicos como el himno, el escudo y la bandera que reivindicaran la historia de la patria, donde la cultura y el arte eran los elementos principales de estas festividades, “el arte era una de las instituciones por las cuales se construía el Estado” (Pérez, 2010, p. 27), y el Ecuador debía tener un arte propio que lo distinguiera de las otras naciones, por tal razón debía configurarse como un elemento modernizador y civilizatorio de la sociedad, además de ser considerado como “nacional”.

## **2.2 La conformación de un sistema moderno de las artes**

La conformación de un modelo artístico se configuró como un sistema en el cual participaban una serie de condiciones de orden institucional, intelectual y económico, esto hace posible que se forme un sistema donde sea discutido un modelo artístico universal y

---

<sup>17</sup> La primera publicación se realizó el 10 de agosto de 1905

<sup>18</sup> Un campo es un conjunto de relaciones objetivas e históricas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o capital). Cada campo prescribe sus valores particulares y posee sus propios principios reguladores. Estos principios delimitan un espacio socialmente estructurado en los que los agentes luchan, según la posición que ocupan en ese espacio ya sea para cambiar o preservar sus fronteras y formas (Bourdieu, 2008, p. 41 - 43) Es decir, el campo es un espacio de conflicto y competencia en el cual los participantes rivalizan por el monopolio sobre el tipo de capital que sea eficaz para él.

objetivo. Para Trinidad Pérez (2010, p. 43) “el pensar el arte como sistema visibiliza los mecanismos a través de los cuales la noción de arte en cuestión fue asumida como la única posible en el Ecuador.” Es decir que implica pensar al arte en su contexto inmediato, como una práctica ritual de contemplación y de disfrute estético que se circula, se legitima y se valora socialmente a través de instituciones.

Al hablar de un sistema moderno del arte, se habla de un sistema que se consolidó en el siglo XVIII en Europa, el cual estuvo caracterizado por el surgimiento de nuevas prácticas e instituciones que legitimaron la separación del arte y la artesanía, estableciendo una nueva categoría como la de Bellas Artes (poesía, pintura, escultura, arquitectura, y música) en oposición a la artesanía y las artes populares. (Shiner, 2004)<sup>19</sup> Es decir, se configuró una nueva estructura que abarcó nuevos conceptos, prácticas (Arte, artista, obra, creación, estética etc.) e instituciones artísticas (Escuelas de Bellas Artes, museos, colecciones, orquestas, conservatorios, etc.) inseparables que crearon un “subsistema social”. Los conceptos e ideas que se generaron no pudieron existir sin un sistema de prácticas e instituciones, así como las instituciones no pudieron preexistir sin una red de conceptos (Shiner, 2004, pp. 31-32).

La conformación del sistema de arte moderno en el Ecuador fue semejante a la experiencia europea<sup>20</sup>. Estos procesos empiezan a configurarse en el siglo XIX con la instalación de instituciones y academias para el estímulo de las Bellas Artes, pero fueron proyectos inestables que a la final cerraron. De modo que los procesos de configuración de un nuevo sistema de arte no lograron concretarse sino hasta a inicios del siglo XX. En esta época, se empieza a promover una serie de métodos para la construcción de la categoría de Arte y separarla de la artesanía, prácticas y producción de la época colonial.

La producción artística estaba asentada en contextos sociales, políticos, religiosos y prácticas; es decir, la pintura, la escultura, la arquitectura mantenían una función social

---

<sup>19</sup> Otro de los autores que abordan el sistema del arte, es Paul Kristeller, en su texto “The Modern System of the Arts: a Study in the History of Aesthetics” en el que se menciona que el Sistema de las Artes estaría integrado por una serie de condiciones de orden institucional, intelectual y económico que lo hace posible. (Pérez, 2010, p. 42)

<sup>20</sup> En el siglo XVIII en Europa surgieron nuevas prácticas y formas de ver el arte lo que llevó a la creación de instituciones que configuraron un nuevo “sistema moderno de artes” Los influjos de las ideas ilustradas llegaron a América a finales del siglo XVIII y formaron parte de los procesos locales culturales. (Shiner, 2004)

establecida, “la producción artística en la época colonial estaba constituida por condiciones materiales y utilitarios” (Pérez, 2010, p. 37). La fuerte influencia de la Iglesia y de la religión en la producción de imágenes garantizó que esta práctica sea colectiva. En el antiguo sistema del arte, lo artístico se refería a cualquier tipo de objeto o de ejecución para uso o diversión, iba de la mano de instituciones que unificaban artes, artesanía y ciencia. Los gabinetes de curiosidades en donde se encontraban objetos científicos, etnográficos, botánicos, arqueológicos, artísticos entre otros, son un ejemplo de este sistema.

El nuevo sistema moderno de las artes que se iba gestando generó un proceso de separación del arte y la artesanía, del artista y del artesano, “como explica Bourdieu la esfera del arte se separa de lo racional y la utilidad y se asienta en la noción de una experiencia estética constituida a través de la “contemplación desinteresada” de los objetos como arte” (Cevallos, 2013, p. 35) Dentro de este contexto, ya no existía la colaboración inventiva, sino la creación individual. Mientras que, en el sistema moderno de las artes, la obra existe por ella misma, perdiendo toda su funcionalidad y otorgándole valores estéticos a la obra de arte. La idea de artesano/artista se dividió, por una parte, en el ideal de artista como creador en contraste con el artesano, el cual mantenía un trabajo rutinario; la idea del gusto se transformó en la experiencia refinada e intelectualizada (estética), “belleza y originalidad, los mismos que se cultivaban a través de conocimiento letrado que tenían acceso hombres de sectores dominantes” (Pérez, 2010, p. 32). Por otra parte, la artesanía al no ser considerada como arte se le otorgó categorías funcionales que satisfacían los placeres ordinarios de los sentidos. Cuando se da la separación entre arte y artesanía el museo es la institución que satisface los sentidos, el lugar donde se exhibirán las obras maestras de los grandes artistas, es decir el museo es el resultado del nuevo sistema de las artes.

A su vez también hubo la necesidad de construir espacios propios para el desarrollo del arte moderno como la instalación de la Escuela de Bellas Artes, para la formación profesional de artistas, creación de revistas ilustradas en varias ciudades del país. Revistas como *Guayaquil artístico* (1900), *El Fénix* (1901), *El Telégrafo Literario* (1913), *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria* (1902), *Letras* (1912), *Patria* (1908), *Prosa y verso* (1915), *La Ilustración ecuatoriana* (1909), *Brochazo* (1911), *Caricatura* (1918), *Revista de la Academia Nacional de Historia* (1920), *Philelia* (Cuenca, 1922) *Ecuadorial* (Ambato,

1924) *Savia* (1925), *Hélice* (1926), *Nariz del Diablo* (1930)<sup>21</sup>, entre otras. Estas revistas además de presentar noticias sobre ciencia, tecnología, crítica literaria y artística “mostraban” aquello que se configuraba como un estilo de vida moderno (Bedoya, 2013, pág. 112). En estos mismos años nacieron los diarios como *El Comercio* (1906) y *El Día* (1913) y se realizó una serie de publicaciones literarias como *El árbol del bien y del mal* de Medardo Ángel Silva (1917), *Laúd en el Valle* de Humberto Fierro (1919), *La Flauta de Ónix* de Arturo Borja (1920) entre otras.

Además, se crearon galerías de arte como la Galería Egas (1926). También se organizaron muestras como la Exposición Nacional del Centenario (1909), la Exposición de Guayaquil para celebrar la independencia de la ciudad (1920); la Exposición organizada por el Municipio de Quito en 1922; Por otro lado, se fundaron una serie de museos, entre ellos el Museo Municipal de Guayaquil (1909), Museo Militar (1919). Se erigieron y refundaron instituciones como la Escuela de Artes Oficios, el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela de Bellas Artes, la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos (1909)<sup>22</sup>, además se complejizaron las discusiones teóricas y terminológicas sobre el arte; así como el incremento de colecciones privadas.

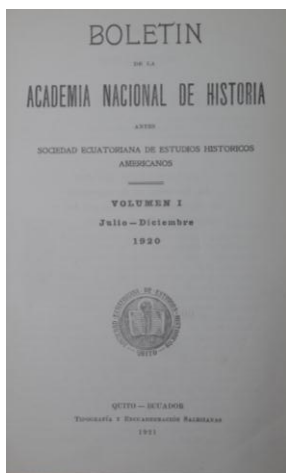
Si bien es cierto, algunos de estos proyectos resultaron inestables, fueron un importante eje de valoración, prácticas, legitimación, circulación y socialización de la producción e ideales artísticos del país. Las nuevas instituciones del arte como la crítica, las academias, los conservatorios y los propios artistas trataron de orientar el gusto al público, ya que no se conformaban con un mecenazgo de la Iglesia o de personas con poder económico que adquirirían obras con un propósito determinado.

---

<sup>21</sup> La Doctora María Elena Bedoya, en su libro “Los espacios perturbadores del humor” producido por el Banco Central del Ecuador en 2007, aborda el con mayor exactitud el tema de las revistas ilustradas y su relación con la caricatura. Otro autor es Fernando Tinajero quien en su texto “Descubrimientos y evasiones. Cultura, arte e ideología (1895- 1925)” publicado en La nueva Historia del Ecuador realiza un análisis de la producción cultural del Ecuador en la época del liberalismo.

<sup>22</sup> En 1920 se reconoce a la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos como la Academia Nacional de Historia. (Registro Oficial 23, 1920, pp. 180-181)

### 2.3 Academia Nacional de Historia: la reivindicación de la historia colonia y la tradición hispanista



Fotografía 2: Portada del Boletín de la Academia Nacional de Historia.

En 1909, se estableció la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Histórico Americanos, impulsada por Federico González Suárez con un grupo de estudiantes conservadores, para el desarrollo de la investigación histórica y el desarrollo de la cultura del país. Personajes como Luis Felipe Borja, Alfredo Flores, Cristóbal Gangotena, José Gabriel Navarro y Jacinto Jijón y Caamaño, miembros de familias con poder económico y político, con una fuerte tendencia conservadora, formaron parte de las filas de tan prestigiosa institución. La investigación documental sobre la prehistoria<sup>23</sup>, la época colonial e independencia fueron los principales lineamientos de sus investigaciones, las cuales fueron publicadas primero en el Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos, luego en el Boletín de la Academia Nacional de

Historia. (Ver fotografía 2)

Desde esta institución había el interés por la utilización y sistematización racional de documentos, fuentes de archivo, testimonios, descripciones, testamentos y la utilización de bienes culturales para la recuperación del pasado, esto estuvo acompañado por la recuperación, organización, sistematización de archivos y conservación del patrimonio monumental, objetos arqueológicos, históricos y artísticos del país. Tras la muerte de su director vitalicio en 1917, Federico González Suárez, Jacinto Jijón y Caamaño se hace cargo de la subdirección, siendo declarado como Director en 1920, tras ser elevada al carácter de Academia Nacional de Historia en 1920 (Bedoya, 2008, p. 15).

Esta institución se convirtió en una importante institución de investigaciones históricas con tintes hispanistas<sup>24</sup>, “para intelectuales de la época, el pasado quiteño representaba un lazo metafórico de unión con el espíritu glorioso de la raza hispana” (Capello, 2004, p. 55). En este contexto, el estudio de la época colonial toma mayor importancia para historiadores como González Suárez, José Gabriel Navarro, Jacinto Jijón y Caamaño, ya

<sup>23</sup> Según Bedoya, “entre sus líneas de trabajo se encontraba la Prehistoria, la cual contaba con secciones de antropología, etnografía, lingüística y filología” (Bedoya, 2008, p. 16)

<sup>24</sup> Los intelectuales respondían a un discurso en el que se consideraba que la conquista y el periodo español era el centro constitutivo de la identidad nacional, es decir la tradición española como fuerza redentora de la nación ecuatoriana. (Capello, 2004). Para ampliar el tema revisar: Capello, E. (2004). y Bustos G. (2001).

que consideraban que España y la religión católica era la base del desarrollo de la nación, por lo que a partir de sus investigaciones se pretendía reafirmar los vínculos de unión entre España y sus antiguas colonias. De esta manera, “como tal, el hispanismo defendía la presencia del Espíritu ibérico en América Latina y mostraba al pasado colonial como una empresa civilizatoria” (Fernández Salvador, 2007, p. 63). El hispanismo fue la respuesta de los intelectuales a los cambios modernizadores que sufría el Ecuador en la primera mitad del siglo XX. Es interesante entender que “al españolizar Quito, los hispanistas respondían con un discurso laudatorio anclado en una redefinición de la tradición como fuerza redentora” (Capello, 2004, p. 59). En suma, el hispanismo se configuró como una forma de modernización asentada en la tradición, ligado a la idea progreso y al desarrollo.

### **2.3.1 La búsqueda de un arte nacional**

El apoyo dado por gobierno de Eloy Alfaro a las artes se inscribía en la convicción de que el arte era motor de transformación y evolución de la sociedad, por lo que fue un área importante en la construcción de la nación. Junto a esto, surge la necesidad de buscar referentes nacionales, de participar de una cultura universal desde un lugar propio, es decir, la búsqueda de una identidad propia y un arte nacional ligado estrechamente a la necesidad de instalar un imaginario productivo de la nación.

La Escuela de Bellas Artes y la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos reivindicaron el arte y a los artistas coloniales, a partir de sus investigaciones sobre historia e historia de Arte ecuatoriano. La necesidad de construir un arte nacional correspondió al afán de ubicar al arte ecuatoriano dentro de una cultura cosmopolita, para indicar el nivel de progreso que había alcanzado el país. Para esto se construyeron narrativas lineales que reforzaron distinciones y herencias coloniales, a la par que se establecieron relaciones con la modernidad. Dentro de este proceso, la obra de arte no solo obtuvo valores estéticos o históricos, sino que adquirió significados para justificar la nación moderna. En efecto, se buscó desarrollar un arte moderno nacional que tuviera una continuidad con el arte colonial, “desde finales del siglo XIX e inicios del XX se trató de ubicar al arte colonial dentro de las diferentes narrativas de la nación” (Fernández Salvador, 2007, p. 1).

Uno de los mayores promotores de la búsqueda de un arte nacional fue José Gabriel Navarro, quien estudió con Rafael Salas y Joaquín Pinto, fue alumno de la Escuela de Bellas Artes desde su fundación (Capello, 2004, p. 64). Este personaje incursionó en la

producción, crítica y teoría del arte; además, estuvo vinculado al Partido Conservador Ecuatoriano, la Academia Nacional de Historia, al Círculo de Artistas de Escuela de Bellas Artes y a partir de 1911 asumió la dirección General de Bellas Artes. Dentro de esta institución elaboro una serie de cambios a nivel pedagógico lo que sentaron las bases de una formación artística sólida. Navarro se preocupó de formar artistas ligados a la modernidad, rechazando todo gusto por lo clásico y la educación eurocéntrica, la misma que se había desarrollado durante la administración de Víctor Puig.

Con miras a una educación moderna, Navarro renovó el personal administrativo y docente de la Escuela de Bellas Artes y dio prioridad a profesores vinculados al arte moderno de Europa, entre ellos estaba el francés, Paul Alfred Bart y el escultor Luigi Cassadio, los cuales introdujeron el uso del lenguaje visual, el manejo del color y la luz, el impresionismo y el paisajismo moderno (Pérez, 2012, p.192). En un segundo aspecto, también busco la originalidad a través de la instalación de cursos de dibujo y pintura decorativos, el método de la observación del natural permitía desarrollar una producción artística con características originales. Esto ayudo a que los artistas se alejen de la copia de grandes obras maestras y las convenciones clásicas, para empezaran a tomar como modelo la naturaleza, lo que les permitía desarrollar la creatividad individual con el espíritu de la época y construyendo un “arte nacional” el cual estaba destinado al estudio de las tradiciones locales con la representación de un lenguaje moderno,

El interés de Navarro por un arte nacional, se vio plasmado en el desarrollo y creación de una memoria histórica visual (Kennedy, 2013, p. 99) del pasado de la nación la misma que no podía concebirse sin un arte y una enseñanza artística que no esté basada en la revisión del pasado glorioso y su influencia en el presente, esto es lo que hace grande a la patria, como lo afirma navarro en un artículo publicado en la revista Jurídica Literaria conjuntamente con Pedro Pablo Traversari, Sixto Duran:

Hoy como siempre, se tiende a la nacionalización del arte y a la personalidad artística formada en una alta educación nacional. El estado no debe tolerar, dice el instituto internacional de Arte Público, la enseñanza artística que no esté ceñida eficazmente al respeto y al estudio de las tradiciones nacionales en el arte... La enseñanza artística debe restablecerse sobre bases nacionales y afirmarse según inspiración propia y mediante el espíritu del medio y de la época... (Durán, Navarro, & Traversari, 1987, p. 326).

Para Navarro era sumamente importante recuperar las tradiciones y el arte que se había producido en la Colonia, porque éste se encontraba asentado sobre la influencia de técnicas y estilos artísticos españoles, tras pasados a América a través de la conquista española. Con el fin de propagar la idea de superioridad cultural española realizó una amplia producción y elaboración de escritos sobre crítica e historia del arte, cuya obra rescató la importancia del arte y la arquitectura colonial Quiteña. Obras como “Arquitectura colonial Hispanoamérica” (1920) “Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador” (1925), “*La escultura en el Ecuador; siglos XVI al XVIII*”<sup>25</sup> (1927), “*La iglesia de la Compañía de Jesús en Quito*” (1929), “*Las artes plásticas en el Ecuador*” (1938) entre otras publicaciones configuran una vasta y amplia producción investigativa sobre arte colonial quiteño en todas sus manifestaciones, arquitectónico, pictórico, escultórico, etc. En cuanto a sus publicaciones, solo en el diario “El Comercio” pasan los doscientos sesenta y cinco artículos sobre historia y crítica de arte (Villasís, 1988, p. 32) sin contar con aquellos editados y publicados en otras revistas y en el *Boletín de Academia Nacional de Historia*. En esta última revista presentó varios artículos sobre arte colonial. Este fue un medio importante para difusión y divulgación de sus investigaciones sobre arte colonial quiteño.

En su vasta producción investigativa presenta una historia del arte autónoma, continua, homogénea y sin rupturas, es decir, Navarro lista una concatenación de nombres de grandes pintores, a través del cual se evidencia el pasar del tiempo, la evolución estilística, la búsqueda de la originalidad y coherencia del arte colonial en relación con una cultura moderna, nacional, latinoamericana y heredera de la “Madre Patria”. El arte republicano es visto como una continuidad lógica del arte colonial, o como una inevitable sucesión en el tiempo para así demostrar el progreso y evolución de las artes. Para el autor, el arte ecuatoriano colonial había mostrado aptitudes estéticas muy superiores a las demás colonias, solo México, Cuzco y Bogotá igualaban la calidad de producción que había alcanzado Quito (Villasís, 1988, p. 68). Desde su visión estética, despoja el contexto original a las obras coloniales y les da un valor artístico, es decir que la obra de arte está representada por la idea de lo sublime, encarna espíritu de la época, la conquista española y la religión, lo cual constituyó la base de sustentación para la adquisición de objetos para la conformación de la colección del Museo Artístico Nacional, como veremos más adelante.

---

<sup>25</sup> Este trabajo ganó el concurso de la Raza organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Si bien es cierto, dentro de las fuentes revisadas para esta investigación no se encontró injerencia directa del Señor José Gabriel Navarro en la conformación y construcción del Museo Artístico Nacional, se puede afirmar que a partir de su proyecto de modernización de la Escuela de Bellas Artes, adquirió materiales didácticos que hoy en día se encuentran en la de la Casa Cultura Ecuatoriana ejemplo de esto son los 83 grabados de la calcografía de los museos del Louvre, obsequiadas por el Sr. Edouard Clavery Ministro de Francia en el Ecuador (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014, p. 18) para la Escuela de Bellas Artes en 1921, así como una colección de copias de cuadros de artistas extranjeros como Velázquez, Goya, Alonso Cano, Murillo Zurbarán, que el Rey de España regalaba al Ecuador, como se evidencia en una carta de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit-Archivo, enviada a Navarro desde España en 1913. Además fue nombrado como perito, conjuntamente con el músico y el Director General de Bellas, Arte Pedro Pablo Traversari, y Juan León Mera Iturralde, el artista e hijo del compositor del Himno Nacional, miembro de la Academia Nacional de Historia, en la adquisición de la colección del Sr. Jesús Alvarado<sup>26</sup>, para la conformación del Museo en 1915, proceso que no se llegó a concretar (Bueno, 1915, Bueno para J. G. Navarro, 4 de diciembre de 1915).

### **3. Conformación del Museo Artístico Nacional: De las colecciones a la galería de la Escuela de Bellas Artes**

El museo al ser el representante del sistema moderno de las artes estuvo relacionado a los conceptos de estética, belleza, originalidad y autonomía del arte, los cuales establecían una continuidad de los artistas del pasado y del presente, poniendo como base a una “antigua escuela artística”, para la formación y educación del gusto de los artistas e intelectuales. En 1904, se crean los reglamentos de la sección de Bellas Artes de Quito adjunto al Conservatorio Nacional de Música, en el que se incluye la formación de una Galería de Bellas Artes (Registro oficial 791, 1904, p. 8452). Según los informes de la Escuela de Bellas Artes entre 1905-1913, el litógrafo e ilustrador español Víctor Puig fue nombrado como director de la Escuela de Bellas Artes en 1905 y estuvo en el cargo hasta 1911. Durante su administración se buscó dar cumplimiento a las metas establecidas por ordenanza de la escuela. En una primera instancia, se buscó dotar de una estructura física y

---

<sup>26</sup> La colección del anticuario Jesús Alvarado que consta de 2,000 piezas, entre escultura, tallados, grabados, bordados, altos relieves, arqueología, etnografía, paleontología, mueblería, armería, tapicería, alfarería, cada uno con piezas de distinto material los cuales iban hacer llevados a la Exposición Internacional que se realizaría en Panamá con motivo de la inauguración del Canal. (Alvarado, 1915, p. 1-2).

de material didáctico y un programa pedagógico que pusiera a la Escuela de Bellas Artes a la altura de las Academias Europeas (Pérez, 2012, p. 175). Por lo que se insistió en la observación del natural y copia de grandes obras maestras (modelos clásicos) a través del establecimiento de clases de modelo vivo y de la obtención de una colección de copias de yeso de las más importantes obras europea<sup>27</sup>s (Puig, 1909, p. 138).

Dentro de su dirección se puso mayor atención al grabado litográfico, al instalar una instalación litográfica. Durante años la escuela tuvo ingresos propios al realizar trabajos de impresión a distintas instancias del gobierno. En cuanto a lo pedagógico Puig se encargaría de formar una planta docente conformada por los artistas, Juan Manosalvas, Joaquín Pinto, Rafael Salas, los cuales fallecieron en 1906 y para lo cual fue necesario contratar personal docente europeo. Para 1907 se había contratado a al italiano Carlo Libero Valente, al español León Camarero, el español Raúl María Pereira, el arquitecto italiano Giacomo Radiconcini, además del ecuatoriano Wenceslao Alejandro Cevallos formado en Italia. Para 1910 se sumaron como profesores José Salas Salguero, Luis. N. Ruiz, Nicolás Delgado (Pérez, 2012, p. 179). A su vez, desde 1906 se impulsó un sistema de becas para los estudiantes que mostraban su particular talento. Entre los beneficiados estuvieron Francisco Montalvo, Luis Veloz, Antonio Salgado, José María Murgueitio, Carlos Mayer, Manuel María Ayala, José Abraham Moscoso, Manuel María Rueda, Nicolás Delgado entre otros.

Víctor Puig, también buscó establecer una “Galería” que sirviera de modelo para los estudiantes. Es así que en 1906 se anuncia la creación de una Galería de Bellas Artes con más de cincuenta trabajos y estando comprometidos cuatro cuadros del Sr, Manosalvas (Puig, 1906, pp. 5, 6). Esta colección se completaría con las obras de arte que debían remitir los becados en Europa (Puig, 1906, p.11), la adquisición de obras de dibujo, pinturas y grabados nacionales, así como obras que fueran galardonadas como primer premio en los certámenes de exposiciones artísticas; además de las obras de arte que eran propiedad del Estado que se encontraban en edificios y establecimientos públicos que pertenecían a la antigua Escuela de Bellas Artes<sup>28</sup>. Asimismo, se pidió la devolución de

---

<sup>27</sup> La colección de copias de yeso contaba con obras como El Laoconte, El Esclavo de Miguel Ángel, Apolo de Belvedere, Antínoo, Discóbolo, Moisés de Miguel Ángel, Venus de Milo, Castor y Polux, Gladiadores (combatiendo, Dante por Sunyol, Lucrecia Romana por Campeny, Torso de Prexísteles entre otras. (Escuela de Bellas Artes, 1908, p.111)

<sup>28</sup> Durante la segunda presidencia de Gabriel García Moreno se funda la Academia de Bellas Artes, institución que fue clausurada tras la muerte de García Moreno (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2017, p., 31)

los objetos que se habían sustraído de las instituciones públicas<sup>29</sup>, para ser colocadas en la nueva Galería de Bellas Artes como lo menciona Víctor Puig en un informe de la Escuela de Bellas Artes (Puig, 1906b, p. 31-32).

Los únicos datos que tenemos por seguros son los siguientes: El cristo atribuido a Miguel de Santiago, que fue vendido por un antiguo empleado de Correos, en cuya oficina estaba; está en poder de D. Federico Páez. (...) El Sr. Simón, cuando fue director de la casa de Artes y Oficios, vendió varios cuadros pintados sobre bronce, teniendo en cuenta solo el valor de este metal al Sr. Jesús Vaquero Dávila, quien debe dar razón de ello.

El mismo Simón, nos ha asegurado que tiene en su casa muchos objetos de arte trabajados por el maestro Minghette y que pertenecían a la Escuela de Artes y Oficios. Así que tengamos nuevos datos, se lo comunicaremos al Sr. Ministro (Puig, 1906b, p.13).

En estos años se tenía conocimiento de que la Universidad Central contaba con algunas obras coloniales, por lo que se pidió al ministro de Instrucción Pública que se pusiera de acuerdo con el rector de la universidad para que sean entregados los cuadros (Puig, 1906, p. 40) pero este proceso no se llegó a realizar hasta 1929, cuando el consejo Universitario accedió a la petición del Señor Ministro de Instrucción Pública de ceder al Museo Nacional los cuadros artísticos y objetos coloniales que se encontraban en los establecimientos de la Universidad Central, y a cambio se le obsequió una colección arqueológica que se guardaba en la Escuela de Bellas Artes (Anales de la Universidad Central, XLIII, 1929, p. 354)

A pesar de los problemas económicos que mantenía la institución en el primer año de formación, se adquirieron unos pocos cuadros para el estudio del arte y se tenía en mente adquirir cuadros de Manosalvas, de Luis A. Martínez, Luis Salguero las mismas que no pudieron concretarse por falta de fondos:

Por hoy dicha galería se reduce a pocos cuadros celosamente colectados mediante discretas economías, pero sería de desear que, como fundamento y base de un futuro museo de reproducciones, comprase el Gobierno al Sr. Salguero la preciosa colección de cuadros pintados por él durante su permanencia en Europa, si la Escuela dispusiera anualmente de alguna cantidad destinada a este objeto (Puig, 1906a, p. 11).

El proyecto iba más allá de establecer un espacio pedagógico que comunicara y representara la historia del arte del país, más bien estaba encaminado a convertirse en un

---

<sup>29</sup> Se sabía que García Moreno fundó un museo de arte, el cual cerró con su muerte. Este museo contaba con cuadros de Miguel de Santiago, Gorívar, Cadena, Manosalvas entre otros, los cuales fueron repartidos en manos de particulares; solo se habían salvado dos cuadros de Manosalvas, los mismos que se conservaban en la galería de entonces. (Revista Escuela de Bellas Artes, 1907, p. 75).

Museo Nacional, un espacio que hable y muestre la fundación o creación de la nación y su desarrollo, reafirmando la noción de identidad que homogeniza la cultura convirtiéndola en una herencia colectiva y la representación de un pasado compartido. A pesar de que la “Galería” era necesaria para la formación de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes y el engrandecimiento de la patria, la ausencia de recursos económicos y administrativos por parte del Estado, una vez más, impidió que se cristalizara dicho proyecto. Así lo expresó Víctor Puig:

En un país que desde remotos tiempos fundó su justo orgullo en la escuela propia de pintura que ha atravesado las fronteras nacionales, nada más propio que el gobierno, legítimo guardián de las glorias nacionales, impulse y estimule a los viejos artistas reuniendo bajo las mismas bóvedas sus obras artísticas como recuerdo que pasará a los jóvenes que se inician, donde beberían en la fuente magna del bello arte los rasgos inspirados de los Miguel de Santiago, Goribar, Samaniego, etc. etc. Esta resolución además de dar una base para la historia del arte, pone freno a la vez a los abusos que se cometen con la adquisición fraudulenta de obras de arte, arrancadas muchas veces á la fuerza de manos profanas que no sabían el valor de los cuadros que poseían. La adquisición de cuadros por las Escuelas reúne dos fines: en primer lugar, la fundación de un museo Nacional que quizá más tarde adquiera las proporciones de una galería nacional y después proporcionar a los alumnos modelos de primera fuerza para sus ensayos en el divino arte de Apeles<sup>30</sup> (Puig V., 1906c, pp. 31-32).

Víctor Puig justificó el presente a partir de la recuperación del pasado, es decir, reorganizó el pasado artístico y le otorgó un sentido al arte dentro de una escuela de pintura, este pasado que por su producción artística se construyó una fama dentro y fuera de los límites geográficos establecidos en la época colonial. La Escuela Quiteña fue la base del arte nacional, el mismo que se distinguió de la producción artística de otros países, por lo que era necesario conservar, preservar y evitar la adquisición fraudulenta de las obras de arte. Era la necesidad de que el Estado asuma la gestión y creación de un museo que abarque y contenga las obras de los grandes artistas de la época colonial y de los grandes maestros herederos de esta tradición como lo fueron Joaquín Pinto y Luis A. Martínez.

La administración de Víctor Puig cimiento las bases de la Escuela de Bellas Artes y de la profesionalización de la actividad artística, además de la formación de los primeros artistas considerados como “modernos” y “nacionales” bajo métodos rigurosos que hacían que el

---

<sup>30</sup> Apeles célebre pintor griego nacido en Cos ò en Colophon durante la corte de Alejandro después de Tolomeo (D.J.R., 1855, p. 80)

arte sea entendido como un concepto absoluto que tenía su origen en la antigüedad clásica y este se perpetuaba con las academias de bellas artes (Pérez, 2012, p. 185).

### 3.1 La fundación del Museo Arqueológico Nacional y Galerías Nacionales.



Fotografía 3: Pedro Pablo Traversari con su Colección de Instrumentos. Casa de la cultura ecuatoriana.

Durante la administración de Luis Napoleón Dillon como Ministro de Instrucción Pública, se creó un ambicioso proyecto de fortalecer y establecer instituciones culturales anexas al Ministerio (Ministerio de Instrucción Pública, 1913). En efecto se creó un Museo Pedagógico con el fin de regularizar la formación de las artes y la construcción de un capital cultural único para integrar a la sociedad, dividida por el regionalismo y los conflictos políticos, por esta razón se manifiesta la necesidad de establecer una cultura única que homogenizara las diferencias sociales políticas y étnicas.

En 1913, Pedro Pablo Traversari S. fue nombrado Director General de Bellas Artes. Músico de descendencia italiana, formado en Chile y Europa, es contratado en 1900 para formar parte del conservatorio Nacional de Música y Declamación. Traversari, recién instalado y formalizado por el gobierno de Eloy Alfaro, administraría la enseñanza de música en varios establecimientos de educación, ocuparía el cargo de secretario y profesor de varias materias del Conservatorio Nacional de Música (Ministerio de Instrucción Pública, 1900, p. anexos) hasta la muerte del director italiano Enrique Marconi en 1903.<sup>31</sup> Ese mismo año, Traversari tomó el puesto de director del Conservatorio Nacional de Música hasta julio de 1904, cuando entregó la dirección al maestro Brescia llegado de Chile (Yáñez, 2005). Su trayectoria fue amplia en el campo cultural y artístico, tanto así que pondría a disposición del Conservatorio Nacional de Música, su biblioteca y su museo

<sup>31</sup> En 1900, durante la Presidencia de Eloy Alfaro llega al Ecuador, Enrique Marconi, para ser el Director del Conservatorio Nacional de Música; Pedro Traversari (Padre), quien estaría a cargo de desempeñar el cargo de Director general de bandas del Ejército, profesor de instrumentos de madera en el Conservatorio; Pedro Pablo Traversari Salazar, asumiría el puesto de Secretario y profesor de la clase de Teoría y Solfeo del Conservatorio y Clementina Marconi, la cual se encargó de las clases de piano y canto inferior. (Peralta, 1900, p. XLII).

de instrumentos musicales mientras dura su contrato,<sup>32</sup> (Ministerio de Instrucción Pública, 1900, p. anexos). (ver fotografía 3)

Durante la administración de Pedro Pablo Traversari Salazar, en la Dirección General de Bellas Artes, se estableció un Teatro Dramático Nacional, se fortaleció el conservatorio Nacional de Música, las academias de Bellas Artes, el Teatro Sucre, así como, se uniformó la enseñanza de Bellas Artes en las escuelas y colegios del país. Además, se organizó y se normalizó las exposiciones artísticas y se fomentó la enseñanza académica con ejercicios y concursos públicos. En estos años también hubo una colaboración participativa en la formulación de leyes y decretos para la conservación de monumentos públicos, obras de arte y arqueología (Ministerio de Instrucción Pública, 1913, pp. 438-439). Además, Traversari tomaría a su cargo la conformación del Museo Nacional y Galerías Artísticas como lo menciona José Gabriel Navarro en un informe de la Escuela de Bellas Artes, cuando afirma que este personaje se haría cargo de formar un Museo y una Galería:

En cuanto á la Biblioteca y al museo y Galería, que según los decretos de fundación y organización deben de crearse, solo existen en ciernes. Unos cuatro cuadros y otros también libros constituyen una base muy insignificante, sin embargo, es menester que conste el entusiasmo con que el Señor Doctor General de Bellas Artes ha tomado la carga azarosa y pesada de fundar la Galería y el Museo (...) (Navarro, 1913, pp. 286-287)

Según los informes del Ministerio de Instrucción pública, el museo se llegó a inaugurar el 14 de mayo de 1917 cuando el presidente Baquerizo Moreno y la Dirección General de Bellas Artes, establecieron el Museo Arqueológico y Galerías Nacionales de Pintura y Escultura en el Kiosko de la Alameda<sup>33</sup>, para esto se dispuso recoger los objetos de arte, antiguos o modernos, cuadros y esculturas pertenecientes al Estado que se



Fotografía 4: Parque de la Alameda, Kiosko de la Escuela de Bellas Artes, Ministerio de Cultura y Patrimonio.

<sup>32</sup> La colección que constaba de 2.000 instrumentos musicales fue adquirida el 1 de mayo de 1951 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y de conformidad se solicitó que Traversari prolongara en el puesto de director del museo, pero bajo las disposiciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961 p. 7)

<sup>33</sup> El Presidente de la República del Ecuador Leonidas Plaza en 1915 ordeno que se le adjudique nuevamente el Kiosko de la Alameda (Parque Bolívar) para los cursos superiores de Escultura, pintura decorativa y para salón de exposiciones nacionales y Galería permanente de obras de arte, hasta que hubiera recursos suficientes para la creación de un Museo Nacional. (Sánchez, 1915b, p.138)

encontraban en la Escuela de Bellas Artes y en cualquier otro establecimiento nacional, para inventariarlos y colocarlos en dicho museo y galerías. Oportunamente, se designó una comisión conformada por los señores Pedro Pablo Traversari, Luis Cassadio y Pacífico Chiriboga<sup>34</sup>, para que realicen el evaluó de todas las pertenencias del Museo y Galerías Nacionales (Ministerio de Instrucción Pública, 1918, p. XXIV). (Ver Fotografía 4)

La fundación del Museo se concibió como unos de los proyectos que debían realizarse cuanto antes, porque éste tendría como objetivo principal evitar que las reliquias históricas salgan del país. Según Traversari (1913 p. 748), el museo “salvaría de la exportación los más preciosos documentos de nuestra historia patria y los conservará para las generaciones venideras, como testimonio real de la intelectualidad de nuestra raza.” A pesar de la fundación y el establecimiento del museo, la escasez de fondos para la compra de colecciones de objetos sería uno de los impedimentos para lograr el fin del establecimiento (Ministerio de Instrucción Pública, 1920, p. 83). En varias ocasiones se solicitó el aumento del presupuesto, porque era casi imposible adquirir objetos de carácter arqueológico, obras de artes antiguas y modernas para el museo. Los pocos objetos y obras de arte que se adquirieron se pusieron a cargo del Señor Nicolás Delgado,<sup>35</sup> conservador técnico del museo (Ministerio de Instrucción Pública, 1920, p. 83).

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, son los artistas, quienes se verán involucrados en la conformación del museo conjuntamente con la Dirección General, la Escuela de Bellas Artes y la Academia Nacional de Historia. Esto denota un sistema del arte que iba más allá de las fronteras de la academia, incluyendo un sin número de intelectuales que se vinculaban al arte por su relación con la historia y a un sin número de artistas que veían a los objetos y colecciones desde una mirada estética.

Artistas e intelectuales como Juan León Mera Iturralde, Pedro Fermín Cevallos, Nicolás Delgado (Fernández Salvador, 2007, p. 61), José Gabriel Navarro, justificaron el origen de la nación a partir del estudio e investigación sobre arte colonial, el cual se vio plasmado en varios textos: “*El Origen del Arte Ecuatoriano*” (Nicolás Delgado, 1938), “*Estudio Histórico del Escudo de armas y los títulos de la noble y muy leal Ciudad de San*

---

<sup>34</sup> Hacendado, coleccionista, pintor, alumno y ex subdirector secretario de la Escuela Bellas Artes

<sup>35</sup> Pintor, acuarelista y dibujante, además director de la Escuela de Bellas Artes en los años treinta.

*Francisco de Quito*” (Pedro Pablo Traversari, 1914); “*Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*” (José Gabriel Navarro, 1921) “*El arte de la época Colonial, Gorivar y otros artistas*” (Jesús Vaquero Dávila 1939). Durante de la segunda mitad del siglo XX, se realizaron publicaciones del hacendado, arqueólogo e historiador Jacinto Jijón y Caamaño “*Breves Contribuciones Históricas sobre Arte Quiteño*” (1976); “*¿Quién pintó los profetas de la Iglesia de la Compañía?*” (1950)” aportes con los cuales, el arte colonial adquirió valor, como un elemento justificativo de progreso y civilización.



Fotografía 5: Santa Rosa de Lima  
Atribuida a Miguel de Santiago  
XVIII. Publicada en el texto Museo  
Arte Colonial en Quito.

A partir estas investigaciones, se rescató la figura de artistas como Miguel de Santiago, (Ver fotografía 5) Goribar, Manosalvas y se los comparó con artistas europeos, como Murrillo, Rembrandt entre otros. Esto fue plasmado en varios órganos de difusión del arte y la cultura del país, entre estos: la revista de la Escuela de Bellas Artes y el Boletín de la Academia Nacional de Historia. El rescate de artistas locales permitió acercarlos a la idea moderna del artista<sup>36</sup>; genio de personalidad, un creador original, innovador, espontaneidad, libertad. El artista respondía a su capacidad de creación, lo cual determinó las valoraciones que tenía una obra para definirla como artística o artesanal. Con estas definiciones la obra de arte se convirtió en una obra maestra, excepcional en el sentido que constituía en un mundo autosuficiente, fijo y autónomo (Shiner, 2004, p. 183), el mismo que estaba relacionado a un incipiente sistema del mercado de las artes en donde la obra de arte era valorada por su originalidad, expresividad y perfección formal.

La apropiación del artista colonial para compararlo con los grandes artistas europeos tenía como finalidad legitimar la producción local y otorgarle al arte un valor internacional, digno de ser imitado, olvidando que la producción local era en talleres artesanales en los que intervenían varios artesanos de distintos oficios en el contrato de obra<sup>37</sup> (Kennedy,

<sup>36</sup> Con la separación del arte de la producción artesanal a finales del siglo XVIII en Europa, las cualidades de un artista/ artesano fueron descompuestas y al artista se le atribuyeron atributos poéticos como la imaginación, la inspiración, la libertad y el genio. (Shiner, 2004)

<sup>37</sup> Parece ser que encarnadores, ensambladores, lapidarios o talladores eran contratados para ejercer indistintamente diversos oficios según de acuerdo al tipo de obra a realizarse (Kennedy, 1994, p. 68).

1994, p. 68). La legitimación de la obra muchas veces no dependía de su manufactura, sino que estaba fundamenta en la reputación del artista.

Durante la época colonial, hubo una gran producción de arte religioso, el mismo que por su excelente manufactura fue exportado a otras partes de la región. En efecto, al día de hoy existen piezas de arte colonial quiteño en Colombia, Perú, Chile, entre otros países. La fama que tuvieron las obras de arte llevó a que a finales del siglo XIX e inicios del XX se configurara la noción de Escuela Quiteña. Pedro Fermín Cevallos fue uno de los primeros en referirse al término Escuela Quiteña como un grupo de artistas, posiblemente seguidores de Miguel de Santiago, que lograron establecer una escuela con un canon artístico de rasgos propios, un lenguaje y características unificadas muy parecidas a las escuelas europeas que se originaron en el siglo diecisiete y que se encontraban relacionadas con un sentimiento patriótico local (Fernández Salvador, 2007). Al emplear el término de “escuela” se anula la diversidad estilística del arte colonial en diferentes regiones y momentos históricos. Esto permitió que se evalúe el avance de la civilización, a la vez se creaba una genealogía de los maestros del arte y la cultura ecuatoriana, es decir, que los eventos artísticos del pasado procedían del presente de la nación moderna y aludían a una continuidad de la tradición. La selección de la época colonial por encima de otras no solo respondió a motivos estéticos, sino a la consideración histórica de que fue un periodo más fructífero que otros en el cual se mostraba el “esplendor” de los antepasados como creadores de belleza, es decir mantenía una estrecha relación con las ideas hispanistas.

### **3.2 Defensa del Patrimonio Artístico y la conformación del Museo Arqueológico y Galerías Artísticas.**

La Academia Nacional de Historia fue una de las instituciones que tuvo un interés por salvaguardar el patrimonio de la nación, para proteger los objetos antiguos, de arte colonial, y arqueológicos que fueron saqueados, robados o vendidos a coleccionistas privados, como fue el caso los acervos de las comunidades religiosas tras la nacionalización de los bienes del clero en 1908. De esta manera, “las comunidades religiosas, y particularmente los claustros femeninos, se vieron obligados a solicitar la autorización del Obispo González Suárez para vender sus objetos de valor a los particulares, con el fin de sustentar sus necesidades” (Vargas, 1971, p. 224).

La obra de arte religiosa que no estuviera destinada al culto fue vendida, rematada o subastada. Entre los bienes de la iglesia se concentraban cuadros, imágenes y enseres que valoraban los coleccionistas como objetos de contemplación y para el estudio de diferentes ámbitos (Vargas, 1965). Es en esta época, donde se asientan las bases concretas de las colecciones representativas del país, al mismo tiempo que se van creando imaginarios, invenciones y tradiciones de la nación<sup>38</sup>.

La preocupación de los intelectuales de la época por recuperar las obras de arte colonial, objetos antiguos y arqueología se vio expresada a través de una serie de disposiciones gubernamentales publicadas en los Registros Oficiales entre 1909 y 1927. Ante el peligro constante de que la arqueología ecuatoriana y las obras de arte salgan del país, en 1916, bajo la Dirección General de Bellas Artes y la participación de la Academia Nacional de Historia<sup>39</sup>, se extendió el decreto legislativo de 1911, en el cual se prohibía la exportación de objetos arqueológicos (Registro Oficial, Número, 83, 1911, p. 657). En esta nueva ley se anexa la prohibición de la exportación de obras artísticas y objetos antiguos, además de su conservación como se indica en la sección de proyectos del informe de Instrucción Pública de 1916. Solo hasta 1927, bajo la presidencia del Doctor Isidro Ayora, se expide un reglamento para proteger las obras de arte que tengan valor artístico, arqueológico, documentos. Todo esto queda bajo la tutela de la Academia Nacional de historia y la Escuela de Bellas Artes. (Registro Oficial, 386,1927, p. 3.631- 3.634).

En noviembre de 1923, Juan León Mera Iturralde asumió la Dirección General de Bellas Artes, al mismo tiempo que era miembro Honorario de la Academia Nacional de Historia (Ministerio de Instrucción Pública, 1924, p.151). En el mismo año, la Academia de Historia realizó operaciones jurídicas contra el Sr. Don Pedro Traversari, por el contrabando de una colección enviada a Chile (Boletín de la Academia Nacional de Historia, VI, 1923b, p. 189-191). En Santiago, se publicó un catálogo de la colección, el mismo que llegó a manos de la Academia de Historia de Quito como lo menciona Jacinta Jijón y Caamaño en el Boletín de la Academia Nacional de Historia de 1923. Otras acciones jurídicas contra el contrabando fueron los casos en contra de los señores Hewitt y Farr, quienes fueron aprendidos en Guayaquil por una denuncia de la Academia hecha en

---

<sup>38</sup> En las instituciones públicas no existe evidencia concreta de estas transacciones.

<sup>39</sup>En esos años la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos tuvo una participación preponderante en la promoción de la legislación, (Bedoya, 2008, p. 17) al igual que la Dirección General de Bellas Artes con Pedro Pablo Traversari



dentro de distintos espacios de conocimiento; además del intercambio de objetos entre una red de intelectuales e instituciones transnacionales.

Pero la Academia no sólo se encargó de controlar el contrabando, sino que asumió la formación y dirección del Museo Arqueológico Nacional, como se menciona en el Art. 2° de la ley “Se asignan fondos para la Academia Nacional de Historia”

El Ministro de Instrucción Pública, en cuanto las circunstancias el Erario lo permitan, procederá a formar el Museo Arqueológico Nacional y lo pondrá bajo el cuidado y la dirección de la Academia, la cual clasificará las diversas colecciones de objetos prehistóricos y etnográficos de las que se adquieran (Registro Oficial, 23, 1920, p. 180).

Los objetos que habían sido obtenidos a partir de la ley del 8 de septiembre de 1916 por la Dirección General de Bellas Artes, fueron entregados a la Academia Nacional de Historia entre 1922 y 1923, para ser depositados en la Biblioteca Nacional hasta tener un local propio (Ministerio Instrucción Pública, 1923, p. 86). Por otra parte, la Academia se dedicó a recolectar objetos para el museo, por esta razón, en 1923, se emite una comunicación para el Señor Carlos Freile Zaldumbide, quien había colaborado constantemente con la institución, en la que se le solicita que ceda los objetos de cerámica, barro y metal precioso que se hayan encontrado en ciertas excavaciones en su hacienda “Puches” para que sean estudiados científicamente y una vez que el estudio haya concluido serían guardados en el Museo Arqueológico Nacional (Boletín Academia Nacional de Historia, VII, 1923c, p. 417)

Las prácticas de adquisición fraudulenta como la recolección de objetos tanto de instituciones como de personas particulares demuestran que la arqueología, el arte colonial y los objetos históricos estaban insertos en el mundo de la circulación, lo cual refleja un incipiente mercado cultural y la aplicación de normas dedicadas a un quehacer intelectual, además de toda una política de recuperación de memoria nacional en la construcción de la historia patria y a la necesidad por recuperar el pasado. La selección de los objetos y la formación de colecciones correspondió a relaciones de poder e intereses de una red de intelectuales que producían conocimientos, intercambian información, elaboraban proyectos y establecieron lazos de confianza. Es un sistema de vínculos y circulación de bienes materiales e inmateriales que establecen espacios culturales simbólicos, así como mecanismos de funcionamiento para establecer estrategias hegemónicas (Devés - Valdés, 2007, p. 22). En este caso, desde la Academia Nacional de Historia se generó una red de

intelectuales locales e internacionales que producían y compartían conocimientos, además de mantener vínculos sociales.

Si bien es cierto, se realizaron estas transacciones con la Academia Nacional de Historia para el establecimiento de un museo, se debe señalar que no se llegó a inaugurar el Museo Arqueológico Nacional, probablemente porque en el contexto local, la arqueología era vista como una disciplina destinada a la investigación científica, además de que en Quito ya existía el Museo Arqueológico Nacional en la Universidad Central fundado en 1894 (Anales de la Universidad Central, 71, 1894a, p. 478 – 479), el mismo que tenía en su poder una colección arqueológica de 80 piezas regaladas en 1894 por el Señor Federico González Suárez (Anales de la Universidad Central, 72, 1894b, p. 89), la colección antropológica y arqueológica de Augusto Cousin que habían sido adquiridas por el Estado a la testamentaria de dicho señor y regaladas a la Universidad Central (Anales de la Universidad Central, 115, 1902a, p.178), así como las colecciones que se exhibieron en la Exposición de Universal de Paris y Buffalo (Anales de la Universidad Central, 118, 1902b, pp. 418-419), y sin contar con las magníficas colecciones científicas, zoológicas y botánicas, las cuales se perdieron en el incendio de noviembre de 1929.

Como vemos hasta este punto, la historia de los museos en Quito esconde confrontaciones de identidades y de intereses distintos, fue un proceso el cual se puede explicar, en términos de las relaciones complejas entre el poder político y estrategias de las instituciones, de la influencia de sus promotores y representantes del saber y del arte, además de una serie de eventos como cambio de autoridades, falta de presupuesto y momentos políticos conflictivos que influyeron de manera negativa en el desarrollo y conformación de museos y el buen manejo de las colecciones y objetos, a pesar de que existían instituciones como la Academia Nacional de Historia, la Dirección General y Escuela de Bellas Artes que trabajaban en conjunto para cuidar, preservar y velar el los objetos culturales de la nación. A pesar de que no se aborda de manera central este tema se puede concluir que el mal manejo de las mismas llevo a que se pierda un gran número de objetos significativos de la cultura del país.

### **3.3 Conformación del Museo Artístico Nacional**

El proyecto de museo pensado desde 1904, y el cual se logró concretar en 1929 fue producto de una serie de complejidades, negociaciones y tensiones, como hemos revisado

hasta aquí. Este museo se inauguró como uno de los más célebres eventos dentro de los festejos del 24 de mayo de aquel año en la Quinta Presidencial ubicada en el sector del Girón.<sup>41</sup> (Ver fotografía 7). La apertura del Museo de Arte Nacional, fue anunciada con anticipación en varios periódicos del país. Durante la intervención del Ministro de Instrucción Pública, Manuel María Sánchez habló sobre la



Fotografía 7: Quinta Presidencial. Ministerio de Cultura y patrimonio.

exportación de obras artísticas y la necesidad de adquirir las mismas y agradeció al Director General de Bellas Artes, el señor Luis F. Veloz por su labor en la organización del Museo (El Comercio, 1929b, p. 1 - 2).

El nuevo Museo estuvo constituido con los objetos adquiridos por la Dirección General de Bellas Artes, la Academia Nacional de Historia y la colección del Señor Pacífico Chiriboga Gangotena, adquirida por el Estado en 1928 con la participación preponderante de la Academia Nacional de Historia y la Dirección de Bellas Artes (Ministerio de Instrucción Pública, 1928, p. 126). Esta última colección constó de 340 objetos artísticos, históricos, muebles, esculturas, cuadros al óleo, acuarelas, grabados, altos relieves policromados, retablos y objetos antiguos de uso eclesiástico, prehispánicos, incásicos de barro y de oro, armas medioevales entre otros objetos:

Un maravilloso Juego de muebles, constante de 23 piezas, en madera, con tallas de Minghetti; Una araña de broce dorado, para 30 luces, del siglo XVIII; “Ecce-Homo, pintura del siglo XVII, atribuida a Guido Reni; “La virgen de las lajas” pintura de la Escuela quiteña, del siglo XVII; trípticos con puertas (Nº 11 del Catálogo); “La Sagrada Familia y Santa Catalina Mártir” pintura sobre lienzo, de la escuela quiteña, siglo XVIII (No. 23 de catálogo); “San Antonio de Padua”, copia de Murillo por Joaquín Pinto, artista quiteño del siglo XIX (Nº. 39 de catálogo); “San Sebastián” cuadro de la escuela de Miguel de Santiago, siglo XVII (No 64 del catálogo); “San Antonio de Padua” Lienzo atribuido a Goribar, del siglo XVII; “Nuestra Señora de las Mercedes” lienzo de la

<sup>41</sup> Adquirida durante la presidencia de Leonidas Plaza al Dr. Alejandro Romo-Leroux, ubicada en la 12 de Octubre y Patria, a las afueras de la capital. En 1940, fue vendida al gobierno de los Estados Unidos y hoy es la Fiscalía General del Estado. (López Molina, 2014)

escuela Quiteña del siglo XVI (No 84 del catálogo) “San Francisco de Asís” atribuido a Miguel de Santiago, siglo XVII; La inquisición, boceto por Joaquín Pinto, siglo XIX (Ministerio de Instrucción Pública, 1928, p. 127) (Ver fotografía 8).

La colección de arte colonial contaba con obras de Miguel de Santiago, Samaniego, Gorívar, Caspicara, Manosalvas, Cadena, Antonio Salas, Joaquín Pinto entre otros pintores y escultores, así como objetos arqueológicos (Ministerio de Instrucción Pública, 1928, p. 126). Existió un proceso de selección, descarte, clasificación y definición de aquello que merecía ser preservado en un espacio en el que confluyeron relaciones entre el gusto y el conocimiento. La adquisición



Fotografía 8: La Inquisición de Joaquín Pinto XIX. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

y preservación de las obras de arte estuvo ligado a la búsqueda de una identidad nacionalista y a las discutidas codificaciones del pasado y futuro, además de que justificaba el prestigio y el proceso civilizatorio que había alcanzado la ciudad de Quito con la Escuela Quiteña y sus acreditados artistas. La colección encarnó jerarquías de valor y formas de expresar elementos comunes de una comunidad y del territorio, para lo que fue necesario un espacio y un lugar donde preservar y exhibir los objetos recién adquiridos, como se menciona en un artículo de “El Comercio” publicado en 1929:

Haciase, pues, necesario, para la fama y el valor de las obras artísticas de nuestro país, un recinto en que sean custodiadas y admiradas y en el que se formaran las colecciones de pintura, escultura y tallado, producto de los ingenios de otro tiempo, juntamente con las obras modernas que dejan memoria de los artistas contemporáneos, muchos de ellos dignos del tradicional y merecido prestigio de que gozaron un Miguel de Santiago y en ciclo más remoto, un Joaquín Pinto (El Comercio, 1929a, p. 3).

El museo se erigió como un templo dedicado a conservar, custodiar y guardar las obras de arte, objetos arqueológicos e históricos para salvarlos de la destrucción: “La creación de museos nos muestra la institucionalización de las colecciones, el espacio museístico se encargó de recoger y coleccionar objetos, vestigios, imágenes, documentos, que querían o quiere salvar de la destrucción” (Salgado, 2004, p. 73), además de educar a la población en la contemplación estética de los objetos que dieran cuenta de la gran riqueza del Estado, de los pasados gloriosos, incrementar su saber en el conocimiento de la nación y formar

una identidad homogénea ignorando las tradiciones populares o locales. A pesar de que la Quinta Presidencial era un local amplio, solo se expusieron una tercera parte de los cuadros que poseía el Museo, pero existía la promesa de inaugurar la sala del retrato, siempre y cuando existieran fondos para ello y para que el director del Museo pueda adquirir más objetos:

Señor don Luis F. Veloz, cuya labor es altamente patriótica y recomendable, pueda realizar un recorrido de norte a sur de la República adquiriendo lo poco que la codicia de nacionales y extranjeros, que han especulado en este ramo, ha dejado todavía y lo mucho que la ignorancia ha respetado (Ministerio de Instrucción Pública, 1930c, p. 181).

El Señor Luis Veloz F. artista, restaurador de profesión formado en Italia y director de la Escuela de Bellas Artes desde 1925, fue contratado por el Municipio de Quito para que realice los trabajos de restauración de objetos, templos y conventos del país como San Agustín, San Francisco y la Sacristía del Santuario de Guápulo entre otros (Registro Oficial, 751, 1928, p. ), que habían sido declarados como bienes nacionales y tenían gran valor para el país al ser el legado de la Escuela Quiteña en los siglos XVII y XVIII” (Ministerio de Instrucción Pública, 1928, p. 128).



Fotografía 9: Museo Artístico Nacional. El comercio 1929.

A pesar de la falta de espacio y de presupuesto, el director del Museo, Sr. Don Luis F. Veloz inauguró la Sala del Retrato el 6 de agosto de 1930; Sala Miguel de Santiago y dos Salas de Artistas del Siglo XIX el 6 de marzo de 1931. Sin embargo, no se pudo abrir la sala de Arte del Siglo XVIII y la sala de Arte Contemporáneo por no tener los fondos suficientes, pero se restauraron varios cuadros y se identificaron cinco cuadros del artista Miguel de Santiago (Ministerio de Instrucción Pública, 1931, p. 203) (Ver fotografía 9). En ese mismo año se realizó conversaciones oficiales con el Director General de Asistencia Pública para que le cedan al Museo el edificio del Hospital Civil del Arco de la Reina, que en breve se trasladaría a las

instalaciones construidas en la parte norte de la Capital (Ministerio de Instrucción Pública de 1932, p. 234). Este proceso se llevó acabo anteriormente en 1925, como se señala en el diario el Día del 15 de marzo en el que aparece el artículo: “Un local para el museo” en el

cual el Ministerio de Instrucción Pública demuestra su preocupación de no contar con un edificio apropiado para la conformación de un museo de Arqueología por lo que se pensó en asignarle el Hospital antiguo del Arco de la Reina, hoy Museo de la Ciudad<sup>42</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

El museo Artístico Nacional se inauguró en 1929, pero, como hemos revisado a lo largo de esta investigación, es parte de una larga y compleja historia que se inicia en 1904 con diferentes nombres. Esta situación se dio por falta de institucionalización de las entidades que estuvieron a cargo de formarlo (Escuela de Bellas Artes, Academia Nacional de Historia y la Dirección General de Bellas Artes), la falta de recursos económicos, administrativos y el poco interés, de las autoridades locales para conformar un proyecto museístico nacional, es decir que existió una política muy vacilante en cuanto a la conformación de estas instituciones.

La fundación del Museo Artístico Nacional tuvo dos vetas que confluyeron en su formación. La primera de ellas fue la nacionalización de la Iglesia a partir de la Ley de Manos Muertas en 1908. La expropiación de propiedades y la necesidad de sustentar las necesidades económicas de los conventos y de la iglesia llevaron a que muchos bienes sean vendidos a personas particulares que conformaron colecciones artísticas coloniales, las mismas que años después fueron vendidas, donadas al Estado o instituciones privadas y que hasta el día de hoy forman parte de la identidad nacional y son la huella de un pasado colonial. La segunda fue la necesidad de cuidar y proteger los objetos arqueológicos, históricos, pinturas y cuadros correspondientes a la Escuela Quiteña, artistas consagrados, como obras de Miguel de Santiago, Gorívar, Caspicara, Salas, Joaquín Pinto, Manosalvas, todo aquello que hablara del pasado.

Tanto la Escuela de Bellas Artes, la Dirección General de Bellas Artes, como la Academia Nacional de Historia contribuyeron y enriquecieron la colección a partir de su participación preponderante en la compra, adjudicación de obsequios y objetos incautados, investigación, búsqueda y recuperación de objetos robados al Estado. La colección fue creciendo a partir de las pocas adquisiciones de objetos artísticos, históricos y arqueológicos, realizadas por cada una de las instituciones encargadas de formar el museo

---

<sup>42</sup> Revisar: Bedoya, M. E. (2008).

hasta 1928, cuando se adquiere la colección de 340 piezas del Señor Pacífico Chiriboga, la misma que se convierte en la principal colección del Museo Artístico Nacional. La movilidad y mercado de los objetos como de colecciones dan cuenta de las lógicas de conocimiento interdisciplinario y transnacionales de la élite y de los artistas de la época.

Los objetos que pertenecieron a la colección daban testimonio de la historia, la religión y la cultura del país. La selección de objetos de Arte Colonial justificaba las corrientes hispanistas de la época y la conquista española como un hecho que había permitido que el Ecuador sea una nación progresista y desarrollada. Cuando los objetos entran al museo o a una colección, se realiza una selección de un acontecimiento de la historia para recordarlo y llevarlo en la memoria del país. Los objetos como la colección del Museo Artístico Nacional se configuró como el repertorio visual de la nación que acompañaría una narrativa histórica ligada a un proceso de invención de tradiciones, símbolos patrios, mitificación de héroes y una genealogía de artistas que exprese virtudes patrióticas.

El museo estuvo relacionado con la construcción de la nación desde una red de intelectuales y artistas vinculados entre sí, que se conocieron, intercambiaron información, elaboraron proyectos, además de que intercambiaron bienes materiales e inmateriales que establecieron espacios formativos, simbólicos y mecanismos para establecer estrategias hegemónicas políticas, sociales y culturales. En el caso del Museo Artístico Nacional se lo planteó como un dispositivo para producir una narrativa que permitiera a los intelectuales ubicar las riquezas del territorio, los orígenes y mostrar una identidad homogénea basada en un arte nacional que diera razón del arte moderno, algo continuo y sin rupturas desde la llama Escuela Quiteña en la época colonial.

Finalmente, con la presente investigación se demuestra que la creación y estructuración del Museo Artístico Nacional, el cual tuvo sus inicios en 1904 logrando consolidarse en 1929, se orientó a custodiar, guardar, preservar y salvar de la exportación los objetos artísticos, históricos y arqueológicos que revelaran la historia del arte nacional. La fragilidad institucional generó que el museo se cierre y cambie de nombre varias veces por la ausencia de un proyecto estatal estable que proporcione recursos económicos y administrativos. Los procesos que realizaron las instituciones relacionadas al Estado para la formación y creación del museo no se consolidaron, lo que llevó a que se refundara el museo varias veces con distinto nombre, pero manteniendo objetos y acrecentado la

colección de lo que después sería Museo Artístico Nacional. Dentro del proceso de investigación no se encontró información y fundamentos sólidos que justifiquen los cambios de nombre de la institución en treinta años.

Esta investigación abordó, de forma general, varios aspectos de la formación y creación del Museo Artístico Nacional, con lo cual se ha podido sustentar la hipótesis central y ha dado paso a la vez a establecer nuevos cuestionamientos. La historia de los museos en el Ecuador es amplia y al ser este trabajo uno de los primeros acercamientos historiográficos y para cumplir con los requerimientos de extensión, varios temas han quedado fuera del análisis y podrían constituirse como entradas para nuevas investigaciones. Así pues, mencionaré algunas de las preguntas que surgieron de la lectura de las fuentes primarias. ¿Cuáles fueron los objetos que pertenecieron al Museo Arqueológico Nacional inaugurado en 1917? ¿Cuál fue la verdadera relación que tuvo José Gabriel Navarro con la construcción y conformación del Museo Nacional? ¿Cuál fue el alcance que tuvo el Museo Artístico Nacional? ¿Cuáles fueron los objetos que formaron parte del Museo Artístico Nacional y si en sus traslados de una institución a otra hubo pérdidas o robos de los objetos? ¿Por qué no se llega a exponer los objetos arqueológicos? ¿Por qué el museo Arqueológico Nacional que se encontraba bajo la tutela de la Academia Nacional de Historia no se llegó a inaugurar? ¿Existieron tensiones ante la conformación y construcción de un Museo de carácter nacional? ¿Cuál fue la relación de los involucrados en la conformación del Museo? Aún queda trabajo por delante, esperemos que futuras investigaciones ayuden a dilucidar estos temas. Nuestro aporte ha sido solo un puente para estas reflexiones.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### 5.1 ABREVIATURAS DE ARCHIVOS

AANH: Archivo Academia Nacional de Historia

ABAN: Archivo-Biblioteca de la Asamblea Nacional.

AEBA: Archivo de la Escuela de Bellas Artes

BEAEP-A: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit-Archivo.

AHUC: Archivo Histórico de la Universidad Central del Ecuador.

BMC-A: Biblioteca del Ministerio de Cultura-Archivo.

B-PUCE: Biblioteca Pontífice Universidad Católica del Ecuador

A-FAUCE: Archivo de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

### 5.2 FUENTES PRIMARIAS:

Alvarado, J. (1915). Catálogo del Museo Arqueológico y Bellas Artes de propiedad del anticuario Sr. Dn. Jesús Alvarado M. Compendio biográfico de algunos artistas ecuatorianos. Compendio biográfico de algunos grandes maestros europeos. Quito: Tipografía de la Prensa Católica.

Bueno, C. (4, diciembre, 1915). Carta al señor Doctor José Gabriel Navarro. Correspondencia. Fondo José Gabriel Navarro. BEAEP-A, Quito.

Escuela de Bellas Artes (1923). *Oficio N° 371 del 27 de noviembre*. En Libro copiador de oficios de la Escuela de Bellas Artes. 1919-1926. Fondo AEBA, A-FAUCE, Quito.

González, J. M. (1839). *Exposición del Ministro de Estado, en los despachos del Interior y Relaciones Exteriores del Gobierno del Ecuador al Congreso Constitucional de 1839*. Quito: Imprenta del gobierno por Juan Campuzano.

Mata, A. (1857). *Exposición del Ministerio del Interior, Relaciones Exteriores e Instrucción Pública dirigida a las cámaras legislativas del Ecuador en 1857*. Quito: Imprenta del Gobierno.

- Ministerio de Instrucción Pública. (1900a). *Informe del Ministerio de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900*. En Informes Ministeriales, Fondo Antiguo, BEAEP-A, Quito: Imprenta de la Universidad Central por J. Sáenz R.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1900b) *Contrato Celebrado entre el Gobierno del Ecuador y los Señores Enrique Marconi, Pedro Traversari, Pedro P. Traversari Salazar y Clementina Marconi, para la fundación de un Conservatorio de música en la Capital de la Republica*. En Anexos, Informe del Informe del Ministerio de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900. Quito: Imprenta de la Universidad Central, por J. Sáenz R.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1903). *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1903*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y oficios.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1904). *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1904*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y oficios.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1909). *Informe del Ministerio de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, & á la Nación*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y oficios.
- Ministerio de Instrucción Pública (1910). Informe del Ministro de Instrucción Pública, Correos, Telégrafos, etc., etc. a la Nación en junio de 1910. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y oficios.
- Ministerio de Instrucción Pública (1911). Informe que Ministro de Instrucción Pública, etc. Presenta a la Nación en 1911. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1913). *Informe Anual que Luis N. Dillon, Ministro de Instrucción Pública, Correos, Telégrafos &, presenta a la Nación en 1913*. Quito: Imprenta y encuadernación de la Escuela de Artes y oficios.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1915). *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, Bellas Artes, Correos, Telégrafos &, presenta a la Nación en 1915*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.

- Ministerio de Instrucción Pública. (1916). *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, Bellas Artes, Correos, Telégrafos etc., presenta a la Nación en 1916*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1918). *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, Bellas Artes, Justicia, etc. presenta a la Nación en 1918*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1919). *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, Justicia, Beneficencia etc. presenta a la Nación en 1919*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Ministerio de Instrucción Pública, (1920). *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, Justicia, Beneficencia etc. presenta a la Nación en 1920*. En Mensaje del Presidente de la República al Congreso Ordinario de 1920. Quito: Imprenta y encuadernación nacionales.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1921). *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, Justicia, beneficencia, etc. Presenta la Nación*. Quito: Talleres tipográficos Nacionales.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1923). *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, Justicia, beneficencia, etc. Presenta la Nación*. Quito: Talleres Tipográficos Nacionales.
- Ministerio de Instrucción Pública (1924). *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, Justicia, beneficencia, Agricultura, etc. Presenta la Nación*. Quito: Talleres Tipográficos Nacionales.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1928). *Informe del Ministerio de Instrucción Pública, Correos, Telégrafos, etc.* Quito: Imprenta Nacional.
- Ministerio de Instrucción Pública (1930). *Informe del Ministerio de instrucción Pública*. Quito: Talleres Gráficos Nacionales.
- Ministerio de Instrucción Pública (1930-1931). *Informe del Ministerio de instrucción Pública*. Archivo General, ABAN. Quito: Talleres Gráficos Nacionales.

- Ministerio de Instrucción Pública. (1932). Informe que el Ministro de Instrucción Pública Presenta a la Nación en 1932. Quito: Talleres Gráficos Nacionales.
- Navarro, J. G. (1913). Oficio N° 30 *Informe al Ministerio de Instrucción Pública*. En Libro copiator de oficios de la Escuela de Bellas Artes 1905-1913. Fondo AEBA, A-FAUCE, Quito.
- León, F. J. (1871) Exposición del Ministro de Interior y relaciones exteriores dirigida al congreso constitucional de 1871. Quito. Imprenta Nacional.
- León, A. (1913, abril 14). *Sr. Director de la Escuela de Bellas Artes*. En Archivo personal del señor José Gabriel Navarro. Fondo José Gabriel Navarro, BEAEP-A. Quito.
- Pallares, L. (1892) *Informe del ministro de lo Interior y Relaciones Exteriores al Congreso Ordinario de 1892*. Quito: Imprenta del Gobierno.
- Puig, V. (1905a). *Informe del Director de la Escuela de Bellas Artes*. En Memoria del Secretario de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, etc. Congreso ordinario de 1905. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y oficios.
- Puig, V. (1906b). *Informe del Director de la Escuela de Bellas Artes*. En Memoria del Secretario de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, etc. Congreso ordinario de 1906. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y oficios.
- Puig, V. (1906c). Oficio N° 9. *Carta enviada al Ministro de Instrucción Pública*. En Libro copiator de oficios de la Escuela de Bellas Artes 1905-1913. Fondo AEBA, A-FAUCE, Quito.
- Puig, V. (1906c). Oficio N° 36. *Informe del Estado de la Escuela de Bellas Artes y su movimiento durante el año escolar*. En Libro copiator de oficios de la Escuela de Bellas Artes 1905-1913. Fondo AEBA, A-FAUCE, Quito.
- Puig, V. (1909). Oficio N° 197. *Sr. Ministro de Instrucción Pública*. En Libro copiator de oficios de la Escuela de Bellas Artes 1905-1913. Fondo AEBA, A-FAUCE, Quito.
- Rey de España? (4, abril, 1913). Carta al Director de la Escuela de Bellas Artes. Correspondencia. Fondo José Gabriel Navarro. BEAEP-A, Quito.
- Traversari, P. (1913). *Informe del Sr Director General de Bellas Artes. En Informe Anual que Luis N. Dillon, Ministro de Instrucción Pública, Correos, Telégrafos, &*

*presenta a la Nación en 1913*. Quito: Imprenta y Encuadernación de la Escuela de Artes y Oficios.

### 5.3 PERIÓDICOS Y REVISTAS

- El Comercio. (22 de mayo de 1929a). Museo de Arte Nacional. *El Comercio*, pág. 3.
- El Comercio. (25 de mayo de 1929b). Ayer se verifico del Museo Artístico Nacional, cuyas dependencias han sido distribuidas en los elegantes salones de la hermosa Quinta Presidencial. *El Comercio*, pág. 1.
- El Día. (15 de marzo de 1925). Un local para el Museo. *El Día*, pág. 5.
- Escuela de Bellas Artes (1907). Una necesidad Impasible, *Revista de la Escuela de Bellas Artes*. 5, p. 75.
- Escuela de Bellas Artes (1908). El Museo, *Revista de la Escuela de Bellas Artes*. 6, p. 111.
- Academia Nacional de Historia. (1922a). Señor Director Academia Nacional de Historia, Documentos y comunicaciones de la Academia Nacional de Historia. *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, V, (12-14) pp. 406.
- Academia Nacional de Historia. (1922b). Al Señor Ministro Secretario de Estado en el Despacho de Instrucción Pública, Documentos y comunicaciones de la Academia Nacional de Historia. *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, V, (12-14) pp. 413.
- Academia Nacional de Historia. (1922c). Sr. Ministro de Instrucción Pública, Documentos y comunicaciones de la Academia Nacional de Historia. *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, V, (12-14) pp. 416.
- Academia Nacional de Historia. (1923a). Documentos y Comunicación de la Academia. *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. VI (15, 16, 17), p 191.
- Academia Nacional de Historia. (1923b). Documentos y Comunicación de la Academia, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*.VI (15, 16, 17), pp. 189-191.
- Academia Nacional de Historia. (1923c). Documentos y Comunicación de la Academia. *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. VII (20), pp. 417

Academia Nacional de Historia. (1923d). Documentos y Comunicación de la Academia. *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. VII (20), pp. 418-420

Academia Nacional de Historia. (1924). Exposición a la Academia Nacional de Historia. Documentos y Comunicación de la Academia, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. VII (21, 22 y 23), pp. 297- 302

Academia Nacional de Historia. (1924). Respuesta de la Academia. Documentos y Comunicación de la Academia, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. 21, 22 y 23 (VIII), p. 302

Universidad Central del Ecuador (1894a). N° 19.- Rectorado de la Universidad Central del Ecuador. - Quito, enero 27 de 1894. Notas varias, *Annales de la Universidad Central X* (71), pp. 478-479

Universidad Central del Ecuador (1894b). N° 27 Rectorado de la Universidad Central del Ecuador. - Quito, enero 31 de 1894. Notas varias, *Annales de la Universidad Central*. XI (72), p. 89

Universidad Central del Ecuador (1902a). N° 39.- Señor Ministro de Instrucción Pública, *Annales de la Universidad Central*. XVI (115), p. 178

Universidad Central del Ecuador (1902b). N° 172.- Rectorado de la Universidad Central del Ecuador. – Quito, junio 9 de 1902, *Annales de la Universidad Central*. XVI (118), pp. 418-419

Universidad Central del Ecuador (1929). Canje de Objetos. Notas varias, *Annales de la Universidad Central*. XLIII (269), pp. 354

#### **5.4 REGISTROS OFICIALES.**

Decreto que establece en la Capital de la Republica una Escuela de Bellas Artes. Registro oficial 1248, Quito, Ecuador, 24 de octubre de 1900.

Reglamento de la Sección de Bellas Artes, anexa al conservatorio Nacional de Música. Registro oficial 791, Quito, Ecuador, 17 de mayo de 1904.

Reglamento de la Escuela de Bellas Artes de la Capital. Registro oficial 105, Quito, Ecuador, 12 de junio de 1906.

Prohíbese la exportación de los objetos arqueológicos sin previo permiso de la autoridad respectiva. Registro Oficial 83, Quito, Ecuador, 13 de diciembre de 1911.

Se prohíbe la exportación de objetos arqueológicos, trabajos de arte nacional y demás objetos considerados como reliquias históricas, salvo el caso de que se efectúe en concepto de canje, por las Municipalidades, Museos y otras instituciones Científicas. Registro Oficial 38, Quito, Ecuador, 17 de octubre de 1916.

Se funda en la capital del República el Museo Arqueológico y las Galerías Nacionales de Pintura y Escultura que estarán a cargo de la Dirección General de Bellas Artes. Registro Oficial 239, Quito, Ecuador, 20 de junio de 1917.

Se asignan fondos para la Academia Nacional de Historia. Registro Oficial 23, Quito, Ecuador, 28 de septiembre de 1920.

Reglamento de la Ley de exportación de objetos arqueológicos y artísticos. Registro Oficial 386, Quito, Ecuador, 15 de julio de 1927.

Ordénese que la tesorería de Hacienda del Guayas, pague la suma de 1.550 sucres por conceptos indicados. Registro Oficial 492, Quito, Ecuador, 21 de noviembre de 1927.

Se reforma el Decreto Supremo N° 253, expedido el 4 de agosto último, relacionado con la restauración de los cuadros y objetos que se conservan en los conventos y templos de la República. Registro Oficial 751, Quito, Ecuador, 25 de septiembre de 1928.

### **5.5 TESIS**

Blasco, M. E. (2009). El museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires (Luján) 1918 - 1938. (Tesis doctoral). Instituto de Historia, Argentina y América "Dr. Emilio Revignani" (UBA/ CONICET), Argentina.

Terán, R. (2015). La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador (1821 – 1921). (Tesis doctoral). Universidad Nacional de educación a distancia, España.

Reinoso de Martínez, C. (1979). Personalidad del Dr. José Gabriel Navarro. (Tesis de pregrado). Pontífice Universidad Católica del Ecuador, Ecuador.

#### 4.5 BIBLIOGRAFÍA DE PUBLICACIONES

- Almeida, R. (1994). *Kemmerer en el Ecuador*. Quito: FLACSO.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas; reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ayala Mora, E. (1990). *La nueva historia del Ecuador (Vol. X)*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Ayala Mora, E. (1994). *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*. Quito: Tehis.
- Bazin, G. (1967). *El tiempo de los Museos*. Barcelona: Sociedad Alianza de artes gráfica.
- Bedoya, M. E. (2007). *Los espacios perturbadores del humor*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Bedoya, M. E. (2008). *Exlibris Jijón y Caamaño: universos del lector y prácticas del coleccionismo (1890-1950)*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Bedoya, M. E. (2013). *Caricaturas, caricaturistas y revistas ilustradas*. En K. Alexandra, *Alma mía: simbolismo y modernidad: Ecuador 1900-1930* (págs. 112-113). Quito: Municipio del Distrito Metropolitano.
- Biblioteca Marqués de Valdecilla. (2015). *Biblioteca y Gabinete de curiosidades*. En B. M. Valdecilla, *Biblioteca y Gabinete de Curiosidades; Una relación Zoológica* (págs. 6-12). Universidad Complutense de Madrid: España.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Bourdieu, P. (2008). *Una invitación a la sociología reflexiva (segunda ed.)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S. A.
- Canclini, N. G. (2005). *Culturas Híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Capello, E. (2004). *Hispanismo Casero: La invención del Quito Hispano*. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* (20), 55 - 77.
- Cartagena, M. F., & León, C. (2014). *El museo desbordado*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Casa de la Cultura Ecuatoriana. (1961). Catálogo general del Museo de Instrumentos Musicales. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Casa de la Cultura Ecuatoriana. (2014). Calcografías del Louvre. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Casa de la Cultura Ecuatoriana. (2017). Catálogo de la Exposición Academias y Arte en Quito 1849 - 1930. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Cevallos García, G. (1987). Historia del Ecuador. Cuenca: Don Bosco.

Cevallos, P. (2013). La intransigencia de los objetos: La Galería Siglo XX y la fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979). Quito: Hominem Editores.

Clifford, J. (2001). Dilemas de la Cultura. Barcelona: Gedisa, S.A.

Coronel, V. (2010). El discurso civilizatorio y el lugar del trabajo en la nación poscolonial. En V. Coronel, & M. Prieto, Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana (págs. 155-208). Quito: Flacso.

Corral, F. B. (2006). Testigo del siglo: El Ecuador visto a través del diario El Comercio 1906-2006. Quito: El Comercio.

D.J.R. (1855). Diccionario Biográfico Universal; Que contiene la vida de los personajes históricos. Paris: Librería de Rosa y Bouret.

Devés - Valdés, E. (2007). Redes Intelectuales en América Latina: Hacia la constitución de una comunidad intelectual. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados.

Dosse, F. (2009). Paul Ricoeur - Michel de Certeau en el decir y el hacer. Tucumán: Ediciones Nueva edición.

Durán Barba, J. (1988). Orígenes del movimiento obrero artesanal. En E. Ayala Mora, Nueva Historia del Ecuador (Vol. IX). Quito: Grijalbo.

Durán, Navarro, J. G., & Traversari, P. (1987). Las Bellas Artes en la Instrucción pública de América 1915. En B. C. Ecuador, Teoría del arte en el Ecuador. Quito: Corporación Editora Nacional.

Fernández, L. (2010). Museología y Museografía. España: Ediciones el Serbal.

Fernández Salvador, C. (2007). *Arte Colonial Quiteño: Renovado Enfoques y Nuevos Actores*. Quito: FONSAL.

Hernández, F. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Asturias: Ediciones Trea, S. L.

Kennedy, A. (1994). Transformación del papel de talleres artesanales quiteños en el siglo XVIII: El caso de Bernardo de Legarda. *Anales del Museo de América*, 2, 63-67.

Kennedy, A. (2004). Formas de construir la nación: el barroco quiteño revisado por los artistas decimonónicos. En V. d. Bolivia, *Barroco y fuentes de la diversidad Cultural. Memoria del II Encuentro Internacional* (págs. 49-60). La Paz: Unión Latina.

Kennedy, A. (2008). *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*. Quito: Imprenta Noción.

Kennedy, A. (2013). Modernidad y Gestos Simbolistas en la Cultura Visual Ecuatoriana. En A. Kennedy Troya, & R. Gutiérrez Viñual, *Alma mía: simbolismo y modernidad: Ecuador 1900-1930* (págs. 88 - 111). Quito: Municipio del Distrito Metropolitano.

Kennedy, A., & Fernández- Salvador, C. (2007). El ciudadano virtuoso y patriota: Notas sobre la visualidad del siglo XIX en el Ecuador. En B. N. Madrid, *Ecuador tradición y modernidad* (págs. 45-52). Madrid: Seacex.

Luna, M. (2013). Estudio Introductorio. En M. Romero, *Crisis y cambios en la economía ecuatoriana en los años 20* (págs. 17- 45). Quito: Ministerio Coordinador de Política Económica.

Marín, M. T. (2000). Los Museos de Museos: Utopías para el control de la memoria artística. *Imafronte* (15), 123-144.

Miller, D. (2003). Things what they used to be. In S. Pearce, *Interpreting object and collections* (pp. 13-18). New York: Routledge.

Morales, T., & Camarena, C. (2009). *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. La Paz: Fundación Interamericana de Cultura.

Muratorio, B. (1994). Nación, identidad y etnicidad: Imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a finales del siglo XIX. En B. Muratorio, *Imágenes e Imagineros*:

Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglo XIX y XX (págs. 109-). Quito: FLACSON.

Navarro, J. G. (1991). La pintura en el Ecuador del XVI al XIX. Quito: Aurelio Espinosa Pólit.

Nistri, F. (2013). La república del sagrado corazón: Religión, escatología y ethos conservador en el Ecuador. Quito: Corporación Editora Nacional.

Nora, P. (2008). Los lugares de la memoria. Montevideo: Trilce.

Núñez Sánchez, J. (1992). Historia política de Siglo XX. Quito: Editora Nacional.

Olaya, V., & Iasnaia, M. (2012). Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político. *Revista Colombiana de Educación* (62), 117-138.

Ortiz Crespo, A. (1993). Las primeras leyes de protección del patrimonio cultural en el Ecuador. *Caspicara*, 11 - 18.

Ospina, P. (1996). Imaginarios nacionalistas: Historia y significados nacionales en el Ecuador, Siglo XIX y XX. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* (9), 111- 124.

Ossenbach, G. (1996). La secularización del sistema educativo y de la práctica pedagógica: Laicismo y Nacionalismo. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* (8), 33-56.

Páez, A. (1983). El Movimiento ecuatoriano en el periodo (1925-1960). En E. Ayala Mora, *La Nueva Historia del Ecuador* (págs. 123-162). Quito: Corporación Editora Nacional.

Paz y Miño, J. (2002). *Revolución Juliana: Nación Ejercito y Bancocracia*. Quito: Abya-Yala.

Paz y Miño, J. (2012). Estudio Introductorio. En M. C. social, Eloy Alfaro: *Pensamiento y Políticas Sociales* (págs. 13-57). Quito: Ministerio Coordinador de Desarrollo Social.

Pearce, S. (2003). *Interpreting object and collections*. New York: Routledge.

Pérez, T. (2010). Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925). En V. Coronel, *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana* (págs. 23-77). Quito: Ministerio de Cultura.

- Pérez, T. (2012). La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador; 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos.
- Pérez, T. (2013). Alma Mía. En A. Kennedy Troya, Alma mía: Símbolo y modernidad. Ecuador 1900-1930 (págs. 155-122). Quito: Municipio del Distrito Metropolitano.
- Rivière, G. H. (2009). La Museología: Curso de Museología, textos y testimonios. (A. Rodríguez, Trad.) Madrid: Akal.
- Rodríguez, V. M. (2015). La fundación del Museo Nacional de Colombia. Ambivalencias en la narración de la nación colombina moderna. *Nómadas*, 76-87.
- Salgado, M. (2004). Museos y patrimonio: Fracturando la estabilidad y la clausura. *Iconos*, 73-81.
- Salgado, M., & Corbalán, C. (2013). La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: Liberalismo, nación y exclusión. (I. d. Ciudad, Ed.) *Questiones Urbano Regionales*, III (3), 135 -160.
- Salles Oliviera, C. H. (2014). Museos de Historia y producción de conocimientos: cuestiones para el debate. *Procesos: revista Ecuatoriana de Historia*, 117-113.
- Salvat. (1973). *Enciclopedia Salvat Diccionario*. España: Salvat Editores.
- Salvat. (1985). *Historia del arte III (Vol. III)*. Quito: Salvat Editores Ecuatoriano S.A.
- Santacana Mestre, J. (2009-2010). Reflexiones desde el museo en torno a la historia. *Museo y territorio*, 73-86.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós Ibericá, S.A.
- Sinardet, E. (1999). La pedagogía al servicio de un proyecto político: El herbartismo y el liberalismo en el Ecuador (1895-1925). *Procesos, revista ecuatoriana de Historia*, N.º 13, 25-41.
- Terán, R., & Soasti, G. (2006). La educación Laica y el proyecto educativo velasquista en el Ecuador, 1930-1950. *Procesos, Revista ecuatoriana de Historia* (23), 39 - 55.

Tinajero, F. (1988). Descubrimientos y evasiones. Cultura, arte e ideología (1895- 1925). En E. Ayala Mora, La nueva historia del Ecuador (Segunda ed., Vol. IX, págs. 235-255). Quito: Corporación Editora Nacional/Grijalbo.

Tinajero, F. (1995). Cultura popular y cultura académica: un problema mal planteado. En A. Kennedy Troya, Simposio de Historia del Arte (págs. 1-13). Quito: ABYA-YALA, Fundación Paul Rivet.

Uzcátegui, E. (1981). La Educación Ecuatoriana en el siglo del Liberalismo. Quito: Universidad Central.

Vargas, J. M. (1965). Historia de la cultura ecuatoriana. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Vargas, J. M. (1971). Jacinto Jijón y Caamaño: su vida y su museo de arqueología y arte ecuatorianos. Quito.

Villasís, C. (1988). Navarro: El arte de la investigación. Quito: La económica.

Whitten, N. (1999). Los paradigmas mentales de la conquista y el nacionalismo: La formación de conceptos de las razas y las transformaciones del racismo. En E. Cervone, & F. Rivera, Ecuador Racista. Imágenes e identidad (págs. 45-70). Quito: Flacso.

Yáñez, N. (2005). Memorias de Líricas en Quito. Quito: Banco Central del Ecuador.

## **5.6 CONSULTAS EN INTERNET**

López Molina, H. (2014). Residencias Presidenciales del siglo XX. Los Ladrillos de Quito. Recuperado noviembre 11, 2017 de <http://losladrillosdequito.blogspot.com/search/label/La%20Mariscal+Casa>.