

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2018 - 2020

Tesis para obtener el título de Maestría De Investigación En Antropología

IMÁGENES-OBJETOS PÚBLICOS EN LAS PLAZAS Y CALLES DE QUITO, DESDE  
SU FUNDACIÓN HASTA EL PRIMER CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA

(1534-1910)

Enriquez Palacios Carla Estefania

Asesora: Troya Gonzáles María Fernanda

Lectores: Bedon Cruz Erika Natalia, Duran Solis Lucia Fernanda

Quito, septiembre de 2024

## **Dedicatoria**

*A Carmen, Margarita, Joseph, Moisés,  
y a mis queridas mascotas: Lili, Oliver, Gat, Joaquín y Mia.*

## Índice de contenidos

Resumen .....	9
Agradecimientos.....	10
Introducción .....	11
Objetivo principal.....	15
Objetivos secundarios .....	15
El trabajo de archivo .....	15
Capítulo 1. Las imágenes y los lugares .....	18
1.1. Las imágenes y el <i>centro</i> de las ciudades.....	20
1.1.1.La invención de las plazas como el lugar en las ciudades en América.....	25
1.2.El lugar y el espacio .....	32
1.1.Las imágenes y el ser humano.....	38
1.1.1.Las imágenes y el tiempo .....	42
1.1.2.La imago y la ausencia .....	44
1.1.3.La imagen simbólica y la imagen alegórica .....	47
Capítulo 2. Los lugares de la ciudad de Quito .....	54
2.1.El trazado de la ciudad y la Plaza Mayor .....	59
2.2.Un sistema de plazas para una ciudad cristiana en crecimiento.....	62
2.2.1La Plaza Mayor de la Ciudad de Quito .....	64
2.2.2.La plaza de San Francisco .....	66
2.2.3. La plaza de Santo Domingo .....	66
2.2.4. La Plaza del teatro Sucre .....	67
2.2.5.La Plaza de Santa Clara.....	67
2.2.6.La Plaza de la Recoleta .....	68
2.3.Los lugares de la ciudad .....	68
Capítulo 3. Imágenes-objeto en la ciudad .....	70
3.1.Los lugares e imágenes-objeto dedicados a la muerte en la ciudad de Quito .....	70
3.2.Los primeros lugares de la ciudad y sus imágenes simbólicas .....	77

3.3.Imágenes alegóricas y lugares de la ciudad .....	88
3.3.1.La alegoría de diosa Fama en la Fuente de la Plaza Mayor .....	88
3.3.2.Las imágenes mitológicas y el jardín .....	93
3.3.3.La creación de un jardín para la ciudad. La Alameda .....	94
Capítulo 4. Imágenes-objeto del lugar imaginado .....	102
4.1.La cruz de la Misión de la Academia de Ciencias de París.....	107
4.2.El Meridiano de la Torre de la Misericordia .....	108
Capítulo 5. Imágenes-objeto de la ciudad y la nación.....	112
5.1.Las primeras imágenes de la ciudad de Quito en la formación de la Nación .....	112
5.1.1.La columna en honor a José Mejía Lequerica.....	114
5.1.2.Las primeras imágenes de los representantes para la ciudad y la nación.....	117
5.1.3.El obelisco en honor a Gabriel García Moreno.....	122
5.1.4.La imagen de Antonio José de Sucre .....	124
5.2.La construcción de imágenes para la ciudad y la Nación .....	125
5.2.1.La Imagen de Sucre, la libertad y el León.....	127
5.2.2.La imagen de la libertad .....	130
5.2.3.La imagen de Sucre para la Plaza de Santo Domingo.....	133
5.3.La Plaza Mayor y el jardín en la república.....	138
5.4.Un símbolo para la nación: La imagen de los héroes de la Independencia	143
5.4.1.El Comité Diez de Agosto y la recaudación de los fondos .....	145
5.4.2.Un primer intento: Conexiones entre París y Quito para el concurso internacional .....	147
5.4.3.Los 3 bocetos de Joaquín Pinto .....	150
5.4.4.La llegada de los Durini a Ecuador. Una propuesta fuera del concurso internacional .	152
5.4.5.La creación de una nueva imagen para la nación.....	156
Conclusiones .....	160
La plaza, la picota, el rollo y las cruces .....	160
El <i>nuevo</i> lugar en la ciudad y las imágenes mitológicas .....	162
Las imágenes objeto científicas y el lugar imaginado.....	165
Las imágenes de los rostros para la nación .....	168

El jardín y la imagen de la Libertad .....	171
Las imágenes y los lugares de Quito desde 1534 a 1910 .....	173
Una Polifonía de Imágenes y lugares en la ciudad de Quito.....	175
Lista de Referencias .....	179
Lista de Fondos y archivos consultados .....	190
Anexos.....	192

## Lista de ilustraciones

### Figuras

<b>FIGURA 3.1 LA CIUDAD ADVDIENCIA DE QUITO, POR FELIPE DE GUAMÁN POMA DE AYALA (XVI).....</b>	<b>73</b>
<b>FIGURA 3.2. EL MILAGRO DE LA VIRGEN DE GUÁPULO .....</b>	<b>75</b>
<b>FIGURA 3.3. LA CRUZ Y LA VIRGEN .....</b>	<b>83</b>
<b>FIGURA 3.4. PLAZA PRINCIPAL DE QUITO EN LUNES SANTO .....</b>	<b>90</b>
<b>FIGURA 3.5. IMAGINES MITOLÓGICAS EN FUENTES DE AGUA. ....</b>	<b>92</b>
<b>FIGURA 3.6. LAS COLUMNAS EN EL JARDÍN DE LA ALAMEDA .....</b>	<b>96</b>
<b>FIGURA 3.7. LA COLUMNA DE LA FAMA EN SAN SEBASTIÁN.....</b>	<b>97</b>
<b>FIGURA 4.1. SEÑALES EN LOS 180° DE LA LLANURA DE YARUQUÍ.....</b>	<b>103</b>
<b>FIGURA 4.2. DIBUJOS DE LA PIRÁMIDE DE LA LLANURA DE YARUQUÍ Y DETALLE DE LA IMAGEN DE FLOR DE LIS.....</b>	<b>106</b>
<b>FIGURA 4.3. LA CRUZ DEL PICHINCHA.....</b>	<b>107</b>
<b>FIGURA 5.1. LA MAMA CUCHARA, JOSÉ MEJÍA LEQUERICA Y LA CRUZ.....</b>	<b>116</b>
<b>FIGURA 5.2: LA PLAZA MAYOR CON CORRIDA DE TOROS .....</b>	<b>119</b>
<b>FIGURA 5.3. RETRATO DE LOS 15 GENERALES DE LA GESTA INDEPENDENTISTAS DE LA GRAN COLOMBIA .....</b>	<b>120</b>
<b>FIGURA 5.4. RETRATOS DE SUCRE.....</b>	<b>125</b>
<b>FIGURA 5.5. IMAGEN DE SUCRE, LA PATRIA Y EL LEÓN .....</b>	<b>130</b>
<b>FIGURA 5.6. LA LIBERTAD .....</b>	<b>131</b>
<b>FIGURA 5.7. TRANSFORMACIONES DE LA PLAZA MAYOR DE QUITO .....</b>	<b>141</b>
<b>FIGURA 5.8. TRES PROYECTOS PARA EL PEDESTAL DE LA INDEPENDENCIA.....</b>	<b>151</b>
<b>FIGURA 5.9. MONUMENTO A LOS HÉROES DE LA INDEPENDENCIA DEL ECUADOR.....</b>	<b>158</b>
<b>FIGURA 6.1. POLIFONÍA DE LAS IMÁGENES.....</b>	<b>176</b>

### Mapas

<b>MAPA 2.1. OCUPACIÓN DEL TERRITORIO DE QUITO ANTES DE LA CONQUISTA ESPAÑOL ....</b>	<b>58</b>
<b>MAPA 2.2. PLANTA DE LA VILLA DE SAN FRANCISCO DE QUITO, EN 1535.....</b>	<b>60</b>
<b>MAPA 2.3. MAPA DE LA CIUDAD DE QUITO DE 1573.....</b>	<b>63</b>

<b>MAPA 4.1. EL MERIDIANO DE LA TORRE DE LA MISERICORDIA .....</b>	<b>109</b>
--	------------

## **Tablas**

<b>TABLA 2.1. PLAZAS Y PLACETAS DE LA CIUDAD DE QUITO .....</b>	<b>69</b>
<b>TABLA 3.1. CRUCES EN LA CIUDAD DE QUITO (XVI-XXI).....</b>	<b>87</b>
<b>TABLA 5.1. PROPUESTAS PARA EL CONCURSO DEL MONUMENTO A LOS HÉROES DE LA INDEPENDENCIA (1902) .....</b>	<b>149</b>
<b>TABLA 5.2. TABLA DE PAGOS ENTRE EL COMITÉ DIEZ DE AGOSTO Y LORENZO DURINI ..</b>	<b>154</b>
<b>TABLA 6.1. LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA CIUDAD .....</b>	<b>163</b>
<b>TABLA 6.2. IMÁGENES DE LOS ROSTROS PARA LA NACIÓN.....</b>	<b>168</b>

## **Fotografías**

<b>FOTOGRAFÍA 3.1: LA PICOTA O ROLLO EN EL MUSEO ALBERTO MENA CAAMAÑO. ....</b>	<b>73</b>
<b>FOTOGRAFÍA 3.4. COLUMNA CON FIGURA EN SAN SEBASTIÁN.....</b>	<b>99</b>
<b>FOTOGRAFÍA 3.5. COLUMNAS EN EL JARDÍN DE LA ALAMEDA .....</b>	<b>100</b>
<b>FOTOGRAFÍA 4.1. EL RELOJ DE SOL DE LA ACADEMIA PICHINCHENSE .....</b>	<b>111</b>
<b>FOTOGRAFÍA 5.1. PIRÁMIDES DE LA LLANURA DE YARUQUI .....</b>	<b>122</b>
<b>FOTOGRAFÍA 5.2. OBELISCO EN HONOR A GARCÍA MORENO Y A LA CARRETERA NACIONAL. .....</b>	<b>123</b>
<b>FOTOGRAFÍA 5.3. ANTONIO JOSÉ DE SUCRE .....</b>	<b>135</b>
<b>FOTOGRAFÍA 5.4. IMAGEN DE SUCRE EN LA PLAZA DE SAN FRANCISCO, SEÑALANDO EL PICHINCHA.....</b>	<b>137</b>
<b>FOTOGRAFÍA 5.5 TRANSFORMACIONES DE LA FUENTE DE LA PLAZA MAYOR DE QUITO .....</b>	<b>139</b>
<b>FOTOGRAFÍA 5.6. FOTOGRAFÍA DE LA DAMA DE LA LIBERTAD, ANTES DE SER EMBARCADA DE ITALIA A ECUADOR.....</b>	<b>159</b>

## **Declaración de cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Carla Estefanía Enríquez Palacios, autora de la tesis titulada “Imágenes-objetos públicos en las plazas y calles de Quito, desde su fundación hasta el primer centenario de la independencia (1534-1910)” declaro que la obra es de exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Antropología concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, septiembre del 2024

-----

Firma

Carla Estefanía Enríquez Palacios

## **Resumen**

Esta investigación parte de las inquietudes suscitadas a raíz de una pregunta planteada por Hans Belting hace veinte años en su libro "Una Antropología de las Imágenes": ¿Cuál es el lugar de las imágenes? Para responder a esta pregunta tan compleja, la investigación se centró en dos aspectos principales: las imágenes y los lugares, ambos desde una mirada antropológica. De esta forma, la pregunta busca ser respondida desde un prisma abierto de posibilidades, abarcando cuatro siglos divididos en tres períodos de tiempo conceptuales: Imágenes-objeto en la ciudad, Imágenes-objeto del lugar imaginado e Imágenes-objeto de la ciudad y la nación, teniendo como escenario principal la ciudad de Quito y sus alrededores.

A lo largo de la investigación, se buscó plantear y mantener un diálogo entre los lugares y las imágenes que ocupaban estos lugares, así como aquellas imágenes que fueron permaneciendo en los mismos lugares, se movieron o simplemente dejaron de existir. La investigación también hace hincapié en el tiempo y cómo tanto las imágenes, en su abanico de posibilidades conceptuales, como los lugares van dialogando con él. Además, se explora cómo las imágenes y los lugares han contribuido a la construcción de la identidad local y nacional.

## **Agradecimientos**

A todos los que, con su infinita sabiduría,  
me guiaron en este arduo camino de investigación: María Fernanda Troya, Margarita, Eloísa.

A todo aquel que reciba mis palabras aladas.

## Introducción

Para la poeta Silvia Ocampo, podemos ser todos los lugares que en nuestras vidas hemos amado.<sup>1</sup> Lugares que tienen una importancia; ya que vienen como imágenes que se entrelazan en nuestra memoria, como la pequeña habitación de la infancia, la cocina de mamá con su fragancia a mermelada y pastel, o la plaza que atravesaba cada día para ir al colegio.

Los lugares y nuestras experiencias están entrelazadas, y como en el poema de Silvia; somos la suma de los lugares en los cuales hemos estado y amado.

Y son precisamente los lugares junto con las imágenes objeto, los que desembocaron mi interés por un camino serpenteante ante aquello sobre lo cual no podía encontrar una explicación. ¿Por qué la plaza por la cual había pasado desde mi niñez hasta mi vida adulta seguía siendo la misma mientras el resto de la ciudad estaba en constante cambio? ¿Por qué, para mí, la plaza y la imagen de la dama de la Libertad se había detenido en el tiempo, mientras yo continuaba desplazándome por él?

Ante estas inquietudes que venían de manera no tan clara y más bien eran el producto de mi inconsciente, me encomendé al desarrollo del análisis de la plaza, el lugar, que tanto llamaba mi atención; la Plaza Mayor de la ciudad en la que nací. Pero el camino no fue fácil, era el año 2020, y la pandemia llegó como la visita que quiere convertirse en un integrante más de la familia. Por eso, y ante el desconocimiento de lo que podría pasar, decidí cambiar mi trabajo de investigación de una etnografía en espacios públicos,<sup>2</sup> a un trabajo de investigación de archivo sobre los lugares y las imágenes-objeto de la ciudad de Quito.

Y es precisamente esta relevancia que adquieren los espacios, a los cuales esta investigación quiere prestar una atención especial en el diálogo que se ha propuesto crear entre los lugares y las imágenes que son creadas para estos lugares. Estas imágenes, que llamaremos de ahora en adelante imágenes-objeto, es un concepto propuesto por la antropóloga Deborah Poole (2000, 33-35), donde las imágenes no son únicamente una representación visual, ya que tiene como origen el cruce entre los seres humanos que crean las imágenes y las ideas que nacen con el propio ser humano. (Poole 2000, 15-20, 33-55). Además, posee una existencia material que puede ser empleada tanto en contextos sociales, políticos y económicos, ya que expresa la

---

<sup>1</sup> En el poema *Canto*, de Silvia Ocampo, dice textualmente: “Soy todos los lugares que en mi vida he amado”.

<sup>2</sup> Durante el 2020, en el momento de la pandemia, el estado y las municipalidades recurrieron a una serie de mecanismos de control para evitar el contagio de COVID-19. Entre las medidas tomadas estaba la restricción del acceso y uso de los espacios públicos, en un periodo de tiempo que se dilató por más de 9 meses. La restricción se aplicaba a la utilización de plazas, jardines, centros deportivos, y calles.

relación entre la representación visual y la producción material de las imágenes (la propia existencia de la imagen y su agencia).

Por ello, el presente trabajo de investigación se estructura empezando por un recorrido del vínculo intrínseco que las imágenes y los lugares han mantenido mucho antes que las ciudades llegasen a fundarse, por medio de un marco histórico y analítico. Con ello busco crear un acercamiento en la relación de coexistencia que tienen las imágenes con los lugares, pues, aunque las ciencias y las humanidades los han analizado de manera separada como veremos en esta investigación, más bien se encuentran entrelazadas.

Este enlace entre las imágenes y los lugares se encuentra expuesto en la primera parte del Capítulo 1, donde será abordado desde un enfoque histórico teniendo como escenario principal a la ciudad. Esta primera parte del capítulo concluye con la creación de la plaza como lugar para América, y es la antesala explicativa del capítulo dos, donde se describirá la formación de los primeros lugares en la ciudad de Quito. La segunda parte del capítulo 1 se compone del marco teórico-conceptual, y está dividido en dos secciones: el lugar y las imágenes.

La primera sección del capítulo conceptual y teórico presenta la discusión entre el lugar antropológico y el espacio abstracto. La segunda sección abarca la relación entre la imagen, el ser humano y el tiempo, a partir de la definición de la imagen-objeto, una nueva categoría teórica que se suma a la definición polifónica que tiene y ha tenido la imagen como: imago, el símbolo y la alegoría. Cada una de estas categorías es explicada en detalle en el capítulo, destacando el cruce y la sumatoria de los conceptos que, en relación con el tiempo y la memoria del grupo que crea, resignifica e incluso olvida las imágenes van adquiriendo, como se detalla en los capítulos de hallazgos y de conclusiones.

Otro factor importante por destacar en la polifonía de las imágenes y, sobre todo, en las imágenes objeto, es la agencia que tienen las imágenes y su relación con los lugares, la ciudad y el tiempo.

El segundo capítulo se enfoca en la historia de Quito desde su fundación en 1534, centrándose en la creación de sus lugares emblemáticos. La investigación abarca desde ese momento hasta el primer centenario de la independencia.

El objetivo es analizar la relación entre las imágenes-objeto y los lugares de la ciudad a lo largo de distintos periodos históricos. Se busca comprender cómo estas imágenes y lugares interactúan, se definen y viven en diferentes contextos temporales.

El análisis temporal abarca desde los virreinos hasta la consolidación del estado-nación y la llegada de la modernidad a Quito. Este enfoque temporal nos sumerge en las múltiples funciones y la agencia que han desempeñado las imágenes-objeto a lo largo de la historia de los lugares y la ciudad.

Los capítulos de hallazgos se dividen en tres partes: Imágenes-objeto en la ciudad, Imágenes-objeto del lugar imaginado e Imágenes-objeto de la ciudad y la nación. Cada capítulo profundiza en el análisis detallado de cómo estas representaciones visuales han moldeado la vida urbana y la identidad nacional en Quito.

En Imágenes-objeto en la ciudad, exploramos las representaciones visuales que han marcado los lugares, en su mayoría las plazas a partir de la fundación, investigando cómo estas imágenes han dejado una huella en la configuración y la memoria colectiva de la ciudad.

En Imágenes-objeto del lugar imaginado, nos sumergimos en la exploración de cómo las imágenes-objeto han contribuido a la creación y perpetuación de mitos y narrativas sobre la ciudad, pero también sobre el paisaje circundante durante el siglo XVIII, de esta forma nos adentramos en la investigación de los aspectos imaginarios y simbólicos que han dado forma a la percepción de los lugares imaginados a lo largo del tiempo.

Además, se incluyen las imágenes-objeto vinculadas con la ciencia, las cuales han sido objeto de disputas y han adquirido un simbolismo único en el proceso de reconstrucción de la República del Ecuador.

Por último, en Imágenes-objeto de la ciudad/nación, analizamos el papel crucial que han desempeñado las imágenes en la construcción de la identidad nacional, destacando cómo han sido utilizadas junto a los lugares para representar y promover los valores y símbolos de la ciudad y la nación en su conjunto.

En las conclusiones, se abordarán las reflexiones teóricas en un diálogo profundo con los descubrimientos emergentes del trabajo de archivo realizado. Este análisis crítico constituye lo que he denominado; Una polifonía de la imagen en los lugares de la ciudad de Quito, un concepto que encapsula la diversidad de significados y voces que las imágenes proyectan en el tejido urbano de la capital ecuatoriana. Esta perspectiva multifacética nos permite apreciar la complejidad y la riqueza de la interacción entre las imágenes y los espacios urbanos a lo largo del tiempo.

Además, en esta sección final del documento, se presentarán algunas reflexiones teóricas adicionales que surgieron durante el proceso de investigación sobre las imágenes y los

lugares. Estas reflexiones enriquecerán nuestro entendimiento de cómo las representaciones visuales han moldeado la identidad y la percepción de la ciudad de Quito a lo largo de su historia. Pero también en cómo la categoría de imagen no puede ser vista bajo un único concepto.

Si bien he detallado la estructura que sigue esta investigación y su contenido en cada uno de los capítulos en líneas muy generales, aún queda pendiente explicar cómo llegué a unir estos dos campos de estudio aparentemente dispares: las imágenes y los lugares. Para ello, me inspiré en un encuentro fortuito propuesto a inicios del siglo XX por el Conde de *Lautréamont*, entre la máquina de coser y el paraguas en una mesa de disección. Estos elementos, aparentemente extraños y sin relación alguna, dieron lugar en el movimiento surrealista al collage, una especie de rompecabezas visual.

En el caso de esta investigación, este "cortocircuito de contrarios", como lo describe Victoria Cirlot (2010, 56), me permitió crear el puente conceptual y metodológico para unir dos elementos aparentemente distantes: los lugares y las imágenes. A partir de este diálogo, la falta de relación y vinculación aparente debía ser explorada y descubierta. Si bien los cuestionamientos surgidos de las lecturas y el trabajo de archivo me guiaron en el desarrollo de esta investigación, fueron las reflexiones de hace más de veinte años plasmadas en el libro "Antropología de las Imágenes" de Hans Belting (2007), las que me llevaron a plantearme responder uno de sus cuestionamientos sobre el análisis de las imágenes desde una perspectiva antropológica.

En el texto, Belting (2007, 76), nos invita a analizar las imágenes mentales y el cuerpo como un médium, dejando aún por descubrir y analizar la relación aparente entre las imágenes y los lugares. Esto me llevó a preguntarme: "¿Cuál es el lugar de las imágenes?". En esta investigación, busco responder al planteamiento inicial de Belting desde un enfoque antropológico que me permita conectar las imágenes-objeto y los lugares en la ciudad de Quito, desde su fundación en 1534 hasta 1910.

Por tanto, planteo la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuál ha sido el papel de las imágenes-objeto en la construcción de la identidad y la historia de la ciudad de Quito desde 1534 hasta 1910; y cómo las imágenes-objeto se han mantenido o transformado en diferentes lugares de la ciudad a lo largo del periodo histórico señalado?

Para responder a esta pregunta, he establecido los siguientes objetivos:

## **Objetivo principal**

El objetivo principal de esta investigación es analizar la relación entre las imágenes-objeto y los lugares, así como explorar sus contribuciones en la configuración de la identidad y la historia de la ciudad de Quito desde su fundación en 1534 hasta el Primer Centenario de la Independencia en 1910.

## **Objetivos secundarios**

- Relacionar teórica y conceptualmente el lugar y las imágenes desde un marco antropológico.
- Analizar la creación y la relación que se establece entre las imágenes y los lugares en la ciudad de Quito (1534-1910).
- Identificar las prácticas culturales que se desarrollan en torno a las imágenes y los lugares.
- Analizar cómo se construye y transmite la memoria histórica y cultural a través de las imágenes y los lugares, y cómo han ido transformándose los significados a lo largo del tiempo.

## **El trabajo de archivo**

El cambio metodológico y de temporalidad, en el desarrollo de esta investigación implicó mucho más que la propuesta inicial de una etnografía de la Plaza Mayor<sup>3</sup> de la ciudad de Quito. Este proceso de cambio metodológico de etnografía urbana al trabajo de archivo, me llevo a encontrarme navegando en un mar desconocido, sin timón. Ya que las olas bruscas de la burocracia, la salud pública, y las instituciones de control en el contexto de la pandemia llegaron restringir también el acceso a la información que reposaba en los archivos de la ciudad, al encontrarse estos últimos cerrados al público.

Sin otra opción más que la de enfrascarme en el mar desconocido al cual me enfrentaba; el archivo. Remé, me perdí, y volví a encontrar el rumbo como un modesto Odiseo pisando la orilla de *Ítaca*. Y tras un trabajo intenso en el que las bibliotecas de los amigos, el profundo océano de información de internet, junto a los maravillosos repositorios de acceso abierto, y

---

<sup>3</sup> Durante el 2020, en el momento de la pandemia, el estado y las municipalidades recurrieron a una serie de mecanismos de control para evitar el contagio de COVID-19. Entre las medidas tomadas estaba la restricción del acceso y uso de los espacios públicos, en un periodo de tiempo que se dilató por más de 9 meses. La restricción se aplicaba a la utilización de plazas, jardines, centros deportivos, y calles.

las parsimoniosas respuestas a los correos electrónicos institucionales enviados meses atrás, fui armando y comprendiendo lentamente el corpus del archivo que había recolectado y sobre el cual desembarcó esta investigación.

Y comprendí, que el uso de las fuentes era un ejercicio más profundo que una simple lectura y recopilación de datos; era el lugar donde la literatura, las crónicas, las actas de Cabildo, las guías de viajeros, los recursos gráficos, como la variada cartografía, me permitieron crear un diálogo anacrónico. No solo de la ciudad pasada y presente, sino también de las voces que se manifestaban al iniciar este ejercicio de investigación tanto a nivel literario como analítico.

Como en la novela de Proust,<sup>4</sup> donde a partir de la metáfora de *la madeleine*, el autor explora la memoria que nos transporta a otros tiempos, lugares y personas. En mi caso, cuando veo la antigua ciudad de Quito, este efecto de *la madeleine* se activa, al ver en el “ahora” de la ciudad, el “otrora”, ya que el pasado y el presente están interconectados.<sup>5</sup>

El diálogo entre la ciudad del presente y del pasado, en el archivo, me llevó a enfocarme no solo en los lugares - las plazas de la ciudad -, sino también en las imágenes-objeto que se encontraban en ellas, rescatando el vínculo antropológico que las une: el ser humano como su creador.

Otra ventaja en el diálogo anacrónico entre las imágenes y los lugares en la ciudad de Quito es la permanencia de la mayoría de los lugares, más no de las imágenes. Esto último implicó una dificultad durante el proceso de investigación, pero a su vez abrió otro camino: el archivo como un recurso en el estudio de la visualidad.

En este apartado me gustaría hacer un especial énfasis, porque los recursos archivísticos fueron obtenidos por medio de un trabajo sistemático de rastreo de la información. El proceso fue lento pero fructífero, ya que al examinar los repositorios digitales de las principales bibliotecas y fondos documentales donde sospechaba tener la información necesaria para la investigación. Algunos de los fondos, bibliotecas o repositorios tardaron meses en responder, o simplemente no respondieron, otros por ser de acceso abierto enriquecieron profundamente esta investigación, como el Archivo General de Indias, el Museo de América, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Digital de la Real Academia de la Historia o la *Jhon Carter*

---

<sup>4</sup> Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Vol. 1, Por el camino de Swann, Capítulo 1: Combray. pg. 49.

<sup>5</sup> Citado de la Obra de Walter Benjamín por Didi-Huberman (2011, 354). En la versión de las 10 tesis de Bolívar Echeverría, la palabra otrora no aparece, es por esta razón, que a lo largo de este texto se utilizara la traducción del libro de Didi-Huberman.

*Brown Library*, la Biblioteca de FLACSO, y el Fondo Ecuatoriano Republicano, junto al Museo de la Ciudad.

Un caso especial fueron las imágenes obtenidas de recursos fotográficos del siglo XIX, algunos de ellos, durante la emergencia del covid, los obtuve en repositorios privados, en búsqueda de archivos digitales de biblioteca fuera del país, como la John Carter Library, *Smithsonian Museum* y las colecciones privadas como las de Coco Laso, las primeras ediciones de obras impresas, y en menor medida a las colecciones privadas que muy amablemente me dieron acceso durante esta investigación

### **La Creación de un corpus de imágenes**

El proceso de formación del corpus de imágenes para esta investigación se convirtió en un viaje multidisciplinario que amalgama diversas vertientes de la investigación académica; como la antropología de los lugares y la antropología de las imágenes, la historia del arte y los estudios de la ciudad. Todo ello desde la minuciosa exploración histórica, más no desde una postura rígida historiográfica, ya que la investigación se decanta más por un detallado análisis visual y la inmersión en el terreno, donde cada etapa contribuye de manera sustancial a la riqueza y complejidad al corpus que esta investigación requiere.

Por este motivo, la revisión de documentos históricos y la exploración de archivos públicos y privados marcan el inicio de este apasionante viaje, donde nos sumergimos en los registros primarios, desde las actas de cabildo hasta las crónicas y contratos, proporcionando una perspectiva más profunda de la historia y el desarrollo de la ciudad de Quito a lo largo de los siglos.

Pero también son acompañados en el presente de este diálogo anacrónico con el trabajo de campo que desempeña un papel esencial en la consolidación y validación de los hallazgos obtenidos a través de la investigación documental y la exploración de archivos visuales. Ya que al realizar visitas a los lugares (plazas, pretilos, y el paisaje circundante a la ciudad), identificados en las fuentes, y al realizar fotografías contemporáneas y contrastar la realidad actual con las representaciones visuales del pasado, permite a esta investigación interrogar al archivo, cuestionarlo en el pasado, para comprender nuestro presente.

Este proceso multidisciplinario no solo permite la recopilación de datos, sino también la construcción de un corpus visual sólido y sustancial. Donde cada imagen, cada documento, cada inscripción se convierte en un fragmento esencial del mosaico histórico y visual que ahora forma la columna vertebral de esta investigación.

## Capítulo 1. Las imágenes y los lugares

Las relaciones del hombre con su medio son tan antiguas como el hombre mismo.

—José María Arguedas

Antes que el ser humano dejara el nomadismo y se asentara en un lugar, formando las pequeñas aldeas que con el tiempo se convertirían en ciudadelas y posteriormente en ciudades, existieron dos lugares relacionados con la vida y la muerte; el primero de ellos fue la morada de los muertos; y el segundo los lugares dedicados a los rituales mágicos-religiosos. La morada de los muertos, según Mumford (2012, 15-16), durante el paleolítico fue un lugar donde; “los vivos volvían a intervalos, para comunicarse con los espíritus (...) o para aplacarlos” (Mumford 2012, 15). Para ser identificados, estos nuevos lugares, debían contar con un distintivo o una marca que los torne reconocibles frente al vasto territorio por el cual los seres humanos se movían. De esta manera, el primer distintivo del cual se tiene registro como elemento único o en conjunto en un lugar, es la imagen del mojón o *menhir* (Mumford 2012, 15).

El menhir es un símbolo sacralizado que se da por la unión entre un lugar y la colocación en ese lugar de una piedra o cuerpo lítico que mantiene una forma alargada (Cirlot 1992, 91). El mojón, por otro lado, eran una señal que se colocaban en despoblado en lugares vacíos y tenían una función de guía. El menhir asumía la misma función, pero a diferencia del primero estaba formado por un cuerpo megalítico de piedra alargado y de gran tamaño que podía estar ligeramente tallado (Real Academia Española 1992, 1355-1388).

En cuanto a los lugares dedicados a los rituales mágicos-religiosos, al igual que la morada de los muertos, aparecieron por la unión de la cueva, la primera morada de los hombres y las imágenes. Para Mumford (2012, 16), y J.E. Cirlot (1992, 162), las cuevas junto con las imágenes rupestres fueron los primeros santuarios creados por el ser humano, ya que tenían un significado místico porque evocar un centro, la profundidad o la montaña.

La creación de un centro en los lugares mágicos-religiosos, parten desde la revelación del espacio sagrado, el cual adquiere un valor religioso para el ser humano, porque implica una orientación y creación de un “punto fijo” o “centro del mundo” (Eliade 1981, 15):

...nada puede comenzar, *hacerse*, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Por esta razón el hombre religioso se ha esforzado por establecerse en el 'Centro del Mundo' (Eliade 1981, 15).

La creación de un centro equivalía al acto de crear el mundo, a partir de una fractura que lo divide en espacio sagrado y el espacio no sagrado (Eliade 1981, 15). De esta forma, la ritualidad en el lugar sagrado nació desde la cercanía con las imágenes consagradas, o hierofanías -imágenes sagradas- (Eliade 1981, 15). Dichas imágenes eran portadoras de un aura vinculada al lugar donde se encontraban; como las imágenes en cuevas (Cirlot 1992, 161); o las imágenes de los antiguos dioses griegos que se encontraban en los templos, grutas, cuevas (Mumford 2012, 16); las imágenes de la religión católica que reposaban al interior de las iglesias, capillas, humilladeros, calles, montañas, grutas, cuevas; y finalmente las imágenes que reposan hoy en día en los museos convertidos en los nuevos lugares/refugios del arte (Belting 2007, 77).

Desde la prehistoria, las cuevas fueron los lugares donde se creaban, escondían y preservaban las imágenes en los diferentes cultos y ritos (Cirlot 1992, 162). Las imágenes de las cuevas eran “objetos que poseían una función definida” (Gombrich 1997, 39), y no solo fueron imágenes rupestres que tenían un contenido artístico, como fueron nombradas por la historia del arte en la modernidad (Gombrich 1997, 39).

Estas imágenes, como lo ha señalado Warburg y Belting, citado por Rancière (2010, 254), poseen una dimensión antropológica,<sup>6</sup> ya que: “nos obligan a recordar que los objetos que admiramos como obras de arte han sido al principio objetos que servían a las funciones rituales” (Rancière 2010, 254). Y, en la mayoría de los casos, estaban relacionados con el culto al servicio de los rituales, primero mágicos y luego religiosos. Benjamín nos da un ejemplo claro sobre esto, al exponer en “El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está sobre todo destinado a los espíritus” (Benjamín 1989, 27). Las cuevas al ritual mágico-religioso provienen de los descubrimientos realizados,<sup>7</sup> donde las imágenes no

---

<sup>6</sup> Sobre el significado de las imágenes en las cuevas, existen varias interpretaciones, pero la más aceptada es aquella que relaciona las imágenes rupestres como una forma de dominar la naturaleza, siendo un “santuario que acoge símbolos que explican y refuerzan su propio simbolismo” (Eliade 1981, 161). Se cree también que estas imágenes fueron realizadas con un fin de ritualidad mágico-religiosa previo a las cacerías, en la que los animales convertidos en imágenes eran cazados simbólicamente con la intención de atraer el espíritu de esos animales para vencerlo (Gombrich 1997, 42). Las cuevas nos han dejado también imágenes que evocan lo femenino como: siluetas de mujeres, bisontes heridos, redes, representaciones de cabañas, arpones, azagayas, formas geométricas como cuadros y rombos y también imágenes vinculadas a las formas masculinas como: caballos, fieras, además de mamuts, jabalíes, renos, cerdos y bisontes (Cirlot 1992,161). Para Freud, la cueva tiene una relación femenina, por ser el lugar donde reciben acogida las manifestaciones de los poderes divinos (Cirlot 1992,161).

<sup>7</sup> Pérez Tripiana, Alicia, y María de los Ángeles Sobrino López. «El poder de la imagen. Arte y Belleza.» Ponencia presentada en el Ciclo de Conferencias del Museo del Prado en Línea, 1 de abril del 2017. [https://www.youtube.com/watch?v=agbxljk-JdY&t=819s&ab\\_channel=MuseoNacionaldelPrado](https://www.youtube.com/watch?v=agbxljk-JdY&t=819s&ab_channel=MuseoNacionaldelPrado) (consultada el 9 de febrero del 2022). Nota: Según las autoras: Algunos ejemplos de estos grandes conjuntos de imágenes en cuevas las tenemos en la cueva de Altamira en España, las cuevas de *Lascaux* en Francia, en Sudamérica en

presentan solo como grandes composiciones de sobre las paredes y los techos, sino más bien, son el resultado de la sobre posición de imágenes, creadas a partir de las reiteradas visitas a las cuevas. Por añadidura, la caverna aportó “al hombre primitivo su primera concepción del espacio arquitectónico, su primer atisbo del poder de un recinto amurallado como medio para intensificar la receptividad espiritual y la exaltación emotiva.” (Mumford 2012, 18). Como más tarde lo haría la pirámide, el zigurat, la gruta mitraica y las catacumbas cristianas (Mumford 2012, 18).

### **1.1. Las imágenes y el *centro* de las ciudades**

Cuando el ser humano dejó el nomadismo, aparecieron las primeras aldeas y ciudadelas fortificadas formadas por una extensión no mayor a un solar, o una manzana. Eran asentamientos pequeños, que poseían dos características mayoritariamente en común; (1) contaban con una muralla (un espacio delimitado de protección), y (2) tenían un santuario en su centro (Mumford 2012, 64). Las ciudadelas también constituían un nuevo mundo simbólico, ya que no solo representaban al grupo humano que vivía dentro de las murallas, sino también al “cosmos entero y a sus dioses” (Mumford 2012, 64).

Eran lugares con un poder de convocatoria, como los lugares dedicados a la morada de los muertos y a los rituales mágico-religiosos del paleolítico, donde los pequeños grupos de poblaciones acudían habitualmente cuando la ciudad y el santuario se unieron, convirtiéndose en un “recinto sagrado e inviolable” (Mumford 2012, 67). A diferencia de estos dos primeros lugares, la ciudad se cerró y fortificó, en parte por los “propósitos irracionales y mágicos de la guerra” (Mumford 2012, 80), por lo cual, se debe destacar que “probablemente el propósito simbólico, precedió a la función militar” (Mumford 2012, 67).

Pero también porque la muralla en sí tenía la función de un cosmos sagrado, impidiendo la “invasión de los demonios y las almas de los muertos” (Eliade 1981, 32). En este sentido, el cosmos debe ser entendido como la totalidad del mundo habitado y organizado que se diferencia del caos. Pero también es el territorio habitado que puede ser usado por estar sacralizado, o por estar cerca de un lugar sagrado. El espacio sagrado de la ciudad adquiere solo estas características mediante la consagración ritual que divide lo sagrado (el interior) de lo inhóspito (el exterior). La división entre el interior y el exterior estaba marcada por la

---

Argentina está por ejemplo la Cueva de las manos. Según los especialistas, se han encontrado en los 5 continentes, en 170 países, más de 75 millones de imágenes prehistóricas en cuevas y abrigos rocosos que pueden datar del paleolítico hace aproximadamente 32 mil años a 28 mil años a.C.

muralla (Eliade 1981, 32). La ciudadela se vuelve habitable solo cuando estaba sacralizada mediante la repetición del ritual, mientras en el exterior se sitúa como el opuesto: el caos, lo siniestro, lo que no tiene forma ni orden y donde habita el enemigo (Eliade 1981, 53). De tal forma, que la aldea desde su comienzo es un recinto sagrado que se encuentra protegiendo a su dios (Mumford 2012, 86).

Esta protección estaba medida por imágenes usadas al ingreso a las ciudades amuralladas, en las grandes puertas sagradas, reforzadas simbólicamente al igual que los palacios, por imágenes de toros y leones, o enormes imágenes mágicas del poder deificado. Existen ejemplos destacados como la ciudad de Tebas en el alto Egipto desde el año 200 a.C.,<sup>8</sup> o una de las 8 puertas dobles de Babilonia dedicadas al dios Marduk y construida por el rey de Babilonia Nabucodonosor. Donde las imágenes de toros y serpientes de bronce sobre las grandes puertas de un fondo de cerámica azul resguardan el ingreso a la ciudad (Marzahn 1993, 21). Otras referencia de imágenes en murallas de ciudades antiguas las tenemos en la Biblia, en Libro de las Revelaciones de San Juan, con la muralla de la ciudad Santa, o la ciudad nombrada como la novia del cordero.<sup>9</sup>

La centralidad de la zona sagrada, como parte medular de las aldeas, ciudadelas y posteriormente ciudades, encontró diferentes variantes dependiendo de la cultura y la geografía, aunque continuaban con el mismo principio; unían a los lugares y las imágenes en el rito sagrado (Mumford 2012, 67). En ejemplo de la antigüedad lo podemos encontrar en la Acrópolis, que no solo representaba al lugar más elevado de la ciudad, también como lugar, era una montaña sagrada donde se encontraban los dioses y las ninfas en una multiplicidad de

---

<sup>8</sup> Galán, José Manuel. Las ciudades en la antigüedad mediterránea (II). Tebas en Egipto. La ciudad de las cien puertas. Ponencia presentada en el Ciclo de Conferencias de Fundación Juan March en línea, 7 de enero de 2014. <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/ciudades-antiguedad-mediterranea-ii-tebas-egipto-ciudad-cien-puertas> (Consultado el 4 de febrero de 2022).

<sup>9</sup> (Ap. 21:2; 21: 9). Nota: En el libro de San Juan se menciona la nueva Jerusalén como “una novia ataviada para su esposo”, el cordero (Jesús) (Ap. 21:2; 21: 9). En contraposición, la ciudad de la tierra que sucumbe ante los pecados humanos es expuesta en Babilonia, como la prostituta, aquella que “está vestida de lino, púrpura y escarlata, resplandeciente de oro, piedras preciosas y perlas” (Ap. 18:16). Y aunque la Biblia es un libro de fe, y no un libro histórico en el sentido moderno, también nos puede servir para establecer las relaciones intrínsecas que existieron desde la fe entre las imágenes y los lugares por el cristianismo. La muralla de la Ciudad Santa, a diferencia de las murallas de las ciudades del mundo terrenal, no contaría con imágenes de animales o seres mitológicos que la defiendan del exterior, como el caso de la ciudad de Babilonia, al contrario, serían las imágenes de los doce apóstoles de las tribus de Israel los que estarían presentes en las murallas. Las imágenes se asentarían sobre doce piedras preciosas, y en las puertas bajo cada imagen se encontraba el nombre de cada una de las doce tribus fundadoras. Además, la ciudad tendría una forma geométrica cuadrada, y en cada uno de sus lados apuntaría a los cuatro puntos cardinales. La última sustancial diferencia entre las murallas de la ciudad santa y la ciudad terrenal se darían en las puertas de las murallas, ya que estas no estarían cerradas, pues se encuentran ya en el cielo (Ap. 2018, 21:3; 21:12-21:14; 21:25).

lugares dentro de la montaña como; cavernas, tumbas, grutas, manantiales, altares, palacios y templos sobrepuestos, o juntos unos a otros por el paso del tiempo (Mumford 2012, 275).

Los primeros templos, según Gombrich (1997, 77), pudieron ser pequeños cubículos cercados construidos en madera, dedicados a los sacrificios y a las plegarias para los dioses. Al interior de los cubículos, al igual que en las cavernas, se encontraría albergada la imagen para el ritual religioso. Cuando las ciudades griegas crecieron, fueron absorbidas por otras ciudades, o se llegaron a unir, dependiendo del caso, lo que dio como resultado la construcción de un templo mayor y una sucesión de pequeños templos acompañados por divinidades que correspondían a las pequeñas aldeas. Ya que “como otros centros de la antigüedad, la ciudad griega fue, desde el comienzo, la morada de un dios” (Mumford 2012, 230). Los templos guardaron los rastros de su pasado, entre ellos las características del lugar para llegar a diferenciar a sus dioses. La morada del dios sé al interior del templo, más el exterior era el único lugar al cual se podía acudir avistarlos (Mumford 2012, 230).

A diferencia de los dioses que reposaban al interior del templo, las imágenes griegas que hoy en día se encuentran al interior de los museos del mundo, alguna vez fueron imágenes de hombres y mujeres estáticos, esculpidos en mármol y bronce a color.<sup>10</sup> Estas imágenes estaban destinadas a los lugares exteriores de la ciudad y fueron realizados en su mayoría para lugares funerarios, o lugares exteriores a los santuarios religiosos donde se celebraban ofrendas (Beard 2018, 68). Este cambio en la ubicación de los dioses en relación con el templo y al centro de la ciudad, se dio cuando la divinidad expresada por una imagen, la del dios o la diosa, adquirió en la Grecia antigua la forma humana (Mumford 2012, 231). Primero como dioses sobrehumanos y luego como dioses humanizados, dejando de lado la búsqueda de una conexión con el cosmos y la idea del todo:

...(por) la división que tuvo lugar en el siglo VI entre la filosofía natural, que consideraba que el cosmos era una cosa o un proceso aparte del hombre, y la sabiduría humanista, que consideraba al hombre capaz de existir en un mundo autónomo y fuera del cosmos, se perdieron en gran parte las instituciones más antiguas sobre la condición del hombre, más ciertas, aunque también fueran más confusas (Mumford 2012, 290).

En el Fedro, Sócrates sostiene que no se puede aprender nada a través de la relación con el cosmos mediante elementos naturales, como las estrellas, los árboles o las piedras. Este cambio de paradigma, que abandona en parte el mundo cósmico, nos habla más de lo que

---

<sup>10</sup> Estas imágenes llegaron a nosotros por copias Romanas en mármol (Beard 2018,68).

estaba pasando en la sociedad griega, y como Sócrates solo puede ver un aprendizaje por los “hombres de la ciudad”<sup>11</sup> (Mumford 2012, 290). Ya que fue un momento de la historia donde la relación hacia el cuerpo se vio reflejada, al sacar las imágenes a los lugares abiertos de la ciudad, pero también los santuarios, creando una “ciudad de imágenes del cuerpo humano”<sup>12</sup> (Beard 2018, 27, 34). Además de las imágenes que evocaban a los muertos en las festividades y la cotidianidad (Beard 2018, 27, 34).

La mención a la cultura, los lugares y las imágenes griegas, se vuelven relevantes para esta investigación, ya que la cultura de occidente siempre se ha nutrido de la cultura grecorromana, del cual somos sus herederos por el legado de Roma y el catolicismo (Dussel 1967, 38). Un punto importante para destacar de esa herencia es el papel que tuvieron los romanos en la adquisición del conocimiento griego y cómo lo emplearon. Para Beard (2018, 73), los romanos no fueron saqueadores o imitadores de Grecia, más bien, fueron “hábilis artistas” (Beard 2018, 73), que supieron adaptar y captar la expresión griega, sobre todo el “compromiso con la forma humana, que en última instancia se remontaba a la Grecia del siglo VI” (Beard 2018, 73).

El ágora griega, otra invención de los griegos en la ciudad, en el siglo V a.C., era un lugar dedicado al mercado urbano, donde el intercambio y la multitud de personas está presente, además, era un lugar para el uso de la palabra (Mumford 2012, 254). La descripción más antigua que tenemos del ágora griega proviene de la *Iliada*, donde Homero, especifica al ágora como el “lugar de asamblea” (Homero 1908, 309), donde las personas de la ciudad se congregaban. La finalidad de la congregación tenía una razón: “decidir si un asesino tenía que pagar una compensación adecuada en sangre a la parentela del muerto. Los ancianos, 'sentados sobre piedras pulidas en medio del círculo reverenciado', daban a conocer su decisión” (Homero 1908, 309).

El foro romano se establecería como el centro de la vida pública de Roma y del imperio, siendo una combinación del ágora y de la Acrópolis griega. En su interior se encontraba el gran lugar dedicado a la asamblea, pero también permanecían presentes las imágenes de los

---

<sup>11</sup> Este grupo selecto de personas, eran aquellos hombres con ciudadanía griega que poseían un estatus social alto en la sociedad, además estaban excluidos del grupo: las mujeres, los esclavos y los llamados bárbaros (Beard 2018, 27, 34).

<sup>12</sup> Las imágenes del cuerpo humano estaban representadas por los cuerpos jóvenes y atléticos de hombres, que pretendían generar una “garantía física de virtud moral y política”. El ciudadano masculino ideal, según el estereotipo ateniense, tenía que estar “perfectamente formado” y ser bueno (Beard 2018, 27, 34).

dioses en los templos, además de las estatuas de las victorias por las guerras (Mumford 2012, 399). Fue el símbolo de unión entre las diversas tribus extranjeras y funcionaba como un lugar de *comitium*, o asamblea. Ya en los primeros tiempos de la ciudad, esta fue usada para competencias de gladiadores -otro lugar para la muerte-, y atletas.<sup>13</sup> El foro también cumplía la función de mercado y llegó a albergar al templo, pues la “paz del mercado” podía solo haberse logrado gracias a un carácter sagrado en este lugar (Mumford 2012, 375).

Tanto en el ágora como en el foro, las imágenes mantuvieron el vínculo con los rituales religiosos en las representaciones de los dioses y los muertos. Las imágenes<sup>14</sup> de los dioses, anexas a los templos griegos, se destinaban al sitio más elevado donde pudiera ser visto por la mayor parte de la ciudad. En el foro romano, pese a no ser un templo, también habitaba el dios griego Mercurio (Vitruvio Polión 1787, 24).

A inicios del siglo I a.C., una imagen más se añadirá a este repertorio: las imágenes del emperador romano fueron “la primera muestra de monumentos cívicos”<sup>15</sup> (Verdugo Santos 2016, 171), que cumplían una función pedagógica que “inculque a los ciudadanos principios y hazañas que los conecten con la sociedad de la que forma parte y con el poder que las genera” (Verdugo Santos 2016, 171). El significado de esta imagen no era solo que mantenía vivo el recuerdo de la memoria, sino también el poder de protección que la imagen tenía ante el enemigo, como en su tiempo lo hicieron las imágenes simbólicas y mágicas frente a los templos o las murallas (Mumford 2012, 76).

Con la llegada del cristianismo en el año 313 d.C., luego del periodo de clandestinidad, los nuevos cristianos buscaron el lugar donde pudieran realizar sus prácticas espirituales, mientras se mantenían alejados de las imágenes y de los símbolos paganos romanos que podían encontrarse en el teatro, el circo, y los baños públicos. Los lugares elegidos fueron

---

<sup>13</sup> Bendala, Manuel. Roma; el prodigioso paisaje urbano de la ciudad imperial. Ponencia presentada en el Ciclo de Conferencias de Fundación Juan March en línea, 10 de febrero de 2015. <https://canal.march.es/es/coleccion/roma-prodigioso-paisaje-urbano-ciudad-imperial-1296> (Consultado el 2 de febrero de 2022).

<sup>14</sup> En el mundo romano, existía un variado corpus de dioses establecidos en jerarquía, y ocupación. Así, los dioses destinados a los templos más importantes eran los dioses titulares de la ciudad, como también los dioses Júpiter, Juno, Minerva. Mercurio estaba destinado al foro, o al mercado, y Apolo y Liberto, el padre, al teatro. Hércules estaba junto al circo, en el gimnasio, o en los anfiteatros. Marte se encontraba fuera de la ciudad en dirección “hacia su campo”, el “sitio destinado a los ejercicios militares”. La diosa Venus estaría junto a las puertas de la ciudad, con Vulcano, y Marte (Vitruvio 1787, 24-25).

<sup>15</sup> Aunque también cabe señalar, el registro más antiguo que se tiene de la imagen de un emperador, una imagen cívica, es la Estela de la Victoria, o la Estela de *Naram-Sin* (2254 - 2218 a.e.c.), cuarto rey de Mesopotamia, y el primero que se conoce en usar la imagen del guerrero implacable emparentado con los dioses (Louvre 2009). La estela es un monumento conmemorativo funerario, en la mayoría de los casos, aunque también puede tener un valor simbólico (Cirlot 1992, 198).

dos; el templo y las antiguas basílicas. La razón primordial fue una mayor capacidad de ocupación por las grandes dimensiones que tenían, lo que les permitió convertirse en los centros de refugio para las congregaciones cristianas, y los nuevos lugares dedicados a los rituales religiosos (Mumford 2012, 413).

En la edad media, el templo aparece como el centro destacado de la vida espiritual de la ciudad, y como lugar destinado al ritual. El cementerio, o el lugar dedicado a los muertos, por otro lado, se sitúa como el lugar adjunto al atrio del templo – el patio de la *domus* romana-, y no fuera de la ciudad. Durante los siglos XI y XII, la vida urbana adquiere su cúspide en propaganda de fe y en el Evangelio.<sup>16</sup> Los dos aspectos de la vida medieval mencionados se proyectaron hacia el exterior en las fachadas y los portales de las iglesias, y no al interior del templo, por medio de imágenes simbólicas de fácil identificación para la población (Soraluce Blond 2010, 9-10). La propagación de la fe utilizaría como medio de exposición de las imágenes hacia el exterior, fue un recurso también usado en las ciudades amuralladas con los leones y las serpientes, como lo hemos visto anteriormente. Mientras el interior del templo, con el pasar del tiempo, se convertiría en un “museo de la fe cristiana” (Mumford 2012, 450).

### **1.1.1. La invención de las plazas como el lugar en las ciudades en América**

Las plazas, pero sobre todo las plazas mayores en América fueron la médula central de las ciudades, y una invención urbanística que tuvo resultados favorables en el proceso de creación, formación y consolidación de las ciudades. En el caso de las plazas en América, estas han sido poco analizadas desde una historia de las ideas, ya que se ha partido del supuesto que su invención llegó al continente como una idea consolidada y madura, más este no fue el caso.

La plaza, como hoy en día la conocemos en América, desciende, por una parte, de las innovaciones urbanísticas renacentistas llegadas a la Corte de Castilla. La misma que tenía como esencia fundar y poblar el continente por medio de la creación masiva de ciudades *ex*

---

<sup>16</sup> El repertorio de imágenes al exterior del templo era variado, teniendo desde grupos escultóricos a complejas composiciones. Las imágenes no solo eran el medio para hacer llegar el mensaje, además de ser “una necesidad de acercar a los fieles a un medio artístico que atraiga su atención, invitando a la meditación o la curiosidad” (Soraluce Blond 2010-2011, 10). Las imágenes representaban “la conciencia del pecado a la necesidad del arrepentimiento, el temor al Juicio Final y la terrible condena o la alcanzable salvación en un mundo mejor, todo ello acompañado de elementos meramente decorativos” (Soraluce Blond 2010-2011, 10). La representación del Juicio Final fue la escena bíblica más empleada, donde abundaba la “presencia del pecado en la sociedad y sus consecuencias” (Soraluce Blond 2010-2011, 10). Las imágenes de este tipo causaron rechazo por sectores de la iglesia, se redujeron perdiendo la función pedagógica que mantuvieron durante los siglos XI al XIII d.C., (Soraluce Blond 2010-2011, 10).

*novo*.<sup>17</sup> El poblamiento es la palabra clave en la conquista, ya que estaba respaldado por el Reino de Castilla y Aragón con el derecho Castellano establecido en el Código de las siete Partidas de Alfonso X El Sabio (1221-1284)<sup>18</sup> (Brewer-Carias 1998, 5,7). Este derecho tenía como base el sistema de Patronato otorgado en el siglo XIII al reino de Portugal y posteriormente al de Castilla, por parte del papado como cabeza de la Iglesia Católica. Siendo la primera que vez que una institución religiosa otorga a una nación el doble poder de colonizar y misionar a través del derecho y el deber en la propagación de la fe, entre los pueblos que han sido descubiertos (Dussel 1967, 39-40).

El descubrimiento y el poblamiento del continente americano, durante la mitad del siglo XVI, estuvo caracterizado por la expansión del territorio con la fundación de pueblos, villas y ciudades para el reino. La fundación era la única forma que tenía el reino, según la ley castellana, de adquirir y expandirse. Por tales motivos, el ordenamiento urbano de las nuevas ciudades fue un hecho innovador, al establecer instrucciones para el poblamiento en serie (Brewer-Carias 1998, 11), como lo hicieron también en su tiempo los griegos en el mar Egeo y luego el Imperio Romano (Vitruvio Polión 1787, 15).

El ordenamiento urbano estuvo primero organizado y regulado por el Comité permanente establecido en 1511<sup>19</sup> para atender los asuntos de las Indias, y posteriormente con el Consejo Real de Indias desde 1524 (Brewer-Carias 1998, 11). No sería hasta 1573, cuando se publicaría a modo de compendio las Ordenanzas de Descubrimiento y Población dadas por Felipe II en el Bosque de Segovia, el 13 de julio de 1573.<sup>20</sup> Sin embargo, esta publicación, llegaría tarde, ya que gran parte de las ciudades en América habían sido fundadas y se encontraban en procesos de consolidación. Las ordenanzas fueron una gran recopilación de las reglas e instrucciones concernientes a la forma urbana de las ciudades, constituyéndose:

---

<sup>17</sup> Cabe recalcar que durante la primera etapa de la conquista existió una variada tipología de ciudades, originadas a partir de la transferencia de experiencias, por lo que se crearon tipologías alternativas como las ciudades irregulares, semicirculares, superpuestas, fortificadas. También existieron ciudades espontáneas, con pueblos que nacieron de capillas, fuertes, haciendas o estancias, tambos y posadas. Además, se formarían los pueblos llamados de indios, tanto en la reducción, como en la creación del modelo comunitario implantado por los jesuitas en Uruguay (Gutiérrez 1983, 77-100).

<sup>18</sup> Ley 29, título XXVIII de la Partida III. En esta Ley se trata sobre la pertenencia del territorio (tierra firme, o isla), resolviendo que es propiedad de “aquel que la poblaré, primeramente; en aquel o aquellos que la poblaron, deben obedecer al Señor en cuyo señorío es aquel lugar do apareció tan isla” (Brewer-Carias 1998, 5).

<sup>19</sup> Antes de 1511, se dejó a libre criterio de los descubridores la elección de los sitios para los pueblos y la forma más adecuada para el poblamiento, dando la única indicación que se revise la calidad de la tierra (Brewer-Carias 1998, 21).

<sup>20</sup> Las ordenanzas de 1573 fueron extraídas del Tomo II del Código de Juan de Ovando (1569-1575), quien había realizado una ardua recopilación y ordenación de la legislación existente en relación con América. En 1680, el contenido de las Ordenanzas fue incorporado a la Recopilación de las Leyes de los Reinos de las Indias, y publicadas por el Rey Carlos II, con el título: *El Orden que se ha de tener en descubrir y poblar*. Estas leyes continuaron rigiendo en España hasta el siglo XIX (Brewer-Carias 1998, 28).

“en lo que se puede considerar como el primer cuerpo orgánico de normas jurídicas sobre ordenación urbana que se haya dictado jamás” (Brewer-Carias 1998, 27).

Fue este Comité, quien, a la luz del renacer de la arquitectura antigua, introdujo las ideas renacentistas. Este corpus primario fue formalizado por el Consejo de Indias en forma de Instrucciones de poblamiento, y fueron entregadas a los Adelantados<sup>21</sup> desde el año 1513. Antes de este hecho no se dieron instrucciones precisas para el poblamiento en tierra firme o en las islas (Brewer-Carias 1998, 27). Las ideas llegadas a la Corte resumían un conjunto teórico trabajado por filósofos, arquitectos y artistas, que habían trazado los planteamientos de cómo debería ser una ciudad, y se encontraba formado por la trilogía formada por Aristóteles, Vitrubio y Alberti (Brewer-Carias 1998, 11,13). A lo que debemos sumar los principios heredados de la ciudad ideal cristiana en el libro de las Revelaciones,<sup>22</sup> los escritos de San Agustín (Mumford 2012, 416), y la propia praxis en América (Brewer-Carias 1983, 77).

El primero de los autores, Aristóteles (384-322), en el libro *La Política*, describe una de las invenciones más importantes para las ciudades *ex novo*, o ciudades nuevas: la retícula. Esta forma generalizada de planificación se extendió en las ciudades griegas del Mediterráneo durante los siglos IX al VI a.C., y posteriormente fue utilizada por los romanos, quienes agregaron una red de caminos que interconectaba el imperio (Brewer-Carias 1998, 11,13).

La conexión entre las ciudades, en América, contó con la misma suerte, ya que, con la ocupación física del territorio americano, se creó una: “red urbana por obra de la autoridad centralizada de las metrópolis” y “un sistema de comunicaciones entre las distintas ciudades, dibujó el mapa unitario del continente, cuyas regiones habían estado hasta entonces incomunicadas. El hecho de la ocupación fue el resultado de la fundación misma de las ciudades” (Romero, 1976, 57). Con un territorio ocupado que instalaba tanto un nuevo proyecto económico como una nueva sociedad (Romero 1976, 57).

La retícula o trazado en rejilla, descrita por Aristóteles en la *Política*, y popularizada por el economista Hipodamo en la ciudad de Mileto, tras su destrucción por parte de los persas en el 494 a.C., fue una forma geométrica que ya era conocida y empleada en Jonia desde el siglo VII a.C. Además, el cambio más significativo que se le puede atribuir es a nivel filosófico, ya

---

<sup>21</sup> Los Adelantados eran personas que tenían el privilegio exclusivo de los titulares de cada Capitulación, para “poblar” las tierras, porque solo se podía poblar con la Licencia otorgada por el Rey, el Virrey o el Gobernador. Legar a fundar una villa, un pueblo o una ciudad sin la licencia era un delito que podía ser castigado con pena de muerte (Brewer Carias 1998, 8).

<sup>22</sup> Ap. 2018 21:16.

que se pasó de una ciudad orgánica a una ciudad propuesta por los principios geométricos (Mumford 2012, 293).

Estos principios, expuestos en la ciudad ideal de Aristóteles, provenían también del pensamiento naturalista al observar el mundo orgánico y apreciar “la lección del crecimiento controlado” (Mumford 2012, 313), frente al crecimiento por acumulación e inorgánico del ser humano. Lo que denota, en palabras de Platón, escritas por Sócrates, la “confianza en la capacidad de los procedimientos racionales para imponer medida y orden a todas las actividades humanas: nunca, desde los días de la magia primitiva, había estado la mente humana tan segura de los poderes que controlaba” (Mumford 2012, 293).

Además de la forma geométrica de la ciudad, que permite un crecimiento e implantación en nuevas ciudades, existieron otras propuestas que guardan similitud con las hechas durante el barroco, como la del geómetra y matemático Metón (460 a.C), citado por Mumford: “aplicando una regla tomaré la medida para que tengas un círculo cuadrado y en el medio un mercado, al cual llevarían caminos rectos justos hasta su centro, como en una estrella (...) sus rayos refulgen rectos a todas partes”(Mumford 2012, 293).

El segundo teórico tratadista que tuvo influencia teórica en el Comité, fue Vitrubio Polión, quien en el siglo I. d.C., fue el encargado de escribir al primer emperador romano Cesar Augusto, el primer tratado sobre arquitectura, construcción y trazado de ciudades en el mundo romano. La obra se tituló *De Architectura* (10 libros de arquitectura en español), y fue publicada en traducción del latín al italiano en Roma en 1486,<sup>23</sup> por lo cual al momento que empieza el poblamiento de América y la creación de las ciudades *ex novo*, la obra de Vitrubio pudo ser conocida por los especialistas (Brewer-Carias 1998, 12).

La obra de Vitrubio empieza con la creación de las nuevas ciudades, las consideraciones previas que se deben tener (orientación, fuente de agua, dirección de los vientos, la provisión y alimentos, terrenos para caza...), al igual que lo hizo Platón, Sócrates, Hipócrates y posteriormente Alberti, en las propuestas de ciudades ideales (Mumford 2012, 305); (Brewer-Carias 1998, 17). Vitrubio generó un compendio de características que debía tener el *forum* o

---

<sup>23</sup> La obra de Vitrubio ha tenido varias publicaciones desde su traducción, la primera de ellas fue la edición florentina de 1469 por Francesco di Giorgio Martini, aunque sería publicada en el siglo XVII. En 1486, fue traducida por León Battista Alberti, e impresa por el florentino impresor florentino Francesco di Dino, convirtiéndose en la primera traducción publicada, existieron algunas traducciones más como la Edición veneciana de 1497, edición de Jorque Mancheropie de 1543, y a versión de 1787 de Joseph Ortiz (Vitruvio 1787, 4). Nota: Según Umberto Eco (2012), la obra de Vitrubio fue conocida por los monjes, durante el medioevo, al igual que la obra Aristotélica en lo referente a la ciudad Ideal.

plaza. El foro romano, siguiendo a Mumford, “estaba en el centro de la vida pública, no solo de la propia Roma, sino de todo el imperio, aunque naturalmente había centros semejantes pero subordinados entre otras partes de la ciudad” (Mumford 2012, 376-377).

La importancia que tenía el foro en la ciudad radicaba en la agregación de actividades que se realizaban primero al interior del ágora y después del foro romano, perdurando en el tiempo de las ciudades, y conservado las estructuras iniciales del contorno inmediato donde se encontraban las edificaciones que representaban la ley, la religión, el gobierno y el hogar del rey (el *prytaneion* en griego), que conforma la administración de la ciudad (Mumford 2012, 254, 257).

Además, el foro, como ya lo mencioné más arriba, era el centro de la vida en Roma. El foro al cual hace referencia Vitruvio, y que tomarán después como ejemplo los arquitectos renacentistas, es el *foro mayor* de una ciudad, donde no había edificaciones particulares, ni mercado, era un espacio amurallado por medio de una galería de columnas, en el que se encontraba la basílica, los templos, la curia, y otros edificios públicos. Según Vitrubio, los latinos llamaban foro a todas las plazas, aunque existían una gran variedad, entre los más destacados está el foro de Romano, el foro del Cesar, el foro de Augusto y el foro de Trajano, del cual hoy en día nos ha llegado la columna parlante o columna de Trajano (Vitruvio Polión 1787, 108).

Alberti (1404-1472), escribió en latín el libro *Da Re Aedificatoria*, conocido en español como *Los diez Libros de Arquitectura*, publicando en 1486, el primer libro sobre arquitectura moderna influenciada por los escritos de Vitrubio<sup>24</sup> que se publicaron el mismo año (Brewer Carias 1998, 16). Para Alberti, el “principal ornamento para una ciudad está en su emplazamiento, su situación, composición y arreglo de sus calles, plazas y trabajos individuales: cada uno debe ser cuidadosamente planificado y distribuido de acuerdo con el uso, importancia y conveniencia” (Brewer-Carias 1998, 17).

El Foro en el tratado de Vitrubio, como las plazas en América siglos después, fue el elemento material y filosófico a partir del cual las ciudades, *ex novo*, nacerían. Como elemento material, crea límites entre el centro y la periferia, además es un elemento con atributos geométricos que permiten, a partir de una figura geométrica base, ya sea el cuadrado griego o

---

<sup>24</sup> Alberti publicó su Libro, *Da Re Aedificatoria* o *Los diez Libros de Arquitectura*, mientras a la par se publicaba también la traducción que realizo del libro de Vitruvio, *De Architecture*, irónicamente conocido en español, también como *Diez libros de arquitectura*.

el rectángulo romano,<sup>25</sup> convertirse en el patrón matemático y geométrico que tiene la facilidad de adaptarse a un territorio desconocido, lo cual le permite generar una grilla (Vitruvio 1787, 108). Y como elemento filosófico: “...lo primero de-lo-cuál algo se compone, siendo aquello inmanente (en esto) y no pudiendo descomponerse, a su vez, específicamente en otra especie distinta” (Aristóteles 2011, 183).

Ya lo hemos visto en las sociedades arcaicas y primitivas de Occidente, el mundo fue concebido como una materialidad que posee un centro y un entorno. En el primer caso, el centro, se lo percibe como el cosmos, lo habitado, organizado, mientras el exterior es visto como lo desconocido, el caos, donde habitan los muertos y los peligros. La derivación del mundo dicotómico entre el cosmos frente al caos sería lo que dio pie a la existencia de un centro o lugar sagrado en las regiones habitadas donde los diferentes grupos humanos manifestaran sus formas religiosas, creando la geografía tanto mística como sagrada (Eliade 1981, 15).

La idea de centro también ha sido vinculada al círculo, el cuadrado y posteriormente la cruz, como imágenes y formas simbólicas en lazo con las propiedades de perfección, estando asociado el centro desde la antigüedad a los muertos, el fuego, la divinidad, las fuentes y los héroes (Verdugo Santos 2016, 172).

Por esta razón, se vuelve indispensable remarcar los orígenes de la plaza americana y su vinculación con lo sagrado y lo místico. Otro punto para traer a colación es el vínculo que las ciudades hispanas mantuvieron con la religión católica, y el pensamiento católico, pero también la forma de hacer ciudades. Esto lo podemos ver en la descripción de la ciudad celeste, el paraíso o la Nueva Jerusalén, en el Libro de las Revelaciones de la Biblia, donde la ciudad estará formada por un trazado reticular en una planta cuadrada. Además, la ciudad, estaría rodeada por una muralla con doce puertas abiertas ubicadas en los 4 puntos cardinales, y al interior de la muralla se encontraría la plaza rodeada por árboles de vida (creando un centro y una periferia), sin santuario, porque “el señor, el Dios todopoderoso, y el Cordero, es su santuario”.<sup>26</sup> En el siglo V, San Agustín (1988, 137-138), en el libro *De Vitate Dei contra*

---

<sup>25</sup> Para los romanos, la plaza no podía tener una forma cuadrada, debía formarse por el trazado de un cerco, con el fin de poder tener una buena visibilidad frente al enemigo. Además, el tamaño de la plaza debía ser proporcional a la población de la ciudad, de manera que no sean muy grandes, la forma de la plaza sería rectangular y estaría dividida en 3 partes por su lado más largo y dos partes por el corto, permitiendo con comodidad los espectáculos (Vitruvio 1787, 108). Estos mismos principios serían la base para la configuración geométrica en las plazas en América, teniendo además que servir para las actividades deportivas equinas (Romero 1976, 12).

<sup>26</sup> Ap. 2018, 21:16; 21:21; 22:2

*paganos*, o “La Ciudad de Dios contra los paganos”, confronta a la ciudad cristiana -la ciudad celeste- frente a la ciudad pagana, y el vínculo que la ciudad de los paganos mantenía con los antiguos dioses romanos en forma de imágenes.

En las *Ordenanzas de Descubrimiento, Nueva Población y Pacificación, de Felipe II de 1573*, bajo el título general de “*El orden que se a de thener en descubririr y poblar*”, se trata a la plaza como el punto de partida para la ciudad,<sup>27</sup> siendo lo primero que debe crearse:

... se haga la planta del lugar repartiéndola por sus placas calles y solares a cordel y regla comenzando desde la plaza maior y desde allí sacando las calles a las puertas y caminos principales y dexando tanto compás abierto que aunque la población vaya en gran crecimiento se pueda siempre proseguir en la misma forma (Brewer Carias 1998, 34).

La creación de las plazas que llegaron a América tuvo dos referentes importantes para ser mencionados. El primero de ellos, es la *Piazza* de San Marcos en Venecia, creada a finales del siglo X, durante el medioevo. La Plaza contaba con características particulares, generando un primer cambio en los lugares para reuniones religiosas, usos momentáneos como mercado y como el escenario principal del carnaval. No tenía una forma geométrica definida, hasta 3 siglos más tarde, marcó un referente primero por tener una dimensión nunca vista en Europa, aunque sí en América como la Plaza Incaica del Cusco o Tenochtitlán.<sup>28</sup> Otra característica particular fue la ubicación del templo, pues este por primera vez durante el cristianismo se localiza frente a la Basílica de San Marcos, una novedad en el periodo del medioevo donde las edificaciones se encontraban unas juntas a otras, apiladas. Lo que generaba una apertura que sería típica, años más tarde, en el Renacimiento, despojando el cerco que la rodeaba con las construcciones. La última característica importante fue el sistema de plazas que tenía la propia Venecia en cada una de sus islas o barrios, cada iglesia era acompañada de una plaza, como el sistema de templos que llegaron a tener los griegos siglos antes (Mumford 2012, 540-541; Romero 1976, 52).

---

<sup>27</sup> Mientras para los pueblos de Indios, las normas sobre cómo debían crearse las plazas, llegarían de forma escrita y reglamentada con la publicación de las Instrucciones de Pamplona (Ciudad de Mérida, antigua Nuevo Reino de Granada) el 4 de mayo de 1559; “Y habiendo precedido esto, tratarse y harense los edificios del pueblo en tal forma que se sitúe y ponga la plaza en medio, en razonable proporción, y de ella salgan todas las calles con sus solares, conforme a la cantidad del pueblo, y los solares y casa (...) todo el pueblo junto haga su iglesia en un canto de la plaza, al oriente... y al otro la casa de su Cabildo, y cárcel, y al otro las de los demás principales” (Brewer-Carias 1998, 26).

<sup>28</sup> Aún queda por estudiar la influencia que estos lugares tuvieron en la conformación de las plazas de las ciudades al momento de su conformación. Sin embargo, el profesor Gutiérrez Ramón (1983), ya ha realizado estudios de carácter morfológico, al contraponer el tamaño de las plazas prehispánicas, a las plazas que se formaron en las ciudades durante la conquista. Para el profesor Jose Ruis Romero, al preguntarse “¿Cuál es el papel que las ciudades han cumplido en el proceso histórico latinoamericano?”, nos recuerda que la existencia de las ciudades, previo a la conquista en América, fue uno de los argumentos usados por Bartolomé de las Casas para establecer “la defensa de la capacidad racional de los indios” (Romero 1976, 12).

El segundo referente, podría considerarse el ensayo conceptual previo a la materialización de las ciudades en América, y fue el Campamento de los Reyes Católicos frente a la Toma de Granada, para asaltar la Capital nazarí como el último bastión musulmán. Ahí, en la villa de Santa Fe, se construiría en 1491, y con una duración de menos de 1 año, un campamento ciudad que retomaría los *castrum* o fortaleza romana, con los dos ejes cruzados *-el cardo y el decumano-*, el trazo ordenado rectángulo o la grilla, y las 4 puertas principales, pero además se crearía un lugar central: la plaza (Gutiérrez 1983, 77).

En la primera sección de este capítulo se ha explorado brevemente la historia de la ciudad, desde la perspectiva de las imágenes y lugares que han surgido en ella. Se ha puesto énfasis en las diferentes formas en que los lugares dedicados al culto a los muertos y a los rituales mágico-religiosos han influido en el contexto de la ciudad. Además, se ha abordado el papel de la centralidad en la formación de las ciudades y su vínculo inicial con la ritualidad, así como la evolución conceptual y práctica que han experimentado las plazas previo a su llegada a América. Es importante destacar que esta primera sección del capítulo sirve como antesala al capítulo dos, donde se describirá la ciudad de Quito desde su fundación.

En el próximo apartado, se profundizará en el análisis conceptual y teórico de las imágenes y lugares, estableciendo el marco teórico que se utilizará en los capítulos siguientes.

## **1.2. El lugar y el espacio**

El estudio de los lugares ha pasado por un sinuoso camino, siendo un tema preferentemente abordado por las ciencias y las humanidades a través de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura, la geografía, la geometría, la fisicomatemática, y también la sociología, la antropología, la filosofía, la psicología, los estudios fenomenológicos, la historia y los estudios urbanos. Si bien, este campo variado de especializaciones estudió a los lugares por sus características físicas y materiales, desde las cuatro últimas décadas se presenta un mayor interés por las dinámicas sociales y espaciales, en lo que hoy en día se conoce como el giro espacial<sup>29</sup> en las ciencias sociales (Santillán Cornejo 2019, 13-14; Martínez delgado 2021, 9-10; Lindón 2012; Schlögel 2007, 64-67; Duch 2015, 170).

---

<sup>29</sup> En las ciencias sociales y las humanidades, el debate por el espacio (urbano) aparece a finales del siglo XX, como una respuesta de resignificación del espacio en las ciudades (Lefevre 2013, 20). La palabra público, que se ha unido al concepto de espacio en los debates de las tres últimas décadas (Delgado 2011, 15-17), viene del latín *publicus* que quiere decir aquello “que es visible al pueblo” (Mir 1982, 35). El espacio público sería en este caso la materia o el terreno que es visible al pueblo. El concepto de espacio público, como concepto nuevo, según Delgado (2011, 17-18), es uno: “conjunto de lugares de libre acceso... Como ámbito en el que se desarrolla una

Además de las diversas perspectivas teóricas que existen, según la disciplina de las ciencias o las humanidades que se aborden, es importante destacar las similitudes y diferencias entre los conceptos de lugar y espacio, los cuales serán explorados en los siguientes párrafos. Es fundamental considerar el papel del ser humano en ambos conceptos para comprender su relación y relevancia en distintos contextos.

Según el antropólogo Gosztonyi citado por Duch, el concepto de espacio puede ser definido hasta de 29 formas distintas dependiendo de la rama que lo analice, ya que sus abordajes pueden ser tan variados que van desde propuestas teóricas como la filosofía, la física, la matemática, la psicología hasta otras con un carácter más esotérico como el espiritualismo (Duch 2015, 170).

Una de las civilizaciones sobre la cual se funda occidente, Grecia, trató al espacio como un problema conceptual que debía ser manifestado como aquello que era evidente a la experiencia. De esta manera, los griegos, desde la filosofía, abarcaron al espacio desde el problema del ser y no ser, la materia y la forma, lo lleno y lo vacío. Platón, en el *Timeo* (1992, 139, 204-205), describe al espacio desde dos puntos, el primero como un antecesor al mundo, un receptáculo universal o *kahora* -aquello que no es ni tierra, ni aire, ni fuego, ni agua-, un ser intermediario entre el ser y el devenir. Aunque también destacaba que cuando el mundo existió en el inicio, el espacio fue el “elemento informe que recibe en sí la limitación de la forma” (*Timeo* 1992, 139). El espacio, por tanto, para Platón, es un atributo de la cosa o cuerpo.

Mientras, Aristóteles, en el libro IV de la Física, analiza el *topos* - lugar en griego-, o *locus* en latín, como un “donde” concreto y relacional, a diferencia del espacio, que proviene de *spatium*, en latín, y hace referencia a una distancia, ya sea está corporal, local y temporal. En el uso latino, *spatium* también refiere a un campo de batalla, un campo de carreras (Aristóteles 1995, 221). El lugar o *locus*, diferenciado de espacio, según Aristóteles: “...no podrá ser ni la materia ni la forma, sino algo distinto, ya que la materia y la forma son partes de lo que está en un lugar” (Aristóteles 1995, 234). Tampoco es una extensión desplazada de las cosas que

---

determinada forma de vínculo y de relación con el poder”. En estos espacios de la ciudad, que generalmente son las calles, plazas, jardines, lo que está en análisis son los usos y el libre acceso a esos usos por parte de los habitantes de la urbe. Es una preocupación que se inclina más por la funcionalidad, las relaciones de poder, el mercado, el consumo, y la exclusión que por las relaciones que genera la existencia del espacio público en sí (Duhau y Giglia 2016, 133-134).

está siempre presente, siendo más bien “...el límite del cuerpo continente ‘que está en contacto con el cuerpo contenido” (Aristóteles 1995, 239).

Como lo llega a explicar en la metáfora entre el *locus*, y el objeto,

Pero, así como el recipiente es un lugar transportable, el lugar es un recipiente no-trasladable. Por eso, cuando algo, que se mueve y cambia, está dentro de otra cosa en movimiento, como la barca en un río, la función de lo que contiene es más bien la de un recipiente que la de un lugar (Aristóteles 1995, 239).

Y,

El lugar, en cambio, quiere ser inmóvil, por eso el lugar es más bien el río total, porque como totalidad es inmóvil. Por consiguiente, el lugar de una cosa es el primer límite inmóvil de lo que la contiene (Aristóteles 1995, 240).

En este pasaje de la Física de Aristóteles se destaca la idea de la inmovilidad del lugar, como se puede observar en el ejemplo del río y la barca. Aristóteles presenta al *locus* como un concepto inamovible, en lo que se refiere al "dónde" (Aristóteles 1995, 221), lo que subraya su permanencia en relación con un objeto que se mueve. Sin embargo, con la llegada de Galileo Galilei en el siglo XVI, la discusión se centrará más en el movimiento, gracias a los aportes generados por el descubrimiento del sistema heliocéntrico, que implicó el fin del geocentrismo y cambió la división entre los lugares supracelestes y terrestres (Foucault 1967, 1).

Los primeros fueron tratados desde la tradición aristotélica como la realidad verdadera y posteriormente en el inicio del cristianismo, como el *cielo*, versus los lugares terrestres, sagrados, profanos, protegidos, o, por el contrario, lugares abiertos, sin prohibiciones de acceso, como la ciudad o el campo. Lo que permitió pasar de un mundo constituido por el espacio infinito, a un mundo “infinitamente abierto” (Foucault 1967, 1). Así, en el espacio medieval “el lugar de una cosa no era más que un punto en su movimiento, así como el reposo de una cosa no era más que su movimiento indefinidamente desacelerado” (Foucault 1967, 1).

El espacio, siguiendo el planteamiento de Cassirer, nace como concepto generado cuando el ser humano primitivo pasó de una idea del espacio dominado por los cuatro sentidos (el visual, táctil, olfativo y acústico), donde el sistema del mundo estaba “vinculado sincréticamente al sujeto”, a la concepción de un “espacio homogéneo universal” que tenía “un orden cósmico único” (Cassirer 2016, 43). El cambio hacia un orden cósmico único permitió al ser humano ser capaz de crear una representación del mundo en un sentido

abstracto y teórico, este orden estaba regido por un pensamiento mítico y mágico (Cassirer (2016, 43).

Así,

En el pensamiento mitológico el espacio y el tiempo jamás se consideraron como formas puras o vacías sino como las grandes fuerzas misteriosas que gobiernan todas las cosas y determinan no solo nuestra vida moral, sino también la de los dioses (Cassirer 2016, 40).

Era una época, donde se originó una separación entre el espacio macrocósmico, entendido como el universo, y el espacio del microcosmos, el espacio del ser humano. En este sentido el cosmos en las primeras fases de la humanidad fue:

...el horizonte más dilatado y omniabarcante de todas las ordenaciones posibles, se consideraban como un espacio paradigmático, divino y óptimamente estructurado, el cual, a partir de correspondencias y analogías, otorgaba a todos los entes del mundo por lo tanto también el hombre, su 'lugar natural', el cual le permitía distinguir los puntos fijos... (de una) geografía mítica (Duch 2015, 160).

La representación del mundo, en cuanto a su espacio, o lugar, según Eliade (1981, 16) desde el estudio de las religiones, es tanto un espacio sagrado como profano, existiendo esta doble dualidad, como líneas más arriba lo mencionamos para el Medioevo, con el espacio supra terrestre y terrestre. El espacio sagrado sería el único y real para el ser humano, mientras el espacio profano, es aquel que carece de una estructura, consistencia y se presenta como amorfo (Eliade 1994, 16).

La dualidad entre los espacios sagrados y profanos ha sido objeto de análisis a lo largo de la historia, y ha sufrido transformaciones significativas. El primer momento de quiebre se dio con la crítica filosófica griega, pero fue con la física moderna de Descartes, durante el Renacimiento, cuando se produjo un segundo cambio importante. En este nuevo contexto, el concepto griego de *locus* fue desplazado por el concepto de espacio, el cual es descrito por sus cualidades geométricas y abstractas (Davies 1986, 32).

Al respecto de este tema, Kant (2018, 66) un siglo más tarde pondría la atención del espacio nuevamente en el sujeto, y no en las propiedades geométricas, adicionando un tercer componente, el tiempo. Así, para el autor, el espacio y el tiempo se encuentran *a priori* en el espíritu humano y subyacen a toda impresión sensible, no son algo real por sí mismos, ya que sus formas residen en el sujeto, y, por tanto, no pueden ser percibidos por el sujeto. Tampoco son cosas u objetos que pueden ser encontrados en el mundo, más bien, son las ventanas por

las cuales vemos el mundo; “El espacio no es más que la forma de todos los fenómenos de los sentidos externos, es decir, la condición subjetiva de la sensibilidad. Solo bajo esta condición nos es posible la intuición externa” (Kant 2018, 66).

La relación, entre el ser humano y los espacios, crea una diferencia entre el espacio geométrico de Descartes y el lugar propuesto por Aristóteles, donde “cada cuerpo tiene su lugar” (Aristóteles 1995, 201). No como el cadáver que ocupa una tumba, sino más bien, como el cuerpo que tiene un lugar al nacer y vivir (Augé 2000, 59). Porque el lugar tiene un sentido para las personas que viven en esos lugares, por ser una invención del grupo social que los descubre y delimita (Augé 2000, 57). Mientras aquellos que son ajenos a esos espacios estarían por fuera del sistema de signos, acciones e imágenes, porque el lugar antropológico: “es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” (Augé 2000, 58).

Según la propuesta de Augé, los lugares antropológicos deben cumplir con al menos tres de las siguientes características: (1) tener una identidad propia que permita la visibilidad de las identidades individuales y colectivas, fundando, reuniendo y uniendo al grupo en cuestión (Augé 2000, 51); (2) estar en relación con su entorno, siendo también considerados como un "dispositivo espacial" según el autor (Augé 2000, 51); y (3) contar con un pasado histórico que les confiera un sentido inscrito y simbolizado, permitiendo así la transmisión de un acontecimiento, un mito o una historia (Augé 2000, 58). Además, Augé destaca que los lugares son portadores de prácticas colectivas e individuales que se manifiestan a lo largo del tiempo (Augé 2000, 57).

El lugar, o espacio social<sup>30</sup> en Duch (2015, 166), es una construcción cultural, realizada por el ser humano de manera individual y colectiva. Está vinculada a procesos imaginarios, con su entorno, de esta forma la cultura del ser humano se introduce en el espacio que crea, ya que el lugar al ser una construcción cultural no es naturaleza pura porque “lleva la huella de la actividad creadora (...) del hombre.” (Duch 2015, 166). A esta actividad creadora, el autor lo llamaría el “espacio vivido” (Duch 2015, 165), el cual desde una perspectiva antropológica de la ciudad llegará hacer el espacio centrado y organizado que mantiene una relación con su entorno, en un sentido físico, material y espiritual. El espacio centrado también permitiría

---

<sup>30</sup> Los espacios, o lugares, para el autor, están formados por la simbiosis de dos palabras griegas *oikos* y *polis* conjugando las formas de habitabilidad de los sujetos de acuerdo con su entorno. La palabra *oikos*, o casa en griego, no solo designa la casa material, sino también a las personas que la habitan, mientras la palabra *polis*, hace alusión a la ciudad griega y a la relación con la ritualidad en la acrópolis (Duch 2015, 165).

determinar las distintas dimensiones y fisonomías de lo “próximo y lo lejano, de lo accesible y de lo vetado, de lo benéfico y de lo maléfico” (Duch 2015, 165). En definitiva, los lugares no son solo un “dispositivo espacial”, o un objeto material, son la unión de las relaciones espaciales y sociales entre el ser humano y su entorno, son lugares antropológicos, como los denomina Augé (2000, 58), ya que, es el ser humano el que se encuentra vinculado ante todo a él.

### **Los lugares y el tiempo**

La unión entre los lugares, y el tiempo, tienen como escenario a la ciudad, siendo el tiempo, el que va dejando tras su paso huellas, o el testimonio, en las estructuras, las instituciones, o las formas simbólicas que perduran en el arte, la literatura o los mitos, sumando aquellas ideas que en un tiempo pasado fueron rechazadas (Mumford 2012, 169-170). Ya que como veremos más adelante, siguiendo a San Agustín,<sup>31</sup> el tiempo está en constante construcción. Al igual que las ciudades y los lugares, porque son las culturas a lo largo de la historia las que van generando una sobre posición<sup>32</sup> en los mismos lugares a lo largo del tiempo, lo que aporta una valoración histórica a esos lugares (Gutiérrez 2018).

Otros autores llaman la atención en cuanto a la memoria que los lugares generan, como Pierre Nora, que llega a situar al lugar en la categoría del recuerdo, ya que estos lugares no llegan a desaparecer a medida que va pasando el tiempo (Eliade 1981,78). Más bien son los lugares los que van dejando sus huellas en un palimpsesto, en el cual el pasado va sumando sus diferentes capas<sup>33</sup> (Belting 2007, 78). Son lugares que tienen la capacidad de atracción, de convocatoria de los residentes y no residentes. Además, son lugares de reunión a los que la gente acude periódicamente, ya sea para el intercambio o para el estímulo espiritual (Mumford 2012, 20).

---

<sup>31</sup> San Agustín, Confesiones, libro XI, capítulo 14.

<sup>32</sup> El autor llega a esta conclusión al analizar la Catedral de México, que está colocada sobre el Templo Mayor de los Aztecas, dándole una lectura diferente a la que se ha venido realizando en la historiografía, ya que normalmente se sitúa en el debate el predominio o la sobre posición de una religión sobre otra. Lo que ha dejado de lado la relevancia y la valoración que ese lugar tiene en cuanto a su importancia como lugar dedicado al ritual religioso, y el estado de sacralidad que tiene ante las comunidades que ya le habían dado ese sentido. Ante esto, Gutiérrez expone que existiría una continuidad en el lugar sacro.

<sup>33</sup> Para Augé, los lugares tienen un carácter histórico y antropológico: “el habitante del lugar antropológico vive en la historia, no hace historia”. Porque solo aquellos que viven en el lugar son capaces de identificar las señales que, de otra forma para el extranjero de este lugar, escaparían de su conocimiento, al ser construido por “los antepasados, que los muertos recientes pueblan de signos que es necesario saber conjurar o interpretar, cuyas potencias tutelares, un calendario ritual preciso, despierta y reactiva a intervalos regulares” (Augé 2000, 60).

## 1.1. Las imágenes y el ser humano

Se pide muy poco a la imagen a reducirla a una apariencia;  
se le pide demasiado cuando se busca en ella a lo real.

— Didi-Huberman,

Para Aristóteles, las imágenes eran formas puras - partículas en su teoría-, que se desprendían de las cosas, y penetraban en nuestros ojos, dejando de lado su materialidad para ser vistas por nosotros. Las imágenes, según Aristóteles, tendrían al ser humano como su fundador, siendo aquel que tiene la posibilidad de cambiar, olvidar, redescubrir y modificar constantemente sus significados desde la transmisión hasta la pervivencia (Belting 2007, 28).

Siguiendo la teoría aristotélica, la división de las imágenes entre las formas puras y lo que es visto por nosotros, creó el primer dualismo entre imágenes internas – en nosotros-, y externas -fuera de nuestros cuerpos (Belting 2007, 28). Pero el dualismo también creó dos problemas conceptuales sobre los cuales esta sección va a llamar la atención; ¿Cuál es el lugar de las imágenes?<sup>34</sup> y ¿Las imágenes tienen un cuerpo?

Para responder a estas preguntas, Belting, propone dividir las imágenes desde una perspectiva antropológica de acuerdo con sus funciones en dos grupos: el primero conformado por la “imagen-*médium*-espectador”, y la segunda como la “imagen -aparato de imágenes- cuerpo vivo, o cuerpo medial” (Belting 2007, 26).

Para diferenciar las dos propuestas de Belting, debemos partir desde la perspectiva antropológica, ya que el autor coloca en el centro del estudio de las imágenes el ser humano, ya sea como creador mental, material o como espectador (Belting 2007, 14). Siendo en todo caso el productor de las percepciones colectivas o individuales, y, además, volviendo visible el vínculo que la imagen tiene con la unidad simbólica, porque es el ser humano, es aquel, o el único, que puede desvelar su significado (Belting 2007, 27). Ya que “vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes” (Belting 2007, 14).

En el caso de la imagen entendida como -aparato de imágenes- cuerpo vivo o cuerpo medial, el autor, hace referencia a la relación que el cuerpo -nuestros cuerpos-, mantienen con las imágenes (Belting 2007, 26). Dentro de este grupo están incluidas las imágenes nacidas a raíz

---

<sup>34</sup> Belting al tratar sobre el debate hacer del lugar de las imágenes, presupone en su libro, *Antropología de la Imagen*, que existe uno: el cuerpo (Belting 2007, 72). En esta parte del capítulo nos enfocaremos a ampliar el horizonte del lugar de las imágenes en relación con la ciudad.

de nuestra psiquis, como lo son las imágenes mentales que parten de la experiencia vivencial o memoria, como lo describirían (Didi-Huberman 2011, 176). Ya que se encuentran más unidas a la percepción o a los efectos de la imaginación por estar asociados al mundo de la abstracción por medio de las palabras y los conceptos. Pero también, son imágenes que pueden estar presentes en sueños, alucinaciones o incluso en fantasmas (Augé 1999, 5-6).

Esta última afirmación, de colocar a las imágenes como un producto de nuestras mentes, como aquella que nace del mundo de las ideas, establece que las imágenes mentales, pueden actuar como el medio que “circunscribe y transforma nuestra percepción corporal” Belting (2007, 16). Pero también puede ser la manifestación del resultado de una “simbolización personal o colectiva” (Belting 2007, 111). Esa percepción estaría dada por la mirada, ya que todo lo que pasa por ella es o puede ser una imagen (Auge 2000, 5).

Las imágenes que se encuentran en nuestras mentes están relacionadas también con los lugares, y estos a su vez con las imágenes, aunque para Augé, este tipo de imágenes sean la premonición de los no lugares,<sup>35</sup> pues nacen con el viajero no experimentado que se desplaza libremente por los lugares desde una sensibilidad que está llena de soledad y autorreflexión.<sup>36</sup> El encuentro entre las imágenes y los lugares se daría por aquello que es conocido por el sujeto en su memoria, y más no solo por el conocimiento previo del lugar en físico (Auge 2000, 92-93). Como en el caso de los antiguos poetas chinos que contemplaban (en imágenes mentales) el paisaje (los lugares), desde la distancia, llevando historias particulares que han sucedido en esos lugares (Belting 2007, 88), y que solo “por medio de estas se han convertido en lugares dignos de recordar” (Belting 2007, 86).

Así, el viajero no se desplaza hacia los lugares, ya que estos vienen a su mente por un ejercicio de memoria en forma de imágenes, como lugares ausentes, lugares imaginarios, lugares-imágenes que se reestructuran, transforman y apropian de nuestros cuerpos y forman parte de una experiencia corporal<sup>37</sup> (Belting 2007, 87). Son lugares ligados a una experiencia

---

<sup>35</sup> Los no lugares, son, en contraste, los espacios de tránsito, que nos llevan de un punto a otro, disolviendo el territorio donde se encontraban los lugares fijos, llegando a vaciar el contenido de aquel lugar que fue una calle de comercio, una plaza, un jardín, una ciudad, o un pequeño pueblo (Augé 2000, 91-95).

<sup>36</sup> Esa autorreflexión entre la soledad e individualidad a la que Augé evoca, es propia del Romanticismo. Uno de los exponentes que el autor cita es el escritor *François-René de Chateaubriand* (1768-1848), quien, en su *Itinerario de viaje de París a Jerusalén*, relata cómo realizó él “para escribirlo” y buscar imágenes para “Los mártires”. Pero, fue el encuentro con los lugares del Ática, en persona, lo que permitió que afloraran en él las imágenes, como lo describiría: “este cuadro de Ática, que yo contemplaba, había sido contemplado por ojos cerrados hace dos mil años. Pasaré a mi vez: otros hombres tan fugitivos como yo vendrán a hacer las mismas reflexiones sobre las mismas ruinas” (Augé 2000, 92-93).

<sup>37</sup> La relación entre los lugares, el tiempo y la memoria, desde la era digital, y a inicios del siglo XX -siguiendo a Benjamín con el debate sobre la reproductibilidad técnica - han perdido sus fronteras fijas, y han sido reemplazados

de vida que se ha dado entre el tiempo y el espacio. Los lugares, ya no pensados en la mente del poeta -chino, griego, medieval-, sino desde el sujeto que vive en esos lugares y sus generaciones posteriores, o el visitante ajeno a él, que no contempla la misma imagen -aunque el lugar se vea idéntico-, ya que las imágenes dependerán de la percepción y el recuerdo, y la experiencia que el sujeto tenga con los lugares (Belting 2007, 79).

O como en la obra de Heródoto durante el siglo V a.C., titulada *Historíai* que en griego significa pesquisas o investigaciones. Porque a partir de estas pesquisas o investigaciones, el autor pudo encontrar las imágenes mentales de los viajes, por medio de sus testimonios y experiencias, -propias o de los oradores, viajeros, y habitantes locales-, recordaron los lugares que Heródoto describiría en su libro. O como a su vez, en la búsqueda de lo desconocido era llevado por los relatos míticos de quienes les transmitían las imágenes en palabras aladas (Vallejo 2021, 181).

La imagen-*médium*-espectador, a diferencia de la imagen-aparato de imágenes- cuerpo medial, no se sitúa sobre el cuerpo del ser humano, la mente o la psiquis, sino en el *médium*, del latín “medio”, es decir, como aquello que está en la mitad entre la imagen y el espectador (Belting 2007, 26). Para ello, también debemos separar, siguiendo el planteamiento de Platón en el *Timeo* (1992, 139), que las imágenes se diferencian a su vez de las ideas, por la sustancia que poseen, en nuestro caso, serían una sustancia ajena a nuestra mente o psiquis. Así, el *médium*, o medio entre la imagen y el espectador (Belting 2007, 14), sería lo externo, la materia, lo espacial, morfológico, arquitectónico, plástico, discontinuo, e incluso gráfico (Augé 1999, 5-6). Y a la vez podría ser la representación directa o indirecta, inmediata o transpuesta, de un referente material, moral o intelectual (Didi-Huberman 2011, 167).

Son imágenes, en palabras de la antropóloga Poole<sup>38</sup> (2000, 15), que provienen del cruce entre los seres humanos que crean las imágenes y las ideas que nacen con el propio ser humano.

Pero también son creadores de la materialidad de las imágenes, es decir, el objeto (Poole

---

por lugares en imágenes, ya que en lugar de visitar lugares y crear imágenes de ellos, son las imágenes de esos lugares las que llegan a nosotros (Belting 2007, 77). Sería pertinente analizar el caso de los lugares como imágenes a través de la pintura, para su descubrimiento, si bien en el romanticismo fueron los pintores ingleses los que introducirían por medio de la recreación de paisajes románticos que evocaban Grecia y Roma, escenarios que serían posteriormente construidos (E. Gombrich 1990).

<sup>38</sup> La economía de las imágenes propuesta por la autora tiene tres niveles que comprenden, en análisis, de la organización para la producción de imágenes por parte de los individuos como de las tecnologías que producen las imágenes. Aunque su trabajo se centra más en el papel de las personas que producen las imágenes que en las tecnologías, como también en las instituciones que los elaboran (en relación con el mundo andino, que es su objeto de estudio desde mediados del siglo XVIII a inicios del siglo XX). En un segundo nivel estaría las imágenes como imágenes-objeto visual. Y el tercer nivel corresponde al valor científico, o estético, etc.-, que las imágenes históricas, han adquirido (Poole 2000, 15-20).

2000, 15-20). Al respecto, Belting nos diría que las imágenes tuvieron la “necesidad de adquirir un cuerpo visible, puesto que eran objetos de rituales en el espacio (...) ofrecidos por una comunidad” (Belting 2007, 33-34).

El *médium*, de igual manera, sería la forma, el soporte de transmisión de la imagen, la cosa, el objeto material, e incluso la obra de arte (Belting 2007, 14). La sustancia Platónica, o la cosa de la cosa, como lo llamaría Heidegger (1992,37), ya que ambos buscan demostrar en el fondo el origen o la fuente de la esencia. La preocupación por el origen de la obra de arte en Heidegger, el cómo y dónde hay arte, llevan al autor a cuestionar el carácter de la cosa en la obra de arte, por el hecho de que para él: “todas las obras tienen carácter de cosa”,<sup>39</sup> por tanto, existe una relación intrínseca entre la obra y el artista -es decir, el ser humano creador de arte-, siendo la categoría de arte, aquello que se sitúa en la mitad entre el ser humano creador y el objeto o la cosa creada (Heidegger 1992, 37, 67).

Para Heidegger, la cuestión del origen ha sido pasado por alto desde la teoría estética,<sup>40</sup> llegando a ser considerado como algo incluso obvio, como si la cosa -la unión entre materia y forma-, fuera parte de la historia de la metafísica, y no la característica principal, sin la cual las imágenes no podrían existir.<sup>41</sup> Ante este subrayado metafísico, recurre a cuatro ejemplos que ilustran el carácter de cosa en toda obra, alejándola de su invisibilidad:

El cuadro cuelga en la pared como un fusil de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo, la de Van Gogh, que representa un par de zapatos de campesino, vaga de una exposición a otra. Las obras son transportadas como el carbón del Ruth o como los troncos del árbol de la Selva Negra. Los himnos de Hölderlin se empacaban durante la guerra en mochila, como los instrumentos de limpia. Los cuartetos de Beethoven yacen en los anuales de las editoriales como las papas en la bodega (Heidegger 1992, 39-40).

Los ejemplos dados por Heidegger; el cuadro o la pintura, las partiduras, los poemas, quiere ratificar el carácter de cosa en las obras de arte y la experiencia contemplativa estética, frente a las características de uso que tendrían los zapatos o el sombrero. Ante este ejemplo, el autor plantea una separación entre la cosa como cosa que tiene una función, pero no llega a ser una

---

<sup>39</sup> La palabra usada por Heidegger es *Dinghaft*, lo que en alemán podría ser traducido como la cosa de la cosa. En la traducción de Samuel Ramos-que es la traducción del texto usado-, la cosa de la cosa es traducida como cosidad, pero existen otras traducciones que lo identifican como “la cosa como tal”, o “la materia” (Heidegger 1992, 39).

<sup>40</sup> Para Heidegger, la estética, es una “consideración propia sobre el arte y el artista. La estética toma la obra de arte como un objeto... de la percepción sensible en amplio sentido. Hoy a esta percepción se la llama vivencia” (Heidegger 1992, 120).

<sup>41</sup>La propuesta de Heidegger en cuanto a la materialidad del arte podría ser llevada en la actualidad al arte, digital o incluso los NFT (activo digital encriptado), que tienen como soporte, materia, o sustancia al lenguaje binario y la red, y a las granjas de ordenadores de Google.

obra de arte, es decir, no se encuentra dentro de la estética como tal, y la obra de arte, que es además una cosa, es decir, posee una materia, tiene una cosidad.

Sin embargo, el objeto, en cuanto a la obra de arte, desde la mirada del historiador del arte propuesta por Didi-Huberman, deberá centrarse más en las relaciones que giran en torno a los objetos, pero también aquello que les dota de “vida” y de “significación” (Didi-Huberman 2011, 101).

### 1.1.1. Las imágenes y el tiempo

En cierto sentido, todo problema es el de un empleo del tiempo

— George Bataille

En esta sección del capítulo exploraremos el papel de las imágenes en nuestra experiencia del mundo en relación con el tiempo. Como vimos anteriormente, las imágenes pueden originarse tanto en nuestra mente como en la materia. Ya sea como un soporte iconográfico, tal como lo sugirió Erwin Panofsky en el siglo XX, o como la sustancia de la obra de arte descrita por Heidegger, la cosa de la cosa según Platón, el objeto de Pöhl, o las formas puras según Aristóteles.

La imagen es mucho más, que un objeto o una materia, según Didi-Huberman (2011, 71), la imagen es un *concepto operatorio*, ya que está íntimamente relacionada con “el tiempo que implica la diferencia y la repetición, el síntoma y el anacronismo, es decir, una crítica de la historia como sumisa totalmente al tiempo cronológico” (Didi-Huberman 2011, 71).

Ante la cita de Didi-Huberman, quedan expuestos dos puntos; el primero trata a la imagen en cuanto a su relación con el ser humano, por medio del pensamiento de la psiquis que involucra al síntoma y al inconsciente. El síntoma se presenta como momento cuando el historiador recurre, por necesidad, a una estrategia anacrónica, porque esta es portadora de una memoria y una retórica, para poder explicar un acontecimiento que de otra forma no puede ser descrito. Debido a que la información propia del tiempo en el objeto de estudio es insuficiente. Y el segundo punto, la imagen se encuentra estrechamente conectada con el tiempo, es decir, con la historia (Didi-Huberman 2011, 71).

Al hablar del tiempo y del inconsciente, el autor nos lleva por un camino de la atemporalidad, donde brotan las conexiones atemporales, introduciéndonos en una lectura del tiempo anacrónico, y no sincrónico o lineal. Aquello que Didi-Huberman llamaría el *pliegue de la historia*, el momento, el instante donde la imagen se revela, en la relación existente entre las imágenes y la historia (Didi-Huberman 2011, 46).

Para establecer la relación de las imágenes y el tiempo anacrónico, se debe establecer una conceptualización del tiempo mismo. Agustín de Hipona, en el libro *Confesiones* analiza el tiempo en relación con Dios como un *continuum*, donde: “si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente” (San Agustín 1988).<sup>42</sup> Así, el tiempo está, por un lado, vinculado a la acción ejercida por el ser humano, pero también a la inmediatez, ya que, para Agustín, el tiempo al cual podemos tener acceso es únicamente el presente, pues nunca podemos vivir en el pasado, ni tampoco podemos estar en el futuro. Pero también ese presente se muestra comprometido, pues anhelamos, encontrarnos en el punto donde no estamos (San Agustín 1988).<sup>43</sup>

Otros autores establecen que el tiempo a priori, no puede ser percibido, o vivido, como lo plantearía posteriormente Bergson citado por Duch (2015, 158). Pero lo que sí puede ser percibido y vivido son las imágenes (Poole 2000, 19-20), aunque las imágenes estén sujetas a una búsqueda de la historicidad en el imaginario colectivo, por un lado, con la historia del arte, donde no existe una diferencias tajante entre las imágenes y el producto artístico. Ya que las imágenes están vinculadas, unidas, ligadas a épocas, periodos de tiempo, donde cada imagen una vez cumplida su función, conlleva en consecuencia a nueva imagen, aunque la nueva imagen llegue a convertirse en una nueva interrogante, y donde “todas las imágenes viejas son nuevas imágenes que dejaron de serlo” (Belting 2007, 69).

La relación entre las imágenes y el tiempo ha sido profundamente explorada por Didi-Huberman en su obra *Ante el tiempo*. Para él, la imagen ocupa un lugar central en la "vida histórica", ya que no existe en una línea temporal estática, sino que se encuentra en el corazón de la historia. De esta forma, siempre que nos enfrentamos a una imagen, estamos, en realidad, enfrentándonos al tiempo mismo (Didi-Huberman 2011, 31).

A partir del pensamiento mesiánico benjaminiano, la imagen se ubica en el origen del proceso histórico, ya que la imagen no es eterna, puede degradarse, explotar, y, al hacerlo, mostrar el material del que está hecha. Según Didi-Huberman, este material es el cristal del tiempo, en el que el pasado o el *otrora*, se encuentra con el presente o el *ahora*, en un relámpago para formar una constelación (Didi-Huberman 2011, 143). El relampagueo es el momento en que las imágenes auténticas del pasado se convierten en la “única luz posible para hacer visible la auténtica historia de las cosas” (Didi-Huberman 2011, 354).

---

<sup>42</sup> San Agustín, *Confesiones*, libro XI, capítulo 14.

<sup>43</sup> San Agustín, *Confesiones*, libro XV.

Además de la relación que las imágenes mantienen con el tiempo anacrónico, Didi-Huberman profundiza en los aportes hechos por autores como Warburg y Benjamín, para desvelar lo que la imagen guarda. Warburg propone la temporalidad de doble faz, mientras que Benjamín utiliza múltiples términos para estudiar la imagen y el tiempo, tales como imagen dialéctica, noción de relampagueo, espacio-tiempo y sueño en el tiempo (Didi-Huberman 2011, 143). Victoria Cirlot también ha estudiado las imágenes desde una perspectiva anacrónica y ve una conexión conceptual en la propuesta de Warburg, Benjamín y Didi-Huberman, a lo que ella llama *imágenes parecidas*, para referirse a la imagen que evoca tanto otras imágenes como otros tiempos (Cirlot 2010, 22). Y que nacen del encuentro entre “dos expresiones distintas, alejadas temporalmente, gracias a un elemento en común”, basándose en un “hilo invisible que une todo” (Cirlot, 2012, 77).

La variedad de términos utilizados por los autores demuestra la relevancia teórica que las imágenes y el tiempo han despertado. El anacronismo, debido a su estructura atemporal, puede generar conexiones que trascienden el tiempo en las imágenes, pero al mismo tiempo, permite observar las similitudes y repeticiones que estas contienen a lo largo del tiempo.

### **1.1.2. La imago y la ausencia**

A las imágenes, como campo de estudio, se les ha atribuido como fecha de inicio la obra enciclopédica<sup>44</sup> redactada por Plinio el Viejo, *Historia Naturali* durante el siglo I d.C. La obra fue dedicada al emperador romano Tito Flavio Vespasiano, cuando el paganismo y la aparición de nuevos cultos teológicos como el cristianismo se encontraban en un momento de tensión, crítica y reflexión en el primer caso, mientras en el segundo caso con la aparición de nuevos cultos el naciente cristianismo empezaba a tomar fuerza en un momento de cambio (Eco 2012, 106-107).

Pero también fue un medio por el cual, Plinio el Viejo dio a conocer a los romanos en vasto territorio que se encontraba en las lejanas tierras anexadas al reino por medio de las conquistas realizadas por el emperador (González Marín 2006, 248). El contenido de la

---

<sup>44</sup> La tradición enciclopédica fue iniciada por los griegos -aunque Plinio posiciona su obra como una novedad por el carácter compilatorio con 36 rollos de papiro o 36 libros, como también por el uso de las fuentes-, siendo que tanto los textos de Varrón y Celso lo antecedieron. A diferencia del esquema dado por Plinio siguiendo el modelo aristotélico, Varrón dividirá su enciclopedia -que tenía una función más didáctica-, en nueve ramas: dialéctica, retórica, gramática, aritmética, geometría, astronomía, música, arquitectura y medicina. Mientras Celso lo dividió en agricultura, ciencia, militar, medicina, retórica, filosofía, y posiblemente jurisprudencia (González Marín 2006, 247-248). Las enciclopedias además podían ser de naturaleza real, mítico, verificable o incluso legendario.

*Historia Naturalis*,<sup>45</sup> seguía el esquema aristotélico, clasificando a los animales, vegetales y minerales por grupos. Además, la recopilación de Plinio también trató un espectro amplio de temas que iban desde la botánica, la zoología, la mineralogía, la medicina, la geografía, la cosmología, entre otros (Eco 2012, 106-110). Adicionalmente del mundo mágico, y fantástico de la enciclopedia, el texto de Plinio hace referencia a un género jurídico romano en los párrafos 6 y 7, donde se describen los protocolos que se debían realizar con los ancestros. En esta descripción entra la categoría del llamado *imago* (Didi-Huberman 2011, 111).

El *imago* fue usado como un “soporte ritual”, ya que buscaba la perpetuidad de las instituciones genealógicas, por medio de la creación de máscaras moldeadas en cera (Didi-Huberman 2011, 111). A diferencia de las máscaras o estatuas realizadas por artistas en bronce o mármol, el *imago* de cera era tomado del rostro del fallecido y se lo exhibía en el *atrio*<sup>46</sup> de la *domus* romana, o la estancia más importante de la casa de la élite romana. El atrio era el centro, el lugar de las *domus*, el centro de convocatoria donde el *imago*, o las máscaras de cera de los antepasados, eran reunidos y exhibidos, para demostrar una trascendencia en el origen de la familia (Beard 2018, 39,43).

Y aunque, las máscaras funerarias *no* fueron un acto realizado únicamente por los romanos, existiendo un amplio abanico cultural de las representaciones del rostro humano, fueron los romanos, estando en diálogo con los griegos, quienes se apropiaron de este “arte del parecido de los individuos” (Beard 2018, 34). Ya sea en la vida cotidiana y las festividades conmemoraban el pasado en un diálogo entre los vivos y las imágenes de los muertos, siendo una “especie de antídoto contra la muerte y la pérdida” (Beard 2018, 34). La *imago* de rostros está presente de forma profunda en las tradiciones romanas, sobre todo en los rituales funerarios, como las procesiones de las élites; donde los familiares portaban la *imago* de los

---

<sup>45</sup> Otra enciclopedia fundamental fue la *Physiologus* escrita en griego, y datada entre los siglos II y IV, d.C., Fue una enciclopedia de donde derivaron los bestiarios medievales -y una fuente gráfica textual de la animalística medieval-, teniendo un gran impacto durante el siglo XVI. Además de ser una recopilación de alegorías cristianas extraídas de las propiedades naturales que se les atribuían a las plantas, animales -ya sean estos reales o ficticios. A partir de la creación de la enciclopedia como género recopilatorio de escritura, documentación y de transmisión cultural, se dio un primer alegorismo enciclopédico, que tenía un amplio espectro de interés, con obras que se basaban en el estudio aristotélico de la naturaleza, como también en las obras de carácter moralizante, otras al servicio de las Sagradas Escrituras y algunas hasta fantasiosas (Eco 2012, 106-110).

<sup>46</sup> El atrio de la casa romana sería considerado hoy un patio de luz, rodeado por crucerías y columnas, que permiten el acceso a las estancias más privadas de la casa. Era el corazón de la vivienda, donde se recibía a las visitas, y se realizaban las actividades más importantes en el seno de la familia romana. El atrio también era el lugar más ricamente decorado, y podía contar con una fuente o pila de agua, y jardines.

antepasados fallecidos del difunto.<sup>47</sup> Por lo cual se debe destacar también las características de movilidad, y de performatividad. Pero más que anhelar la muerte, es la búsqueda por expresar la nostalgia, mantener la presencia<sup>48</sup> de esa persona en nuestro mundo (Beard 2018, 39,43). De hecho, este concepto de evocar la ausencia de algo o alguien que falta es una idea que Jacques Derrida explora en su teoría del *monumentum*, donde es descrita como una paradoja. Ya que es un objeto que presenta una cierta presencia, pero también es una ausencia, la de alguien o algo que ya no está presente y que nos hace falta. Esta idea nos transporta también al pasado, porque el *monumentum* nos recuerda a una persona que ya no está (Bennington y Derrida 1995, 172).

El *imago* también podía referirse un vestigio, huella o ruina (Didi-Huberman 2011,111). Ese vestigio, que conlleva la ausencia o huella de algo, también puede evocar, en un acto de traer al presente, la presencia, como en el caso de la silla de Alejandro el Conquistador, que años después de su muerte seguía siendo un símbolo de su poder y era utilizada en momentos importantes por los generales que le sucedieron para manifestar la presencia de Alejandro (Vallejo 2021, 47) En el siglo XVII, el concepto de representación fue descrito por el padre jesuita *Furetière*, en el primer diccionario de lengua francesa, definiéndolo como la “Representación: imagen que nos presenta como idea y como memoria los objetos ausentes, y que nos los pinta tal como son”(Chartier y Pons 2013, 40). Esta conceptualización tiene dos sentidos. El primero de ellos sería: “la representación da a ver un objeto ausente (cosa, persona o concepto)” (Chartier y Pons 2013, 40), y la manera en que lo hace es a través de la “imagen”, que actúa como un mediador entre el objeto ausente, y el que es representado (Chartier y Pons 2013, 40).

El segundo sentido, la representación, adquiere un sentido jurídico y político, como en el caso del *imago* romano descrito por Plinio, ya que la representación significaría el que “ocupa el lugar de alguien”<sup>49</sup>(Chartier y Pons 2013, 40-41). En el libro los dos cuerpos del rey de Ernst Kantorowic., analizado por Chartier y Pons, los autores señalan la existencia de una “doble

---

<sup>47</sup> Para los Romanos existía una separación entre las imágenes dedicadas al culto y aquellas dedicadas a la muerte, ya que contaban con la prohibición de “ofrecer el culto en un altar mayor, imágenes que hayan sido expuestas en celebraciones funerarias” (Benjamín 1989, 30).

<sup>48</sup>La presencia del ser fallecido en *imago*, para Mary Beard, es tomada del mito corintio, donde *Kora*, hija de Butades, se enamoró de un joven corintio, y antes que este marchase al extranjero, *dibuja* siguiendo las líneas del rostro del amado su contorno en la pared, para luego moldearlo con arcilla y preservarlo por medio de la cocción. Según el mito, el rostro del amado en barro cocido se conservó en el Ninfeo (monumento dedicado a las Ninfas) de Corintio.

<sup>49</sup> Aunque también puede significar el “tener su autoridad”, o representar la autoridad de la persona, por otra persona, o por la misma persona. (Chartier y Pons 2013,46)

presencia”, la del rey mortal con su cuerpo encerrado en la tumba bajo el suelo, y la reencarnación del rey por la “real representación” (Chartier y Pons 2013, 40-41). Una “imagen ad *similitudinem regis*”, una similitud en forma de *efigie* formada por una máscara mortuoria coronada<sup>50</sup> a partir de Enrique VII (Chartier y Pons 2013, 40-41).

En los dos cuerpos del rey, lo que es visible, es la representación de la efigie, o el *imago*, la imagen creada a partir del cuerpo del Rey. La efigie, según el diccionario de símbolos de J.E. Cirlot es:

Toda efigie como imagen de un ser expresa el aspecto psíquico de ese ser. Por ello, dada la asimilación de Jung de lo mágico y lo psíquico como equivalente, en cierto modo, se comprende el valor de las efigies en la magia... de ahí la justificación de los retratos y los “recuerdos”, menos ligados con la persona a que pertenecieron y por cuyo amor se guardan, que a la *imago* o actividad proyectada de esa persona en nuestro interior. La efigie, en consecuencia, es más un símbolo de la imagen que del ser (Cirlot 1992, 180).

La *imago* del rey, se convierte en la “persona ficta -la efigie- que personificaba a otra persona *fictia-la Dignitas*” (Chartier y Pons 2013, 40-41). Ya que el concepto de cuerpo no puede separarse del todo del concepto de imagen, porque la imagen, no solo representa el cuerpo ausente, sino también “el modelo del cuerpo establecido por una determinada cultura”, siendo las imágenes de culto a los muertos, la “motivación de la praxis humana de la imagen” (Belting 2007, 8). Por lo cual, la representación estaría unida a la voluntad por mantener con vida aquello que es representado (Benjamín 2014, 68), permitiendo volver visible, lo que no puede ser copiado, por algo nuevo, eso nuevo sería la imagen, según Paul Klee (Cirlot 2010, 97).

### **1.1.3. La imagen simbólica y la imagen alegórica**

En el libro *Arte y Belleza en la Estética Medieval*, Umberto Eco (2012, 11-12,19), nos lleva por las reflexiones de las teorías estéticas elaboradas durante la Edad Media latina (VI-XV d.C.). El compendio de teorías tenía como base a la antigüedad clásica que se centraba en los problemas estéticos de la naturaleza, mientras durante el medioevo, los teóricos que analizaron la antigüedad clásica lo hicieron desde una visión cristiana<sup>51</sup> (el hombre, el mundo

---

<sup>50</sup> La máscara era realizada en madera o cuero, forrada de algodón, y cubierta en yeso, el cuerpo está cubierto con ropajes, y las manos visibles sosteniendo el cetro (Chartier y Pons 2013, 40-41).

<sup>51</sup> El culto a los dioses griegos llegaría con la oficialización del cristianismo con el Edicto de Milán, por parte del emperador Constantino I. Y en el año 391 d.C., el emperador Teodosio I, sería el responsable de promulgar una serie de edictos entre los que se encontraban el cierre de los principales centros de culto paganos -los templos que también tenían como una de sus funciones a las bibliotecas o las casas de las musas-, en cuyo interior se

y la divinidad), dando un nuevo significado a las teorías estéticas clásicas (Eco 2012, 11-12,19).

El resultado fue una continuidad de las actividades rituales y religiosas del sujeto clásico tardío, pero modificado, ya que elaboran nuevas figuras, referencias, armonías desde el *ethos* cristiano, y a su vez reavivan lo sobrenatural “a través de una nueva sensibilidad hacia lo sobrenatural, ese sentido de lo maravilloso que el clasicismo tardío había perdido ya desde hacía tiempo” (Eco 2012, 89), llegando a sustituir “los dioses de Homero por los de Luciano” (Eco 2012, 89). El llamado de Eco a los dioses griegos, en la cita, busca generar de manera gráfica y textual el contraste y los aportes que cada uno de los dos autores hicieron desde la época clásica, y posteriormente durante el imperio romano, hasta llegar a la Edad Media. El primero, Homero, autor de la *Ilíada* y la *Odisea* (IX a.C.), se destaca por la importancia que generó en la sociedad griega, ya que, al no contar con libros sagrados, la obra homérica fue lo más parecido que los griegos tuvieron a la biblia, o a un libro sagrado, de esta manera: “los poemas homéricos eran más que un entretenimiento para un público hechizado, expresaban los sueños y la mitología de los pueblos antiguos” (Vallejo 2021, 89-90).

Porque el mito para los griegos no solo era un medio para explicar su sistema de creencias con los dioses que habitaban en el Olimpo, era también una forma narrativa de expresar la forma en cómo la divinidad entraba a los cuerpos de los griegos, de los poetas, o de los oráculos, para manifestar su voluntad. La mitología era el medio usado para comprender a la cultura, la sociedad y su sistema de creencias, a partir del cual, los dioses podían actuar, intervenir, o dar sentido a la existencia del ser humano. Pero al no contar con una vigilancia de la clase sacerdotal, los poemas homéricos fueron criticados, explorados, cuestionados, satirizados por poetas, artistas y otros filósofos.<sup>52</sup> (Vallejo 2021, 89-90).

A partir de la interpelación por parte de los estoicos griegos a la obra homérica nació una “tradición alegorista que apunta a ver en la épica clásica el enmascaramiento mítico de verdades naturales” (Eco 2012, 93). Como en la obra de Luciano, donde los antiguos dioses griegos eran satirizados, o como los intentos por generar lecturas alegoristas llevaron a

---

encontraban las imágenes de los dioses y las musas, que posteriormente, y por un edicto del mismo emperador serían destruidas según la nueva legislación (Vallejo 2021, 226-228).

<sup>52</sup> Ya para el siglo V a.C., los poemas homéricos, no constituyen una expresión de fe, son un recurso literario, que tanto los sofistas como los dramaturgos usarían para poner en tela de juicio a la mitología griega. Y cinco siglos más tarde, Luciano, con su sátira, *Diálogo de los Dioses* (I d.C.), la usaría para realizar una crítica al sistema de creencias, en una época donde florecían las ideologías polarizadas como la superstición, la magia, el misticismo, vs. el exceso y el escepticismo (Sardi y Rosembaum 2001, 140).

interpelar incluso a la Torá hebrea por parte del filósofo judío helenístico Filón de Alejandría en el siglo I a.C. (Eco 2012, 93).

Ese *ethos* cristiano según Eco, clasifica a la imagen<sup>53</sup> en tres grandes grupos: alegorismo poético *in factis*, alegorismo litúrgico *in verbis e in factis* y el alegorismo escriturario y litúrgico *in verbis e in factis* (Eco 2012, 112). La alegoría poética, *in factis*, proviene de la herencia del paganismo, y es una variante del cual puede nacer el alegorismo litúrgico, o en general cualquier alegorismo que proviene de las figuras, ya sean estas visuales o verbales. Lo importante de este tipo de alegorismo, es que se presenta como un producto humano y como el lugar donde el hombre puede realizar una descodificación teórica (Eco 2012, 114).

Es en este tipo de alegorismo, a partir de donde Santo Tomás, encontraría una respuesta a la representación de lo verdadero en la forma figural, y lo sería solo a través de la poesía. Así, siguiendo también a Ricardo de San Víctor, las artes literarias son aquellas que podrían dar origen a las alegorías. Pero, ante todo, se debe remarcar que son obras de Dios, y que estas han sido originadas para guiar al hombre. Sin embargo, Eco, citando a Comparetti, nos diría “que la concepción alegórica del arte precede al paso de la concepción alegórica de la naturaleza” Eco (2012, 115).

Ya que,

La alegoricidad de las cosas se vuelve, cada vez más pálida, dudosa, convencional, mientras que el arte (artes plásticas) se considera ante todo como una elaborada construcción de sobre sentidos. El sentido alegórico del mundo muere gradualmente y el gusto alegórico de la poesía permanece, familiar y arraigado. El siglo XIII, en sus manifestaciones de pensamientos más desarrollados, renuncia definitivamente a la interpretación alegórica del mundo, pero produce el prototipo de los poemas alegóricos, el Román de la Rose. Y junto a la producción de alegorías encontramos siempre viva la lectura de los poemas paganos (Eco 2012, 115).

El Segundo alegorismo es el alegorismo litúrgico *in verbis e in factis*. Este tipo de alegorismo no se centra en el modelo en el cual el lenguaje representa los hechos, sino que concierne a los hechos mismos. Como, por ejemplo, el Antiguo Testamento con la interpretación de Orígenes de Alejandría, desde el cual nace el discurso teológico, que es más un discurso sobre la existencia de las escrituras que sobre Dios. Uno de sus mayores críticos fue San Agustín, ya

---

<sup>53</sup> Durante el Medio Evo, no una separación en la de la imagen símbolo y de la imagen alegórica, por lo cual ambas eran intercambiables o sinónimos, siendo usado con mayor frecuencia el término imagen alegórica (Eco 2012, 114).

que consideraba que remitía más a un tipo de alegorismo con un conocimiento enciclopédico (Eco 2012, 101).

Este tipo de hermenéutica aplicado a Biblia católica fue realizado primero por Clemente de Alejandría y posteriormente por Orígenes de Alejandría en los primeros siglos después de Cristo, y antes de las aportaciones realizadas por San Agustín en el siglo V, ambos establecen una distinción entre el antiguo testamento -que viene de la tradición judía-, y del nuevo testamento. Así, para Orígenes el antiguo testamento se convierte en la “expresión retórica cuyo contenido es el nuevo” (Eco 2012, 101), mientras el nuevo se vuelve el espíritu, adquiriendo un sentido figurado, por el carácter que tiene de mirar hacia el futuro. Con Orígenes nace el discurso teogonol, cambiando el foco de atención ya no hacia Dios, sino a las escrituras, en lo que ha sido definido como un tipo de lectura tipológica, trazando una diferencia entre alegoría *in verbs*, y alegoría *in factis*. De esta manera, Orígenes nos diría, que las palabras expuestas en la biblia, por ejemplo, por Moisés en los 10 mandamientos, no son las palabras de Moisés, sino, más bien, son las palabras presupuestas por Dios para Moisés (Eco 2012, 101).

La segunda vía del alegorismo Universal *in factis*, representa la forma mágica y alucinada del universo, por medio “no por lo que parece, sino por lo que podría surgir” (Eco 2012, 116). Este nuevo alegorismo,<sup>54</sup> según Eco, podría resumirse en una frase de Ricardo de San Víctor, donde se cita las ideas de forma literal de Agustín: “Todo cuerpo visible presenta una semejanza con un bien invisible” (Eco 2012, 111).

Esta forma hermenéutica de tratar la Biblia, para San Agustín, le permitirá en su libro *De genesi ad litteram*, establecer una diferencia entre las imágenes que procedían del pensamiento del ser humano, el *cogitamo*, de las imágenes que “venían directamente de Dios”, en la *visión (visio)*. Como en el caso del libro de las Revelaciones, o Apocalipsis, en el cual el sujeto no es el autor de las imágenes que se ven, sino la *visión*, la visión de Dios. La búsqueda por establecer el origen de las imágenes ya sea si proceden de la *visio* o del *cogitamo*, se daba por la creencia que existía de “posibilidad de que las imágenes procedieran del demonio y resultaran engañosas” (Cirlot 2012, 42). Con este argumento, desde San Agustín, las imágenes entrarían en un estado de negación como medio de conocimiento del

---

<sup>54</sup> Que surge durante el periodo hermenéutico de las alegorías por las enciclopedias, partiendo con el trabajo de Plinio mencionado anteriormente, y otras obras que podían tener un contenido moralizante, fantástico, o dirigido al servicio de las Sagradas Escrituras (Eco 2012, 111).

mundo, salvo en raras excepciones, se mantuvo una dura iconoclasia en el dominio de las imágenes de la espiritualidad europea (V. Cirlot 2012, 42).

Con lo cual, Agustín<sup>55</sup> se convierte, según Eco (2012, 104-103), en el primero que, sobre una base de conocimiento de la cultura estoica, funda la teoría del signo, tanto los signos que son palabras, como las cosas que pueden actuar como signos. Esta afirmación la vemos en la siguiente cita: “el signo es todo aquello que hace que nos venga a la mente algo diferente, más allá de la impresión que las cosas produce en nuestros sentidos”.<sup>56</sup> En la cita Eco (2012, 104-103), subraya el carácter de cosa del signo, ya que si bien no todas las cosas son signo -como lo vimos líneas más arriba sobre la cosa de la cosa, o en la imagen como obra de arte de Heidegger-, sin duda, todos los signos son cosas. Además, junto a los signos que son un producto del ser humano, también existen cosas y acontecimientos, siendo posible que estos últimos puedan ser tomados como signos, o ser leídos desde una hermenéutica de la Biblia como acontecimientos que tienen una carga simbólica.

El símbolo medieval sería el mecanismo para el acceso hacia lo divino, un discurso racional que busca poner en evidencia el propio destino, pero no como una verdad que viene a revelarse en términos del mito de la antigüedad, sino desde la fe. Esta revelación se daría por un proceso de causa y efecto, un *cortocircuito del espíritu*, en palabras de Eco, ya que el “pensamiento no busca la relación dentro dos cosas siguiendo las volutas de sus conexiones causales, sino que lo encuentra con un salto brusco, como de significado y finalidad” (Eco 2012, 90).

Ante lo expuesto, podemos decir que el ser humano del Medioevo vivía en un mundo lleno de significados, reminiscencia, manifestaciones de Dios, y sobreentendidos, donde “un león no era solo un león, una nuez no era solo una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que este era signo, existencialmente prescindible, de la verdad superior” (Eco 2012, 92). Esa verdad superior, sería el símbolo, que transforma un fenómeno en idea, y a su vez a la idea en imagen, siempre y cuando esta idea se exprese como una forma activa, inaccesible, inexpresable. Es aquello que expresa una particularidad sin llegar a caer en lo

---

<sup>55</sup> Para entender un poco más a San Agustín, debemos situarnos en un tiempo cuando el cristianismo era iconóforo, es decir, carecían de iconografías, debido al periodo de ocultamiento y bajo perfil que se mantuvieron hasta la oficialización del cristianismo en Constantinopla (Cirlot 2010,99).

<sup>56</sup> En latín: *signum est enim praeter speciem, quam ingerit sensibus aliud aliquid ex se faciens in cogitationem*. Tomado y traducido por Eco (2012, 103-104), del libro: *De doctrina christiana II*, 1,1).

general, donde el ser humano tiene una “revelación de lo inescrutable” (Eco 2012, 94), para llevarlo a contemplar, al igual que el poeta “lo particular en lo general” (Eco 2012, 94).

La operación simbólica se da, según Huizinga, cuando ante dos entes determinados con propiedades afines se las llega a comparar desde una relación de conveniencia desde el nivel menos metafísico. Para ello, ya debía existir un nivel de operatividad del *cortocircuito del espíritu*, de esa congruencia de contrarios que hace posible al símbolo. Entre los ejemplos que Eco nos da, podemos encontrar los significados de los colores, la simbología aplicada a las aves, como el pelícano,<sup>57</sup> que es símbolo de Cristo<sup>58</sup> (Eco 2012, 91). O como en el ejemplo de las vírgenes y los mártires, que resplandecen ante sus seguidores, como las rosas blancas y las rosas rojas resplandecen antes las espinas de su tallo. Ambos tienen en común la sangre y la dureza de la situación (Eco 2012, 91).

Porque ante esta analogía, lo que puede entenderse es una operación que busca en el fondo *hacer visible lo que es invisible*. Un recurso que fue ampliamente usado, por ejemplo, en la iconografía de la santísima trinidad, que tiene como origen la máxima paulina, a partir de la cual “todo lo visible es un camino hacia lo invisible (*per visibilia ad invisibilia*)” (Cirlot 2010, 97). Así, el mundo visible es valorado mientras sirva de mediador a otro mundo, como el símbolo que nos traslada de un lugar a otro, sin llegar a apresarnos en la imagen, pues si esto sucediese, la imagen pasaría de símbolo a ídolo (Cirlot 2010, 97).

Y donde,

Las imágenes, mentales y plásticas, contribuyeron ampliamente a concretar en ideas y visualizar conceptos, aportando en ocasiones brillantes soluciones simbólicas, superiores a muchos de los áridos y estériles discursos escolásticos. Pero por encima de toda la imaginación aportó la certeza de la verdad, como si la figura repentinamente vislumbrada o muy lentamente meditada constituyera la prueba indiscutible de la realidad invisible al mostrar ostentosamente su ausencia (Cirlot 2010, 97).

La diferencia conceptual, que marcaría una división sobre aquello que es entendido como símbolo (imagen vinculada a la ritualidad) o como una alegoría (imagen vinculada al paganismo), y que duraría desde la Antigüedad Clásica a toda la Edad Media, llegaría de

---

<sup>57</sup> Por el valor de entrega que tiene a sus hijos, al arrancarse jirones de piel y alimentarlos, como Cristo lo hizo al dar su sangre a la humanidad, y su carne en la eucaristía (Eco 2012, 91).

<sup>58</sup> Otros ejemplos de Cristo, por medio del uso del símbolo, lo tenemos en la polifonía del pensamiento medieval. Que ponía unir las múltiples criaturas como las criaturas que habitan el cielo, la tierra y los mares en los que podríamos encontrar al cordero, el pavo real, el carnero, el cordero, el grifón, el gallo, la palma, el lince, el racimo de uvas, la serpiente (Eco 2012, 91).

manera tardía durante en el romanticismo, en el siglo XVIII, y en todo caso, con los aforismos de Goethe citados por Eco (2012, 93-94),

La alegoría transforma el fenómeno en un concepto; el concepto, en una imagen, pero de suerte que aún tenga y retenga el concepto limitado y completo en la imagen y en ella se declare (Eco 2012, 93-94).

La simbólica transforma el fenómeno en idea, y la idea en una imagen, más de suerte que la idea siga siendo en la imagen infinitamente activamente e inasequible, y aún expresada en todas las lenguas, se mantenga inexpresable (Eco 2012, 93-94).

Para entender estas diferencias, Goethe pone como ejemplo la búsqueda del poeta, pues este “busca en lo general lo particular” y no lo contrario al contemplar lo “particular en lo general”. Otro ejemplo destacable lo podemos encontrar en las estrofas que relatan el camino procesional de Virgilio en la *Divina Comedia* de Dante, donde los personajes -además de ser personajes históricos reales, como Beatriz-, encarnan una individualidad, al convertirse en tipos y verdades superiores que son asumidas por las características de sus personajes (Eco 2012, 91,94).

El símbolo, por tanto, para Eco en el ejemplo expuesto de la obra de Dante, es la naturaleza de la poesía, el fin mismo, ya que expresa una particularidad sin caer en lo general o en llamar nuestra atención sobre eso, siendo una “revelación de lo inescrutable”, un método figural o alegoría *in factis*, una innovación del cristianismo, (Eco 2012, 94, 103). Sin embargo, debemos recalcar que la noción de simbolismo no quedó recluida a la esfera de las religiosidades, la función simbólica de la imagen ha podido sobrevivir, abriéndose paso a la laicización en las sociedades en occidente, para transmitir nuevos valores como la democracia, la libertad o el progreso (Aumont 1992,84).

Mientras, la alegoría será la generalidad que proviene de una herencia pagana, según Auerbach, citado por Eco, es un puro ejercicio didáctico, que aún no ha desaparecido, siendo posible encontrarlo aún en la poesía que no está inserta en la religiosidad (Eco 2012, 94, 103). Cirlot, también une a la alegoría con la poesía, al situarla como una representación artística de imágenes poéticas y literarias (Cirlot 1992, 61)). Para Aumont, la imagen que hemos llamado alegórica, y que el autor la denomina una imagen representativa, es aquella que *representa cosas concretas*, teniendo un nivel de abstracción mucho menor, que el de las imágenes simbólicas, que *representa cosas abstractas*, de un “valor de abstracción superior al de las imágenes mismas” (Aumont 1992, 84).

En el capítulo teórico de esta investigación se ha explorado el papel que las imágenes juegan en la construcción y percepción de los lugares en la sociedad. Se ha analizado cómo las imágenes pueden ser tanto conceptos simbólicos como metáforas alegóricas y cómo pueden evocar la ausencia de una divinidad, de Dios o de una persona que ya no está presente. En particular, se ha destacado el poder de las imágenes para evocar la presencia de la ausencia. Asimismo, se ha analizado la relación entre las imágenes y los lugares desde tiempos antiguos, incluyendo los aportes teóricos y la creación del lugar para América antes de su implantación. Lo que nos permitirán analizar con detenimiento la creación de imágenes en y de los lugares de Quito, ampliando el espectro analítico de estas dos categorías conceptuales, lo que permitirá una comprensión más amplia de la relación entre imágenes y lugares en los capítulos de hallazgos.

Otro aporte que serviría a la discusión a lo largo de los siguientes capítulos es la polifonía de las imágenes que se ha descrito, y de la cual se han diferenciado cuatro tipos: la imagen-objeto, como base de estudio, la imago como el antepasado de la imagen, la imagen simbólica, y la imagen alegórica. El capítulo teórico y conceptual presentado nos puede proporcionar una perspectiva valiosa sobre cómo la sociedad y las ciudades utiliza y percibe los lugares, así como también se construyen y recrean las imágenes que se encuentran en ellas

## **Capítulo 2. Los lugares de la ciudad de Quito**

Desde 1492, en lo que hoy conocemos como el continente americano, se implantó un nuevo modelo de ciudad diferente de los asentamientos prehispánicos y al modelo ibérico. Para Romero (1976, 68), la fundación de las ciudades fue una pieza clave, ya que tuvo la capacidad de crear: “la imagen de la realidad circundante y el modelo operativo que guiaría la acción del grupo fundador” (Romero 1976, 68).

Generar una ciudad, villa, o poblado era una tarea que debía seguir un proceso, además que cada una de las acciones que se realizaban para su materialización aportaban a la legitimación de la conquista. Para originar una ciudad, los fundadores tenían instrucciones precisas a seguir sobre la elección y emplazamiento de una fundación. Las directrices que se aplicaron fueron una suma de experiencias; como las aportadas por Fernando el Católico, quien se las dio a Pedro Arias Dávila hacia el año de 1514 en su viaje a América, y a su vez fueron ratificadas en la Ordenanza de 1573. Una de estas ordenanzas fue “poblar de asiento y no de paso”

(Schottelius 1941, 127), es decir, fundar ciudades duraderas en el tiempo antes que en el emplazamiento circunstancial o campamentos militares provisionales (Schottelius 1941, 127).

Fundar una ciudad era un encargo complejo y requería el trabajo en conjunto de los conquistadores, o de los adelantados, quienes adquirirían prestigio a medida que sus conquistas avanzaban por el continente. La ciudad de Quito, para nuestro caso, fue fundada o nuevamente fundada<sup>59</sup> en tres ocasiones.

La primera fundación tuvo lugar el 15 de agosto de 1534 en el pueblo de Riobamba por parte del conquistador Diego de Almagro, quien actuaba en nombre de Francisco Pizarro, que a su vez lo hacía en nombre del Rey de España.<sup>60</sup> Además, Almagro buscaba trazar una ventaja sobre el conquistador Alvarado, al realizar una fundación por medio de actas fundacionales y tomando ventaja entre la acción de fundar una ciudad por medio de actas a distancia del territorio a fundarse en una eventual fundación in situ. Lo que hubiera implicado una desventaja a Almagro, pues Alvarado se encontraba más cerca del territorio deseado (Andrade Marín 2003, 25-26).

En la primera fundación se creó la ciudad de Santiago de Quito, en honor al santo favorito del Gobernador Pizarro, según lo relata Andrade Marín (2003, 27-28). La segunda fundación se realizó el 28 de agosto de 1534 en: “el sitio e asyento (de) dondesta el pueblo que en lengua de indios ahora se llama quyto questara treinta leguas poco más o menos desta çibdad de Santiago al qual puso por nombre (a) la villa(a) de san ffrançisco”. La fundación se realizó con la condición de que Gobernador Pizarro lo apruebe y que:

la dicha (pueblo) vil(la) de san ffrançisco se debe mudar... o ponga en el lugar e sitio mas conbynie(ente) por que... no se ha visto ny tiene esperye(nçia) de los sitios donde mejor pueda estar la (dicha villa)... e bien e pro de los vecinos e moradores que en la dicha villa se avecinaron e poblaren e andando en tiempo podría haber espiryençia de todo e convenyr quel dicho pueblo

---

<sup>59</sup> Actualmente, existe una disputa por la memoria prehispánica de Quito. Para Andrade Marín (2003, 25), la historia de la fundación ha sido descrita desde una perspectiva hispanista, si no también desde cuatro perspectivas: español, indio, mestizo, imparcialidad. Además, son dos los temas que confluyen con la fundación, la primera es la conquista del Reino de Quito, y la fundación de la villa de Quito por parte de los conquistadores. La explicación del libro Quito profundo. Nota: Este trabajo se centra en la fundación española de la ciudad y su impacto en las imágenes-objetos que se instalaron en sus espacios públicos, sin dejar de lado la historia prehispánica de la ciudad ni los aspectos culturales relevantes para la población indígena, tanto pasada como presente, de la ciudad

<sup>60</sup> Cabildo. (1934). Libro segundo de Cabildos (Vol. II). (C. B. Sánchez, Ed.). Archivo Metropolitano de Historia, 25.

se mudase en otro cabo mejor e que mas covenga e donde se ayen mejor las calidades que se rrequyeren para ffundacion e poblacion de pueblo.<sup>61</sup>

A diferencia de la primera fundación donde fue designada con la categoría de ciudad, en la segunda ocasión la fundación por parte de Diego de Almagro la destina como villa<sup>62</sup> (Enríquez 1938, 6). Según Andrade Marín, una ciudad para el vocabulario de la época: “es una población comúnmente grande, que goza de mayores preeminencias que las villas en cuanto concierne al régimen administrativo, político de la nación” (Andrade Marín 2003, 22).

Otra diferencia entre la primera y la segunda fundación es la posibilidad que se deja por escrito para mover la ciudad, ya que aún no se conocía si el territorio no era favorable para un asentamiento humano. La tercera fecha tomada en cuenta es el 6 de diciembre de 1534, cuando Francisco Pizarro llega por primera vez al desconocido territorio de la Villa. Ese mismo día, por orden de Diego de Almagro, se ordenó que todos los alcaldes y regidores elegidos se censaran en la villa, en total se inscribieron como vecinos 204 hombres españoles.<sup>63</sup> El censo para la época, o registro de vecino en la ciudad, permitía el acceso a tierras, y también a la categoría de *vecino*, que para esa época equivalía a ser morador de un lugar (Andrade Marín 2003,29). En la categoría de vecino no figuró la presencia de ninguna mujer, pues solo los conquistadores fueron contados, ni los 100 esclavos negros que “fueron importados de las colonias españolas legalmente entre 1532 y 1552” (Schottelius 1941, 226).

El 20 de diciembre de 1534, Pizarro dispuso realizar el trazado de la villa, señalando los solares de los vecinos.<sup>64</sup> Tres días después reunidos en el cabildo: Pizarro, los alcaldes designados y regidores estipularon que “*por qué los vecinos desta billa tienen en sus solares dentro desta villa sus naturales en rranchos e por cabsa de los muchos rranchos que ay de los tales indios podría rredundar mucho daño de fuego e de otras cosas*”.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Cabildo. (1934). Libro segundo de Cabildos (Vol. II). (C. B. Sánchez, Ed.). Archivo Metropolitano de Historia, 45.

<sup>62</sup> A la Villa de Quito le tomaría 7 años hasta convertirse en ciudad por decreto del nuevo Gobernador de la provincia de Nueva Castilla, Vaca de Castro, nombrado por el Rey de España en previsión a la muerte del Gobernador Pizarro (Andrade Marín 2003, 25). El cambio de villa a ciudad también correspondió al creciente de la vecindad, según lo expresa la Real Cédula en la que se da la Villa de San Francisco del Quito el título de ciudad, el 14 de marzo de 1541. En esta fecha fue llamada y titulada: Ciudad de Sant Francisco de Quito (Enríquez 1938, 6).

<sup>63</sup> Cabildo. (1934). Libro segundo de Cabildos (Vol. II). (C. B. Sánchez, Ed.). Archivo Metropolitano de Historia, 50.

<sup>64</sup> Cabildo. (1934). Libro segundo de Cabildos (Vol. II). (C. B. Sánchez, Ed.). Archivo Metropolitano de Historia, 57.

<sup>65</sup> Ibid. Nota 66

Así, los siguientes ocho días cada: “vezino desta villa haga deshazer e deshaga todos los rranchos que ansy asta agora tubyeren hechos sus indios. e naturales por manera que en su solar no aya ningún rrancho ny rranchos de indios so pena de perdimiento”.<sup>66</sup> Con la orden del desasimio de los ranchos se delimitó por primera vez la separación entre la villa de indios y la villa de españoles en la ciudad.<sup>67</sup>

El mismo día por la tarde se establecieron los ejidos de la villa para el uso de animales de pastoreo que cubrieran las necesidades de los pobladores, como también las tierras designadas para la siembra, y los solares destinados a cada vecino registrado.<sup>68</sup> De esta forma, queda asentada la importancia que tenía para los primeros pobladores la designación de los solares para vivienda, como primer elemento de constitución de la ciudad para sus moradores, pero también la importancia que tenía su contorno inmediato, el cual les proveía tanto de ganado y de suelo para sembrar. El señalamiento del trazado de la ciudad no correspondió a la designación total de los solares de la villa, ya que fue realizada de manera progresiva dentro de los límites del asentamiento determinado por Pizarro. Como lo indica a lo largo del *Primer Libro de Cabildos* (1934) y el trabajo realizado por Schottelius (1941), sobre la fundación de Quito y el plan para su construcción.

La decisión del emplazamiento de la ciudad ha sido un tema muy debatido, porque llama la atención la elección del espacio escogido en el territorio al quedar la villa rodeada de quebradas, ríos y montañas, a diferencia del extenso territorio mucho menos accidentado que fue ocupado por los ejidos. Para Minchom (2007, 29-33), la elección del lugar fue una estrategia que convertía el área del asentamiento en una “fortaleza natural” (Minchom 2007, 29-33). Un espacio inaccesible rodeado de montañas, y resguardado por quebradas. La connotación de fortaleza natural puede referirse también a la topografía y la forma del terreno sobre el cual se fundó la villa. Como resultado, la villa quedó en el inicio rodeado por tres quebradas<sup>69</sup> principales: Jerusalén, Sanguñan y Huanacauri. Las quebradas tenían un sentido

---

<sup>66</sup> Cabildo. (1934). Libro segundo de Cabildos (Vol. II). (C. B. Sánchez, Ed.). Archivo Metropolitano de Historia, 67.

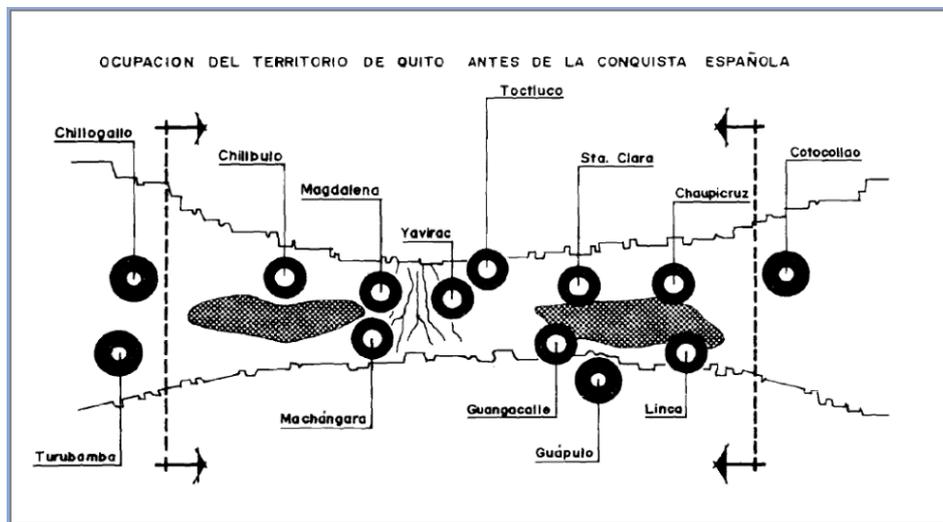
<sup>67</sup> Cabildo. (1934). Libro segundo de Cabildos (Vol. II). (C. B. Sánchez, Ed.). Archivo Metropolitano de Historia, 68.

<sup>68</sup> Cabildo. (1934). Libro segundo de Cabildos (Vol. II). (C. B. Sánchez, Ed.). Archivo Metropolitano de Historia, 68-70.

<sup>69</sup> Las tres quebradas que siguen en paralelo al Panecillo son: La quebrada de Jerusalén, pero también llamada: Ullaguangayacu, Auqui, Nueva Jerusalén, Chonera, Cantera, o De los Gallinazos. Esta quebrada confluía con las quebradas de San Diego, siguiendo el curso de lo que hoy conocemos como el Bulevar 24 de mayo, rellenado en el siglo XX. La segunda quebrada llamada mayoritariamente como Sanguñan, Manosalvas, Pilishuaico o de la Alcantarilla. Nace de las quebradas del Placer y del Tejar, en los altos del poblado de Toctuico, posteriormente barrio de la ciudad de Quito. La tercera quebrada crea la primera frontera de la villa en sentido norte es la quebrada de Huanacauri que baja en gran parte soterradamente, hasta llegar a la antigua Plaza de las carnicerías, la actual

este-oeste, bajando desde las faldas del volcán Pichincha y creando los límites naturales con el resto del territorio (Minchom 2007, 29-33). (ver mapa 2.1)

### Mapa 2.1. Ocupación del territorio de Quito antes de la conquista española



Fuente: Narváez (1989, 34)

Otra posibilidad para la elección del asentamiento, y que llegaría a ser crucial en el desarrollo urbano de la ciudad, pudo estar delimitado por una organización preexistente de poblados en lo que conocemos hoy como la Hoya de Guayllabamba. Para Del Pino (2017, 43), según la evidencia arqueológica y la etnohistoria, el topónimo Quito, sería el “lugar de intercambio regional de hoya y la presencia de un grupo de 10 señoríos étnicos situados en las faldas del volcán Pichincha” (Pino 2017, 43). Al respecto, tanto Narváez (1989, 34), como Ortiz (2014, 18), vinculan el sistema de asentamientos preexistentes con la configuración geográfica de la hoya, dividiendo el territorio en tres partes.

La primera parte de la hoya de Quito inicia al sur en la gran planicie de Turubamba o el ejido de Turubamba llegando hasta el cerro del Panecillo, marcando el límite con el segundo tramo de la meseta. En este espacio de la meseta se emplazan los poblados de Turubamba, Chillogallo, Chillbulo/Chilibulo, Magdalena, y el Machángara, rodeando lo que fue la Laguna de Turubamba. La segunda parte de la hoya se caracteriza por una irregularidad topográfica mayor a los dos tramos que la rodean. En este tramo se encuentran los poblados de Yavirac y Toctluco, y es el espacio donde se asentó la Villa de San Francisco de Quito (Narváez 1989, 34). Los autores Jurado Noboa (2006) y Andrade Marín (2003), plantean el área de ocupación

---

Plaza del Teatro Sucre y posteriormente uniéndose a la quebrada del Itchimbia (Benítez, Luzuriaga Jaramillo y Vela 2014, 148-149).

de la villa como el posible poblado real del Inca. El tercer tramo de la meseta se encuentra en el lado norte, empezando desde la llanura de Ñaquito hasta Cotocollao. Al igual que la parte de la meseta, los poblados de Sta. Clara, Chaupicruz, Cotocollao, Linca/Linoa, Guápulo y Guangacalle rodean la Laguna de Ñaquito (Narváez 1989, 34).

En el siglo XVI, el emplazamiento del núcleo fundacional fue visto como adverso a los intereses de una fundación por el visitador Salazar de Villasante en 1570:

Esta ciudad tiene muy mal asiento; esta un río que pasa junto y dos quebradas grandes una a la entrada... y otra al otro lado de ella, frontero de la sierra, y así tiene malas calles y están hechos puentes para pasar las quebradas. Infórmame de algunos españoles que fundaron aquella ciudad en tala sienta y tan malo, dijieronme 2 razones: la una, que, porque estaba más fuerte para defender de los indios, que entonces no estaban asentados como ahora y de paz; lo otro, porque allí hace grandes aires y está guardada de ellos, por estar debajo de la sierra y los aires pasan por alto y no sufren tanto (Ponce Leiva 1992, 83).

## **2.1. El trazado de la ciudad y la Plaza Mayor**

El primer trazado de la Villa ocupó una extensión de cincuenta y cinco manzanas<sup>70</sup> repartidas entre los doscientos cuatro vecinos empadronados.<sup>71</sup> El emplazamiento fue centralizado, partiendo desde la creación de la Plaza Mayor hacia el exterior (Jurado Noboa 2006, 268). Según Andrade Marín (2003, 117), la Plaza Mayor fue la unidad de medida de las manzanas urbanas y de los lotes de las tierras agrarias, puesto que, “el tamaño de la extensión guarda relación y proporción con la extensión territorial útil probable y cultivable de lo que fue una audiencia”.<sup>72</sup> El primer poblado de vecinos empadronados en la villa ocupó los contornos de

---

<sup>70</sup> En el Acta de Cabildos, los solares entregados a cada vecino tenían una dimensión entre 100 y 150 pies, mientras las zonas dedicadas a la siembra podían ser de mayor o menor tamaño que las manzanas. En las Relaciones Geográficas de Quito de 1573 que acompañan al plano (Anónimo 1573), las manzanas tienen un área de 300 pies y las calles tienen una distancia de 40 pies. Por lo cual una manzana podía estar segmentada en varios solares.

<sup>71</sup> Los doscientos cuatro solares se dividieron en dos grupos: el primer grupo se encontraba alrededor de la plaza y estaba conformado por Sebastián de Benalcázar, a quien le correspondió 1 manzana entera, y los 10 soldados más importantes que participaron en la conquista. A cada soldado destacado le correspondió medio solar. El segundo grupo estaba conformado por los 190 soldados de segunda orden. A cada uno se les entregó un cuarto de solar, llegando a ocupar cuarenta y ocho manzanas. En total, el primer trazado de la villa ocupó cincuenta y cuatro manzanas, a lo que se debe sumar la manzana de la Plaza Mayor, y la manzana de la Iglesia Mayor, que contenía la casa del párroco (Jurado Noboa 2006, 268).

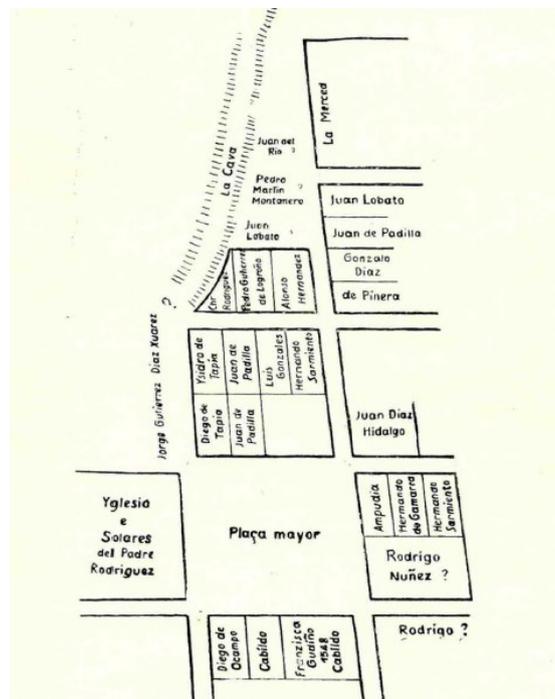
<sup>72</sup> La audiencia tenía una extensión de 5 leguas, y partía desde los poblados de Aloag y Machachi al sur, hasta los poblados de Puéllaro, Malchingui y Perucho al norte. También incluía los poblados de Guayllabamba, el Quinche, Yaruqui, y el Valle de los Chilllos (del Pino Martínez 2017, 45).

la Plaza Mayor<sup>73</sup> y fue extendiéndose de manera centralizada mientras se adaptaba a la topografía (ver mapa 2.1).

En el inicio de la construcción de la ciudad y para dar continuidad al trazado, las manzanas encapsularon a las quebradas y los ríos de la ciudad. Además, se creó un sistema de puentes para atravesar la ciudad a medida que la mancha urbana continuaba creciendo, como lo muestra la cartografía de Quito de los años 1573, 1748, 17451, 1805-1810, 1888 y 1903 que se encuentran en la sección de anexos.

Un primer acercamiento a la distribución inicial de la Villa fue realizado por el antropólogo Schottelius (1941, 176), a manera de reconstrucción de la traza y el reparto de solares de 1535. En la proyección a partir de la investigación realizada del *Proveimientos de tierras, solares y cuadras designadas*, se destaca la centralidad y jerarquía de ocupación de la Plaza Mayor, sobre las demás manzanas repartidas, la división y ocupación inicial de los solares. En la ilustración también se podía ver como la ciudad se planificó teniendo como límite inicial la cava o quebrada (ver mapa 2.2).

## Mapa 2.2. Planta de la Villa de San Francisco de Quito, en 1535



Fuente: Schottelius (1941, 176).

<sup>73</sup> En la bibliografía encontrada se menciona la existencia de una placeta fundacional que posiblemente estaba ubicada en lo que hoy se conoce como la Plaza Chica o Plaza Benalcázar, entre las calles Benalcázar, Olmedo, Cuenca y Mejía. El tamaño de la plaza correspondería a un cuarto de manzana, y estaría rodeada por las viviendas de Benalcázar, Ampudia y Tapia (Andrade Marín (2003, 29); Jurado Noboa (2006)).

Con la llegada de las órdenes religiosas de los dominicos y los franciscanos, la ciudad fue creciendo al lado sur. Para el siglo XVI, el crecimiento de la ciudad se realizaba por medio de una organización parroquial. Según la descripción eclesiástica de Diego Rodríguez Docampo, en 1650 en Quito existían seis parroquias: El Sagrario de la Catedral como parroquia directriz junto a las parroquias auxiliares de: San Sebastián, San Blas, santa Bárbara, San Roque, y San Marcos (Minchom 2007, 35). La primera parroquia en formarse fue la parroquia del Sagrario de la Catedral a finales del siglo XVI, y obtuvo su nombre en honor a la iglesia principal de la ciudad (Del Pino Martínez 2017, 130).

La parroquia del Sagrario era,

Era el foco de la actividad económica, y los mercados tenían lugar en sus plazas principales. Esta parroquia correspondía a la ciudad española original, y seguía siendo el lugar de la residencia de gran parte de la élite criolla en el siglo VIII (Minchom 2007, 42).

Además, la parroquia el Sagrario para Minchom,

Reflejaba la función del centro urbano, enclave de la concentración blanca residencial y centro de la autoridad oficial y eclesiástica, que controlaba y dirigía la actividad económica del campo indígena (Minchom 2007, 33).

Mientras, la Parroquia del Sagrario se posicionaba como el centro que controlaba a la ciudad, y lo continuó haciendo hasta el inicio del siglo XX con su eventual crecimiento en sentido norte hacia la Alameda (del Pino Martínez 2017, 161); los ingresos norte y sur se convirtieron en parroquias indígenas dedicadas a la evangelización y el bautismo “para centros suburbanos de indios que debían servir a la villa” (Andrade Marín 2003, 138). Según Andrade Marín (2003, 138) y del Pino (2007, 129-130), la ciudad seguía la distribución inca del *annan-runacuna* o “Quito de arriba”, correspondiente a la zona norte de San Blas; y el *uran-runacuna* o “Quito de bajo” en la parte sur de San Sebastián. La parte central correspondería a la parroquia del Sagrario, estaría relacionado con el camino del Inca o *Capac Ñan* que cruza por el costado este de la ciudad fundacional.

Las parroquias de indios se ubicaron después de los ejidos que precedían al centro urbano, y estaban separados de la ciudad por quebradas. Al sur se encontraban las parroquias de San Roque y San Sebastián, en sentido norte estaba la parroquia San Blas. En cada una de las parroquias existieron plazas que llevaban los nombres de las parroquias: San Roque, San Sebastián (en Honor a Sebastián de Benalcázar por los Dominicos) y San Blas. Las plazas

sirvieron como espacios para el culto religioso y la evangelización. Las plazas también fueron usadas como cementerios para la población indígena convertida al catolicismo (Andrade Marín 2003, 138).<sup>74</sup>

## **2.2. Un sistema de plazas para una ciudad cristiana en crecimiento**

Las plazas, placetas y jardines surgieron de forma paralela al crecimiento urbano en la ciudad de Quito. Tenían varias funciones de provisión para la ciudad, como el abastecimiento de agua para el consumo y la provisión de alimentos. Al mismo tiempo, eran los lugares de encuentro<sup>75</sup> para todas las actividades sociales como las procesiones religiosas, el carnaval, las corridas de toros, el juego de cañas, las fiestas y ceremonias civiles (Sevilla Larrea 2002, 103).

La mayoría de las plazas y placetas estaban vinculados a iglesias o monasterios, por lo cual era común que fueran nombradas por el edificio religioso que las precedía, al igual que las parroquias y los barrios. Además, las iglesias y los monasterios fueron los centros administrativos de la población donde se registraban bautizos, matrimonios y entierros (Andrade Marín 2003, 138). No fue hasta la introducción del estado laico durante la segunda presidencia de Eloy Alfaro (1906-1911), estas competencias pasaron al estado. Desde la fundación de la villa hasta inicios del siglo XX, la presencia y concentración de edificaciones religiosas en la ciudad era superior a las dependencias de la corona española y posteriormente del estado ecuatoriano. La mayoría de las edificaciones religiosas y administrativas se encontraban en la parroquia del Sagrario desde el siglo XVI (Minchom 2007, 35).

En esta parroquia nacerían tres de las principales plazas de la ciudad: la Plaza Mayor desde donde partiría el crecimiento de la ciudad, La Plaza de Santo Domingo, en sentido sur, y La Plaza de San Francisco, a las faldas del Pichincha, en sentido este. Las pequeñas plazas o placetas de San Sebastián, San Roque y San Blas, como ya se han mencionado, nacieron a la par que la ciudad y estaban por fuera de lo que era considerado la ciudad de españoles, ya que

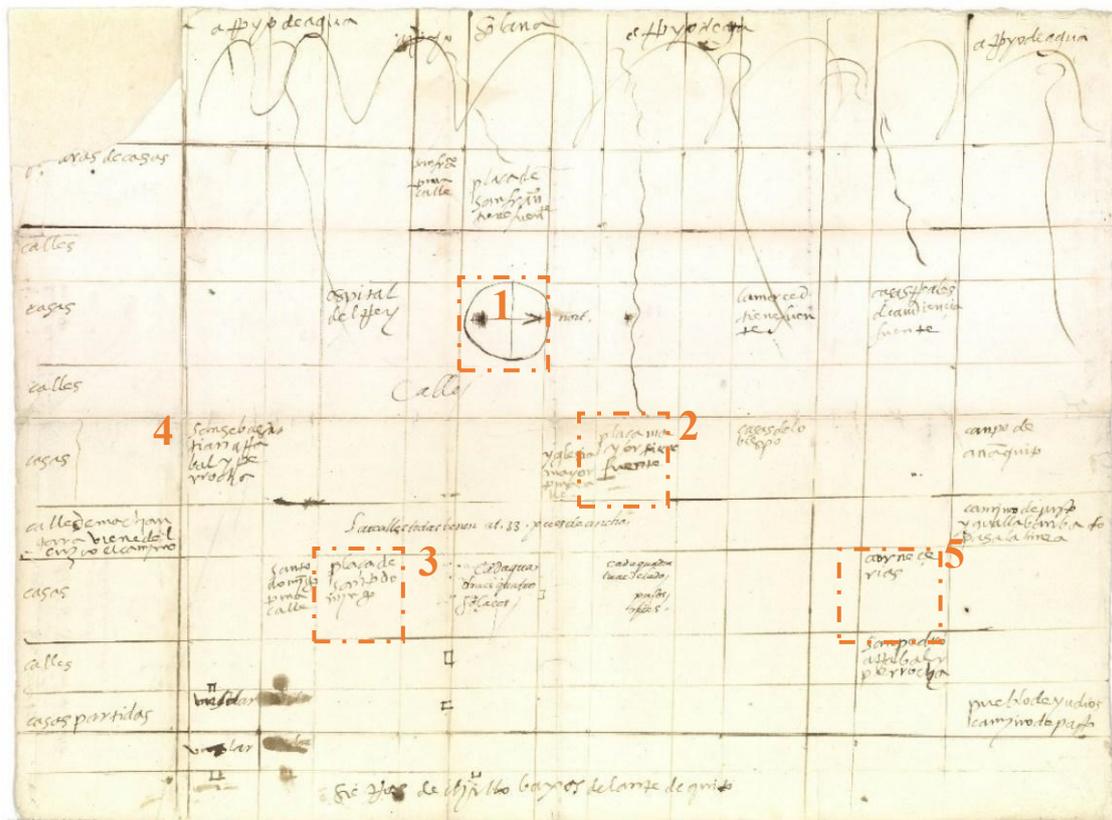
---

<sup>74</sup> Según Andrade Marín (2003, 138), la diferencia entre San Sebastián y San Blas estaba dirigida a la evangelización de la población indígena, mientras la “primera iglesia o bautisterio de blancos se lo situó” en la Capilla Mayor, o Sagrario, anexa a la Iglesia Matriz. En las actas bautismales analizadas por Minchom (2007) la diferencia 300 años después no había cambiado, ya que la Iglesia de la Catedral bautizaba a las personas que vivían en la parroquia del Sagrario y que en su mayoría representaban a las élites, blancos o españoles.

<sup>75</sup> *Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias*, dadas por Felipe II, el 13 de julio de 1573, en el bosque de Segovia.

pertenecían a los pueblos indígenas, como lo muestra el *Plano Anónimo de 1573* (Ver mapa 2.3).

### Mapa 2.3. Mapa de la ciudad de Quito de 1573



Fuente: Biblioteca Digital Real Academia de la Historia, Relaciones Geográficas de América del Sur.

Nota: Anónimo. 1573. "Plano de la ciudad de San Francisco de Quito." En Descripción anónima de la ciudad de Quito de 1573. España. Siguiendo la numeración: 1 Plaza Mayor, 2 Plaza de San Francisco, 3 Plaza de Santo Domingo, 4 San Sebastián, 5 las Carnicerías.

Si bien la parroquia del Sagrario tuvo un primogénito papel de centralidad administrativa para la ciudad, como hemos visto antes, los servicios de la ciudad estaban vinculados al servicio religioso o pertenecían a él. Ya en el siglo XIX, según el *Plano de Gualberto Pérez de 1884*, en Quito existían: 1516 viviendas y 85 edificios públicos. Los edificios públicos con funciones religiosas<sup>76</sup> eran: el Palacio Arzobispal, siete conventos, seis monasterios, veinte

<sup>76</sup> Conventos: San Francisco, la Merced, Santo Domingo, San Agustín, San Diego y de la Recolectión de la Merced, los noviciados de los H.H. Cristianos. Monasterios: Santa Clara, Carmen antiguo, Carmen Moderno, de la Concepción, Santa Catalina, y de las Trinitarias. Iglesias: de la Catedral, San Francisco, La Merced, Santo Domingo, San Agustín, San Diego, de la Recolectión de la Merced, Santa Bárbara, San Roque, San Sebastián, San Blas, San Marcos, Santa Clara, Carmen antiguo, Carmen moderno, de la Concepción, Santa Catalina, San Juan, del Hospital, del Buen Pastor. La basílica del Voto Nacional se encuentra en construcción y aparece en el Plano de Quito de 1903. Capillas: del Sagrario, de Cantuña, del Corazón de Jesús, de Jerusalén, del Manicomio, del Belén, del Señor de los Milagros, de la Virgen del Consuelo, de los S.S. Corazones, de la Escuela de los H.H. Cristianos. Colegios: de la Providencia, de los Sagrados Corazones, Escuela de los H.H. Cristianos. Nota: Los cementerios, orfanatos, el hospital y el manicomio eran administrados por las órdenes religiosas. Tomado del Plano de Gualberto Pérez.

iglesias, diez capillas, un noviciado, diez casas de curas, dos casas para Hermanas, tres colegios, y los seminarios mayor y menor. Los edificios públicos religiosos corresponden a las órdenes de: Agustinos, Carmelitas, Conceptas, Dominicos, Franciscanos, Jesuitas y Mercedarios. Las edificaciones correspondientes al clero secular con el Palacio Arzobispal, ya que la ciudad se convirtió en sede de un Arzobispado desde el siglo XVI.

Las edificaciones no vinculadas a las funciones religiosas fueron: el Palacio de Gobierno, el Palacio de Justicia, las Facultades de Ciencias, el Colegio Nacional, Colegio Militar, el Teatro Sucre, el Panóptico, la Policía, el Cuartel de Artillería, el Cuartel de la Chilena, y el Polvorín. Además del jardín de la Alameda y el Observatorio Astronómico. En el año de 1903, aparecieron otros edificios públicos como la Escuela de Artes y Oficios y la Plaza de Toros según el *Mapa de la ciudad de Quito* de H.G Higley en 1903.

Según las *Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias* antes mencionadas, a medida que la población y, por lo tanto, que la ciudad crecía, se debían ir formando; “plazas menores en buena proporción, adonde se han de edificar los templos de la yglesia mayor, parroquias y monasterios, de manera que todo se reparta en buena proporción por la doctrina” (Brewer-Carias 1998, 28). A continuación, se presente una breve descripción de las plazas y placetas de la ciudad de Quito.

### **2.2.1. La Plaza Mayor de la Ciudad de Quito**

La Plaza Mayor de Quito, según Andrade Marín, “es la plaza mayor de todas (,) porque es la expansión germinal o nuclear de Quito” (Andrade Marín 2003, 117). Nació en el instante en que se trazó la ciudad (20 de diciembre de 1534), y fue el eje generador de la misma. Pero al nacer como villa, la plaza fue creada como una dieciseisava parte de una caballeriza.<sup>77</sup> Para la época, es importante recalcar que las “fiestas ecuestres eran las más populares de la época” (Brewer-Carias 1998, 35), y por esta razón es significativo que el espacio más representativo de la ciudad fuera pensado desde esta actividad que requería una extensa dimensión.

---

<sup>77</sup> Según las *Leyes de Indias* de 1574, la plaza central de la ciudad debía tener la distancia de una caballeriza y media, la razón de la dimensión estaba vinculada a los espectáculos ecuestres que se realizan, la corrida de toros y las festividades cívicas que debían poder contener la plaza. Sin embargo, las *Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias*, en el literal 112, dictaban que las plazas eran “para las fiestas de caballo y otras que hubiere”. Y en la ordenanza 113 establecía: que la plaza mayor debía ser proporcional a la cantidad de vecinos, teniendo en consideración a la población de los indios, se debía tener previsto el crecimiento de la población. Por ellos no debía llegar a menos de doscientos pies de ancho y trescientos pies de largo, ni tampoco ser mayor a los ochocientos pies de largo por los quinientos pies de ancho. Una plaza de dimensiones medianas se consideraba aquella que tenía seiscientos pies de largo y cuatrocientos pies de ancho (Brewer-Carias 1998, 35).

Plaza Mayor de nuestra ciudad, se la podría establecer como una plaza de características pequeñas que responde a la función de una villa y posteriormente a una ciudad pequeña. Por contraste, las plazas mayores de México y Lima son cuatro veces más grandes (Andrade Marín 2003, 117). Quizás esto se debe a que ambas plazas pertenecían a ciudades que eran Virreinos y tenían una importancia superior en el orden de jerarquía de las poblaciones del nuevo mundo.

Las plazas mayores tenían el propósito de consignar un espacio abierto para la población del poblado, servir como un espacio de provisión de mercancías y alimentos, pero sobre todo albergar al cabildo de la ciudad. Además del cabildo, las instituciones que rodearon a la Plaza Mayor fueron el Palacio de Gobierno (en la colonia Casas Reales), el Palacio Arzobispal, La iglesia de la Catedral. Los cuatro poderes que rodean a la Plaza se consolidaron a mediados del siglo XVII (Andrade Marín 2003, 117). Antes de este periodo, entre 1543 a 1599, el entorno de la Plaza fue ocupado por viviendas residenciales (Schottelius 1941, 176) (*ver ilustración 2.2*).

La Plaza Mayor de la ciudad estaba rodeada por el cabildo, que fue levantado en 1548, siendo apenas una rudimentaria construcción de paja. Antes de su edificación funcionó en la casa de Pizarro. La Iglesia Mayor fue la primera en recibir un lote de terreno en la distribución de la ciudad,<sup>78</sup> ubicándose en la parte sur frente a la Plaza Mayor (Cabildo 1934, 57). Recibió el 70% de la superficie de la manzana, mientras el 30% restante le correspondió al párroco Juan Rodríguez. La iglesia también cubrió la función de cementerio para los primeros españoles que fallecieron, como el caso del primer Virrey del Perú Núñez de Vela en el año 1546. También albergó a la primera escuela abierta por el maestro Juan Griego (Schottelius 1941, 279).

Además de la Iglesia, la cárcel funcionó frente a la plaza, en la mitad de la manzana del actual Cabildo, entre 1539 y 1543.<sup>79</sup> La capilla del cabildo compartía una ventana enrejada con la cárcel desde 1598. Del otro lado de la plaza, se encontraban Las Casas Reales, creadas en

---

<sup>78</sup> Una parte importante de la Iglesia fueron las cinco capillas ubicadas cuatro del lado derecho del altar mayor, y una capilla detrás de este. La primera capilla (1560) fue destinada a Núñez de Bonilla y Hernando de la Parra. La segunda capilla fue en honor a Santa Ana (1568), la donó el provisor Aguayo, quien también donó la primera capilla, y fue donada a Francisco Ruiz y su mujer Doña Ana de Castañeda. Todos integrantes de la “primitiva élite de la ciudad”. La tercera capilla, llamada del Santo Crucifijo, fue ocupada por el andaluz de Málaga, Diego Suárez de Figueroa. La cuarta Capilla se construyó en 1570, estaba destinada a San Pedro y fue dada a Pedro del Río y otros conquistadores (Jurado Noboa 2006). Este dato es relevante, ya que al consignarse una capilla el o los responsables tenían la obligación de mantenerla y adornarla.

<sup>79</sup> La cárcel de la corte se localizaba en el actual edificio de la vicepresidencia. Se instaló en 1779. La casa de Santa Martha era una cárcel para mujeres y fue edificada en 1779, colindaba con la cárcel de la corte. También existía el presidio urbano para contraventores de Policía (Ayala Mora y Durán-Ballén de Matheus 1996, 19).

1563, cuando el rey Felipe II, resolvió la creación de la Audiencia de Quito, el 29 de agosto. La Audiencia era una institución de la corona, y ejercía sus funciones a través de las Casas Reales situadas a dos cuadras de la plaza. Tras la Revolución de las Alcabalas, “muchos creían que el sitio donde se encontraban las Casas Reales era inseguro en caso de otra revuelta, de modo que cundió la idea en los cabildantes y gobernantes de volverlas a la plaza pública” (Ayala Mora y Durán-Ballén de Matheus 1996, 11-15). Se solicitó al Rey el permiso para retornar a las Casas Reales a la plaza en 1600, la aprobación llegó en 1609 (Ayala Mora y Durán-Ballén de Matheus 1996, 11-15).

El Obispado de Quito se erigió el 8 de enero de 1545, por bula de Paulo III. El sacerdote García Díaz Arias, fue el primer Obispo consagrado en 1547. El obispado se asentaría en Quito en 1550, siendo la única diócesis de la audiencia hasta el año de 1789 (Ortiz Crespo 2021, 205, 242). El obispado llegaría a la Plaza Mayor en el año de 1653, con la compra de la casa que perteneció por 117 años y cuatro generaciones de la familia Bonilla. Con la llegada del Obispado se instalarían también los portales que con el pasar del tiempo llegarían a cubrir la cuadra completa y además la cuadra del Cabildo (Jurado Noboa 2006, 268).

### **2.2.2. La plaza de San Francisco**

Se construyó, según Andrade Marín (2003,128), sobre un antiguo palacio Inca. La iglesia, convento y plaza fueron obra de Fray Jodoco Ricke, quien solicitó los terrenos ante el Cabildo en 1536. La plaza nació como un espacio de cultivo de trigo y posiblemente de cebada. La producción del trigo sirvió para la fabricación de pan, y también para la elaboración de la hostia, que es usada en la eucaristía. Tras el deceso de las primeras generaciones de españoles dejó de ser un espacio de cultivo y se transformó en cementerio. La función que mantuvo durante más tiempo fue la de *tiangués* o mercado.

### **2.2.3. La plaza de Santo Domingo**

Esta plaza tiene una historia particular, ya que nace en honor a Diego de Torres, quien fue uno de los primeros alcaldes de la ciudad, y no con la orden religiosa de los Dominicos. El alcalde tenía su casa frente a una pequeña loma que limitaba con el ingreso del lado sur de la ciudad. Torres convirtió la loma en una explanada al inicio de la villa, y con el tiempo la población fue llamando a la explanada la Plaza Diego de Torres. La plaza adquiriría otros nombres como: la Plaza de los Tratantes o Plaza de los Caminantes al ser un “puerto seco de los viajeros y de los cargueros, de los aventureros y de los comerciantes” (Andrade Marín 2003,

127). Con la creación del convento de los Dominicos en 1541, la plaza adquiere el nombre de Plaza de la Loma de Santo Domingo (Andrade Marín 2003, 134).

#### **2.2.4. La Plaza del teatro Sucre**

Esta plaza tuvo un origen fuera de lo común. En el inicio, fue conocida como el puente de Otavalo porque era parte del antiguo camino Real del Inca (Andrade Marín 2003, 56).

Funcionó como mercado, corral de animales y carnicería, lo que le daría el nombre por algún tiempo. En el año de 1786, el presidente de la Audiencia Juan Joseph de Villalengua y Marfil:

... logró dar impulso y vida propia económica a la Alameda formada en la Plazuela de las Carnicerías (...) una primera plaza de toros bien construida para que los quiteños (...) Pagando entradas personales, cuyo producto íntegro lo dedicaba... al sostenimiento de campo de recreo público (Andrade Marín 2003, 79).

Para la construcción de la plaza de toros se aplanó el terreno, además se construyó un pretil de cal y canto en el contorno de la plaza. La función de carnicerías en la plaza no cesó, ya que se construyó una Casa de las Carnicerías a un costado. En 1868, se prohibieron las corridas de toros y el juego de carnaval, considerando según el decreto del Senado y la Cámara de diputados del Ecuador del 11 de febrero de 1868;<sup>80</sup> “que las representaciones dramáticas mejoran las costumbres y dan vuelo á la literatura” y “que es conveniente reemplazar con este género de diversiones populares, la de corrida de toros y juego de carnaval reprobados por la moral y la civilización”. Por lo cual decretaron que los: “Consejos municipales proveerán, por todos los medios que estén á su alcance, la construcción y establecimiento de teatros, é impedirán (...) Representaciones de composiciones dramáticas”.<sup>81</sup>

#### **2.2.5. La Plaza de Santa Clara**

La plaza pertenece al Monasterio de Santa Clara y no a una iglesia, lo que la vuelve una singularidad en el espacio de la ciudad. Adquirió el nombre por la construcción del monasterio. Antes de 1596 este espacio era conocido como la Plazuela de Alonso de Casco (Vargas 1967, 214). La plaza atravesó grandes transformaciones físicas, sirviendo como terreno para la siembra de trigo junto a San Francisco. Fue mercado para la provisión de animales, carbón, leña y madera. (Andrade Marín 2003, 127).

---

<sup>80</sup> Poder Ejecutivo. Leyes y decretos del Congreso Extraordinario de 1868. Y decretos reglamentarios del poder ejecutivo. Quito, 1868. 4.

<sup>81</sup> *Ibid.* 82

La placeta fue convertida en mercado edificado por decreto del Congreso en 1888, y ratificado en 1890.<sup>82</sup> En el plano de Quito 1903, el espacio de la plaza fue usado como un mercado cercado. A inicios del siglo XX, funcionó como jardín y desde el año 2011 retomó la forma de placeta.

### **2.2.6. La Plaza de la Recoleta**

Al igual que la Plaza de Santa Clara, la Plaza de la Recoleta no nace junto a una iglesia, sino por la construcción de la Recoleta de la Peña de Francia o la Recoleta del Buen Pastor en 1600 (Vargas 1967, 288). Antes de convertirse en plaza, fue la primera estación experimental para la agricultura. También fue usada como corral para ganado y como almacén de mercaderías, ya que se encontraba en los límites exteriores de la ciudad, y era en el camino que conectaba la ciudad con el sur. En 1892, durante la presidencia de Antonio Flores Jijón, la plaza se transformó en Plaza de la Recoleta de la Libertad (Andrade Marín 2003, 81).

### **2.3. Los lugares de la ciudad**

El crecimiento de la ciudad de Quito, si bien fue pausado y lento, como se ha presentado en este capítulo, siguió las ordenanzas de Felipe II y posteriormente las *Leyes de Indias*, formando en las nuevas parroquias, monasterios, iglesias y nuevas plazas, desde su fundación hasta la primera década del siglo XX. En total, entre 1534 hasta 1910 existieron en la ciudad: una Plaza Mayor, una Plaza sin vínculo religioso, y seis plazas anexadas a una función religiosa. Además, también contó con siete placetas, la mayoría de las cuales estaban ligadas a una edificación religiosa, y algunas como la placeta de San Roque dejaron de existir a finales del siglo XX.<sup>83</sup> Las placetas de la Victoria cerca a San Diego y la Placeta de la Marín fueron las últimas en implantarse en la ciudad de trama colonial a finales del siglo XX. Algunas placetas no fueron descritas en los párrafos anteriores, pero se encuentran de forma sintética presentadas en la siguiente tabla. (*Ver tabla 2.1*).

---

<sup>82</sup> Congreso Nacional. Colección de leyes y decretos expedidos por los congresos ordinarios y extraordinarios de 1889. Quito, 1899.

<sup>83</sup> Nota: Inés del Pino en su tesis doctoral analiza minuciosamente los procesos de cambio morfológicos que tuvieron varias de las Plazas y Placetas investigadas en esta sección del capítulo (del Pino Martínez 2017).

**Tabla 2.1. Plazas y placetas de la ciudad de Quito**

Nombre	Plaza	Placeta	Descripción
Plaza Mayor	x		Fundación en 1534, delimitado por el cabildo en 1535.
Plaza del Teatro Sucre	x		Plazuela de las carnicerías 1565 a 1765. Plaza de Toros en 1786 hasta 1867. Convertida en Plaza del Teatro en 1879.
Plaza Victoria		x	Inicios siglo 1894. En honor al baño de la victoria de la batalla de Pichincha en 1922.
Plaza Marín jardín la Alameda		x	Inicios siglo 1894. En honor a la Familia Marín. Fundada en 1556 nombrada por el Lic. Sotomayor. Diseñada el 27 de septiembre de 1746 por el corregidor Ramón Joaquín de Maldonado.
Iglesia Santo Francisco	x		Fundación en 1534, construido por Fray Jodoco Ricke y Fray Antonio Rodríguez. Construcción del templo por Arq. Antonio García de 1775 a 1795. Pila desde 1573.
Iglesia Santo Domingo	x		Fundación del convento 1541, construcción de la iglesia en 1581.
Iglesia La Merced	x		Fundación en 1534, construcción de la iglesia Arq. José Jaime Ortiz en 1559.
Iglesia San Agustín		x	Fundación del convento, 1569, construcción de la iglesia en 1581 por Francisco Becerra y Juan del Corral, 1606.
Iglesia San Sebastián		x	Fundación en 1571, fundada la parroquia por Fray Pedro de la Peña.
Iglesia San Blas		x	Fundación en 1571, fundada la parroquia por Fray Pedro de la Peña.
Iglesia San Roque		x	Fundado a finales del siglo XVI, por el Obispo Fray Luis López de Solís. Reconstruida por el Padre Pedro Brüning a inicios del siglo XX. La plaza dejó de existir con la remodelación de la iglesia.
Iglesia Santa Bárbara		x	Fundada y construida en 1586, por el Obispo Coruña. Construida posteriormente por Juan Pablo Sanz
Iglesia San Marcos		x	Fundada y construida por el obispo fray Luis López de Solís entre 1594 a 1606.
Monasterio de Santa Clara	x		Fundada por Francisca de la Cueva, y con la dirección de los Padres Franciscanos en 1596.
Monasterio del Carmen		x	Se aprobó la orden religiosa en la Audiencia en 1651. Desde 1653 el Monasterio funciona en la antigua casa de la Santa Marianita de Jesús.
La recoleta de San Diego	x		Fundada por el cabildo en 1597, a cargo de los Padres de San Francisco. Construido desde 1598.
Recoleta de la Peña de Francia	x		Fundada por el Padre Bedón en 1600.

*Fuente:* Elaborado por el autor o la autora con base en Navarro (1952); Vargas (1967); del Pino (2017); Andrade Marín (2003); cartografía de Quito (1734, 1805, 1888, 1903. 1922).

### Capítulo 3. Imágenes-objeto en la ciudad

La historia de toda cultura es la historia de un préstamo cultural

—Edward Saïd

Los aspectos de la vida urbana fueron regidos a través de la herencia medieval llegada a América con los *Códigos de las Siete Partidas* de Alfonso X (1252-1284), o *Libro de Leyes*, en los cuales se detallaba a manera de esbozo general el ordenamiento jurídico que debía darse en el reino, y, por tanto, a inicios de la formación de la Villa de Quito. Las imágenes-objeto que aparecieron por este código en la ciudad pertenecen a un régimen de aplicación del poder, como la estaca en la plaza pública (Soraluce Blond 2010-2011, 7-8). En la siguiente sección de este capítulo, expondremos la relación entre los lugares y las imágenes-objeto dedicados a la muerte en la ciudad de Quito.

#### 3.1. Los lugares e imágenes-objeto dedicados a la muerte en la ciudad de Quito

El 18 de enero de 1546, ocurrió la muerte más recordada por la cartografía quiteña, la del primer Virrey del Perú, Blasco Núñez de Vela,<sup>84</sup> tras su derrota en la batalla de Iñaquito en la actual Alameda. El virrey fue decapitado por un morisco y su cuerpo separado de su cabeza, la cual fue transportada a la Plaza Mayor de la ciudad, para luego ser atravesada por una soga y colgada en uno de los brazos de la picota (Jurado Noboa 2006, 268, 273).

La imagen-objeto de donde se colgó al Virrey era una columna lisa tallada en piedra conocida como *picota*. Esta imagen era: “un poste donde se exponía los reos a la vergüenza pública, o se les castigaban y hasta (en casos) se les ahorcaba” también “se colgaban los restos de los descuartizados, para escarmiento” (Soraluce Blond 2010, 29). Este artefacto llegó a Quito como una extensión del Derecho Castellano en el siglo XVI, pues aún no existía el derecho penal (de Quirós 1907, 58).

La picota, como herencia del Derecho Castellano, en el inicio fue una forma de penalidad para dejar al infractor en ridículo, siendo un medio de “señalamiento identificativo de los

---

<sup>84</sup> Otra muerte registrada en la picota ocurrió en “junio de 1547, fue asesinado en su cama por un vecino de la Plaza, Rodrigo Salazar, autor de la muerte del virrey, de mano dura. Quien asesinó a Pedro Puelles-haciendo lo mismo que con el Virrey: cortaron la cabeza, y la trajeron a la Plaza Mayor donde la colgaron” (Jurado Noboa 2006, 275) Otra muerte ya sin la picota por no existir en la plaza se dio en el año de 1813: Nicolás de la Peña y su esposa Rosa Zárate, intentaron escapar de Toribio Montes en 1813 mientras presidía la Audiencia, quien los acusó de “graves, atroces y públicos delitos”, siendo condenados a muerte. Fueron capturados y ejecutados el 17 de junio de 1813, mientras escapaban en Tumaco. Sus cabezas fueron enviadas a Quito y exhibidas en la Plaza Mayor, como una forma de amedrentar a la población (Núñez Sánchez 2007, 138-139). Otra muerte memorable en la picota fue en la ciudad de Cusco al ajusticiar al primer Tupac Amaru en la Plaza de Armas de Lima en 1572 (Corral Avilán 2017, 10).

delincuentes” (De Quirós 1907, 19). También tenía la función de ajusticiamiento y fue empleada para sustituir a la horca, “en un ambiente social más ordenador” (De Quirós 1907, 19). Con el tiempo la función de ajusticiamiento fue cambiando, y cuando llegó al Nuevo Mundo la picota incluía penas de escarmiento público como las humillaciones, pero también conservo la pena de muerte a través de la exposición del cuerpo del muerto, o de partes del cuerpo en el capitel de la picota (de Quirós 1907, 61,74). Como fue el caso del primer virrey, quien finalmente fue retirado de la picota en la Plaza Mayor por orden de Gonzalo Pizarro, para ser dado en sepultura en la Iglesia Mayor. Como acto de desagravio, por la muerte del Virrey, y su posterior desmembramiento de humillación pública, Pizarro ordenó una “levantar una capilla en el preciso lugar”,<sup>85</sup> donde el virrey fue ejecutado (Andrade Marín 2003, 204).

La picota cuenta con un doble llamado rollo, que es una imagen-objeto similar, formada por una columna de piedra tallada y levantada únicamente en los villazgos que tenían jurisdicción de concesión por parte del Rey. Fue usado desde la edad media en Europa<sup>86</sup> y trasladada a América con la conquista, aunque su procedencia es posterior a la picota (de Quirós 1907).

No se sabe con exactitud si existió un rollo fundacional cuando se formó la Villa de Quito, pero considerando el antecedente de las tres fundaciones mencionadas en el capítulo segundo, se podría suponer que todo acto que ratifique la legalidad de la formación y fundación en la Villa de Quito por parte de los conquistadores fue realizado. Además, según Romero, “en el momento de implantar físicamente la traza de la ciudad -generalmente dibujada de antemano- se erigen en el centro de lo que ha de ser la plaza Mayor una picota (...), símbolo de la justicia” (Romero 1976,62).

Otro punto sobre el cual se debe destacar en la implantación de un rollo es la ubicación que tenía en la ciudad, porque podría tener un origen pagano, pues desde el tiempo de los romanos se ejecutaban ritos etruscos al fundar nuevas ciudades que partían desde la zona central de la ciudad. Los ritos no solo empezaban con el augurio para obtener el favor de los dioses, sino también para crear el trazado de la ciudad — que era realizado por el sacerdote — quien guiaba el arado, como se relata en el mito fundacional de la ciudad de Roma (Mumford 2012, 348). Según, Eliade (1981, 30), podemos encontrar un paralelismo en la creación de un centro para la ciudad — la plaza en América — en correspondencia con una imagen vertical como el menhir, o el rollo.

---

<sup>85</sup> La capilla del Virrey será retomada en la parte de cruces en la siguiente sección del capítulo.

<sup>86</sup> La picota aparece legislada en el siglo XIII, en el *Libro de Las partidas*, de Alfonso X.

Además de representarse como una columna sencilla, el rollo desde su nacimiento en el siglo XIII llevó consigo un blasón, proveniente de herencia francesa por la contienda de las cruzadas en la península ibérica. El blasón es una imagen que generalmente tiene la forma de un escudo y puede representar un linaje familiar, una región o en nuestro caso una nación. La puesta del rollo en centro de las plazas mayores con el blasón del reino de Castilla en las colonias fue una extensión simbólica del reinado a miles de kilómetros de distancia (De Quirós 1907, 40).

Los rollos, al igual que las picotas, podían encontrarse en las plazas mayores, mercados o en las cimas de colinas visibles desde las ciudades (Soraluece Blond 2010, 29). Al ubicar la picota en este lugar, se transformaba en un signo que señalaba el ingreso o salida a la urbe. La ubicación también se debía a los cuerpos colgados o expuestos en la picota que se descomponían con el tiempo. En la *Nueva Crónica y Buen gobierno* de Felipe de Guamán Poma de Ayala (1980), escrito posiblemente entre los años 1600-1610, en la sección correspondiente a las ciudades del nuevo mundo, se puede ver un dibujo de la Plaza Mayor de Quito, donde se encuentra tanto el rollo —que también pudo ejercer las funciones de picota—, y la fuente de agua al interior de la pequeña Villa de Quito<sup>87</sup> y no al exterior como se muestra en la *figura 3.1*.

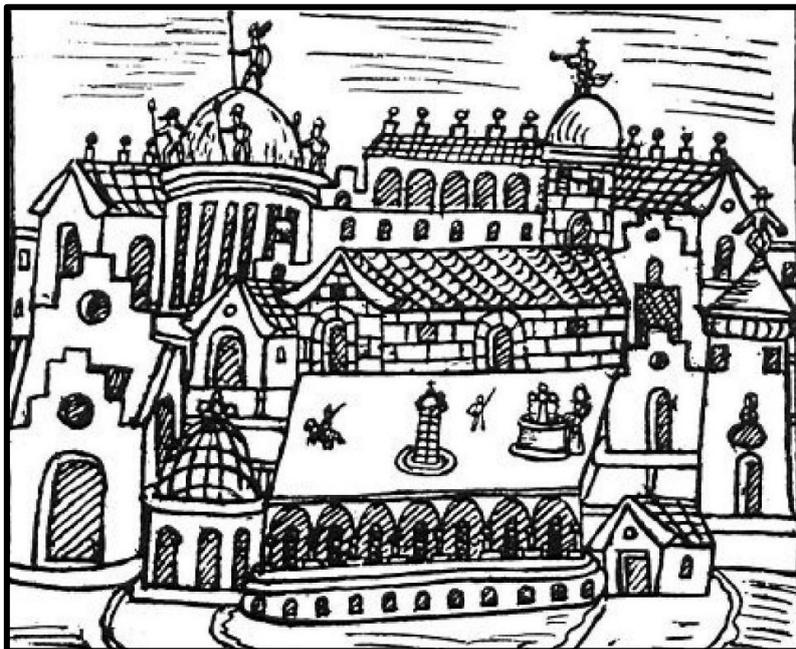
Además, el dibujo de Felipe de Guamán Poma de Ayala sitúa tanto a la pileta como al rollo al interior de la Plaza, lo cual remarca su nivel de importancia, pues la ciudad, como se ha señalado en el capítulo uno de esta investigación, se fundó y fue creciendo en la época colonial, a partir del centro hacia los bordes. Además, un hecho a resaltar en el dibujo es el gran parecido que tiene con la picota o rollo que aún se conserva en la ciudad.<sup>88</sup> (*Ver fotografía 3.1*)

---

<sup>87</sup> Siguiendo la descripción del Padre Velasco en la *Historia del Reino de Quito*, la picota de piedra fue levantada en el siglo XVI en la Alameda debido a la crisis de la moneda por los monederos falsos que acuñaban monedas sin el permiso de la Audiencia o del Rey. Los falsificadores eran castigados con la muerte en la picota, para ser devorados por las aves y bestias que vivían en la llanura en la parte norte del ejido. El ser monedero falso era considerado uno de los peores delitos que se podían cometer y estaba a la par de los excomulgados (Andrade Marín 2003, 44). Este hecho también es importante remarcarlo, ya que, si seguimos, por ejemplo, el Plano realizado por el antropólogo Schottelius, en el *plano de La Fundación de Quito. Plan y construcción de una ciudad colonial hispanoamericana*, podemos visualizar una pequeña villa, con no más de 15 familias de ascendencia española y luego criolla en la ciudad durante el siglo XVI. Además, se debe señalar, que para el siglo XVI, las parroquias formadas eran El Sagrario, San Francisco y Santo Domingo, siendo la Alameda la franja dejada para el pastoreo, y el espacio que dividida la ciudad de los españoles de la ciudad de los indios, como se ha expuesto en el primer capítulo. La ubicación que da el padre Velasco, la podremos encontrar asentada desde el plano de Dionisio y Alcedo de 1734.

<sup>88</sup> La picota o rollo se encuentra en el Museo Alberto Mena Caamaño, en el patio llamado del Rollo. La columna se encuentra en buenas condiciones y tiene una altura de 3,60 cm. Las medidas fueron tomadas en el sitio.

**Figura 3.1. La Ciudad Advdiencia de Qvito, por Felipe de Guamán Poma de Ayala (XVI)**



Fuente: Guamán Pola de Ayala (1980,193)

**Fotografía 3.1. La Picota o rollo en el Museo Alberto Mena Caamaño.**



Fuente: Foto de la autora.

Para Andrade Marín (2003, 43), el primer rollo que existió fue de madera<sup>89</sup> y cumplió también la función de picota.<sup>90</sup> Esto pudo ser cierto en una primera instancia, porque la mina de cal<sup>91</sup> de la ciudad para la creación de la argamasa, -el mortero-, no fue descubierto hasta el año 1551 donde se ubica la construcción de la fuente de agua en la Plaza Mayor, y la primera iglesia de la ciudad: la Iglesia de la Catedral. Sin embargo, la crónica y el testimonio dejado por la muerte del Virrey en 1546, y el descubrimiento de la mina de cal en 1551, nos pueden permitir suponer que tanto la picota como el rollo existieron a la vez, y fueron la misma imagen-objeto en un momento.

En el siglo XVII, la picota estuvo presente en la ciudad de Quito en los siguientes planos:<sup>92</sup> Dionisio y Alcedo de 1734, en el plano de Coletti de 1736, en el plano anónimo de 1736, en el plano de Jorge Juan y Antonio de Ulloa de 1748, en el plano de Moranville y la Condamine en 1741. También se encuentra dibujado en perspectiva en el Plano atribuido a Juan Pío Montufar datado entre 1800 a 1810. En 1757 la picota fue retratada en el cuadro *El Milagro de la Virgen de Guápulo* del pintor Miguel de Santiago. (Ver figura 3.2)

---

<sup>89</sup> Desde la fundación española hasta el año de 1551 no se había descubierto la mina de cal, por lo que las construcciones eran de tierra y con techos de paja. Y aunque las futuras construcciones de las viviendas o la pila, esperaban el descubrimiento de la mina, los vecinos Rodrigo Núñez de Bonilla, Rodrigo de Ocampo y Gonzalo Martín, fueron pioneros en la industria de la construcción, produciendo tejas, adobes y ladrillos en el actual sitio del Tejar de Quito. La primera cantera de piedra de la ciudad tiene su origen en las faldas del Volcán Pichincha. Para el traslado de las piedras de la cantera fue necesario la construcción de la primera carretera de la ciudad que llevaría luego el nombre de calle Rocafuerte, y el barrio la Cantera (Andrade Marín 2003).

<sup>90</sup> Para Andrade Marín (2003, 43), el primer rollo que existió fue de madera y cumplió también la función de picota, posiblemente la picota en la que se expuso el cuerpo del Virrey fue de madera y se ubicó en la Plaza Chica, o Plaza fundacional. La estimación de que existieron dos plazas, una fundacional y una Plaza Mayor, me genera inquietud, ya que, en el Acta de Cabildos del 20 de enero de 1535, se estipuló un trazado de la ciudad y la delimitación de los solares a cada uno de los vecinos registrados. El trazado realizado parte desde la Plaza Mayor, y hasta 1546, con la muerte del Virrey, a 12 años de la fundación, es poco probable que este hecho ocurriera en otra plaza que no fuera la Plaza mayor.

<sup>91</sup> En la tarde del 24 de septiembre de 1551, el cabildo solicitó la construcción de la Iglesia de la Ciudad con la mina encontrada. Libro segundo de cabildos, tomo II, pág. 358, folio vuelto 169. Andrade Marín sitúa ambos hechos en el mismo año. En el Libro segundo de cabildos, tomo II, pág. 358, folio vuelto 169. Francisco Ruiz y su familia fueron premiados por el descubrimiento de la mina de cal, con el espacio de sepultura en la Iglesia de la Catedral.

<sup>92</sup> Los Planos se encuentran en los anexos.

**Figura 3.2. El Milagro de la Virgen de Guápulo**



*Fuente:* Museo Nacional del Ecuador

*Nota:* *El Milagro de la Virgen de Guápulo*. Siglo XVII, óleo sobre lienzo. Resaltado en círculo intenso la picota y la Cruz.

En la pintura se puede ver la procesión liderada por la imagen de la Virgen de Guápulo, saliendo de Quito y dejando atrás la capilla de Veracruz, la picota y una cruz que marca el camino de ingreso a Quito. En la pintura también se puede notar la ubicación de la picota, al nivel de la Alameda, y como esta se mantiene a una distancia considerable de la ciudad, que aparecen el último plano con el Pichincha de fondo.

Si bien la picota ya no siguió funcionando desde el 16 de mayo de 1813, fecha cuando en las Cortes de Cádiz: “ordenaron la demolición de los signos heráldicos, y elementos simbólicos, que supusieran vasallaje para las poblaciones, estando colocados en casas o espacios urbanos” (Soraluce Blond 2010, 29).. Se trataba de impedir en adelante que, más allá del reino, nadie mantuviese un señorío o autoridad sobre la población, y que se perpetuara con elementos nobiliarios, o simbólicos, que recordaran la humillación del ciudadano (Soraluce Blond 2010, 29).

En la ciudad, la picota no fue demolida, pero el lugar que ocupaba estaba estrechamente vinculado a la muerte. Este hecho remarca el vínculo que se forjó entre el lugar y la imagen de

la picota como símbolo de la muerte, a un lugar que seguía manifestando su vínculo con la muerte. Pero esta vez desde el culto a los muertos en los inicios de la República, en la primera presidencia de García Moreno, cuando se destinó al final de la Alameda como el "Panteón de los Protestantes y los Disidentes". Este hecho ocurrió tras la muerte del naturalista coronel Stauton U. Ingham, quien acompañaba la expedición científica en los Andes dirigida por el James Orton en 1867 para la *Smithsonian Institution de Washington* (Andrade Marín, 2003, 189).

El señalamiento de la tumba del coronel Staunton se realizó por medio de un obelisco por orden de García Moreno<sup>93</sup> (Andrade Marín, 2003, 189). La creación de esta imagen también puede ser leída como un elemento externo al rito católico, ya que no se había usado una cruz para señalar la tumba, y tampoco existían obeliscos en la ciudad. Sin embargo, lo remarcable es la persistencia del símbolo, con el lugar que mantiene la carga simbólica en relación con los muertos, pasando de ser el lugar donde se exhiben al lugar donde se enterraban.

Con el surgimiento del clasicismo en la ciudad de Quito, las formas que rememoraban a la antigua Roma fueron usadas en proyectos puntuales durante el siglo XIX.<sup>94</sup> Quizás por esta razón, fue utilizado como el elemento que marcaría la tumba del coronel Staunton.<sup>95</sup> El obelisco tiene un origen egipcio y está estrechamente ligado al faraón, la divinidad y la inmortalidad. En la antigüedad, los obeliscos se colocaban en pareja a la entrada de los templos, uno a cada lado de la puerta principal. Sin embargo, cuando los romanos conquistaron Egipto en el siglo I a.C., los obeliscos perdieron su pareja y se convirtieron en trofeos de guerra que se colocaron en el centro de plazas, circos y mausoleos. Durante el Renacimiento, los obeliscos fueron retomados por el urbanismo y se convirtieron en símbolos de poder de los papas. El Papa XVI cristianizó los obeliscos añadiéndoles un orbe y una cruz en su fuste y los colocó en iglesias y caminos importantes. A pesar de que perdieron su función original como entrada a otro mundo o vínculo con el más allá, el obelisco sigue

---

<sup>93</sup> El obelisco es un monumento en piedra muy parecido a una columna, o a un menhir del paleolítico, está formado por una base cuadrada con cuatro caras trapezoidales, y en su fuste converge en una pequeña pirámide. El ancestro más directo del obelisco es el menhir. Un monumento megalítico que está formado por una única pieza de piedra. "En el obelisco, para Hegel, la arquitectura se da en estado puro, como símbolo que es" (Arnau Amo 2017, 25).

<sup>94</sup> Durante la presidencia del Barón de Carondelet, entre 1799 y 1806, en el atrio de la Catedral se construyó un templete con una cúpula para embellecer la nueva entrada de la Iglesia (Gonzales Suárez 1893, 418). La obra estuvo a cargo del Arq. Antonio García, quien "introdujo en Quito el neoclasicismo proveniente de los franceses de la Ilustración, que adoptó y adaptó Carlos III para España y los países hispanoamericanos" (Ayala Mora y Durán-Ballén de Matheus 1996, 27).

<sup>95</sup> En Quito el clasicismo se podía ver en las fachadas del Palacio de Gobierno, y en el templete de la iglesia de la Catedral, edificado por el Arq. García y encargado por el Barón de Carondelet durante su presidencia a inicios del siglo XIX (Ayala Mora y Durán-Ballén de Matheus 1996).

siendo un poderoso símbolo que atrae a la gente, y su forma sigue manteniendo una estrecha relación con el lugar y la ritualidad de los muertos (Arnau Amo 2017, 25-27).

Como lo fue, al ser la imagen-objeto elegida por García Moreno para señalar, el lugar dedicado al Panteón de los protestantes, y que adquiere el nombre de Campo de Marte, en una alusión al dios romano de la guerra,<sup>96</sup> como lo muestra el *Plano de Don Antonio Gil de 1914*. Además, en este lugar, la picota fue encontrada, según Eliecer Enríquez, citado por Andrade Marín, en la casa de la Familia Muñoz, a mediados del siglo XX. La picota como una imagen-objeto desvinculada de su contexto fue trasladado al Museo Alberto Mena Caamaño, donde es exhibido en uno de los patios como rollo y no como picota (Andrade Marín 2003, 199). Aunque en esta investigación se ha planteado la doble función de la imagen-objeto en la ciudad.

### **3.2. Los primeros lugares de la ciudad y sus imágenes simbólicas**

La expansión hacia América, por parte de Castilla, seguía el formato impuesto por los Imperios Romanos o el modelo de los Reinos de las Cruzadas Medievales, ya que su operación era siempre la misma: ocupar militarmente una región, lo que era llamado comúnmente como pacificar, este acto implicaba a su vez la organización del gobierno (Dussel 1967, 39). El modelo de conquista también implicó unificar a la nación y a la iglesia, a partir de la cristianización de la población, para despojar a los pueblos de sus dioses por el Dios Cristiano. Esta empresa estaba dirigida por los Austrias -Isabel, Carlos y Felipe-, quienes tenían una política de expansión de guerra, tanto económica, mercantilista y de evangelización, con la cual pretendían unificar a Europa, pero también a América bajo el signo de Cruz de la Iglesia Católica (Dussel 1967, 39-48).

Un ejemplo de esta radical importancia la tenemos en el modelo usado por el cristianismo para exhibir sus imágenes, como lo ejemplifica ampliamente Serge Gruzinski, en el estudio de las imágenes indígenas previas a la conquista: “solían estar escondidas en la oscuridad de los templos, lejos de las multitudes, siendo periódicamente su exposición y sometida a reglas estrictas, cuya infracción equivalía a un sacrilegio” (Gruzinski 1994, 48). Como nos lo remarca Gruzinski (1994, 48) en el caso del actual México, donde pese a que las imágenes se

---

<sup>96</sup> En el diccionario de Cirlot (1992, 193), Marte hace alusión desde un sentido alegórico a la guerra y la paz, pero también establece una “relación de la espada con Marte, con la verticalidad y la horizontalidad, es decir, con la vida y la muerte”.

encontraban ocultas, se realizó una destrucción - llamándolos ídolos-, y posteriormente una sustitución por las imágenes cristianas.

La importancia de la Cruz como símbolo para el cristianismo era vital, pues era una imagen que debía ser vista por todos, por tanto, tenía que ocupar los lugares más importantes de la ciudad, como las plazas principales, que tenían una correspondencia con una edificación religiosa. Así, la cruz se convirtió en el símbolo de jurisdicción eclesiástica en el lugar que ocupaba y a la vez convertir a ese lugar -la plaza, calle o el pretil de la iglesia- en un lugar santo (Sánchez Rivera 2010, 22).

La relación de la cruz y los lugares públicos de la ciudad provenía del cristianismo de la Alta Edad Media, cuando se instalaban cruces de piedra en las encrucijadas de los caminos, o cuando se tomaba a los monolitos paganos para darles la forma de cruz, o a su vez se reciclaban cruces paganas que contenían en sus relieves forma de serpientes (Soraluce Blond 2010, 38). Otros antecedentes claves para este estudio, los tenemos en el Sínodo de Arras en 1025, donde se estipuló que “si los simples no pueden captar a través de la escritura debe ser enseñado a través de las figuras” (Eco 2012, 37).

El segundo antecedente normativo del culto a las imágenes se encuentra en el Concilio de Trento, que tuvo lugar entre 1545 y 1563. En este concilio se recomendó la proliferación del culto a las imágenes en el exterior de los templos, pero esta vez ya no se utilizaban fachadas con el Juicio Final, como se había hecho en Europa para evangelizar, sino que se enfatizaba la Pasión de Cristo, con la difusión de la crucifixión y la Virgen Dolorosa. Esta nueva liturgia dio lugar a una procesión en la ciudad con paradas o estaciones del Vía Crucis en las calles, que se apoyaban en una variada gama de elementos, como humilladeros, cruceros y calvarios. Todo esto formaba parte de una ceremonia elaborada que incluía un repertorio diverso de elementos, cuyo objetivo era la devoción pública y la conmemoración de la Pasión de Cristo (Soraluce Blond, 2010, 38).

En el caso de América, se tomaron consideraciones especiales referentes a la cruz, y al culto por parte de los indígenas, pues era una preocupación de vital importancia la evangelización de los súbditos, pero también la evangelización del territorio. Así, durante el Sínodo celebrado en la ciudad de Quito EN 1570,<sup>97</sup> el Ilmo. Sr. Fray Pedro de la Peña, redactó lo siguiente:

---

<sup>97</sup> Ratificado después, en el primer Concilio Provincial celebrado en Lima en 1576, a 11 años del Concilio de Trento, se decidió imponer lo establecido en él oficialmente por parte de los Obispos, pero desde una reformulación para el caso de América.

... mandamos poner Cruz en las entradas de los pueblos y junto a las iglesias, imitando la loable costumbre de la Cristiandad, y también mandamos poner Cruces en muchas huacas y adoratorios que hemos mandado a destruir, en las juntas de los caminos, en las camongas que son las cuentas de las lenguas, en las entradas y salidas de los páramos, en los nacimientos de las fuentes, en las lagunas y en los cerros altos, porque generalmente en estos lugares son huacas y adoratorios de los indios: lo cual nos pareció, porque donde Dios fue ofendido ahora sea bendecido y reverenciado. También mandamos poner Cruces a los caciques y señores en sus patios para allí rezasen las noches y se encomendasen a Dios ellos y toda su familia y para que por la virtud que tiene la Cruz fuesen amparados de los espantos y temores nocturnos que el demonio les pone (const. 53) (O. F. Vargas 1960, 260).

Como se mencionó en el capítulo dos, en la sección dedicada a las plazas, placetas y jardines de la ciudad de Quito, la mayoría de los lugares estaban vinculados en uso, función y relación a una serie de edificaciones religiosas,<sup>98</sup> como lo son las iglesias, conventos y recoletas. Las edificaciones religiosas llegaron a tener un predominio en el espacio de la ciudad, superior a las edificaciones de los grupos de nacientes mercaderes, a la pequeña élite de Quito, o las dependencias de la corona (Hernández Asencio 2008, 72-73). La relación que se formó entre la cruz y los lugares de la ciudad de Quito, como una forma de cristianización del paisaje, las veremos en las siguientes páginas.

### **Las cruces y las plazas en la ciudad de Quito**

Junto al predominio de las edificaciones religiosas en la ciudad de Quito, existieron pequeñas cruces<sup>99</sup> (*ver ilustración 3.3*), distribuidas por la ciudad, muchas de ellas vinculadas a las iglesias, monasterios, recoletas y capillas, mientras un pequeño grupo se encontraba localizadas en medio de las calles, o de caminos que llevaban a la ciudad.

---

<sup>98</sup> A mediados del siglo XVII, de acuerdo con Rodríguez de Docampo, para el Obispado de Quito cerca del 3,5% de la población de la ciudad pertenecía al estado eclesiástico, y a inicios del siglo XVIII, un tercio de la ciudad eran construcciones del clero. En el censo de 1780, en Quito existía una población eclesiástica que sobrepasaba las mil personas en relación con los 25 mil habitantes de la ciudad, lo que representaba un 4,4% de la población. En ciudades de mayor dimensión como México, en el año de 1790 existían, 1134 eclesiásticos, y en Lima, en el mismo año, existieron, 1306 eclesiásticos (Minchon 2007, 84). Aunque es importante remarcar que tanto México y Lima fueron capitales Virreinales durante la colonia, mientras Quito era una más de las pequeñas ciudades del reino. A finales del siglo XX, el plano de Gualberto Pérez en Quito existía 1516 viviendas y 85 edificios públicos, más del 90% de los edificios pertenecían a una orden religiosa o al Clero.

<sup>99</sup> La cruz también ha sido usada en la arquitectura en la iglesia románica, desde el simbolismo de la cúpula que integra las formas cuadradas y redondas, además de la tripartición de las naves de las Iglesias (que simboliza la trinidad), y la organización en forma de cruz siguiendo el esquema del hombre recostado sobre la cruz con las manos abiertas. Bajo esta simbología, el ábside de la planta de la iglesia es el centro, lo que sería al hombre en la cruz, su corazón y no su ombligo. También, la cruz, según la tradición cristiana, “es una derivación del árbol de la vida cristiana”, por esta razón en la iconografía medieval, la cruz fue representada como un árbol, o en algunas ocasiones como una simplificación de la Y. La cruz también remite a la crucifixión (Cirlot 1992, 86, 154).

Durante el trabajo de sistematización para este capítulo dedicado a las cruces, se ha realizado un levantamiento fotográfico en el centro histórico de Quito, que fue a su vez contrastado con el mapa del presidente de la Audiencia, Don Dionisio de Alcedo y Herrera, de 1732,<sup>100</sup> y los archivos con fuentes primarias y secundarias. Este mapa tiene un aporte adicional a este estudio, ya que nos permite, de manera visual, acercarnos a la ciudad desde una lectura que hoy en día no es posible en los mapas modernos, porque en el mundo antiguo los mapas no poseían una especificidad cartográfica, sino un *jodos*, que en griego significa camino, siendo representaciones de la ruta<sup>101</sup> que se debía seguir (Abram 2007, 15,23).

Estos mapas eran discursos escritos, que podían ser interpretados por el lector, ya que contenían una concepción cosmológica más que una rigurosidad cartográfica, porque contaban con elementos simbólicos como seres mitológicos, fantásticos, o referencias a lugares e imágenes en específico, como Jerusalén, las cruces, o alguna imagen relevantemente simbólica (Abram 2007, 15,23). En nuestro caso, el mapa de Don Dionisio de Alcedo y Herrera de 1732 se instala en un proceso de transición entre los mapas Medievales, que venían cargados de recursos simbólicos, ya que tienen características más autónomas, donde proliferan las figuras narrativas marcando las “operaciones históricas” (Mumford 2012, 132).

A partir de las *operaciones históricas*, podemos esbozar una interpretación de la ciudad de Quito, con sus plazas, calles y cruces, en un recorrido en el que las imágenes simbólicas de las cruces se presentan como mediadoras del cristianismo en diferentes lugares de la ciudad. La cruz medieval, como símbolo y signo, se convirtió en una imagen que hacía *visible lo invisible* (Cirlot 2010, 96), en este caso, la Pasión de Cristo o su sacrificio por la humanidad cristiana. Esta imagen hierática, aunque repetida en la ciudad de Quito, fue ampliamente

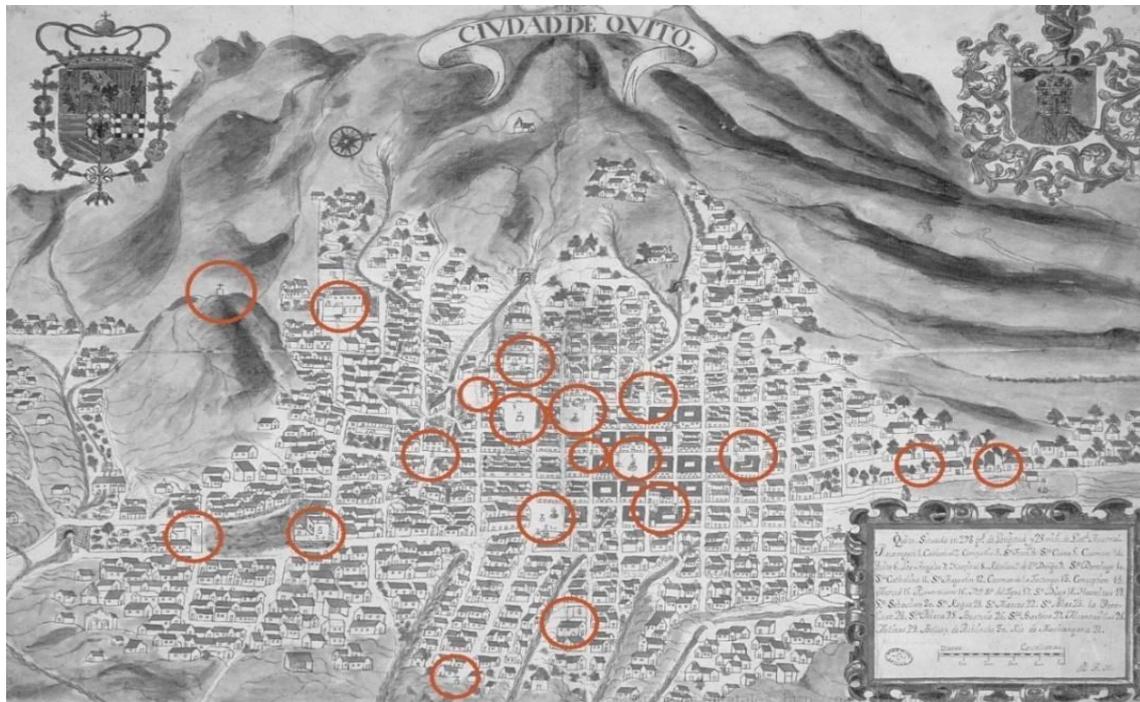
---

<sup>100</sup> Existe un debate sobre si los mapas medievales, o como en nuestro caso el *mapa realizado por Dionisio Alcedo y Herrera*, podrían ser considerados como tales. Para el caso de esta tesis es propuesto como mapa, ya que es la segunda referencia espacial de la ciudad después del mapa anónimo de 1573, que aparece en las Relaciones Geográficas de la ciudad de Quito. También debe ser considerado un mapa por el aporte de datos históricos que proporciona de la ciudad. Para revisar el debate hecho mención consultar: Edson, E., *Mapping Time and Space. How Medieval Mapmakers viewed their World*, The British Library: Londres, 1999; Harvey, Paul D.A., *Medieval Maps*, British Library: Londres, 1991. Zumthor, P., *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra: Madrid, 1994. Nota: Durante la presidencia de Dionisio Alcedo y Herrera, llegó a Quito la primera Misión Geodésica Francesa, aportando con los primeros planos hechos con medidas. Además del Plano de la ciudad de Quito, el presidente Dionisio Alcedo y Herrera (1728-1736), realizó más aportes a la cartografía del actual Ecuador. Destaca el libro *Compendio histórico de la provincia de Guayaquil* (1741), y el primer Plano geográfico de Guayaquil.

<sup>101</sup> Además, durante el Medioevo, los recorridos eran indicaciones performativas, que se vinculaban con las peregrinaciones, con itinerarios como ciudades por donde debían pasar, por lo cual se detallaban los alojamientos, pero también las distancias en horas, o días, por ello para Roland Barthes los mapas del Medioevo serían “agendas de direcciones” (Mumford 2012, 133).

utilizada como una imagen-objeto, como se puede observar en el *Mapa de Dionisio de Alcedo y Herrera de 1732*, que se presenta a continuación (ver mapa 3.1).

### Mapa 3.1. Cruces en la ciudad de Quito en el año de 1732



*Fuente:* Archivo General de Indias.

*Nota:* Dionisio de Alcedo y Herrera. 1734. *Ciudad de Quito. Plano de la ciudad de San Francisco de Quito.* Código: ES,41091,AGI/MP-PANAMA,134. Los círculos señalan la ubicación de cada cruz en el plano.

En este sentido, la cruz se relaciona con una nueva liturgia que se difundió a través de la Pasión de Cristo, la cual creó una procesión en la ciudad con paradas o Vía Crucis en las calles, apoyada por una variedad de elementos que incluían humilladeros, cruceros y calvarios (Soraluce Blond 2010, 38). En Europa, se empleó la fachada con el Juicio Final como recurso de evangelización, pero en el Concilio de Trento (1545-1563), se recomendó la proliferación del culto a las imágenes en el exterior de los templos, con la difusión de la crucifixión y la Virgen Dolorosa.

La proliferación del culto, en el paisaje de la ciudad, se ve reflejado en las 19 cruces repartidos en las plazas y placetas de las 14 iglesias y monasterios, además de las 4 cruces ubicadas en calles de la ciudad, junto a la cruz de la cima del panecillo, que flanqueaba los 4 puntos cardinales. En el mapa también se puede apreciar una mayor concentración de las imágenes de cruces en la zona central, que pertenecería a las parroquias de españoles, y criollos, mientras las cruces que se localizan en los bordes pertenecen a las recoletas de Santo Domingo y la Iglesia de San Sebastián que eran parroquias pertenecientes a las poblaciones mestizas e indígenas como se ha señalado en el capítulo uno. Las cruces, en la parte superior

de la izquierda del mapa, corresponden a la cima del Panecillo o Yavirac, y a la ermita de San Diego en el extremo norte. Las cruces que están en el lado derecho del mapa junto a la Alameda y al camino de Esmeraldas en ese tiempo son la cruz de la iglesia de Santa Prisca, y la cruz de la actual calle Antonio Ante y 10 de agosto frente a la Alameda. Finalmente, en la zona del centro de la ciudad, para abajo, está una cruz en lo que hoy es la Placeta de la Mama Cuchara, y en la iglesia de San Marcos.

Sin límites claros definitivos, además de los expuestos en el sistema de edificaciones religiosas de la ciudad, es muy probable que las cruces también se encontraron como hitos o marcas, al igual que las cruces (latinas romanas) en Europa (Cirlot 1992, 154). Las cruces también pudieron ser humilladeros o calvarios. Los primeros eran, “grandes cruces de piedra que cristianizaban el paisaje, y que en ciertas áreas culturales americanas se impusieron sobre oratorios aborígenes” (Abram, 2007, 100-101). Por el contrario, los calvarios eran: “vías procesionales que ascendían hasta la cima de una colina marcando las estaciones de la vía Dolorosa” (Abram, 2007, 100-101).

Un ejemplo de la cruz en el camino se puede ver en el cuadro antes mencionado de *El Milagro de la Virgen de Guápulo* del maestro Miguel de Santiago, donde aparece después de la Iglesia de Veracruz y la picota (Ver ilustración 3.3). En las actas de Cabildos del 9 de julio de 1700, la cruz es mencionada como una marca o hito que señala el camino de bajada de Guápulo, además tiene la función de delimitar las tierras de El Ejido de Iñaquito con una vecina de la ciudad (Paz y Miño Cepeda 2014, 105-107).

Otra cruz relevante fue la Cruz de la Alameda, que nació como un humilladero para recordar el sitio exacto donde murió el Virrey Blasco Núñez de Vela. Según Andrade Marín, tras la muerte del Virrey en 1546, Gonzalo Pizarro mandó a levantar una capilla en su honor. Primero, se construyó una cruz como humilladero para marcar el sitio, luego se construyó la capilla, pero como no podía estar a nombre de una persona que no era santa, se eligió el santo del día de la muerte del Virrey, el 18 de enero, día de Santa Prisca (Andrade Marín 2003, 204). (Ver figura 3.3)

### Figura 3.3. La cruz y la Virgen



*Fuente:* (1); Dionisio de Alcedo y Herrera (1732); (2) Google earth (2015); (3 - 4) Foto de la autora.

*Nota:* (1) Cruz en honor al Virrey, Frente a la Capilla de Veracruz y la picota. (2) Virgen de piedra sin intervención; (3 y 4) Virgen intervenida con pintura sobre la piedra, incrustaciones plásticas, y flores.

En 1872, el obispo de Quito, Monseñor Checa, compró algunos terrenos en Quito para formar el Seminario Menor y Mayor. Tres años después de la construcción del Seminario Menor se derribó la pequeña capilla y se formó “una pequeña hornacina en la tapia, a buena altura, y allí colocar una pequeña imagen de la Virgen con un farolito de vela encendido todo el tiempo” (Andrade Marín 2003, 204), para dar testimonio que en ese lugar se encontraba antes una capilla. Desde mediados de siglo XX, en el lugar mencionado por Andrade Marín, existe una pequeña Virgen de piedra. Por el levantamiento fotográfico realizado para esta investigación durante el año 2021, se pudo constatar que la escultura de piedra de la Virgen fue intervenida al ser pintada y adornada con elementos de plástico, según los registros fotográficos de Google Earth en el año 2015, la imagen de la Virgen se conservaba aún en piedra tallada.

La permanencia de la cruz, la capilla y, posteriormente, la Virgen en el mismo lugar de la ciudad nos muestra cómo estas imágenes, en todos los aspectos que abarcan en este caso particular, se mantuvieron unidas al rito católico y al lugar, a pesar de que la intención inicial de Gonzalo Pizarro de remediar los daños causados con la muerte del Virrey quedara olvidada.

Después del plano de 1732, se generó un cambio en la representación de la ciudad, pasando de mapas ideológicos a mapas científicos que buscaban “ser exactamente representaciones de la realidad en escala menor” (Abram 2007, 15). Con la llegada de la primera Misión Francesa en 1736, la cartografía de la ciudad cambia hacia la exactitud en la representación, como lo muestra la cartografía quiteña de los años 1736, 1748, 1751. Ya que por sus características de exactitud en cuanto a las medidas dejaron de lado el campo de las representaciones simbólicas.

Las cruces son nuevamente incluidas en la cartografía de la ciudad un siglo más tarde, en el plano atribuido a Juan Pío Montufar<sup>102</sup> (1800-1810), porque este mapa se muestra como un intermediario entre *Mapa de Dionisio de Alcedo y Herrera de 1732*, y los mapas de la Misión Francesa. El mapa, como una fuente de archivo, nos muestra el cambio que han tenido las cruces en el cambio de siglo, evidenciando la desaparición de las cruces en el Panecillo, San Marcos, San Agustín, Santa Prisca, y la Mama Cuchara. Mientras, otras cruces aparecieron en el convento del Buen Pastor o antigua Recoleta de la Señora de la Peña, y en la Iglesia del Sagrario.

Otras cruces, como la de la Placeta de la Mama Cuchara, ya no aparecieron desde el siglo XVIII, al igual que las cruces de la Recoleta de Santo Domingo, o la cruz que se encontraba a un costado de la iglesia de Santa Clara. Otra cruz que desapareció a mediados del siglo XIX fue la que se encontraba en la Plaza de Santo Domingo, debido al cambio de plaza a jardín, aunque fue repuesta en el siglo XX1. La cruz de la placeta de San Agustín duró poco, y pasó al pretil de la iglesia al estar la plaza dividida, como lo muestra el grabado que se realizó a partir de la fotografía publicada por el arquitecto y paisajista *Édouard-François André* (Édouard 1883). O en la fotografía anónima de la Plaza de las Carnicerías (Plaza Sucre) en 1870, en la que se puede ver una cruz de madera reposada en una pared. (*ver fotografía 3.2*)

---

<sup>102</sup> Además, las cruces de piedra presentes en las calles de la ciudad existen en igual cantidad de cruces en el interior de los patios de los conventos y claustros.

### Fotografía 3.2. Cruces de la ciudad de Quito



(1) Calle de la Cruz (calle Garcia Moreno)



(2) Criz en el pretil de la Iglesia de San Agustín



(3) Cruz sobre la pared frente a la plaza de las carnicerías (Teatro Sucre)



(4) Cruces en la Iglesia de Santa Barbara (calle Garcia Moreno)

*Fuente:* Instituto de Patrimonio y Cultura.

La cruz del Panecillo pudo ser un hito, una marca o un humilladero que cristianizaba el paisaje al sobreponerse sobre un antiguo oratorio indígena. Existen varias teorías sobre el destino que asumió el Panecillo o Yavirac. Según Alfredo Costales (1981, 72-79), fue una huaca donde quizás se enterró al fundador indígena de la ciudad, o un *pucará* o fortaleza, como los *pucarás* auxiliares de San Juan y *Toctiuco*. También pudo ser un observatorio

astronómico,<sup>103</sup> construido por los incas hacia aproximadamente el año de 1490<sup>104</sup> (de Velasco 1979, 139-144).

Según otros autores, en la cima del Panecillo existió un templo inca dedicado al sol. Este templo se conectaría por el camino de la actual calle García Moreno, en línea recta, hasta el Templo de la Luna, donde se encuentra San Juan. El trayecto de los dos templos es la actual calle de las 7<sup>105</sup> cruces, donde se encuentran hasta hoy en día 6 iglesias con sus respectivas cruces, y una cruz en el final del camino entre la calle García Moreno y Loja (Andrade Marín 2003, 39-40, 97-98). Lo que explicaría la tendencia de los españoles por edificar en esta calle, a diferencia de las otras de la ciudad, un número considerable de templos, o una forma de cristianizar el paisaje sobreponiendo un templo cristiano, o una cruz sobre un oratorio, huaca o pucará. A diferencia de la calle que contó con una importante cantidad de cruces, en el cerro del panecillo no se construyó un templo cristiano, solamente una cruz. En el Plano atribuido a Juan Pío Montufar datado entre 1800-1810, la cruz ya no se encuentra en la cima del Panecillo. En 1824, el pueblo de Quito, tras la Batalla del 24 de mayo en el Pichincha, destruyó el fortín, exceptuando la primitiva cisterna de agua<sup>106</sup> (Andrade Marín 2003, 173).

Al igual que la picota y el rollo, las cruces han experimentado cambios y evoluciones a lo largo del tiempo, y su ubicación en la ciudad ha variado según las necesidades y los cambios

---

<sup>103</sup> El Panecillo fue nuevamente usado como observatorio astronómico, por la segunda Misión Geodésica conformada por los franceses Terrier, Burgeois, y el Dr. Paul Rivet a inicios del siglo XX (Jurado Noboa 2006, 32).

<sup>104</sup> Para el padre Velasco, en la cima del Panecillo existió una plaza de templo anterior a los Incas, aunque habría sido usado también por Huayna Cápac. El templo habría estado formado por una gran puerta flanqueada por dos grandes columnas, que servían para observar los dos solsticios del año. Alrededor de la plaza, doce postes de piedra de tamaño pequeño en el que “cada uno señalaba con la sombra, el principio del mes que le correspondía” (de Velasco 1979, 139-144).

<sup>105</sup> En el tramo comprendido entre el Panecillo y el barrio de San Juan existe una calle que con el tiempo fue llamada “la calle de las 7 cruces”. En 1994, como parte de un proyecto integrador por parte del Instituto Metropolitano de Patrimonio, antiguo Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, se repusieron las siguientes cruces: (1) La cruz que dio nombre a la calle y barrio desapareció a inicios del siglo XX por las obras de relleno de la Quebrada de Jerusalén. La cruz que persiste en la actual intersección de la calle García Moreno y Loja, al pie del Panecillo, pudo ser una reminiscencia a un posible templo de las vírgenes del sol según Costales (1981); (2) La cruz del Carmen Alto, se encontraba hasta inicio del siglo XX bajo el Arco de la Reina, fue repuesta en el pretil de la iglesia; (3) La cruz de la Iglesia de la Compañía era la única que tenía una forma cuadrada, y fue repuesta de la misma forma; (4) La cruz de la Iglesia del Sagrario también fue sustraída de su lugar a inicios de siglo XX; (5) La cruz de la Iglesia de la Catedral corrió con la misma suerte en el primer tercio del siglo XX; (6) La cruz de la Iglesia de la Concepción fue retirada por el terrible incendio que la dañó en 1888, fue repuesta en el pequeño pretil; (7) La cruz de Iglesia parroquial de Santa Bárbara, fue removida en 1892 por estar en malas condiciones. En su lugar se colocó una pila metálica regalada por el señor Jenaro Larrea (Andrade Marín, 2003, 98).

<sup>106</sup> Más de un siglo después, sería desenterrada durante las obras de construcción de la imagen de la Virgen de Legarda que se encuentra actualmente en la cima. El proyecto fue propuesto en los años de 1892, y concretado en 1975 (Sandival Vega 2018).

urbanísticos relacionados con la creación de lugares en su mayoría vinculados a la religiosidad. (Ver tabla 3.1)

**Tabla 3.1. Cruces en la ciudad de Quito (XVI-XXI)**

Ubicación de la Cruz	XVI-XVIII	XIX	XX	XXI
Pretil de la Iglesia de la Catedral	x	x	-	x
Pretil de la Iglesia del Sagrario	-	x	-	x
Pretil de la Iglesia de la Concepción	-	-	x	x
Pretil de la Iglesia de la Compañía	x	x	-	
Plaza de la Iglesia Santo Francisco	x	x	x	x
Plaza de la Iglesia Santo Domingo	x	-	-	x
Placeta de la Iglesia La Merced	x	x	x	x
Placeta de la Iglesia San Agustín	x	-	-	x
Placeta de la Iglesia San Sebastián	x	x	x	x
Placeta de la Iglesia San Roque	x	x	-	x
Capilla de Santa Prisca en la Alameda	x	-	-	-
Pretil de la Iglesia Santa Bárbara	x	x	x	x
Placeta de la Iglesia San Marcos	x	-	-	-
Placeta de la Iglesia de Santa Clara	x	x	-	x
Pretil del Monasterio del Carmen	x	x	-	x
Placeta de la Recoleta de San Diego	x	x	x	x
Placeta de la Recoleta de Santo Domingo	x	-	-	-
Placeta del Convento del Buen Pastor	-	x	-	-
Placeta de la Iglesia de San Blas	-	-	x	x
Plaza del Teatro sucre	-	-	x	-
Frente a la Alameda (Antonio Ante y 10 de agosto)	x	-	-	-
Placeta de la Mamá cuchara	x	-	-	-
Calle de la Cruz/calle Minerva/calle García Moreno	x	x	-	-
Cima del Panecillo	x	-	-	-
Al lado de la iglesia de Santa Clara	x	-	-	-
Cerro del Pichincha	x	x	x	x

*Fuente:* Elaborado por el autor o la autora con base en: del Pino (2017); Benítez, Luzuriaga Jaramillo y Vela (2014); Andrade Marín (2003); cartografía de Quito (1734, 1805, 1903).

*Nota:* Las cruces correspondientes al siglo XXI, fueron confirmadas por la autora en el mes de agosto del año 2021.

### 3.3. Imágenes alegóricas y lugares de la ciudad

En la sección anterior hemos visto cómo la ciudad está llena de símbolos y representaciones que cuentan y transmiten historias. A continuación, exploraremos cómo las imágenes y dos de los lugares más representativos de la ciudad se relacionan, a partir de la introducción de un nuevo repertorio visual para la ciudad, a doscientos años de su fundación.

#### 3.3.1. La alegoría de diosa Fama en la Fuente de la Plaza Mayor

La importancia del agua, y, por tanto, de la fuente en la creación de imágenes, la encontramos en la literatura, la pintura y la vida cotidiana desde los orígenes de la civilización. Además, durante los siglos XV y XVII se desarrolló una obsesión por construir espectáculos de agua en los jardines acompañados de imágenes, si no también exaltaciones de la vitalidad de la naturaleza. En la antigüedad griega existía una separación entre el Ninfeo, y la fuente. El primero era el lugar sacro de las Ninfas. Y fue transmitido tanto por los griegos como por los romanos desde la mitología, con su presencia en las grutas, cascadas, manantiales naturales, son recordatorios de la naturaleza, por ello estaban ubicados en la dirección para recibir al sol cada mañana. La fuente, por otro lado, hace referencia a la arquitectura material del lugar (Milani 2015, 171-172).

El agua<sup>107</sup> para la ciudad de Quito fue una de las preocupaciones más importantes al momento de implantar la ciudad, ya que de esta dependían el abastecimiento diario para el consumo humano, la siembra y el mantenimiento de los animales de pastoreo. En la ciudad, los puntos de provisión de agua fueron las plazas, conventos, instalaciones religiosas, las Casas Reales, y el Hospital del Rey, como lo muestra el *Plano anónimo de Quito de 1573*.

Las pilas y fuentes de agua<sup>108</sup> tuvieron orígenes independientes a las plazas, placetas o calles donde estaban ubicadas en la ciudad. Las fuentes eran estructuras grandes que tenían una suntuosidad en relación con el lugar que ocupaban, como se podrá ver en los siguientes párrafos, y además del valor funcional, también eran portadoras de un conjunto de imágenes.

---

<sup>107</sup> La primera vertiente de agua que alimentó la fuente de la plaza fue la quebrada de Sanguñán en el año de 1568 (Villasante 1992, 24). La provisión de agua y la calidad del líquido fueron temas recurrentes en la ciudad, por la importancia que tenía como líquido vital, pero también por la calidad que debía mantener, evitando ante todo la contaminación cruzada (Benítez, Luzuriaga Jaramillo y Vela 2014).

<sup>108</sup> Las primeras son estructuras en forma de cajones y sencillas, mientras las fuentes son estructuras de mayor dimensión y suntuosidad.

El ejemplo más destacable de la ciudad fue la Fuente de la Plaza Mayor, la primera en construirse en toda la ciudad, y antecediendo a cualquier punto de suministro de agua. La fuente fue realizada por orden del gobernador Salazar de Villasante, el 24 de septiembre de 1551, el mismo año de la construcción de la Iglesia de la Ciudad.<sup>109</sup> La pileta de la Plaza era imponente en dimensiones, pudiendo llegar a sobrepasar los 6 metros de altura,<sup>110</sup> y era tan ancha que ocupaba el centro de la Plaza. (*ver ilustración 1.32*)

En 1809, durante la presidencia de 6 meses del Marqués de Selva Alegre, Juan Pío Montufar, el Padre María Cicala, realizó una descripción de la pileta de la plaza:

En el centro está una fuente, soberbia y bastante alta, con 3 planos, de la cual brota el agua abundantísima por muchísimos caños de diversos diámetros, sin que nunca se pueda ver seca o disminuida en su caudal de agua (Ayala Mora y Durán-Ballén de Matheus 1996, 22).

La fuente, además de ocupar la zona central de la plaza, era poseedora de una de las imágenes menos conocidas de la ciudad. Esto se debe ante todo a la pérdida de la imagen, y la falta de descripciones gráficas y escritas. Sin embargo, el Padre veneciano Giovanni Domenico Coletti<sup>111</sup> de la Orden de los Jesuitas, escribió durante su estancia en el siglo XVIII: “en la mitad de la Plaza se halla una fuente de piedra dura (...) no es mal trabajo, y en la cima de la pila tiene un ángel dorado, que arroja el agua por una trompeta que parece tocará”<sup>112</sup> (Coletti 1941,52).

Al buscar referencias visuales que den testimonio de lo descrito por el Padre Coletti en su texto escrito publicado en 1763, se ha encontrado una insinuación a la forma descrita por Coletti, en la cartografía quiteña de 1732, y 1800-1810. También debemos tener en cuenta que la fotografía, para esta época, no existía, pues se inventaría recién en 1839 y llegaría a

---

<sup>109</sup> Cabildo. (1934). Libro primero de Cabildos de Quito (1534-1538) (Vol. Tomo primero). (J. R. Gonzales, Ed.) Archivo Metropolitano de Historia, 358.

<sup>110</sup> Altura estimada, según el análisis de dimensiones realizado a las fotografías en relación con las piezas de la pileta que aún existen y se encuentran en la Plaza de Sangolquí.

<sup>111</sup> Giovanni Doménico Coletti, o Juan Domingo Coletti, o también llamado Juan Dominico Coletti (1727-?) fue un jesuita nacido en Venecia, Italia, que llegó a Quito en 1757 para ejercer como bibliotecario y profesor de teología moral en el Colegio Máximo de San Ignacio. Durante su estadía en Quito, Coletti también se dedicó a la investigación de la geografía e historia americana. Permaneció en la misión quiteña por diez años hasta que la orden de expulsión de la Compañía lo obligó a regresar a su país natal (Giraldo Jaramillo 1952, 5).

<sup>112</sup> Podría tener dos interpretaciones, la palabra “tocará” en el caso de la cita: 1) Llegar a algo con la mano, sin asirlo. 2) hacer sonar según arte, cuál instrumento. RAE 2001. Nota: la cita continúa con una detallada descripción de la plaza, lo cual nos puede asegurar que existió un ángel con una trompeta: “pero esto sucede cuando se componen los acueductos, cosas que no sucede muy a menudo como sería de desearse; sería bella y agradable a la vista si siempre estuviera limpia y arreglada, pero esto es casi imposible. La dicha Plaza se podría apreciar y gozar si no fuese tan inmundicia; y no siendo empedrada, casi de continuo, está llena de fango. Desde la mañana hasta el mediodía vemos en ella jumentos y mulas, que solo parten de allí cuando se vende lo que llevan al mercado, lo cual sucede a diario” (Coletti 1941, 52).

Ecuador en 1863 por parte del estadounidense Enrique Morgan (Andrade Marín 2003, 308). Sin embargo, en el cuadro anónimo datado de entre 1806 y 1830, que lleva el nombre de *La Plaza Principal de Quito en lunes Santo*, se puede distinguir una figura con alas tocando una trompeta, sobre la fuente de 3 pisos adornados con rostros de ángeles y racimos de uvas. (Ver figura 3.4)

**Figura 3.4. Plaza principal de Quito en Lunes Santo**



*Fuente:* Museo de la Moneda de Bogotá.

*Nota:* Anónimo, *Plaza principal de Quito en lunes Santo*, inicios s. XIX. *Imágenes inferiores*, a la derecha, detalle de la Pila de la Plaza de Lima, con la alegoría a la diosa Fama tocando la trompeta.

La descripción dada por Coletti, y hallada posteriormente en el Cuadro anónimo *Plaza principal de Quito en lunes Santo*, de inicios del siglo XIX, nos remite a dos puntos: el primero es el testimonio de la existencia de una imagen alegórica en la plaza. El segundo nos

habla de cómo la imagen en su funcionamiento como imagen alegórica no pudo ser distinguir entre toda la mitología griega (un ejercicio muy amplio).

Otro, punto para tomar en cuenta es la relación que mantenía la pileta con la plaza, ya que esta no se encontraba en una posición aislada, sino más bien, se constituía como un imán (Mumford 2012, 424), que atraía a la población en la ciudad. La relación entre las personas y las fuentes se remonta a los mitos griegos, como la fuente de Delfos, el manantial sagrado en el que los visitantes iban para recibir el consejo o el oráculo de la Pitia -personificado por una joven o adulta mujer sabia-, o la Gruta de la Ninfa Calipso, relatada en la Odisea de Homero.<sup>113</sup> De esta forma, podemos apreciar que existe una relación entre la gruta, -una vertiente de agua o el manantial- y la mujer. Sin embargo, también nos hablan de la creación, en la que también pueden entrar la disolución, la pérdida, el extravío, anulación, la sabiduría, en el caso del oráculo con Pitia, o la seducción con Calipso (Milani 2015, 170).

Resulta importante destacar el vínculo existente entre los ritos, las creencias y los mitos de la Antigüedad Clásica, los cuales fueron transmitidos por el paganismo romano y se extendieron hasta la época del Renacimiento. Aunque en su origen estaban relacionados con la ritualidad y la mitología, en el Renacimiento se comenzaron a valorar también como elementos ornamentales en los jardines (Milani 2015, 170).

Para la historiadora del arte ecuatoriano, Alexandra Kennedy-Troya (2016, 145), durante el barroco Quiteño (1730-1830), se dio una apertura al mercado civil, dándose una mayor libertad en el tratamiento de los temas, como lo fueron los pesebres o la reducción de los formatos en las pinturas; sin embargo, esta libertad estaba condicionada a las “reglas del juego europeo”, donde “cualquier desvío se mantuvo dentro del ámbito religioso” (Kennedy-Troya 2016, 145).

La representación de la Fama en la Fuente de la Plaza Mayor de la ciudad puede haber sido una de las muchas imágenes creadas por las ciudades en la época. Sin embargo, para el momento de su creación, la imagen de la deidad Fama se había convertido en un símbolo de poder tanto real como eclesiástico, ya que se erigieron numerosas imágenes en su honor, según nos relata la historiadora Garibay (2009, 1419). Una de las imágenes que han sobrevivido con el paso del tiempo de la Fama, las encontramos en la Plaza Mayor de Lima,

---

<sup>113</sup> Antigüedad, M. D. “Naturaleza y mito: La construcción del paisaje clásico”. Curso de verano. Museo Nacional Thyssen. 2019.

coronando la fuente, y retratada en el cuadro de 1680, *Plaza maior de Lima, cabeza de los Reinos del Perú*, que reposa actualmente en el Museo de América en Madrid. (Ver figura 3.5)

**Figura 3.5. Imágenes mitológicas en fuentes de agua.**



*Fuente:* (1,4) Foto de la autora; (2) Anónimo (XIX); (3) Luis Pacheco (XX).

*Nota:* (1) Pila de la Plaza de Lima, con la imagen alada tocando la trompeta; (2) Plaza maior de Lima cabeza de los Reinos de el Perú 1680; (3) Neptuno en la pileta del convento de la Merced; (4) Pila de la Plaza Mayor de Quito en la Plaza de Sangolquí.

Además, con la imagen de la Fama de la fuente, se asocia la idea de la propagación de la fe católica con el poder de la monarquía española (Garibay 2009, 1419). A pesar de que en la

mitología<sup>114</sup> romana Fama era una diosa menor, en la época moderna se convirtió en un símbolo relevante debido a su asociación con la gloria y el prestigio (Cirlot 2008, 199). Por tanto, se puede afirmar que la imagen de la Fama en la Fuente de la Plaza Mayor de la ciudad de Quito no fue una excepción de las imágenes que se encontraban en América, pero si una excepcionalidad de las imágenes que ocupan los lugares de la ciudad de Quito. Siendo, más bien, una manifestación de las ideas y símbolos que estaban presentes en la sociedad de la época. (Ver figura 3.5)

### 3.3.2. Las imágenes mitológicas y el jardín

El lugar dedicado a la recreación y de vínculo con la naturaleza en la ciudad de Quito fue la Alameda, y a diferencia de la Plaza Mayor, que partió siendo un nuevo modelo de lugar con la misma ciudad, tardaría por lo menos dos siglos más hasta encontrar su forma y constituirse como tal. Pues como hemos visto en el capítulo introductorio, la plaza llegó a América tras un largo camino teórico y práctico, para ser implantada y constituida como el centro generador de la ciudad en los inicios de la colonia. El jardín, por otro lado, no llegó como una innovación teórica que debía implantarse en el proyecto de ciudad, ya que este antecede a la creación misma de las urbes, y al igual que la gruta de las ninfas, siendo un producto de la humanidad, la historia, los cultos, el mito y las divinidades y las tradiciones mágico-religiosas (Milani 2015,170).

En el elogio a la agricultura de Sócrates, se cita a las cosas bellas y buenas, el *paradeisos* (paraíso en latín), un bello jardín que se muestra como el ejemplo armónico entre el hombre y la naturaleza, donde se favorecen a los placeres y las sensaciones que mantienen al ser humano unido aún a la cosmovisión del mundo y donde los mitos y el culto religioso continúan presentes. Esta unión la podremos apreciar en el pasaje descrito por Platón entre Fedro y Sócrates, donde se realiza una de las primeras reflexiones -de las que conocemos-, sobre el paisaje estético, y también sobre la importancia que en la Antigüedad Clásica se mantenía entre los lugares y su relación con la sacralidad, los dioses o seres mitológicos: “este sitio retirado está sin duda consagrado a algunas ninfas y al río Alqueno, si hemos de usar por

---

<sup>114</sup> La imagen de la diosa Fama, según la mitología griega, era una divinidad alegórica, una representación artística de imágenes poéticas y literarias (Cirlot 1992, 61). Una de las primeras apariciones sobre la cual podemos tener una descripción de la diosa en la literatura la encontramos en la obra del poeta Virgilio, quien la describe como la “voz pública” que fue engendrada por la tierra. En la descripción del poeta Ovidio, la diosa Fama “vive rodeada de la Credulidad, el Error, la Falsa Alegría, el Terror, la Sedición y los Falsos Rumores, y, desde su alcázar, vigila el mundo entero” (Grimal 1989, 192).

las figurillas y estatuas que vemos (Milani 2015, 57-58). En la cita expuesta, Platón nos describe como Sócrates expresa la forma en el culto se ve representado por medio de las imágenes de las ninfas y el lugar en la forma del río, siendo la unión entre ambos lo que crea la relación de sacralidad.

Pero el paisaje no empezó, entendido como nosotros ahora lo vemos, no empezó en la Antigüedad Clásica ni en la Edad Media, ya que primero debió darse una ruptura con el cosmos, el mito, la poesía, la ritualidad, hasta llegar a la religión (Milani 2015, 58, 144). Puesto que en el jardín también se encuentra el arquetipo del edén judeocristiano, donde tanto el mito como la poesía se une, al invitar al misterio del origen y la separación del cielo y la tierra. Así, el jardín se convierte en un arte, el de originar artificialmente un paisaje natural, en el cual se quiere llenar con todas las especies, las bellezas de una determinada cultura y civilización, suscitándose una dicotomía entre lo natural y lo artificial, que viene por una necesidad, pero aun sin marcar límites definidos como un lugar ajeno al ser humano. Si no más bien como un lugar en el cual el ser humano está integrado (Milani 2015, 70-71).

El inicio de la fisura llegaría con en el romanticismo,<sup>115</sup> en pleno siglo XIX, cuando el jardín dejó de ser un espacio ornamental, y pasó a convertirse en un lugar de reflexión (Milani 2015, 58). Y cuando la separación entre la ciudad y el campo empezó a ser cada vez más marcada, la naturaleza pasó a convertirse en una invención del sujeto (Milani 2015, 56-57, 113).

### **3.3.3. La creación de un jardín para la ciudad. La Alameda**

Para Andrade Marín (2003, 56), el primer jardín de Quito inició como parte del ejido de Ñaquito -creado desde el 20 de diciembre de 1534-, con la creación de los límites de la ciudad entre la población indígena y los primeros españoles-, y partía desde la explanada de las carnicerías (actual Plaza del Teatro), hasta la laguna seca de Ñaquito.<sup>116</sup> (Jurado Noboa 2006, 268).

La Alameda tuvo su origen en las preocupaciones del corregidor<sup>117</sup> el Lic. Sotomayor, ya que “los ejidos, los tambos y los montes anexos a la ciudad estaban paulatinamente usurpando por

---

<sup>115</sup> Siendo el antecedente al romanticismo, más citado la carta escrita por Petrarca, el 26 de abril de 1336, sobre el ascenso al *Mont Ventoux* en Provenza, al sureste de Francia. En su transposición neoplatónica y cristiana, según la cual el cosmos es el orden del mundo, y a partir de él, tanto para los primeros filósofos como también para Aristóteles, el centro de la *physis* o el concepto griego de naturaleza. Si bien, no es hasta que las ideas de la Ilustración permearon la sociedad, la separación tajante entre el paisaje y la religiosidad, no llegó a encontrarse en puerto seguro (Milani 2015, 58).

<sup>116</sup> Con el tiempo el ejido fue reduciéndose hasta abarcar la zona que va desde la actual Alameda hasta el jardín de El Ejido.

<sup>117</sup> Los corregidores, era el nombre que se le daba al “magistrado que en su territorio ejercía jurisdicción real y haciendo justicia castigaba los delitos.” (Andrade Marín 2003, 73).

colonos y los indios” (Andrade Marín 2003, 73). Por lo cual, era imperativo, en 1595, generar un campo de recreo público en las afueras de la ciudad (Andrade Marín 2003, 73).

Las alamedas eran espacios dedicados al paseo público y estaban formados por hileras de árboles de álamos<sup>118</sup> que les da su nombre. Al fundarse la ciudad de Quito, no solo las plazas y las casas adquirieron la innovación teórica y práctica impuesta en las ciudades, como un nuevo instrumento ordenador, sino también los espacios de recreo.<sup>119</sup> A lo largo del siglo XVIII, la Alameda pasó por varias intervenciones; en el plano de Quito de 1734 aparece la Picota y la ermita de Veracruz, tratada en el apartado anterior. En 1746,<sup>120</sup> el Corregidor Ramón Joaquín Maldonado, delimito la geometría de la Alameda en 3 calles, dotándola de la forma característica que aún hoy en día preserva. En 1767, Antonio de alcalde Alcedo y Herrera (1787), proyectó y ejecutó un paseo en la llanura de Ñaquito, además agregó un portal para el acceso con 3 arcos<sup>121</sup> (Andrade Marín 2003, 73).

En 1786,<sup>122</sup> el presidente de la Audiencia, Juan Joseph de Villalengua y Marfil, asumió los costos de la renovación<sup>123</sup> del jardín de la Alameda, y creó fondos para su mantenimiento. Con la renovación se sembraron nuevos árboles y flores en el contorno, además se “adornó el espacio” con 3 columnas salomónicas, 2 coronadas por las imágenes ángeles y 1 por la imagen de la diosa Fama (del Pino Martínez 2017, 214), como se puede ver en el Plano de la ciudad de 1810 atribuido a Juan Pío Montufar. (Ver Figura 3.6)

---

<sup>118</sup> Lamentablemente, los álamos no duraron mucho tiempo, y fueron reemplazados por sauces, aunque se continuó nombrando a este espacio como Alameda.

<sup>119</sup> Según Andrade Marín, la Alameda que fue implantada en Quito pudo estar inspirada en la Alameda de los Obispos de Córdoba en Andalucía. Este espacio, además de las zonas de paseo, estuvo dedicado a la experimentación de cultivos de árboles frutales y flores.

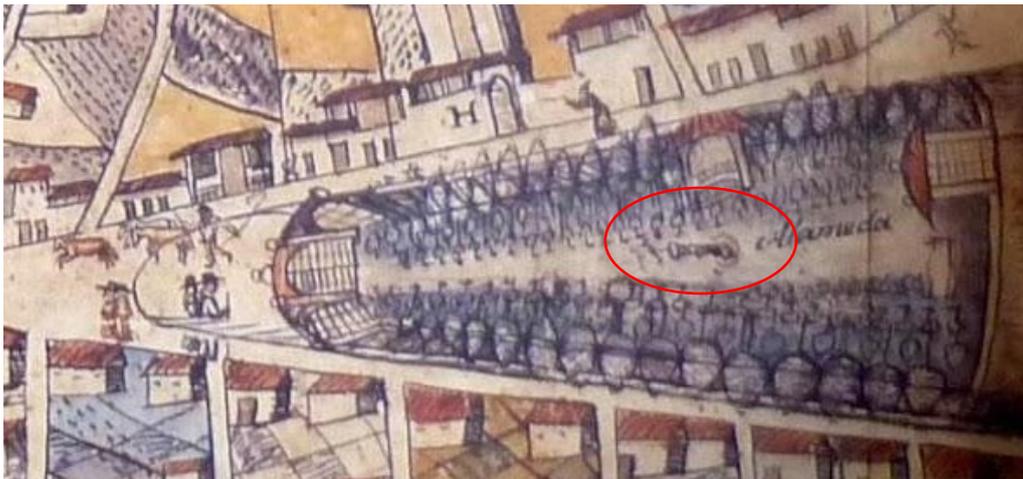
<sup>120</sup> Actas de Cabildo 27 de septiembre de 1746.

<sup>121</sup> El portal fue destruido para colocar la escultura de Simón Bolívar en 1931.

<sup>122</sup> Según el levantamiento fotográfico hecho el mes de julio del 2021, aún se pueden ver dos columnas en la Alameda. Según una entrevista ejecutada al artista David Santillán (2021), las dos columnas que actualmente se conservan en el jardín de la Alameda, forman, junto al mirador del Churo, un portal energético de la ciudad que se dirigiría en sentido norte-este (*Ver ilustración 3.8*)

<sup>123</sup> Ver Plaza del Teatro Sucre en el capítulo 2.

**Figura 3.6. Las columnas en el jardín de la Alameda**



*Fuente:* Museo de la Ciudad.

*Nota:* Sección del mapa atribuido a Juan Pío Montúfar. 1805-1810. *Plano de la Ciudad de Quito.*

La relación entre las imágenes alegóricas y el jardín como lugar en la ciudad tiene varios antecedentes. El primero de ellos fue el cambio de percepción que se tenía sobre las imágenes, o en palabras de Riegl “monumentos”, durante el siglo XV -previo al descubrimiento de América-, de antigüedad clásica. Este cambio de percepción recuperaba no solo el recuerdo patriótico del poder y la grandeza del antiguo Imperio Romano, sino también su valor histórico y artístico (Riegl 1987, 33-34).

El segundo periodo se daría dos siglos más tarde, cuando los renacentistas italianos empezaron a percibir a la antigüedad clásica como un estadio previo al Renacimiento, lo que después daría lugar al romanticismo que uso como un medio de expresión a las pinturas para plasmar y evocar la naturaleza y el mito (griego), creando el paisaje clásico (Cauquelin 2013, 20). La transmisión de la pintura a la creación de paisajes clásicos llegaría a partir de la influencia inglesa que tomó el paisaje clásico pictórico para evocar paisajes románticos en los lugares de la ciudad, y donde la naturaleza debía fusionarse con el jardín (Gombrich 1997, 461). Así, la creación del jardín de la Alameda se sitúa dentro de estos procesos de cambio durante el romanticismo.

Pero también, las columnas de la Alameda se han ido moviendo con el paso del tiempo. Según Andrade Marín (2003, 79), la columna que portaba la imagen de la Fama se ubicaba en el centro de la Alameda, como se la puede ver en el *Plano atribuido a Juan Pío Montufar datado entre 1800 a 1810*, siendo la imagen central que domina el lugar del jardín de la Alameda —mientras las columnas de los dos ángeles se emplazan en los lados en las zonas

verdes —. Las transformaciones más representativas que atravesó la Alameda,<sup>124</sup> ocurrieron a la mitad del siglo XIX, e inicios del siglo XX:

... en la Alameda se construyó un micromundo que reúne varias piezas de la tradición local y de la ilustración europea: el jardín botánico con especies nativas e importadas, el observatorio astronómico como el centro de la ciencia, la laguna, el paseo en bote, el paseo en medio de jardines fuera de la ciudad colonial pero junto a ella, el paisaje de las lomas y el Volcán Pichincha (Del Pino Martínez 2017, 216).

Sin embargo, la Alameda toma distancia de las funciones religiosas al convertirse en un espacio cerrado, que deja por fuera a la ermita de la Veracruz (posterior Iglesia del Belén), y la picota. Además, la columna de la Fama, en la alameda, se sitúa en la misma época que la imagen de la Fama en la fuente de la Plaza Mayor. Además de estas dos imágenes de la Fama, otra imagen aparece sobre una columna en el plano atribuido a Juan Pío Montufar en la Calle del Mesón (calle Pedro Vicente Maldonado), en el Barrio de San Sebastián. Esta imagen aparece en el cuadro *la Llegada del coronel Arredondo y el batallón del Real de Lima a la ciudad de Quito*, el 25 de noviembre de 1809, pintado Francisco Xavier Cortés.<sup>125</sup> (Ver figura 3.7)

### Figura 3.7. La columna de la Fama en San Sebastián



Fuente: Museo de América.

Nota: Sección del cuadro, *Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas remitidas por el Excmo. Sr. Virrey del Perú al mando del primer teniente de Reales Guardias españolas, Don Manuel Arredondo y Mioño*,

<sup>124</sup> Nota: Existió un proyecto, por decreto del primero de abril de 1869 (Poder Ejecutivo 1869), durante la presidencia de García Moreno, para eliminar la Alameda, ya que era considerada un terreno municipal que “está reducido a un campo de pasto, del cual la Municipalidad saca... una reducida renta anual”. El proyecto proponía la construcción de “nuevas casas, de una iglesia i de un paseo público”. El proyecto fue puesto en subasta pública, pero no prosperó, ya que la ciudad en ese momento estaba creciendo hacia el sur. A inicios del siglo XX, los contornos de la Alameda serían del interés de las clases altas y uno de los primeros traslados que tuvieron en la ciudad (del Pino Martínez (2017, 2016).

<sup>125</sup> Esta sería una posible autoría del pintor del cuadro, según a las investigaciones realizadas en una publicación del Museo de América por Ana Zabía de la Mata (2016, 71).

*caballero del hábito de Calatrava, para su pacificación y Guarnición en 25 de noviembre de 1809.* Autor: Francisco Xavier Cortés. Óleo sobre lienzo, de 246 x 465 cm.

La importancia de la pintura se debió a los hechos ocurridos el 10 de agosto de 1810, durante el conflicto del pueblo de Quito contra las tropas de Arredondo. Por tal motivo, y en un escenario de la guerra, se menciona a la columna de la Fama, en el barrio de San Sebastián, al sur de la ciudad, como un fuerte ante el combate, como lo narra Fermín Cevallos: "... fortificando unos en el primero, otros en la columna llamada Fama y otros en la Alameda" (Cevallos 1960, 279).

La columna de la Dama de la Libertad está vinculada a la columna salomónica de la Calle del Mesón, en el barrio de San Sebastián. Según Cristóbal Gangotena Jijón (1947, 43), en el año 1840 se construyó una columna salomónica en la ciudad de Quito, coronada por una escultura de la diosa Libertas que ostentaba en su mano extendida el gorro frigio, símbolo de la libertad en la antigua Grecia. En la parte superior del pedestal que sostenía la escultura, se encontraba un escudo con la fecha 1830. Además, en la base de la columna se ubicaban dos placas de alabastro, una con el escudo de armas de la ciudad y la otra con una inscripción conmemorativa donde se encontraba la siguiente inscripción:

Cuna egregia de la independencia hispano – americana vio cumplidos sus votos el 18 de octubre de 1830 santo día en que juro solemnemente la constitución de la rpa. del Ecuador el concejo municipal erige este monumento siendo segunda vez presidente del estado el General Juan José Flores año 1841 (Gangotena Jijón (1947, 43).

En el plano de Quito de 1888, de Gualberto Pérez, se detallan dos figuras en la plaza, una correspondiente a la fuente y otra quizás a la columna. En fotografía de Carlos Ribadeneira de 1892, se puede ver la escultura Libertas con una mano extendida. (Ver fotografía 3.3)

### Fotografía 3.2. Columna con figura en San Sebastián



*Fuentes:* Carlos Rivadeneira (880-1890)

*Nota:* Archivo particular de Cristian Terán Nolivos.

También es visible la remodelación de la plaza a jardín, por obra del presidente Antonio Flores, hijo del presidente Flores, quien colocó la imagen de la diosa en 1841 (Andrade Marín 2003, 142). En el Plano de Quito de Henry Grant Higley de 1903, se encuentra dibujada la columna con su base y la escultura, además del cambio de nombre de Plaza de la Recoleta, a Plaza de la Recoleta de la Libertad. La imagen de la diosa Libertad ha sido una imagen importante en la lucha por la independencia en América Latina, ya que fue utilizada por las elites criollas para movilizar a la población y justificar su lucha contra el poder español. Siendo una imagen que se asocia con los conceptos de la libertad, y la idea de la independencia y de la justicia social (Báez Silva 2006, 183).

Además, para Báez Silva la imagen de la Libertad se empleó en la lucha por la independencia de América Latina porque representaba la lucha contra la opresión y la injusticia, lo que la convirtió en un símbolo valioso para los movimientos independentistas (Báez Silva 2006, 190).

### Las columnas salomónicas en el jardín de la ciudad

El uso de columnas en los lugares de la ciudad colonial no era una práctica aislada, como lo hemos visto con la picota o con el obelisco en honor al coronel Staunton. Ya que tienen un ancestro en común, el menhir, como vimos anteriormente. *(Ver fotografía 3.4)*

### Fotografía 3.3. Columnas en el jardín de la Alameda



*Fuente:* Fotografías tomadas por la autora.

Las columnas de la Alameda están formadas por dos cuerpos, una base y su fuste. De las 3 columnas mencionadas anteriormente que formaban parte del grupo de los dos ángeles y la imagen de la Fama, únicamente dos han llegado a nuestro siglo. A diferencia de la picota o las cruces, las columnas de la Alameda son estructuras que tienen un mayor más detalle en su construcción, además llevan consigo una tradición que une la historia cristiana y la erección de edificaciones religiosas:

La historia de las columnas helicoidales, llamadas salomónicas y su empleo en la arquitectura cristiana occidental, se encuentra tejida por una serie de leyendas que comienzan con el conjunto de doce columnas torcidas que se fueron reuniendo en Roma y que hoy se conservan en la Basílica de San Pedro, en el Vaticano. Más aún, entre ellas, una ha recibido el apelativo de Columna Santa, pues de acuerdo con otras leyendas, en ella se apoyaba Jesús cuando predicaba

en el Templo. Esas columnas proceden del Imperio Romano de Oriente; de acuerdo con John Ward Perkins, datan de los siglos II y III de nuestra era, pero la creencia popular las situó en el siglo VIII antes de Cristo, precisamente entre el año 966 y el año 959, cuando el rey Salomón levantó el Templo para adorar a Yahvé (Fernández 2008, 14).

Con el auge del barroco, las columnas salomónicas <sup>126</sup> llegan a Quito con la orden de los Jesuitas para la construcción de la fachada de la Iglesia de la Compañía.<sup>127</sup> En el año de 1722, el padre Leonardo Deubler, labró con sus manos las columnas salomónicas de la fachada y los bustos de los apóstoles Pedro y Pablo, tallados en una sola pieza de piedra de la cantera de *Tolóntag*. La obra fue suspendida en 1725, y no fue hasta el año de 176 cuando fue retomada por el padre Venancio Gandolfi (Fray Vargas 1960, 75-76). La construcción de las columnas de la Alameda en el año de 1786, a 26 años de diferencia de la construcción de la Compañía, sugieren que las columnas pudieron estar inspiradas en la fachada de la iglesia, por el parecido que tienen. El uso de las columnas salomónicas en el jardín de la Alameda nos sitúa en un momento histórico donde las edificaciones religiosas eran el referente de las imágenes en la vida de los Quiteños.

---

<sup>126</sup> Las formas de las columnas usadas en la arquitectura provenían de la tradición griega que estableció tres órdenes en busca del canon, o la perfección del mundo por medio de las matemáticas; dórico, jónico, corintio. La tradición arquitectónica fue seguida por los romanos. En el siglo XVI, el Arq. Giacomo Vignola estableció su tratado de arquitectura donde establece el diseño columnario de la columna salomónica, posteriormente retomados por los tratadistas del orden salomónico durante el barroco con Ricci, Caramuel y Guarini, incorporando nuevos órdenes arquitectónicos, además de los tres órdenes clásicos de las columnas descritas por Vitrubio y los cinco órdenes de las columnas que han llegado a nosotros (Fernández 2008, 17)

<sup>127</sup> La iglesia de la Compañía se construyó desde el año de 1636, la orden llegó a Quito en 1586 (Fray. Vargas 1960, 45-46).

## Capítulo 4. Imágenes-objeto del lugar imaginado

En el primer tercio del siglo XVIII, llegó a la ciudad de Quito la primera misión francesa para medir el valor de 1° del meridiano <sup>128</sup> terrestres, y de esta forma poner fin al debate entre newtonianos y cartesianos para definir la forma de la tierra (Hernández Asensio 2008, 11-12). Pero a la vez también fueron en parte responsables, junto a otros exploradores, científicos, y artistas, de “hacer paisaje” (Hernández Asensio 2008, 11-12), desde un sentido de pertenencia y patriotismo.

Entre los científicos y artistas que transitaron por nuestro territorio encontramos a: Caldas (1768-1816), Mutis (1732-1808), Humbolt (1769-1859), Charton (1807-1809), Darwin (1809-1882), Church (1826-1900), Stubel (1835-1904), Reis (1832-1908), y Wolf (1841-1924). Con las expediciones científicas promovidas por los Borbones, y como prueba de su trabajo, no faltaron las ilustraciones que acompañaron los resultados, y los relatos de los viajeros en cada uno de sus descubrimientos (Kennedy-Troya 2016, 20-21).

La expedición francesa tenía como objetivo determinar la forma de la Tierra, ya que el primer grupo inclinado por Newton planteaba que la Tierra tenía una forma esferoide achatada en los polos debido a la fuerza de gravedad de la Tierra, mientras que el segundo grupo pensaba que la Tierra tenía una forma esferoide achatada en el ecuador. La disputa se resolvería con la medición del valor de 1 grado del meridiano terrestre entre las Academias de Londres y París (Hernández Asensio 2008, 11-12).

Y estuvo conformada por un grupo de científicos: Luis Godin, jefe de la expedición, Charles Marie de la Condamine, Pedro Bouguer, José Jussieu y Juan Seniergues. Junto a dos cadetes españoles recién promovidos a tenientes marinos Jorge Juan y Antonio de Ulua. El trabajo de medición empezó en agosto de 1737 y terminó en julio de, 1739<sup>129</sup> (Hernández Asensio 2008,

---

<sup>128</sup> El meridiano es la marca longitudinal que divide al planeta que tiene una forma esferoide (nace de una elipse, no de una esfera), en dos hemisferios: el occidental y el oriental. Para su trazado es necesario establecer un punto de referencia con el ecuador. El ecuador, por otro lado, es el círculo máximo del esferoide que divide a la tierra por la latitud en hemisferio norte y sur. Para trazar un meridiano es necesario interceptarlo por el ecuador (Andrade Marín 2003, 48-49).

<sup>129</sup> La misión emprendida fue impulsada por el Reino de Francia a cargo de Luis XVI, y con el permiso del Rey de España, Carlos III: "La solicitud para la misión científica francesa fue solicitada por la Academia de Ciencias a inicios de 1734 a petición del Conde de Mauperas. El pedido tardó meses en ser contestado porque existía una sospecha desde el Consejo de Indias, por temor a existir segundas intenciones. En agosto de 1734, la Corte emitió una Cédula Real para la expedición, con 2 condiciones. La primera fue el registro de las posesiones de los científicos franceses. La segunda condición impuesta por la monarquía fue la presencia de 'dos sujetos españoles inteligentes en la matemática y la astronomía'." (Hernández Asensio 2008, 11-12). La misión partió en 1735. Llegan al puerto de Esmeraldas en mayo 1736, luego al puerto de Guayaquil y finalmente, tras algunos inconvenientes por la enorme cantidad de equipaje que traían, llegan a Quito. Durante el viaje y la parada en Esmeraldas, los integrantes de la misión tuvieron desacuerdos. A su llegada a Quito, durante la presidencia de Dionisio Alcedo y Herrera, se separaron en dos grupos, la Condamine, por un lado, hospedándose al inicio en el

11-12). La misión francesa se dividió en dos grupos abarcando la cordillera desde Cochasquí en Pichincha hasta Tarquí en Cuenca. El primer grupo estuvo conformado por La Condamine, Bouguer y Ulloa. El segundo grupo lo integraron Godin y Jorge Juan, además del personal que los asistió. Las mediciones del meridiano se realizaron en dos fases: la longitud del meridiano o la medición geométrica, la segunda medición fue la astronómica en grados, minutos y segundos (La Condamine 1751, 32).

El grupo liderado por la Condamine estableció su base de operaciones científicas en la llanura de Yaruquí (actual zona del aeropuerto de Quito) cerca de Cayambe, en 1736, abarcando el tramo norte. La base científica cubrió un área de 180° desde Caraburo hasta Oyambaro, tomando a lo largo del oeste la zona montañosa y volcánica de la cordillera de los Andes. Las mediciones se realizaron siguiendo técnicas trigonométricas en agrimensura, por lo cual era necesario establecer una cantidad de señales en puntos referenciales de la geografía. En este sentido, la base de la llanura de Yaruquí, es la medida geométrica necesaria para las triangulaciones entre Tarquí y Cochasquí, y de ella resulta la magnitud del grado contiguo al ecuador (La Condamine 1751, 266).

#### Figura 4.1. Señales en los 180° de la llanura de Yaruquí



Fuente: John Carter Brown Library.

Nota: La Condamine, Charles-Marie, 1751. *Vue de la Base mesurée dans la plaine d'Yarouqui pres de Quito*, Royal Press. Código: E751 L142j. En la imagen se detalla las pirámides de Oyambaro y Caraburo en el otro extremo. Se ha resaltado con unos círculos las 9 señales dejadas por la misión científica en las montañas y volcanes de la cordillera, y la cruz del Pichincha, que fue usada como señal.

En la imagen de la Condamine (*ver figura 4.1*) hay un total de 12 señales repartidas en 2 pirámides, y 10 señales. Las pirámides corresponden a los puntos de la llanura de Yaruquí: Caraburo y Oyambaro. Las otras 10 señales se encontraban en las cimas de volcanes y montañas: el Cotopaxi, Corazón, Ilaló, Guápulo, Casitagua, Tanlagoa, Cochasquí, y tres

---

convento de los Jesuitas, y Godin y el grupo de la misión se hospedaron en las instalaciones que les había acomodado la Audiencia. Los jóvenes tenientes también tendrían que dividirse, al igual que el equipo que los acompañaba. La misión además estuvo integrada por un grupo de esclavos negros, comprados por Jorge Juan y Antonio de Ulloa, cuando los esclavos negros de la misión francesa murieron en el viaje (Hernández Asensio 2008, 11-12).

señales en el Pichincha: una señal del Pichincha para los triángulos, una señal en la cima del Pichincha, además se utilizó una cruz existe en la loma del Pichincha, actual Cruz Loma como marca.

La construcción de las dos pirámides<sup>130</sup> inició en 1740, a los 4 años de la llegada de la misión (La Condamine 1751, 233). El 2 diciembre de 1740, ya comenzadas las obras, La Condamine envió un escrito a la Real Audiencia de Quito para solicitar una licencia que le permitiera construir el monumento (La Condamine 1751, 233).

Los argumentos de La Condamine apelaban, por un lado, a la utilidad de los monumentos para futuras mediciones. En el segundo caso, el monumento garantizaría con su presencia en el paisaje que los esfuerzos generados por la Misión Francesa no fueran olvidados, preservando de esta manera los nombres que hicieron posible la misión, la Academia de París, y los científicos que participaron (Hernández Asencio 2008, 140).

La Condamine no veía en la construcción de las pirámides una grandilocuencia o un alarde en cuanto a su tamaño o forma, en su escrito de defensa sobre las pirámides decía: “nosotros no íbamos a erigir un arco del triunfo, ni un monumento comparable a las columnas de Trajano y Antonio, u obeliscos egipcios”, (La Condamine 1751, 229).

Sin embargo, la construcción de las pirámides creó un gran revuelo entre los académicos franceses y los tenientes españoles, ya que existía discordancia no por la edificación del monumento, sino por las placas que se pondrían sobre él. Para los académicos, en especial para La Condamine, los nombres que debían estar en la placa debían ser los conformados por la misión francesa, la Academia de Ciencias de París, y los reyes de España y Francia que financiaron la misión. La placa excluiría a los tenientes Jorge Juan y Antonio de Ulloa quienes habían participado activamente durante la ejecución de la misión, pero no eran académicos (Hernández Asencio 2008, 62-65).

Ante la negativa de La Condamine de incluir los nombres de los tenientes como parte de la inscripción, y sobre todo ser nombrados científicos, el 26 de septiembre de 1741 los tenientes presentaron a la Real Audiencia de Quito un escrito requiriendo que las pirámides no lleven la placa de inscripción conmemorativa o en su lugar que las pirámides sean destruidas. Se

---

<sup>130</sup> Las pirámides tenían una base cuadrada de 6 pies (1,984 cm), y un cuerpo superior en forma de tetraedro de 3 metros de altura. Fueron construidas en adobes, para evitar que el monumento fuera desmantelado y los bloques de adobe fueran usados en otras construcciones. La cimentación fue palafítica, utilizando árboles locales. Las pirámides estaban recubiertas por ladrillo horneado en el lugar, ya que el traslado del material era dificultoso, y estaban recubiertas por una capa de mampostería de ladrillos y una capa de cal traída de Cayambe.

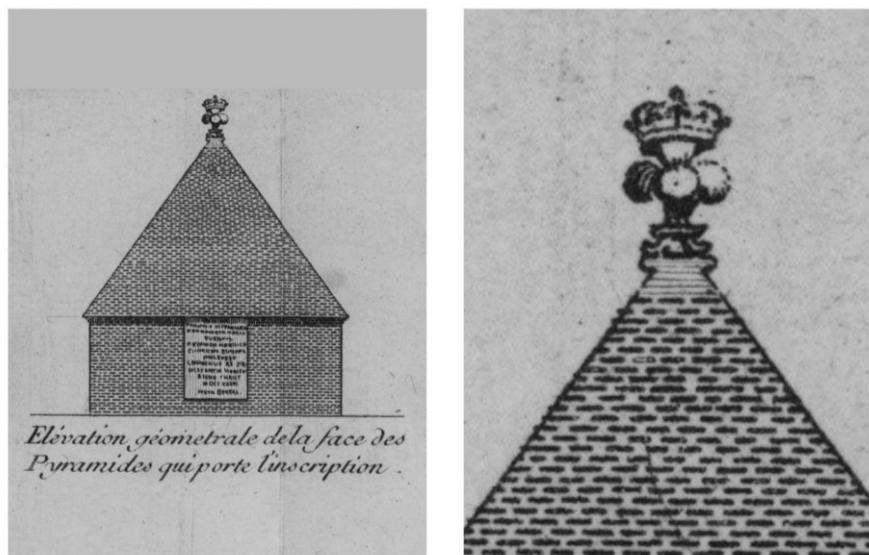
realizó un juicio durante 9 meses. Otra de las controversias expuestas por los tenientes versus La Condamine fue el retiro de la flor de lis de bronce que coronaba cada una de las pirámides, porque existía una correspondencia entre las naciones y los símbolos heráldicos (Hernández Asencio 2008, 62- 65).

La descripción de La Condamine sobre las pirámides destaca su exterior austero, adornado únicamente con dos flores de lis en bronce y una placa en latín a poca distancia (La Condamine 1751, 236). La flor de lis tiene su origen en Bizancio y simboliza la consagración del cristianismo como la religión oficial de Roma. Posteriormente, se convirtió en un símbolo cristiano y de sublimación, y se utilizó como un símbolo de poder junto a la cruz (Cirlot 1992, 368).

La flor de lis es un símbolo real que se remonta a la Antigüedad y que en la Edad Media se consideraba un emblema de iluminación y un atributo del Señor. El emblema de la flor de lis tiene como base un triángulo que simboliza el agua, y sobre él se encuentra una cruz que representa la conjunción y realización espiritual, rodeada de pétalos que se enrollan en una rama horizontal (Cirlot 1992, 279).

El uso por parte de las monarquías española y francesa de estos símbolos en su iconografía y emblemas se convirtió en una forma de representar y fortalecer el poder y la autoridad de sus respectivos países. La imagen del águila, asociada con la fuerza y el dominio, se convirtió en un elemento recurrente en la heráldica española y en otros símbolos nacionales, como el escudo de armas y la bandera. De igual manera, la flor de lis, como símbolo de la monarquía francesa, se extendió a lo largo del territorio francés y se convirtió en un emblema nacional y en un símbolo de la cultura y el patrimonio francés (Hernández Asencio 2008, 63-65). En la *figura 4.2*, se puede ver la forma que tuvieron las dos pirámides y la imagen de la flor de lis según los bocetos del libro de la Condamine (1751,219).

**Figura 4.2. Dibujos de la Pirámide de la llanura de Yaruquí y detalle de la imagen de flor de lis**



*Fuente:* John Carter Brown Library.

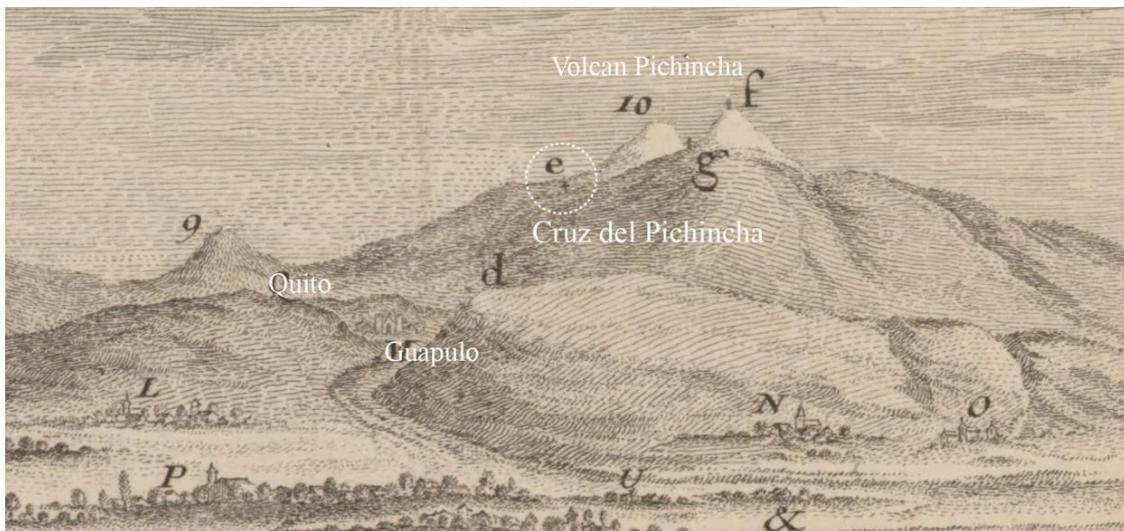
*Nota:* La Condamine, Charles-Marie, 1751. Código: E751 L142j.

El veredicto de la Corte Española sobre las pirámides de Yaruquí se realizó en agosto de 1746, a los pocos días del ascenso de Fernando VI. El cambio en el poder pudo ser un factor decisivo en el veredicto dado por Cédula Real al Virrey de Nueva Granada, quien tenía ahora la jurisdicción de la Audiencia de Quito, se ordenó la destrucción de las pirámides por considerarlas injuriosas para el honor del rey. La orden fue enviada inmediatamente por un navío rumbo a Cartagena. La resolución sorprendió a Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes recurrían en este caso a la Corte para proteger las pirámides, pues su destrucción generaría un impacto negativo en los círculos ilustrados europeos. El resultado fue otra Cédula Real, hecha el mismo octubre, que ordenaba al Virrey de Cartagena detener la destrucción de las pirámides y en el caso de haberlo efectuado, volverlas a construir, además de cambiar a inscripción dejada por La Condamine por una placa en favor del fallecido rey. La audiencia recibió la primera carta, y el 28 de octubre el alguacil mayor de la ciudad, Marqués de la Ensenada, mandó a los oficiales de la Audiencia a destruir las imágenes, respetando los cimientos, que debía servir para futuras mediciones (Hernández Asensio 2008, 180-186).

#### 4.1. La cruz de la Misión de la Academia de Ciencias de París

La cruz del Volcán Pichincha pertenecía a un contexto católico que sacralizaba el paisaje de la ciudad. Pese a esto, fue usada como hito o marca para las mediciones realizadas durante el primer tercio del siglo XVIII por La Condamine (*Ver figura 4.3*), con la llegada de Misión de la Academia de Ciencias de París. La cruz del Pichincha fue usada para la medición, al igual que las puntas de los volcanes Pichincha, el Cotopaxi, Ilaló, el Corazón, Pasochoa, Atacazo entre otros. En total, la Condamine y su equipo generaron diez marcas en la cordillera occidental y dos pirámides como marcas fijas construidas para ese propósito.

**Figura 4.3. La cruz del Pichincha**



*Fuente:* John Carter Brown Library.

*Nota:* La Condamine, Charles-Marie, 1751. Código: E751 L142j. Sección de la Ilustración de la Condamine donde se muestra en el punto e, la cruz analizada. En el mapa se han señalado los puntos más importantes en color blanco.

El lugar donde se encuentra hoy en día la cruz del Pichincha se conoce como Cruz Loma. La cruz del Pichincha no ha perdido las características de sacralidad, pues se realiza una procesión en devoción a la virgen María por el pueblo de Lloa desde 1990, para “que cuide a los habitantes del Guagua Pichincha”.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Beltrán, B. (24 de agosto de 2021). La Virgen del Volcán tuvo su procesión al Pichincha. *Ultimas Noticias*, págs. <https://www.ultimasnoticias.ec/las-ultimas/virgen-volcan-procesion-pichincha-lloa.html>.

## 4.2. El Meridiano de la Torre de la Misericordia

En el plano de la ciudad de Quito de 1741, levantado por Jean-Louis Moranville (La Condamine 1751, 33), se encuentra dibujado el Meridiano de la torre de la Misericordia. Este meridiano, también conocido como el meridiano de Quito, fue trazado por La Condamine durante su estancia con la Misión Francesa. La creación de un meridiano en el territorio de la Audiencia permitía la creación de cartas cartográficas, como el mapa de Moranville y La Condamine, y los mapas de Jorge Juan y Antonio de Ulloa en 1748. Además, se convertía en la referencia para moverse en la cordillera, y desplazarse hasta la región amazónica.<sup>132</sup> En la península ibérica, por ejemplo, se usaba el pico del volcán Tenerife en las islas Canarias como punto de referencia en alta mar. Para establecer el meridiano, La Condamine edificó una pequeña:

columna de cal y ladrillo... sostenido por un hierro una especie de recipiente de cobre con un agujero pequeñísimo, del tamaño de una lenteja, que sirve para conocer cuánto se encuentra el sol exactamente en el mismo punto del meridiano y mediodía perfecto, lo que ocurre cuando el rayo del sol cae perpendicularmente por aquel agujero sobre la línea colocada abajo, sobre los ladrillos del piso de dicha azotea, todo lo cual sirve para regular los relojes (Romero 2003, 66).

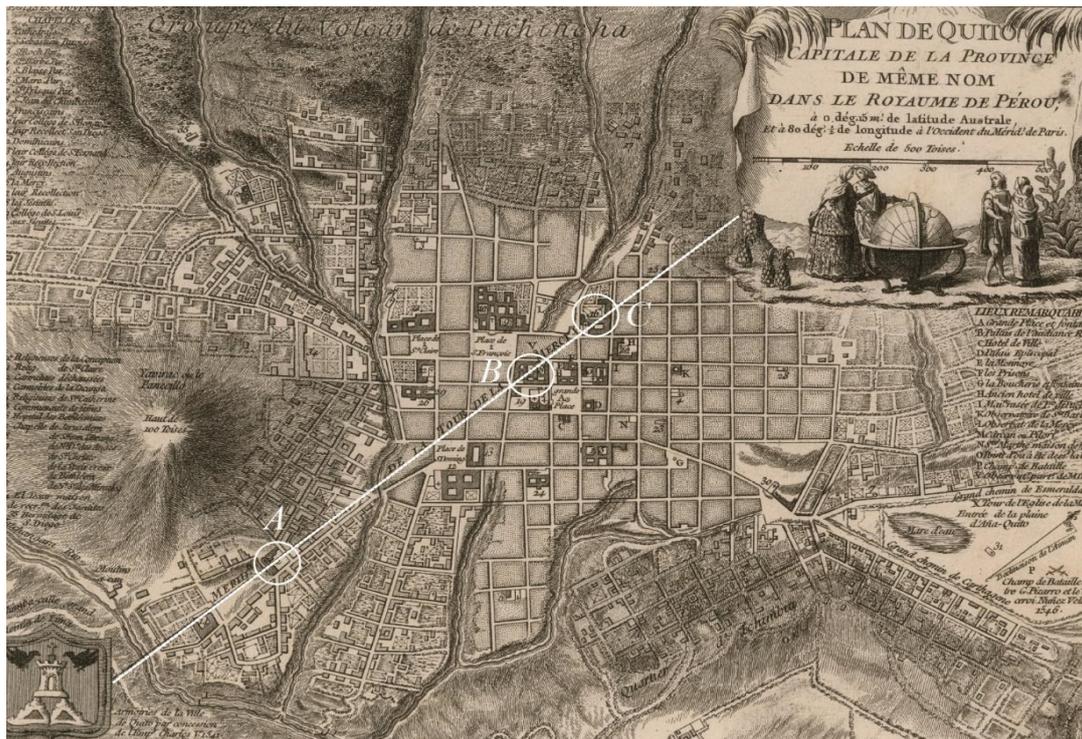
La construcción de la pequeña columna en la azotea de la universidad, quizás por la que adquiere el nombre de meridiano de la Torre de la Misericordia, permitía identificar un punto, pero era necesario establecer por lo menos dos puntos para generar una trayectoria y crear el meridiano.

Según Andrade Marín (2003, 153), el meridiano atravesaba, además de la columna de la universidad, la torre de la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced y la torre de la Iglesia de San Sebastián. En el Plano de Moranville se puede observar cómo el Meridiano de la Torre de la Misericordia, atravesaba las 3 edificaciones religiosas: Universidad de San Gregorio (B), la Iglesia de la Merced (C), y la Iglesia de San Sebastián (A). (Ver mapa 4.1)

---

<sup>132</sup> El Padre Jesuita Samuel Fritz, fue quien exploró la cuenca del río Amazonas, al ser contratado por la Audiencia de Quito, género su primera cartografía del río y su afluente, el Marañón, entre 1689 y 1691. El plano fue publicado en 1707. Según Andrade Marín, los padres Jesuitas tenían un especial interés con el trazado del meridiano de la torre de la Misericordia, pues les servía para las misiones emprendidas por la orden para navegar por el Marañón (2003, 48).

#### Mapa 4.1. El Meridiano de la Torre de la Misericordia



Fuente: John Carter Brown Library.

Nota: Moranville, Jean-Louis; La Condamine, Charles-Marie, 1751. *Vue de la Base mesurée dans la plaine d'Yarouqui pres de Quito*, Royal Press. Código: E751 L142j. En círculos: Iglesia de San Sebastián (A), Universidad de San Gregorio (B), Iglesia de la Merced (C).

La pequeña columna con el gnomon<sup>133</sup> que servía para trazar la trayectoria del meridiano cuando se ponía el sol fue reemplazada, según Andrade Marín (2003, 350), en 1766 tras su pérdida por una columna salomónica con un reloj de sol<sup>134</sup> en el capitel. La obra fue auspiciada por la Academia Pichinchense (formada en 1761), y tenía como fin la tarea perpetuar las acciones de las misiones científicas realizadas en la ciudad junto a los aportes de los padres Jesuitas. El reloj, además de ser restituido a su lugar original, y para que no exista confusión tanto en su origen como en su función, fue acompañado de dos placas que daban cuenta de esto.

La primera placa expondría el hecho de la desaparición, la segunda placa expondría las acciones realizadas y los actores involucrados.

Académicos Pichinchense de común acuerdo volvieron a fijarla, puesto en su lugar en gnomon con la aguja magnética declinando 10 grados hacia el oriente, en 21 de diciembre de 1765; y

<sup>133</sup> Gnomon: Barra cuya sombra proyectada indica las horas en un reloj de sol en movimiento diurno. El gnomon debe estar ubicado en paralelo al eje de la tierra en la dirección norte-sur (Museo Virtual de la Ciencia 2021).

<sup>134</sup> Existe otro reloj de sol, fue construido en 1863 por Juan Pablo Sanz para la iglesia de Guápulo (Andrade Marín 2003, 303). Actualmente, este se encuentra en el lado derecho de la plaza de la iglesia.

colocaron en la terraza Rectoral sobre una columna espiral de piedra el reloj de sol de cuatro caras, con 13 m. 15 s. de inclinación hacia el hemisferio boreal, el 24 de abril de 1766 (Andrade Marín 2003, 350).

En 1915 la antigua universidad,<sup>135</sup> fue demolida y reconstruida por el Arq. Francisco Espinosa Acevedo, quien ganó el concurso. El reloj de sol de la Academia Pichinchense fue salvado e incluido en el proyecto del Arq., Espinosa. Puede que con el tiempo también se perdiera nuevamente el conocimiento sobre Meridiano de la Torre de la Misericordia, y la función del reloj del sol, sin embargo, esta pieza fue preservada y ubicada en el centro, en el patio sur del edificio, alrededor del actual fondo biográfico histórico (Andrade Marín 2003, 350). En una fotografía del Álbum de Quito de José Domingo Laso de 1929,<sup>136</sup> se puede observar el reloj alineado en el centro, como una imagen-objeto escultórico. (Ver ilustración 3.14)

En 1945, la universidad se traslada a sus nuevas instalaciones como parte del Proyecto del Plan regulador<sup>137</sup> de la ciudad y el reloj de sol fue trasladado junto al cambio de la universidad, este acto da cuenta de cómo la imagen-objeto deje de ser un recordatorio de la imagen científica usada por los académicos para trazar el Meridiano de Quito, y paso a formar parte del inventario de imágenes-objeto de la universidad, como aquello que era visible, el reloj de sol o el signo. Con el cambio de funciones de la universidad, el reloj fue cambiado por una pileta de piedra (Andrade Marín 2003, 350). En el levantamiento realizado durante agosto del año 2021 para esta investigación, se encontró el reloj de sol en la plaza de acceso de la Universidad Central tras la verja de rejas. (*ver Fotografía 4.1*)

---

<sup>135</sup> La Universidad Central del Ecuador se formó en 1836 por decreto presidencial de Vicente Rocafuerte, uniendo las universidades de San Gregorio, de la comunidad de Jesuitas, y la Universidad de Santo Tomás de Aquino de los Dominicos.

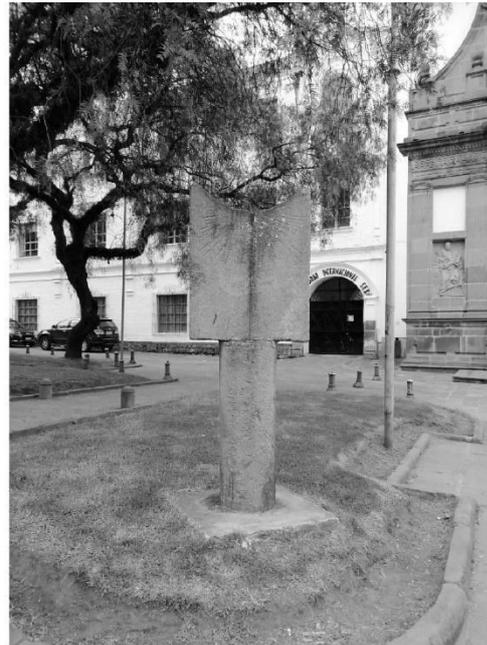
<sup>136</sup> J. d. Laso, Álbum de Quito (Quito: Museo de la Ciudad, Fondo Durini, 1929).

<sup>137</sup> J. Odriozola, Memoria descriptiva del proyecto del Plan Regulador para la ciudad de Quito (Quito: Imprenta Municipal, 1949).

### Fotografía 4.1. El reloj de Sol de la Academia Pichinchense



(1) Reloj de Sol en la plaza de la Universidad Central 2021



(2) Reloj de sol en la Plaza de Guapulo 2021



(3) Reloj de Sol en el claustro de la antigua Universidad Central 1929



(4) Fuente de agua en el claustro de la antigua Universidad Central 2021

*Fuente:* (1,2,4) Fotografías tomadas por la autora; (3) José Domingo Laso (1929).

## **Capítulo 5. Imágenes-objeto de la ciudad y la nación**

El último capítulo de esta investigación se centra en la relación entre las imágenes y la formación de la identidad de la ciudad de Quito como capital de la nación después de los procesos de independencia del siglo XIX y la primera década del XX. El capítulo se divide en dos partes: la primera parte analiza las imágenes propuestas para la ciudad que no llegaron a materializarse. La segunda parte trata sobre las imágenes- objetos y los lugares que se convirtieron en un nuevo repertorio visual para la construcción de la identidad de la ciudad y la nación.

### **5.1. Las primeras imágenes de la ciudad de Quito en la formación de la Nación**

La creación de imágenes-objeto públicas en la ciudad de Quito durante el siglo XIX difería significativamente de la situación actual, donde las imágenes públicas se han vuelto parte integral del paisaje urbano. En aquella época, las imágenes eran creadas con propósitos puntuales y específicos. En contraste, hoy en día las imágenes públicas conmemoran a personajes nacionales y extranjeros por sus contribuciones al Estado, y abarcan una amplia variedad de temáticas, desde costumbres y mitología hasta el arte modernista.

El cuidado y la planificación del ornato público de las ciudades ha sido una preocupación desde tiempos antiguos, y la ciudad de Quito no fue la excepción. Sin embargo, aunque desde finales del siglo XIX se promulgaron ordenanzas para el ornato de la ciudad, no fue hasta mediados del siglo XX que se reglamentó específicamente la erección de monumentos y estatuas en la ciudad. La primera Ordenanza sobre ornato público, emitida en 1890, se centraba en aspectos generales de higiene y construcción de viviendas, sin mencionar las imágenes públicas.<sup>138</sup> Sería necesario esperar casi un siglo hasta la emisión de la Ordenanza N° 1923 en 1978, que finalmente estableció regulaciones para la construcción de monumentos, estatuas y bustos en la ciudad de Quito.<sup>139</sup>

La ordenanza tenía el fin de:

---

<sup>138</sup> M. Stacey, Colección de leyes, decretos y ordenanzas de Quito desde 1830 hasta 1899 (Quito: Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano I, 1899), 317.

<sup>139</sup> M. Stacey, Colección de leyes, decretos y ordenanzas de Quito desde 1830 hasta 1899 (Quito: Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano I, 1899), 322.

Mediante la erección de monumentos, estatuas o bustos, perpetuar y honrar la memoria de los forjadores de la nacionalidad ecuatoriana, así como de las personalidades, nacionales y extranjeras, que hubieran destacado en las grandes lides de la Independencia Nacional, de la lucha por la libertad o por haber contribuido en forma excepcional al desarrollo de la educación, la ciencia y la cultura (Romero Barberis s.f., 103-102).

Entre los puntos más importantes de la ordenanza se destacan: La autorización de la erección de monumentos, estatuas o bustos en homenaje a grandes personalidades dependerá de la aprobación previa de la Cámara Nacional de Representantes. El espacio designado para la ubicación de los monumentos, estatuas o bustos, además, debía seguir un orden jerárquico. En las Plazas se ubicarán “exclusivamente monumentos para exaltar la memoria de los forjadores de la nacionalidad ecuatoriana, precursores y héroes de la independencia, o para perpetuar fechas históricas de gran trascendencia de la nación” (Romero Barberis s.f., 103-102).

En las plazas que tengan cruces con grandes avenidas, se ubicarán monumentos, elegidos por el presidente por su trascendencia en la vida política, social y cultural del país. En el último escalón, se colocarán en las avenidas y otros lugares, los bustos de ciudadanos ilustres, nacionales o extranjeros que contribuyeron al desarrollo de la ciencia, la cultura o la educación. (Romero Barberis s.f, 103-102) En esta normativa la alusión a imágenes destinadas a los lugares de la ciudad que estén por fuera del servicio de la nación queda por fuera, a diferencia del periodo de la Audiencia de Quito, donde todas las imágenes que se encontraban en los lugares como las plazas o las calles debían pasar ya sea por la aprobación del rey, como lo fue en el caso de las dos pirámides de Yaruquí por parte de la Misión Francesa en 1734, o como en el caso del rollo o picota. Otro ejemplo notable, lo tenemos en las 28 cruces de la ciudad en el siglo XVIII que fueron generadas por obra del Obispado, las órdenes religiosas, y el pueblo anónimo de la ciudad, en una época durante la colonia hasta entrado el siglo XIX, cuando los lugares estaban estrechamente relacionados con la sacralidad,<sup>140</sup> el rito católico y la devoción a la Cruz, impuesto por el sínodo de Quito en 1570 (Op. Fray. Vargas 1960, 259-260).

---

<sup>140</sup> Por citar algunos ejemplos: en el año de 1564, el obispo Peña donó a la Iglesia de la Catedral su primera escultura: una Virgen tallada en madera. Ya que la iglesia contaba únicamente con un cuadro de la última cena (Schottelius 1941, 281) Las primeras capillas de la Iglesia de la Catedral fueron mecenazgos de las familias de los primeros conquistadores, siendo ellos los encargados de llenar los espacios con Imágenes dedicadas al culto.

Con la formación de la República del Ecuador, separado de la colonia y de la Gran Colombia, el proceso de creación de imágenes en los lugares de la ciudad permaneció vinculado a la religiosidad de la ciudad, pues el estado y la religión emprendieron una agenda conjunta. Sin embargo, el proceso de creación de la nación fue crítico con las imágenes que debían crearse, exhibirse o mostrarse en los lugares de la ciudad. Ya que el proceso histórico que atravesaba colocaba a la antigua Audiencia de Quito, y ahora la flamante nueva nación en un “punto de partida” (E. Kingman Garcés 2008, 80-81), por medio del cual se buscaba generar una “comunidad políticamente imaginada” (Anderson 1993, 23), que tenía como fin la creación de una nación unificada (Anderson 1993, 23).

Las imágenes que fueron generadas para el proyecto de nación se realizaron después de largos y extensos debates entre las autoridades encargadas, como se verá en las siguientes páginas, lo que subraya la importancia que podían llegar a tener en el contexto político y social. Sin embargo, entre las primeras intenciones de creación de las nuevas imágenes para la nación se dieron dos hechos en transición que corresponden o están directamente relacionados con la colonia. El primero de ellos, fue la creación de la imagen de José Lequerica, un distinguido político en tiempo de la Audiencia de Quito, y el segundo, la importancia del legado heredado de las misiones científicas, y su puesta en valor por parte de los dirigentes políticos y las nuevas instituciones de poder.

### **5.1.1. La columna en honor a José Mejía Lequerica**

La primera imagen del rostro de una persona o el primer busto<sup>141</sup> dedicado a una persona en la ciudad de Quito, fue en honor a José Mejía Lequerica por su invaluable labor como diputado en las Cortes de Cádiz, entre 1810 a 1813. Además, según los registros encontrados en esta investigación, el busto de Mejía Lequerica fue la primera imagen de una persona no santa (en la fe católica), que ha sido expuesta en un lugar destacable de la ciudad, exceptuando el busto del Rey de España, que era exhibido en

---

<sup>141</sup> El segundo busto encontrado durante esta investigación fue un obsequio del presidente de Francia, Émile Loubet (1899-1906), al presidente Alfaro por medio de las comunicaciones diplomáticas entre el consulado de Francia y Ecuador: “el jefe de Estado me manifestó su sincera complacencia de que le hubiera agradado esa prueba de verdadero aprecio y simpatía”, el encargo fue entregado por parte del ministro de relaciones exteriores Don Miguel Valverde y entregado el 17 de marzo de 1903. Se desconoce si este busto llegó a ser expuesto en la ciudad. Fuente: Rendon, V. (1903). Carta del Cónsul Víctor Rendon al ministro de relaciones exteriores, Don Miguel Valverde, 17 de marzo de 1903. En M. d. Exteriores, Comunicaciones recibidas de la delegación del en Francia 1899 a 1905 (Vol. vi).

ocasiones de conmoción social o por festividades importantes (Mola, M. A., & Martínez Shaw, C. 2003, 225).

Lequerica fue un hombre que destacó en muchas disciplinas, desde la jurisprudencia, la medicina, hasta la filosofía y la botánica. Su corta estancia en las cortes de Cádiz se debe a la fiebre amarilla que lo consumió hasta la muerte, el 27 de octubre de 1813 (M. Vásquez Hahn 1989, 65). Tras la muerte de Mejía Lequerica, pasaron siete años hasta que la ciudad le dio honores con la creación de una imagen para el jardín de la Alameda y no en un espacio privado o cementerio, pues el cuerpo de Mejía Lequerica reposa y continúa hasta hoy enterrado en España. Gracias a las fuentes, y a la importancia que tuvo Lequerica para la ciudad y a las Cortes de Cádiz, se tiene el nombre del donante de la imagen, más no contamos con el nombre del artista que la esculpió en piedra. La imagen fue pedida por el corregidor o alcalde de Quito, de origen ambateño, José Darqueda en, 1820<sup>142</sup> (Andrade Marín 2003, 80).

Inicialmente, la imagen tallada en piedra se ubicó en la Alameda sobre una columna, y en la época republicana fue reubicado a la placeta de Mama Cuchara, al final de la calle Rocafuerte (Andrade Marín 2003, 157). La imagen con el rostro de Mejía Lequerica sobre la columna ocupó el lugar de la antigua cruz<sup>143</sup> dibujada en el *plano de Quito de 1732 de Dionisio Alcedo y Herrera*. Otra fuente, que da testimonio de la existencia y de la forma que tenía el busto y la columna hace más de cien años, lo encontramos en el *plano de la ciudad de Quito de 1903, trazado por Henry Grant Higley* donde se la puede ver aún en la placeta de la Mama Cuchara. (Ver figura 5.1)

---

<sup>142</sup> En 1897, la Asamblea Nacional Constituyente, fundó el Instituto Nacional Mejía (Vásquez Hahn 2008, 8). En el graderío de la institución se encuentran dos bustos sobre columnas cilíndricas llanas, a la izquierda el General Alfaro, y a la derecha el busto de José Mejía Lequerica. En 1907, Eloy Alfaro colocó una pequeña placa en la Calle del Mesón, un poco más abajo del arco de Santo Domingo, para conmemorar el lugar donde nació Mejía (Andrade Marín 2003, 157). También existe una escultura de cuerpo entero de grandes proporciones, del artista ecuatoriano Eduardo Maldonado Haro. La obra fue auspiciada por el Municipio de Quito e inaugurada en el año 2007 (Vásquez Hahn 2008, 100) La escultura en yeso se encuentra en uno de los salones del colegio Mejía. En la Plaza de España, en Cádiz, existe también un busto en honor a Mejía.

<sup>143</sup> Para esta investigación, no se ha podido conocer el paradero de la cruz que estaba en la Mama Cuchara.

**Figura 5.1. La mama cuchara imagen de José Mejía Lequerica y la Cruz**



Fuente: (1) Fotografía tomada por la autora; (2) Dionisio de Alcedo y Herrera (1734).

La columna desapareció en el primer tercio del siglo XX, y fue repuesta el 24 de mayo de 1927 por el Cabildo de la ciudad. Según lo relata Andrade Marín, la imagen buscaba: “plasmear en el mármol o en el bronce una lección fecunda para las generaciones, erigiendo monumentos que transparenten gratitud y patriotismo” (Andrade Marín 2003, 157). La nueva imagen de Mejía Lequerica fue elaborada en bronce por el artista Manuel María Ayala (M. Vásquez Hahn 1989, 65), y la columna elegida para esta ocasión tenía una forma de orden dórico, y fuste recto. A diferencia de sus antecesoras, las columnas del jardín de la Alameda<sup>144</sup> que seguían una forma salomónica adornada por azucenas. La imagen del rostro del diputado, continua en el lugar de la ciudad tras casi 100 años de su segunda instalación, y a doscientos años de su muerte, en el lugar que antes fue ocupado por una cruz en la ciudad y que marcaba también el espacio más alejado en el punto cardinal que mira hacia el oeste.

<sup>144</sup> Información obtenida durante el levantamiento fotográfico realizado en agosto del 2021.

### **5.1.2. Las primeras imágenes de los representantes para la ciudad y la nación**

Dentro de las preocupaciones por iniciar la naciente nación, las imágenes y los lugares fueron usados muy tempranamente, siendo una acción realizada desde los grupos de la burguesía que ascendieron al poder. Solo así, se puede explicar que las primeras imágenes-objeto que se pensaron para la ciudad de Quito, pero también para las demás ciudades de Ecuador, se trazaran de manera paralela a los cinco momentos que concluyeron con la Independencia y la creación de la nación separada de la corona española. Estos cinco momentos, según Carcelén Cornejo, Compte Guerrero y Martínez (2006, 239) fueron: (1) el 10 de agosto de 1809 nombrado el Primer Grito de la Independencia realizado en la ciudad de Quito; (2) el 2 de agosto de 1810 conocida como la masacre de los próceres Quiteños; (3) el 9 de octubre de 1820 con la independencia de Guayaquil; (4) el 3 de noviembre de 1820 con la independencia de la ciudad de Cuenca; (5) el 24 de mayo de 1822 con la Batalla del Pichincha.

Un antecedente digno de mencionar, que forma parte de la historia conjunta de la historia de las imágenes y los lugares para la nación, fue el decreto expedido en Guayaquil en octubre de 1820, por parte de la Junta Suprema de Gobierno, integrada por Triunvirato de Olmedo, Ximena y Roca, en el cual señalaba la importancia que han tenido, los siguientes hechos históricos (Carcelén, Compte y Martínez 2006, 244):

Todos los pueblos, en todas las edades, han procurado 'perpetuar, con monumentos y fiestas públicas, las épocas memorables de su historia. (...), Así, el pueblo de Guayaquil anhelaba por transmitir a la posteridad la gloria del más fausto, de más feliz, que recuerda aquel día en que sacudieron el antiguo yugo, se proclamó independiente el 9 de octubre de 1820 (Carcelén, Compte y Martínez 2006, 244).

La persistencia por llegar a materializar de una forma visualizar la independencia en el caso de Guayaquil llevo a plasmar a través de una imagen conmemorativa en el muelle de la ciudad con: “una columna que llevara en su pedestal esta inscripción: Aurora del 9 de octubre de 1820”.<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> El proyecto de la columna fue retomado en 1887 por Francisco Campo Coello, pero no llegó a materializarse. En 1903, se creó el comité de la Columna 9 de octubre, teniendo como delegado especial al ministro de Ecuador para España y Francia. Se realizaron tres concursos, el primero en 1903 se declarado desierto. El segundo concurso internacional, en 1904, participaron artistas europeos más no nacionales y españoles. El tercer concurso incluyó artistas españoles, siendo el ganador el artista Catalán Agustín Querol, quien ejecutó la obra en bronce (altura de 27,30 m). Desde 1907 hasta su fallecimiento, y posteriormente concluida por su discípulo Folgueras y José Monserrat. En 1909 se terminó el encargo. La columna ya no

Con el establecimiento de la República se dieron una serie de decretos que tenían como objetivo la creación de bustos de personajes históricos del país. El primer pedido que se realizó fue en el año de 1822, cuando en una reunión oficial entre las principales autoridades de Quito, se firmó un Acta Popular, cuyo Art. 3 situaba a "Erigir una pirámide sobre el campo de Pichincha, en el lugar de la batalla, que se llamará en adelante la Cima de la Libertad".<sup>146</sup> No fue hasta el 26 de mayo de 1922 cuando la obra se concretó en manos del ministro de guerra y marina, coronel Octavio y Caza, durante la presidencia del Dr. Luis Tamayo, pero a diferencia del pedido inicial, no se construyó una pirámide, en su lugar se edificó un modesto obelisco de piedra sobre una base que lo eleva. El Obelisco permanece en el Patio del Museo de la Defensa hasta la fecha.<sup>147</sup>

La segunda obra se realizó en 1843 por pedido de la sección del Congreso, quienes solicitaron colocar en los nichos de las fachadas del palacio de Gobierno las imágenes de los rostros de: Simón Bolívar, libertador de las repúblicas de América, Antonio José de Sucre, libertador del territorio de la república, Juan José Flores, Fundador de la República del Ecuador; Ignacio Flores, Presidente que fue de Charcas; Fernando Sánchez de Orellana, Presidente que fue de la Audiencia de Quito; Pedro Maldonado, Gobernador de Esmeraldas; Miguel Jijón y León, Conde de Casa Jijón; Fr. Gaspar de Villarreal, arzobispo de Charcas; José Meja, Diputado en las Cortes de España.<sup>148</sup>

Existe una acuarela fechada durante la revolución Marcista de 1845, que cuelga del Palacio de Gobierno, donde se puede observar la propuesta de los 9 bustos, según Ortiz Crespo (2021), la acuarela corresponde al proyecto que no llegó a materializarse. (*Ver figura 5.2*)

---

era portadora de una placa, sino que más bien era un conjunto escultórico, donde se encontraba tallada en su remate una alegoría a la Independencia, con la representación de la imagen de la Libertad, y en su base, a cada uno de los 4 lados, las esculturas de: Olmedo, Antepara, Febres Cordero, Villamil, más ocho medallones con altorrelieves de Urdaneta, Letamendi, Escobedo, Elizalde, Roca, Ximena, Marcos y Lavayen (Carcelén Cornejo, Compte Guerrero y Martínez 2006, 246).

<sup>146</sup> Gaceta del gobierno del Perú, Tomo Tercero, Número 10 (Lima: Hemeroteca del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1822), transcrita y digitalizada por Francisco Núñez Proaño.

<sup>147</sup> Los datos expuestos corresponden a las placas del monumento. La información fue tomada en agosto del 2021.

<sup>148</sup> Ortiz Crespo, Alfonso. "La historia de la Plaza Grande de Quito." Conferencia presentada en la Universidad San Francisco, Quito, 11 de febrero de 2021.

**Figura 5.2: La Plaza Mayor con corrida de toros**



*Fuente:* Biblioteca Nacional de España.

*Nota:* Álbum de Quito. 1929. S.N. Signatura HA/17663.

En la Convención Nacional de 1862<sup>149</sup>, se realizó un debate para elaborar un conjunto de imágenes en Honor al gobierno provisional de 1841 y 1859, formado por el triunvirato de Gabriel García Moreno, Jerónimo Carrión, Pacífico Chiriboga y los suplentes: Manuel Gómez de la Torre, José María Avilés, y Rafael Carvajal. Sin embargo, en las actas de sesiones después de un acalorado debate, se decidió no seguir con el proyecto.

Un antecedente destacable de la creación de imágenes de personajes que participaron en los procesos de independencia en Quito, y formaron parte también de los procesos de consolidación de la gran Colombia, se realizó por parte del pintor Antonio Salas, quien fue el encargado de retratar a tamaño natural una serie de 24<sup>150</sup> grandes lienzos de los generales que participaron en la gesta independentista. Estos retratos fueron diseñados para parecer monumentos escultóricos, con los héroes representados a escala natural sobre pedestales con sus nombres, vestidos con rica indumentaria militar. Los lienzos fueron comisionados por el primer presidente de la República, Juan José Flores, para decorar una galería de retratos privada que permaneció en la familia hasta el siglo XX (Kennedy-Troya 2016, 169, 216). (*Ver figura 5.3*)

---

<sup>149</sup> Convención Nacional. 1862. Diario de los trabajos de la Convención Nacional reunida en la Capital de la república en el año de 1861. Quito. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano, 11-12.

<sup>150</sup> En el Museo Jirón y Caamaño, se encuentran exhibidos 15 de los retratos a escala real, bajo el nombre de La Galería de Retratos de generales.

**Figura 5.3. Retrato de los 15 Generales de la gesta independentistas de la Gran Colombia**



*Fuente:* Foto de la autora.

*Nota:* Retrato de los 15 Generales de la gesta independentistas de la Gran Colombia, pintados por Antonio Salas, y comisionados por Juan José Flores, primer presidente de la República. Actualmente, pertenecen a la colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño.

### 5.1.4 El debate de las Pirámides de la Misión Científica

En la capital, Vicente Rocafuerte, a siete años de la República, decretó el Restablecimiento de la Pirámide de Yaruquí que fue destruida por orden del Rey.<sup>151</sup> La reposición de las Pirámides se realizó el 25 de noviembre de 1836, a 90 años de su demolición. Al pie de las pirámides se colocó una placa con la siguiente inscripción:

Los académicos franceses, Sres. Luis Godin, Pedro Bouguer y Charles María de la Condamine, enviados por Luis XV, Rey de Francia, y bajo el ministerio de M. Mauperas, erigieron estas pirámides en el mes de noviembre de 1736; fueron destruidas por orden de los reyes de España, y reconstruidas cien años después, en noviembre de 1836 (en los lugares exactos determinados por los Académicos Franceses) por orden de su Excelencia Vicente Rocafuerte, Presidente de la República, siendo Ministro de Asuntos Exteriores el Hon. Antonio Morales. En ese tiempo el trono de Francia estaba ocupado por Louis Philippe, siendo M. Thiers el presidente de su consejo de ministros, y John Baptist W. de Mendeville el cónsul de Francia en la República del Ecuador. Esta tableta fue elaborada e inscrita en la casa de la moneda de Quito, el 10 de noviembre de 1836, siendo M. Alberto Zalazza primer director del establecimiento, y fue depositada en la base de la pirámide el 25 del mismo mes de noviembre del mismo año de 1836 (Hassaurek 1997, 283).

En la Pirámide de Oyambaro<sup>152</sup> en 1936, se instaló una placa en homenaje a la Misión Francesa por parte del comité francés -Americano del Ecuador. En julio del mismo año, el Instituto Geográfico Militar, por la conmemoración de los 250 años de la medición del arco de meridiano, colocó otra placa en honor de la misión Geodésica Franco Española.

Las Pirámides fueron restauradas por el Instituto Geográfico Militar en enero de 1995; en el año 2002, se colocó una pequeña columna trapezoidal a pocos metros del

---

<sup>151</sup> F. I. Salazar, Actas del Congreso constitucional del Ecuador año de 1837, precedidas de una introducción histórica, vol. I (Quito: Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano, 1892, 11).

<sup>152</sup> El 31 de julio del 2021, para el desarrollo de esta investigación, se realizó un levantamiento fotográfico y toma de datos de las placas en las pirámides de Caraburo y Oyambaro, obteniendo resultados diferentes. La pirámide de Caraburo se encuentra al norte del aeropuerto de Quito, construido en el año 2006, tiene únicamente un acceso que está restringido al público. La pirámide se encuentra a 2,905 km de distancia del único ingreso, y está a menos de 4 m del desbanque efectuado para la creación de la vía Collas. La pirámide de Oyambaro, se encuentra en la calle San Mateo, a 6 cuadras de la vía férrea. Al igual que la pirámide de Caraburo, no cuenta con señalización ni acceso vehicular o peatonal. Pese a esto, se puede acceder a la pirámide por un pequeño camino de césped inclinado, y las pocas gradas que alguna vez existieron en el lugar. Nota: Las mediciones fueron tomadas usando Google Earth.

monumento para el proyecto red GPS, con prohibición de destrucción. (Ver fotografía 5.1)

### ***Fotografía 5.1. Pirámides de la llanura de Yaruqui***



*Fuente:* Nelson Caiza (2020); (2) Foto de la autora.

#### **5.1.3. El obelisco en honor a Gabriel García Moreno**

Además del Obelisco dedicado al coronel Stauton U. Ingham tras su muerte en 1867 (Andrade Marín 2003, 189), se erigió un obelisco a García Moreno, paradójicamente el mismo García Moreno había sido quien mandó a construir el obelisco del coronel cuando se creó el primer Panteón de los Protestantes en el actual jardín del parque Arbolito como se ha descrito en el capítulo 3.

En 1879, “por decreto legislativo... Se ordenó... que la Carretera Nacional llevara el nombre de García Moreno, por habido sido él que la principió<sup>153</sup> y la deja en el estado que hoy se encuentra” (Andrade Marín 1894, 38), en el mismo decreto se resolvió perpetuar la resolución a través de un monumento (Andrade Marín 1894, 38).

La carretera nacional fue una de las obras más importantes del presidente García Moreno, ya que iba desde Quito a Riobamba y Sibambe. La carretera fue construida en

---

<sup>153</sup> Al respecto de esta afirmación, Andrade Marín (2003, 107), señala que durante la inauguración del obelisco por el presidente Antonio Flores, este hizo hincapié que la carretera comenzó por obra de su padre Juan José Flores, primer presidente del Ecuador.

un plan general para unir la capital con Guayaquil, pero sobre todo con su puerto. Se construyeron 300 km, con 9 metros de ancho, además de 100 puentes y 400 acueductos en el trayecto. El punto de partida de la carretera fue la Plaza de Santo Domingo, espacio de ingreso a la ciudad por el lado sur y centro de abastos en la época. Además, de la carretera, García Moreno inició la construcción del ferrocarril que fue terminado durante el gobierno de Eloy Alfaro (Carrión, Goetschel y Sánchez 1997, 84).

En 1892, durante la presidencia de Antonio Flores, quien ya había hecho intervenciones en La Alameda y La Recoleta, se construyó un obelisco decretado en 1879, de pequeñas dimensiones. El obelisco con la efigie de García Moreno fue colocado a un costado de la Plaza de Santo Domingo, mirando el inicio de la carretera que construiría. La imagen fue construida en piedra de cantera, con un medallón de mármol que contenía en alto relieve el retrato de García Moreno, y una placa (Andrade Marín 2003, 107). La obra tuvo un costo de 682.10 sucres (Andrade Marín 1894, 38). (Ver fotografía 5.2)

#### **Fotografía 5.2. Obelisco en Honor a García Moreno y a la carretera nacional**



*Fuente:* Foto de la autora.

Según el informe del Arq. del estado, Francisco Schmidt, el obelisco fue construido siguiendo una base cuadrada, de piedra de cantera, y con “el retrato de García Moreno en bronce, fundido en Quito, y con tres planchas de mármol, cuyas inscripciones, que

dan el kilometraje y número de puentes y acueductos, también fueron trabajadas aquí".<sup>154</sup>

En 1895, con la entrada a Quito del General Eloy Alfaro tras el triunfo de la Revolución Liberal, según Luciano Andrade Marín (2003, 107), los soldados alfaristas dañaron el medallón de mármol con el rostro de García Moreno. Aunque en el informe de Schmidt, se indicara que era de bronce (Congreso Constitucional 1894, 165). El medallón fue reemplazado durante la primera presidencia de Velasco Ibarra (1934-1935).

#### **5.1.4. La imagen de Antonio José de Sucre**

La imagen de Antonio José de Sucre ha estado presente en la formación del estado ecuatoriano por su valiosa participación que tuvo en las gestas libertarias del Ecuador, pero también en las campañas de sur América. Por esta razón ha sido llamado el Gran Mariscal de Ayacucho, o el "verdadero Padre de la Patria". Esa presencia nos ha acompañado de forma temprana en nuestra historia como nación, teniendo igual valor simbólico tanto su imagen como su nombre, como se verá en las siguientes páginas.

El 1.º de abril de 1884, durante el gobierno del presidente Dr. José María Plácido Caamaño, el país atravesó un cambio en su historia económica al definir un nuevo sistema decimal<sup>155</sup> como patrón para la unidad monetaria, debido a ello se establecería un numerario nacional completo en plata y oro, siguiendo las pautas establecidas por la Unión Monetaria Latina (ULM). En el decreto se toma como la unidad de medida en plata (cinco francos franceses al cambio) con el nombre de *Sucre*,<sup>156</sup> mientras la unidad monetaria de oro sería llamada cóndor y equivaldría a 10 sucres. La moneda, además de ser nombrada Sucre, llevaba el relieve del rostro del Mariscal (Reyes 2011, 125). Una posible fuente de la imagen usada para el retrato de Sucre, y que según los expertos como el Dr. Ángel Justo Estebaranz,<sup>157</sup> sería el retrato más fidedigno del Mariscal, -y

---

<sup>154</sup> Congreso Constitucional, Informe del Ministerio de Obras y crédito públicos (Quito: Imprenta del Clero Salesiano y EE.CC., 1894), en Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano, 165.

<sup>155</sup> Se pasó de una equivalencia octavaría a una valoración decimal. El cambio decimal se debe por la decisión del Ecuador de sumarse al sistema decimal francés (Reyes 2011,125).

<sup>156</sup> La imagen del rostro de Sucre en una moneda no fue la primera en creación y circulación para la nación, pues desde 1844 a 1845 entraron en circulación las llamadas monedas tuberculosas con la efigie de Bolívar. La moneda fue apodada con este nombre por ser la posible causa médica de su deceso (Reyes 2011,100).

<sup>157</sup> Información expuesta por el profesor e historiador del arte durante el I Simposio Internacional de Arte, Historia y Cultura en el Quito Virreinal, realizado los días 8 y 9 de noviembre de 2022 en Quito.

también el más pequeño, pues apenas mide 7 cm-, realizado por José Sáez en 1829. (Ver figura 5.4)

**Figura 5.4. Retratos de sucre**



*Fuente:* (1) Foto de la autora; (2) Reyes (2011, 14).

*Nota:* (1) Retrato de Antonio José de Sucre. Autor José Sáez, Óleo sobre tela, 1829. 7 cm de diámetro. Tomada en la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, en la Exposición: Sucre, realizada en octubre del 2022. (2) Moneda con la efigie de Sucre.

La utilización de la imagen o efigie, de un líder o monarca en las monedas acuñadas, no es una novedad, ya que ha sido un recurso usado desde los emperadores romanos (Beard 2021, 32), y durante la colonia la imagen del Rey Carlos III de España fue usada en la acuñación de monedas desde 1772 y posteriormente por los reyes que le sucedieron hasta 1825, cuando fue reemplazada por la imagen que hacía alusión a la Gran Colombia (Reyes 2011,52).

Para Mary Beard (2021, 32), el número de imágenes de emperadores romanos, no solo en monedas, es considerablemente mayor al de las imágenes que de otros seres humanos, y solo igualable a las imágenes de Jesucristo, la virgen María y algunos santos. En el caso de Ecuador, la circulación de la imagen de una persona que no era el rey, ni una imagen del culto católico, marca uno de los primeros precedentes de la utilización de imágenes de héroes nacionales por parte del Estado para crear una identidad de nación.

## **5.2. La construcción de imágenes para la ciudad y la Nación**

La definición de una fecha exacta desde la cual se pueda originar una línea que determine el nacimiento simbólico de la nación ecuatoriana es un tema complejo. Según

Rocha Ramírez (2011, 95), autores como Tinajero, en su libro *Teoría de la Cultura Nacional*, publicado en 1986, señalan que la obra *Historia del Reino de Quito en la América Meridional y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús del mismo Reino* del padre Juan de Velasco, junto al mapa elaborado por Pedro Vicente Maldonado, son los primeros referentes nacionales. Otros historiadores, como Ayala Mora, Ortiz y Mills, ven en la República y concretamente en Gabriel García Moreno el inicio de la nación.

La figura de García Moreno, según Kennedy-Troya (2016, 24), fue fundamental al respaldar de manera oficial la creación de un nuevo contexto visual en Ecuador, representando un esfuerzo sin precedentes en América Latina para generar respuestas innovadoras desde un Estado nacional respaldado por la influencia de la Iglesia. Este nuevo repertorio icónico transcendental incluyó imágenes tan diversas como la del Sagrado Corazón de Jesús, realizados por Rafael Salas (1821-1906), y los propios retratos de García Moreno, junto al paisajismo y la ilustración científica relacionada con su gobierno. Además, otras obras de la literatura y las artes, como lo fueron las obras de José Joaquín de Olmedo en el poema *La Batalla de Junín: Canto a Bolívar* de 1825, según Rocha Ramírez (2011, 104), utilizaron la imagen del Inca Huayna Cápac para anunciar la victoria por parte de las tropas independentistas en Ayacucho y de esta manera poder legitimar la conquista.

El recurso por recurrir a personajes previos a la conquista, nos permiten observar una continuidad en el relato oficial para perpetuar y legitimar la conquista, como lo hicieron los monarcas españoles al usar la cadena de sucesión de los Incas, o también llamada las Efigies Incas, que entrelazaban a las casas de los Borbones y los Asturias con los reyes Incas, por medio del *traslatio imperii*<sup>158</sup> para legitimar la conquista.

En la primera sección del capítulo se ha explorado cómo las imágenes de personajes relacionados con las campañas independentistas fueron utilizadas por las clases gobernantes durante la primera mitad del siglo XX para establecer una línea sucesoria, que formó parte del proceso de consolidación de la nación. En las siguientes páginas,

---

<sup>158</sup> *Traslatio Imperii* es un término en latín que significa "la transferencia del poder" o "la transferencia del imperio". Se refiere a la creencia medieval de que el poder y la autoridad imperial pasaron de un imperio a otro a lo largo de la historia. La idea era que la autoridad imperial había pasado de los asirios a los persas, de los persas a los griegos, de los griegos a los romanos, y luego de los romanos a los francos y otros pueblos germánicos. Skinner, Q. (2009). *The Foundations of Modern Political Thought*, Vol. 1: The Renaissance. Cambridge University Press. p. 87.

nos adentraremos en aquellas imágenes que llegaron a concretarse en el proceso de construcción simbólica de la nación.

### **5.2.1. La Imagen de Sucre, la libertad y el León**

La representación visual de los héroes de la independencia fue un elemento fundamental en la construcción simbólica de la nación durante la segunda mitad del siglo XX. En este contexto, la primera imagen de una persona creada con este fin y colocada en un lugar destacado de la ciudad fue la de Antonio José de Sucre en 1874.<sup>159</sup>

La propuesta nació desde una iniciativa privada y no estatal, y generó una serie de controversias que nos pueden ayudar a entender la importancia que podían llegar a tener la creación de imágenes de personajes destacables en la historia para formar parte de los lugares públicos de la ciudad. Además, en este primer caso, la imagen de Sucre, junto a la imagen de mujer que personificaba la Patria, y el León, pasarán a formar parte de las primeras representaciones o imágenes de cuerpo completo en la ciudad. Pues como hemos visto antes, los intentos más deseables desde el inicio del siglo XIX no llegaron a concretarse, o como en el caso expuesto de las figuras de la diosa Fama durante la colonia pertenecerían al género de lo simbólico y mitológico.

La imagen de Sucre, la Patria y el León, tenía como fin llegar a ocupar uno de los lugares, o plazas de la ciudad de Quito. En una carta dirigida a la Municipalidad por parte de Manuel Rivadeneira<sup>160</sup>, señala la necesidad de la ciudad de contar con una imagen de Sucre, argumentando que la ausencia de la imagen del libertador en la ciudad podría ser leída como una ingratitud del pueblo, así: “cuando la ávida mirada del extranjero busque en nuestras plazas algún monumento en que se vea encarnada una página de nuestra historia, ¿dónde lo encontrará? (...) entonces dudaría del valor de la tierra que pisa”.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Nota: En 1861, el Congreso decretó que en las faldas del Pichincha se debía construir un mausoleo dedicado a Sucre, sin embargo, esta obra no se llevó a cabo. Fuente: Convención Nacional, Diario de los trabajos de la Convención Nacional reunida en la capital de la república en el año de 1861 (Quito: Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano, 1861), 9.

<sup>160</sup> Manuel Rivadeneira, “A la Municipalidad de Quito”, Escultura de Sucre 1874 (Quito: Archivo histórico Aurelio Espinoza Polit, 1874), en Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano, 7-8.

<sup>161</sup> Manuel Rivadeneira, “A la Municipalidad de Quito”, Escultura de Sucre 1874 (Quito: Archivo histórico Aurelio Espinoza Polit, 1874), en Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano, 145.

La obra en un inicio fue propuesta por la Sra. Emilia Rivadeneira<sup>162</sup> y su padre el Sr. Manuel Rivadeneira. Contó con el impulso de esta señora, quien gestionó campañas públicas para obtener los fondos de los donantes Miguel Camacho, de origen colombiano, y las Sras. Mercedes Chiriboga y Salvador, y Rosario Gómez Zaldumbide (Bustos 2011, 156). Los interesados eligieron al artista español de Granada, José Gonzáles Jiménez, catedrático de escultura, modelación y estatuaria de la primera escuela de Bellas artes en la ciudad y el país<sup>163</sup> (Salgado Gómez y Corbalán de Celis 2013, 143).

La obra, propuesta inicialmente<sup>164</sup> por Gonzales y Jiménez, fue titulada *Sucre y el Ecuador libre*, dejando en claro la intencionalidad del artista de enaltecer la imagen de Sucre y a la vez destacando dos imágenes más: la del país liberado en la imagen de la Libertad y el opresor del que era liberado en la imagen del león. Además, Sucre estaría en una:

actitud valentísima, pisando la cabeza del León Ibérico y amagando con la espada que empuñaba en la (mano) diestra; con la (mano) izquierda acogía benignamente á una esbelta joven de tipo americano, que representaba á la República del Ecuador (...) la joven que se inclinaba en tanto en actitud de entregar sus rotas cadenas al pie; se veía sobre el suelo el cetro español, roto en la mitad, como si acabara de caer con recio golpe.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> Emilia Rivadeneira Valencia fue la primera mujer grabadora del siglo XX del Ecuador, su trabajo lo desarrolló junto a su padre, un reconocido impresor y tipógrafo profesional. Realizó varios timbres y acuñaciones de monedas, grabados religiosos, y grabados de mapas. Tanto padre como hija mantuvieron estrecha relación con el presidente García Moreno. Además, Emilia era hermana mayor del reconocido fotógrafo Benjamín Rivadeneira (Páez Terán 2014, 13-14) Algunas de las fotografías de este trabajo pertenecen a este último.

<sup>163</sup> La escuela de Bellas Artes en Quito se fundó en 1872, durante la presidencia de Gabriel García Moreno (1869 y 1875), funcionando hasta la muerte del presidente. La escuela fue refundada en 1904 durante el periodo del liberalismo.

<sup>164</sup> La propuesta inicial fue trabajada en arcilla plástica, luego el artista modeló la imagen en tamaño natural en yeso. El conjunto escultórico estaba compuesto por la escultura de Sucre y la India con 2,10 m de altura, además contaba con dos pedestales. El primer pedestal tendría una altura de 1,87 m de altura y un espesor de 0,87 cm en cada lado, en las caras del pedestal estarían 3 bajorrelieves, todos adornados en las esquinas por cóndores; el segundo pedestal tendría 1,13 m de altura por 0,47 m de profundidad material que debía usarse era jaspe, un tipo de mármol de segunda categoría. En caso de que el artista no contara con el material de las canteras de la provincia de Pichincha, podía realizar la obra en piedra de cantera. (BAEP SI XVII-XIX 1874, 8). Fuente: Archivo histórico de Quito. "Escritura de contrato Celebrado entre el Ilustre Concejo Municipal y el Sr. José González y Jiménez, Quito, 10 de septiembre de 1874" en Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874-1887 (Quito: Fondo Republicano Ecuatoriano. Biblioteca CCE, 1891).

<sup>165</sup> Archivo histórico de Quito. "Escritura de contrato Celebrado entre el Ilustre Concejo Municipal y el Sr. José González y Jiménez, Quito, 10 de septiembre de 1874" en Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874-1887 (Quito: Fondo Republicano Ecuatoriano. Biblioteca CCE, 1891), 7.

Los interesados en ejecutar la obra, Manuel Rivadeneira y su hija Emilia, llevaron la propuesta al presidente García Moreno, quien envió a suscribir el contrato, siempre y cuando los interesados garanticen la suma de \$10.000.<sup>166</sup> El contrato fue celebrado entre el Consejo Municipal y el artista José González y Jiménez, el 10 de diciembre de 1874 con entrega en un plazo máximo de dos años.<sup>167</sup>

Con la firma del contrato, la obra de la imagen de Sucre se consideraba “de carácter público y por esta razón, todas las autoridades que estén bajo la dependencia de la municipalidad presentaron al artista los auxilios necesarios para facilitar la construcción del monumento”.<sup>168</sup> El contrato se dilató por el incumplimiento de los pagos y por la dificultad de conseguir el material necesario para la imagen, como lo deja en claro una carta enviada a la Municipalidad de Quito (22 de febrero de 1877). Donde Gonzales y Jiménez relata la situación difícil que atraviesa por la suspensión de las obras de extracción por las contiendas que se estaban llevando a cabo en la guerra civil. Un hecho a destacar es la ausencia de una postura clara por parte de la municipalidad que firma el contrato sobre el lugar que ocuparía la imagen de Sucre una vez realizada, quedando para resolverse como un tema posterior. Lo que podría haber generado un vaciamiento entre la relación de la imagen y el lugar, que solo llegaría a puerto en la segunda escultura.

Tras 9 años de la firma del contrato y la creación de la imagen preliminar en yeso, ya con el artista fuera del país y el proyecto olvidado, dicha imagen de Sucre fue descubierta por Rivadeneira en el patio de una casa en el barrio de la Loma Chica, y tras el pedido al presidente Plácido Caamaño, la obra fue ubicada en la columnata de la galería del Teatro Sucre, bajo el tímpano de los dioses mitológicos (Bustos 2011, 156).

---

<sup>166</sup> El pago de los \$10 000 estaba condicionado de la siguiente manera: (1) con la aprobación del boceto; (2) cuando esté vaciada la forma en yeso; (3) cuando la obra esté concluida en jaspe o piedra de cantera; (4) cuando la obra esté instalada en el lugar que se designe (Archivo histórico Quito 1877, 49). Nota: los literales 1 y 2 ya habían sido ejecutados por el artista.

<sup>167</sup> Archivo histórico de Quito. "Escritura de contrato Celebrado entre el Ilustre Concejo Municipal y el Sr. José González y Jiménez, Quito, 10 de septiembre de 1874" en Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874-1887 (Quito: Fondo Republicano Ecuatoriano. Biblioteca CCE, 1891), 8.

<sup>168</sup> Archivo histórico de Quito. "Escritura de contrato Celebrado entre el Ilustre Concejo Municipal y el Sr. José González y Jiménez, Quito, 10 de septiembre de 1874" en Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874-1887 (Quito: Fondo Republicano Ecuatoriano. Biblioteca CCE, 1891), 8-9.

La imagen de Sucre, la Libertad y el León, en el balcón del Teatro Sucre, fue objeto de un boceto realizado por Joaquín Pinto, como se muestra en la imagen a continuación. (Ver figura 5.5)

**Figura 5.5. Imagen de Sucre, la Patria y el León**



*Fuente:* Ministerio de Cultura y Patrimonio. Colección Nacional, Museo Nacional del Ecuador  
*Nota:* Estudio, Joaquín Pinto, siglo XIX, técnica, dibujo, 23 cm x 12 cm.

### **5.2.2. La imagen de la libertad**

En Ecuador, la imagen de la Libertad nació como una reformulación de los símbolos patrios, que fueron usados primero durante la Gran Colombia, donde la imagen de la patria, como una “india”, fue un recurso visual usado en las monedas, escudos y símbolos nacionales, en forma de efigie (Muratorio 1994, 187). Durante el Triunvirato de José Joaquín de Olmedo, Vicente Ramón Roca, y Diego Noboa tras la destitución del Gral. Flores, se cambió la imagen de la “india”, por la imagen de la libertad, simbolizada en el rostro de una mujer europea de perfil que usando un gorro efigio lleva

sobre su frente una cinta con la palabra escrita libertad (Reyes 2011, 101-102). La primera moneda con la imagen de la libertad fue acuñada en 1846 y tenía un valor nominal de 8 reales. Fue la única moneda emitida durante ese año. Para Reyes, la creación de esta imagen en moneda es un: “afán de mostrar a un país que iniciaba una nueva etapa en la que se reafirmaba su soberanía y las expectativas de progreso alcanzaban niveles sin precedentes” (Reyes 2011, 103). Este recurso de imágenes que evocan la libertad ya fue usado en la imagen de la Fama transformada en la imagen de la Libertad en el barrio de San Sebastián en 1840, como se ha mencionado en el capítulo 3.

### Figura 5.6. La Libertad



*Fuente:* (1) Reyes (2011, 102); (2) Foto de la autora.

*Nota:* (1) Efigie de la Libertad, moneda de 8 reales de 1846; (2) 1° Monumento a Sucre.

Además de la imagen de la moneda de 8 reales y la imagen de San Sebastián de la libertad, se sumaría la imagen usada en la escultura de Sucre y el Ecuador libre, del artista Gonzales y Jiménez. El uso de la imagen, descrita línea más arriba, género controversias, al encontrarse alado de la imagen de sucre, pues tras la visita del embajador de España, Manuel Llorente Vásquez, consideró al león y las cadenas rotas de la “India”<sup>169</sup> una injuria, y solicitó su retiro. El presidente Caamaño accedió al reclamo, siendo retirados el cetro, las cadenas, y el León bajo los pies de Sucre, y

<sup>169</sup> La imagen de la Libertad, realizada González y Jiménez, dista de la tipología morfológica de una persona de la región andina, y en su lugar se destacan la figura de una mujer europea que lleva en la cintura un sello con la cara del sol, en el cuello un crucifijo, en la cabeza una cinta escrita batalla de Pichincha. Además de estar en pose inclinada, y con las manos extendidas que sostenían las cadenas rotas.

convertido en una piedra con poca forma tallada al león.<sup>170</sup> La mutilación de la obra afecta la “exactitud histórica” de la imagen, según Juan León Mera, ya que el artista usó a la India como representación de la “patria” que Sucre liberó, el león caído a los pies de Sucre representa España, y las cadenas rotas simbolizan la derrota del colonialismo.<sup>171</sup>

Para Mera, la pérdida del conjunto transforma la imagen y la vuelve ofensiva, al colocar en escena a Sucre sosteniendo por la cintura — lo que insinúa una estrecha relación erótica — a la “India” que representa la Patria. Quedando como resultado “la figura de Sucre (...) bastante de vulgar y ridículo: es un militar muy bordado y lleno de condecoraciones en actitud de enamorar y acariciará una india tímida y acobardada”.<sup>172</sup>

Según Muratorio (2014, 170), el problema que Mera tuvo con la obra de Sucre no fue tanto por la falta de "exactitud histórica", sino por la posible mezcla entre un héroe criollo de la patria y una india despojada de su simbolismo patrio. Esto causó un conflicto en el contexto hispanista del siglo XIX, ya que las dos imágenes unían la identidad étnica y cultural del grupo mestizo al que pertenecía Mera, lo que provocaba una contradicción en la percepción colonial de los indios como ajenos al grupo europeo, lo que los colocaba en una situación de separación y diferenciación.

La imagen creada por Gonzales y Jiménez, titulada *La Libertad* y que formó parte de la imagen *Sucre y el Ecuador libre*, generó diferentes impresiones en quienes la veían. Para el cónsul de España y Mera, representaba a una mujer indígena, lo que causó controversia al representar así a la patria. Mientras que, para el autor, era la representación de la Libertad. Cabe recalcar que, en la época inicial de la república en Ecuador, la imagen de la india fue reemplazada por la imagen de la libertad, simbolizada con el gorro frigio. Según Muratorio (1994, 170), la imagen elegida para representar al territorio adquirió un significado más europeo. Sin embargo, entre las dos imágenes, la de la mujer indígena y la de la imagen de la libertad, existe una distinción. La imagen de la Libertad evoca a una deidad griega y es un recurso poético que proviene de la herencia mitológica (Cirlot 1992, 118), utilizado para crear un nuevo relato como nación. Mientras que la imagen de la india habla del pasado y, en palabras

---

<sup>170</sup> J. L. Mera, "Conceptos sobre las Artes," en *En Teoría del Arte en el Ecuador*, editado por E. Ribadeneira (Quito: Banco Central del Ecuador Fondo Republicano Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2011), 2.

<sup>171</sup> J. L. Mera, "Conceptos sobre las Artes," 4-7.

<sup>172</sup> J. L. Mera, "Conceptos sobre las Artes," 2.

de Muratorio (1994.170), refleja cómo la identidad étnica y cultural eran percibidas por parte de la clase media.

### **5.2.3. La imagen de Sucre para la Plaza de Santo Domingo**

La segunda imagen del Mariscal Antonio José de Sucre para la ciudad de Quito se generó esta vez, como una obra propuesta desde la ciudad y la nación, además de contar con un lugar destinado para ella, la de Santo Domingo, la opción elegida. La realización de la imagen de Sucre se remonta a 1887, pero no es hasta el 1.º de agosto de 1892 cuando se genera la ordenanza para colocar en la plaza que lleva su mismo, nombre<sup>173</sup> la imagen.<sup>174</sup> A diferencia de la primera escultura que terminó únicamente como un modelo mutilado en yeso en el balcón del Teatro Sucre, la nueva imagen se planteó desde el inicio como una obra que no podía realizarse en el país. Además, durante este periodo se debe destacar el vaciamiento de instituciones o artistas que pudieran crearla, ya que la Escuela de Bellas Artes que funcionó durante el gobierno del presidente García Moreno como proyecto no había tenido continuación (Salgado Gómez, F., & Corbalán de Celis 2013, 20).

El destino de la imagen de Sucre dependería de las autoridades del estado y del Consejo Municipal en coordinación con el cuerpo diplomático que se encontraba en Europa. El Cónsul de Francia en 1887, Sr. Clemente Ballén<sup>175</sup> sería el encargado de efectuar las gestiones necesarias para materializar la imagen de Sucre, en coordinación con el presidente del Consejo Municipal, Francisco Andrade Marín. La comunicación no fue del todo fluida, ya que el cónsul Ballén solicitaba por medio de cartas información pertinente para la elaboración de la imagen.<sup>176</sup> En su lugar, recibió una breve descripción del Ing. Gualberto Pérez, quien resolvió señalar lineamientos extremadamente generales para la creación de la imagen: “la estatua será de bronce y

---

<sup>173</sup> En 1888, el Consejo Municipal cambió los nombres de las principales Plazas, pasando la Plaza de Santo Domingo a denominarse Plaza Sucre.

<sup>174</sup> William Stacey, Antonio José de Sucre (Quito: Imprenta Nacional, 1899) Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano. 223-224.

<sup>175</sup> El cónsul Clemente Ballén fue comisario del país para la Exposición Universal de 1889 en París, realizada para celebrar los 100 años de la Revolución francesa. La exposición del país fue muy exitosa, ya que logró setenta premios, superando a los países de la región. En 1890, por medio de su gestión, adquirió las barandas del antiguo palacio de las Tullerías que actualmente se puede ver en la fachada del Palacio Presidencial en Quito (Pérez Pimentel 2001).

<sup>176</sup> Carta de Clemente Ballén, Consulado General del Ecuador, París, 30 de enero de 1889, Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892, AHQ, 1891, 103b.

debe tener la altura de tres metros; la actitud, como se ve sencilla pero elocuente: Sucre señalando el Pichincha, lugar de sus victorias y donde se decidió nuestra independencia”.<sup>177</sup>

Las preocupaciones del ingeniero se situaban más en cuestiones técnicas, de forma, material y altura que, en la imagen misma, dejando en libertad del artista la forma que esta imagen podía tener no solo de Sucre, sino del paisaje de la ciudad para los diferentes altos relieves que llevaría en el pedestal la escultura. Existió una segunda propuesta que no llegó al Cónsul, y fue negada por parte del Concejo Municipal. Esta propuesta fue elaborada por el quiteño Bruno Hidalgo, quien en una carta remitida a la municipalidad el 20 de mayo de 1887, realiza una propuesta sobre la imagen de Sucre ubicándolo al pie del Volcán Pichincha y “apoyado solo en su espada”,<sup>178</sup> y junto a la espada un cóndor, además Sucre debería estar en una posición erguida de pie, ya que para el autor es la “la actitud más favorable”.<sup>179</sup> Lo que tenían en común ambas propuestas, es la dirección a la cual debía dirigirse la imagen de Sucre, que en este caso era las faldas del volcán Pichincha.

Durante las investigaciones y el trabajo de archivo y de campo realizadas para esta investigación, identifiqué una pequeña imagen, considero una maqueta de la propuesta realizada por el Bruno Hidalgo; sin embargo, la maqueta encontrada está firmada por el escultor Carlos. J. Cevallos y datada a finales del siglo XIX. Con lo cual queda aún una brecha abierta para investigar si se trata de otra propuesta, o si Cevallos fue el ejecutor de la maqueta. Como vemos en la siguiente imagen, la maqueta de la imagen propuesta para la Plaza de Santo Domingo, mira en dirección al Volcán Pichincha, en su mano izquierda reposa el sable, mientras al lado derecho descansa con las alas abiertas insinuando emprender él vuelve un cóndor. Adicionalmente, a esto, se encuentra del lado izquierdo de la imagen un ángel volando. La escultura sigue los lineamientos estipulados por el ing. Gualberto y cuenta con el pedestal y los escudos de los países que formaron parte de la Gran Colombia. (*Ver Ilustración 5.9*)

---

<sup>177</sup> Cartas de Lucio Salazar al presidente del Ilustre Consejo Municipal, Quito, 22 y 29 de enero de 1887, Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892, AHQ, 1891.

<sup>178</sup> El fin del apoyo de la imagen en la espada, para cuestiones técnicas de estabilidad de la imagen que a un contrapuesto en la creación de la imagen.

<sup>179</sup> Carta de Bruno Hidalgo al Consejo Municipal de Quito, Quito, 20 de mayo de 1887, Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892, AHQ, 1887, 72.

Al final, la imagen de Sucre siguió los lineamientos generales de Gualberto Pérez,<sup>180</sup> pero además tuvo la diligencia y la investigación pertinente del cónsul, quien facilitó al artista encargado con la recopilación de retratos, dibujos, grabados, y libros donde se encontraban imágenes de Sucre, y fueron entregados al academicista francés Alexander Falguière, quien fue elegido para realizar la obra (Cáceres Santacruz s.f., 13).

### Fotografía 5.3. Antonio José de Sucre



**Fuente:** Foto de la autora.

**Nota:** Antonio José de Sucre, esculpido por Carlos J. Cevallos. Plata y Oro, siglo XX. 27 x 10 cm. Colección privada de Iván Cruz. En los cuatro lados de la columna se encuentran los escudos con los nombres de: Ecuador -al frente-, y en sentido de las agujas del reloj: Colombia, Venezuela, Bolivia y Perú.

---

<sup>180</sup> La imagen de Sucre fue hecha en bronce con un color oscuro. Tiene una dimensión de 2,90 m, y se halla sobre un pedestal de 4,70 m de alto. La fundición de la estatua la hizo el artista francés Mr. Falguire. El pedestal formado por piedra traquita de las faldas del Pichincha, fue trabajado por el Arq. francés Mr. C. Chedanne, y ejecutado bajo la dirección de Mr. H. Beer. En los tres lados de la base se encuentran bajorrelieves que representan la batalla de Pichincha, Ayacucho, y la apoteosis de Sucre. En el cuarto espacio del pedestal del centro se encuentra grabada la siguiente inscripción: A Sucre. El Ecuador, 1892 (Proaño y Vega 1892, XXIII-XXIV) (Cáceres Santacruz s.f., 13). La obra del pedestal y la remodelación del jardín estuvo a cargo del Arq. del Estado, Francisco Schmidt, con un costo de 12 300 sucres Fuente: Congreso Nacional. Colección de leyes y decretos expedidos por los congresos ordinarios y extraordinarios de 1989 (Quito: Fondo Republicano Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1899), 45-46. Nota: Para la ejecución de la obra se contó además con la contribución de la cuñada de Sucre, la Sra. María Rosa Carcelén de Guevara y Larrea-Zurbano, hermana de la Marquesa de Solanda, quien dejó tras su muerte en 1877 la suma de cinco mil pesos. La donación, según Pérez Pimentel (1988), la realizaría de regañadientes.

Si el camino de la primera imagen de Sucre se vio afectado por los desafíos de una nación dividida en cuanto a la representación de la imagen de la libertad, en la segunda oportunidad, la atención se centró en la forma en que la imagen debía ser transportada a la ciudad y el lugar donde sería colocada. La llegada de la imagen de Sucre de Francia implicó una logística, pero también una acción colectiva que no había sido realizada antes con una imagen que no fuera religiosa. Ya que, una vez llegada al puerto de Guayaquil, debía ser transportada a la ciudad de Quito. Si bien este proceso fue largo, se ralentizó incluso más por las romerías cívicas y fiestas en honor a la imagen (Bustos 2011, 128).

Este tipo de acciones, como las romerías y las procesiones seguías de fiestas, habían sido realizadas en la ciudad de Quito, según las actas de cabildos para celebraciones que tenían una relación directa con la Monarquía, como el nacimiento de un heredero, la asunción en el trono, pero en estos casos lo que era expuesta en la Plaza Mayor, eran o la imagen del Rey, o el documento llegado desde España. Después, en algunos casos, se realizaron romerías con el retrato de Bolívar (Bustos 2011, 128).

Otro antecedente lo tenemos desde el culto religioso y su relación con las imágenes en la ciudad, ya sea con las procesiones que se realizaban anualmente con la Virgen de Guadalupe, que adquirió después el nombre de la Virgen de Guápulo, o la Virgen Peregrina<sup>181</sup> Conocida como Nuestra Señora de la Merced y Patrona y protectora de Quito desde 1861 (O. F. Vargas 1960).

Retomando la imagen de Sucre, cuando esta estaba próxima a llegar a Quito, se dio un debate respecto al lugar donde debería guardarse la imagen porque las obras de la Plaza Sucre aún continuaban en marcha. Algunas personas propusieron transportar la escultura a las faldas del volcán Pichincha, donde se realizó la Batalla para descenderla procesionalmente el día 24 de mayo. Otras voces recomendaron colocar la escultura a la entrada de la ciudad, en un sitio que la protegiera y la mantuviera fuera de la vista de los curiosos.<sup>182</sup> (*Ver fotografía 5.4*)

---

<sup>181</sup> También fue conocida como la Virgen de los Terremotos en 1575.

<sup>182</sup> El Municipio, "Comité 10 de agosto, Quito," El Municipio, 23 de abril de 1892, Archivo Metropolitano de Historia.

**Fotografía 5.4. Imagen de Sucre en la Plaza de San Francisco, señalando el Pichincha**



*Fuente:* Fotografía tomada por la autora.

Los festejos para la inauguración de la imagen de Sucre iniciaron en las mañanas con salvas de artillería, seguidas de la misa en la Catedral. Al mediodía se realizó una reunión con el jefe de estado, el cuerpo diplomático y las autoridades municipales del país, y de la Universidad Central. En la tarde empezaron las procesiones cívicas que partieron desde la Municipalidad a la plaza, con la llegada de la procesión se inauguró la imagen de Sucre. El acto procesional cívico, reunió a los gremios de artesanos, escuelas, colegios, sociedades culturales, instituciones públicas, autoridades del estado, gobierno y el ejército, y una comitiva de niños vestidos con trajes romanos, además la hija del canciller estaba vestida como la Libertad. Los niños componían representaciones de los símbolos patrios como la bandera, el escudo y las principales batallas.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> Inauguración de la Estatua del Mariscal D. Antonio J. de Sucre, en Quito, el 10 de agosto de 1892 (Quito: Imprenta del Gobierno, 1892), 21-23. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo".

### 5.3. La Plaza Mayor y el jardín en la república

Las plazas tienen y han tenido un papel protagónico como lugares en la ciudad de Quito, y a la vez, como hemos visto en los capítulos anteriores, han mantenido una estrecha relación con las imágenes que se crearon en estos lugares. En esta sección del capítulo final, trataremos cómo las plazas pasaron por un proceso de transformación durante la modernidad de la ciudad, para, por un lado, transformarse en jardines, rompiendo con su forma y su esencia. Y para generar ya no imágenes *en* sus espacios, sino más bien imágenes *de* estos espacios, que no solo tenían una carga de representación para la ciudad, sino también para el país en la formación del estado nación.

Las plazas más importantes que fueron transformadas en jardines a finales del siglo, XIX,<sup>184</sup> e inicios del siglo XX fueron: la Plaza Mayor (1865), la Plaza de Santo Domingo (1878) y la Plaza de San Francisco (1906). Otras plazas fueron convertidas en jardines por motivo de las conmemoraciones del centenario de la Independencia, como la Placeta de la Recoleta (1908). Además de las tres placetas que fueron convertidas en jardines: San Agustín (1903), San Diego (1903), de la Merced (1922).<sup>185</sup> Pese a las transformaciones que atravesaron, no dejaron de ser llamadas por el nombre que vincula estos espacios con las edificaciones religiosas con las cuales nacieron. Hoy, las dos únicas plazas que conservan hasta la fecha el diseño de jardín son la Plaza Mayor y la Placeta de la Recoleta.

Cuando la Plaza Mayor de la ciudad se transformó en jardín francés durante la primera presidencia (1861-1865) de García Moreno (Orton 1870, 76), se creó una ruptura, pues la plaza modificaba no solo su forma, sino también todo el corpus de actividades que se realizaban en ella (Sevilla Larrea 2002, 101). Además de todo el bagaje que conllevó transformarla en un jardín francés que representaba a las clases burguesas de la ciudad, y al proceso de una “concepción ilustrada” (I. del Pino Martínez 2017, 216), como se produciría en el jardín de la Alameda siguiendo un “ambiente de *belle époque*” (I. del Pino Martínez 2017, 216).

---

<sup>184</sup> Los primeros jardines de la ciudad aparecieron frente a la primitiva iglesia de San Francisco y la Merced (Schottelius 1941, 169), cuando estos espacios funcionaron como huertos para la siembra de trigo y posiblemente de cebada.

<sup>185</sup> Los años de las plazas convertidas en jardines fueron tomados de un análisis de la cartografía de Quito de los años 1903, 1914, 1922.

Pero las diversas actividades que se daban en la Plaza, como las corridas de toros y las ceremonias civiles multitudinarias, las fiestas religiosas, el teatro callejero, y los fusilamientos, dejaron de darse en este espacio. Luego, durante la presidencia de José Flores la pila de fuente fue removida y en su lugar se colocó un monumento por la celebración de los 400 años de la llegada de Cristóbal Colón a América en 1892 (Jurado Noboa 2006). El hecho duró menos de un año, pues el movimiento hispanista se vio confrontado por el grupo de liberales que no podían aceptar que la Plaza designada en 1888 por el municipio como La plaza de Independencia tenga en su centro una escultura de Colón (Andrade Marín 2003, 119) (*Ver fotografía 5.5*).

**Fotografía 5.5 Transformaciones de la fuente de la Plaza Mayor de Quito**



1



2



3



4



5



6

Fuente: (1,2,3, 4, 6) Instituto de Patrimonio y Cultura; (5) *Smithsonian Museum*.

En 1906, en la mitad de la Plaza, se instala el Monumento a los héroes de la Independencia para la celebración del centenario. La pila es finalmente exiliada de la Plaza, y ubicada en la Plaza de Sangolquí (*Ver ilustración 5.5*). Después del cambio de la fuente de agua por el monumento a los Héroes de la Independencia, el Comité 10 de agosto dirigido por Jenaro Larrea, solicitó por su cuenta el proyecto de implementación de un nuevo jardín en la Plaza. La autonomía del comité causó gran controversia, ya que no cumplía con los términos establecidos por la ley,<sup>186</sup>

... sencillamente, porque el Sr. Jenaro Larrea, presidente del comité “Diez de agosto”, le pareció que, por sí y ante sí, podía contratar la construcción de una grande obra y que, siendo así... grande, debía él antes que nadie, llevarse la gloria de iniciados y de casi ejecutor de ella.<sup>187</sup>

Una vez que quedó aclarada la potestad de la municipalidad sobre la obra, y el Comité 10 de agosto como gestor de ésta, el proyecto fue aprobado<sup>188</sup> por la Municipalidad y puesto en ejecución.<sup>189</sup> El arreglo de la plaza de la Independencia, por parte del Arq. Francisco Durini, toma como centro del proyecto el Monumento de los héroes del 10 de

---

<sup>186</sup> La Ley Orgánica de Hacienda establecía que para la construcción o recepción de cualquier obra pública era necesario convocar una licitación pública, establecer un ganador, publicar el contrato en la prensa. En caso de que la obra sea realizada por el Ejecutivo, deberá consultar con la municipalidad que tiene la jurisdicción para aceptar u objetar la obra. Además del informe presentado por la comisión de ornato público. El Comercio, "Contrato al Monumento del 10 de agosto," El Comercio, 1907, Museo de la Ciudad, Fondo Durini.

<sup>187</sup> El Comercio, "Contrato al Monumento del 10 de agosto," El Comercio, 1907, Museo de la Ciudad, Fondo Durini.

<sup>188</sup> El contrato para el arreglo de la Plaza de la Independencia se elevó a escritura pública el 8 de junio de 1907 por Jenaro Larrea, representante del Comité 10 de agosto, Francisco Durini Caseres como el constructor y ejecutor de la obra, la casa Vilmonrin-Audrieux de París como proveedora de los materiales. Los fiadores fueron Alejandro Guarderas, y Pedro Durini, hermano del contratante. El contrato establece la construcción íntegra del jardín de acuerdo con los planos presentados al comité. El valor fue de 46, 456 sucres. El pago se realizó siguiendo un acuerdo de pagos establecido el 12 de octubre de 1906, con abonos mensuales durante los años de 1907, 1908 y 1909. La obra inicia con el primer pago en abril de 1907. Fuente: El Comercio, "Contrato al Monumento del 10 de agosto," El Comercio, 1907, Museo de la Ciudad, Fondo Durini. El jardín del Centenario en la antigua Placeta de la Recoleta de la Libertad, para tener un ejemplo, costó 19 000 mil sucres (Vásquez Hahn 1989). Si bien en extensión la intervención realizada en la Plaza es más grande, el costo de la obra refleja la importancia y suntuosidad de la obra para la época. Ambos jardines se inauguraron el mismo año. A diferencia del jardín de la Recoleta, que fue construido con fondos municipales. El dinero de la obra para la remodelación de la Plaza provino de la recaudación del 1% de contribuciones de las municipalidades. La recaudación estaba a cargo el Comité 10 de agosto, además de una contribución de 15 mil sucres por parte del gobierno de Eloy Alfaro. La fecha de entrega fue prevista para el 31 de julio de 1909. Pero, debido a los retrasos en el pago y en la llegada de los materiales, el jardín se inauguró en dos ocasiones porque además de engalanar a la ciudad, también “eran de carácter prioritario” su construcción. La primera inauguración fue con motivo de las celebraciones por el 10 de agosto de 1909. En esta ocasión se inauguró la verja que ya estaba terminada. Tras la inauguración, se abrieron las puertas del jardín, aun en obra, con un horario restringido para el uso de las caminerías de cuatro a diez de la noche. La segunda inauguración fue dedicada al jardín de la Plaza, el 30 de diciembre de 1909 (Cevallos Romero 1990, 80).

<sup>189</sup> *Ibid.* 169

agosto de 1809. Sin embargo, como lo señalaría ante el consejo municipal, serían las construcciones que rodean al monumento las que deberán adaptarse a él y no al revés. Ya que el monumento debía perdurar en el tiempo.<sup>190</sup> (Ver figura 5.7)

**Figura 5.7. Transformaciones de la Plaza Mayor de Quito**



Fuente: Elaborado por la autora.

<sup>190</sup> El Municipio, “Contrato del Comité ‘Diez de Agosto’ con el Sr. Don Lorenzo Durini, el 6 de mayo de 1904,” El Municipio, Quito, 6 de setiembre de 1904, Archivo Metropolitano de Historia de Quito.

Siguiendo la plaza el mismo camino trazado por la intervención de García Moreno, cuando fue convertida por primera vez en jardín a la francesa, y cuando también la pila ocupaba, ya sin la imagen de la diosa Fama, el centro de la plaza los jardines debieron adaptarse a la posición de la plaza (*Ver ilustración 5.5, literal C*).

De tal forma, que el monumento se convirtió en el centro absoluto del jardín. El nuevo diseño adicionó cuatro pequeñas plazuelas internas en sentido este y oeste, y en cada una de las plazuelas incorporó fuentes escultóricas con formas mitológicas femeninas en hierro fundido.<sup>191</sup> Conjuntamente, la nueva implantación del jardín se adaptó al semicírculo de la grada de la iglesia, y marcó por primera vez un retiro entre la calle y la plaza al adicionar veredas del lado de la Plaza. Una obra relativamente pequeña en la plaza, pero de gran significado, fue el retiro de la pequeña fuente o cajón de agua que existía en el extremo noreste frente a la iglesia de las Conceptas por disposición municipal.<sup>192</sup> (*Ver ilustración 5.5, literal E*).

El diseño de las áreas verdes del jardín estuvo a cargo de la Municipalidad de Quito. Y al igual que las verjas que provenían de Hamburgo, los ladrillos para el piso de la plaza y las fuentes de hierro, las flores para el jardín también venían del extranjero (Cevallos Romero 1990,80). No era un hecho extraordinario la traída de semillas de flores y árboles para la ornamentación de jardines en la ciudad, ya que se venía dando este fenómeno desde mediados del siglo XIX.<sup>193</sup> Como el hecho ocurrido con las semillas enviadas a Gabriel García Moreno por la familia Montúfar, las semillas plantadas de la colección del Padre Luis Sodiro en el jardín botánico, o los pedidos de flores para la remodelación realizada por el mismo Fusseau en la Alameda. En el caso del jardín de la

---

<sup>191</sup> Las fuentes de hierro fundido fueron reemplazadas por fuentes de piedra de estilo neocolonial talladas por el maestro Ignacio Cadena entre 1946 y 1947 (Ortiz Crespo 2021). Nota: la forma de la base de las fuentes fue diferente también cambiando de un diseño circular y bajo, a una forma octagonal y más alta.

<sup>192</sup> “Y como se topa con el obstáculo de la pila que existe casi en uno de los ángulos de la plaza, se ha ordenado que se quite del lugar en que se halla y se la traslade al pequeño pretil que queda en uno de los costados de la iglesia de la concepción”. Fuente: El Comercio. 1907. “Contrato al Monumento del 10 de agosto”. El Comercio. Museo de la Ciudad. Fondo Durini. Nota: La pileta fue puesta en funcionamiento en el pretil de la iglesia de la Concepción el 10 de marzo de 1908. El origen de la pileta pudo deberse, según se muestra en las fotografías de la época, a la implantación del monumento a Cristóbal Colón en 1892. Puesto que, para esa época el suministro de agua potable de consumo aún no existía en la ciudad, y la fuente de agua de la Plaza Mayor era usada por un alto grupo de aguateros, o personas que necesitaban del líquido vital, aun a inicios del siglo XX (Cevallos Romero, 1990, 103). (*Ver ilustración 5.11 fotografías 2 y 6*)

<sup>193</sup> Del Pino Martínez (2017), analiza la compra de semillas para la ornamentación de las plantas en la ciudad como una forma de establecer un vínculo entre el Ecuador y Francia, ya que las operaciones se realizaban por medio de la embajada de Ecuador.

Plaza, las semillas fueron compradas a la casa comercial *Vilmorin Andrieux*<sup>194</sup> y embarcadas en abril de 1908, pero no fue hasta el 8 de junio de 1909 que son mencionadas en aduanas.

La mayor diferencia en la renovación del jardín de la Plaza con respecto a las intervenciones pasadas no es solamente el cambio de la tipología del espacio de la ciudad (de plaza a jardín), que desde mediados del siglo XIX, sino también, en la implementación de la verja, porque convierte a la plaza en una isla verde en medio de la ciudad al eliminar la permeabilidad de la plaza con la misma, y con el contorno de los cuatro poderes que la rodean: el Palacio de Gobierno, el Municipio de Quito, el Palacio Arzobispal y la Iglesia de la Catedral. Además, remarca la función de la plaza como un lugar dedicado al paseo y a la distracción de los urbanitas en los diferentes caminos y placetas<sup>195</sup> (Cevallos Romero 1990, 81).

Con la puesta de la verja,<sup>196</sup> y la eliminación de las funciones de provisión de agua, ventas ambulantes de alimentos,<sup>197</sup> restricción en la circulación de animales de pastoreo y una pérdida en la permeabilidad de los contornos, la plaza perdió en parte la comunicación y fluidez que mantenía con las demás construcciones que la rodeaban, como los pretilos del Palacio de Gobierno, y de la Iglesia de la Catedral, que fueron usados por años como palcos durante eventos cívicos, corridas de toros, y procesiones.

#### **5.4. Un símbolo para la nación: La imagen de los héroes de la Independencia en la Plaza Mayor**

La creación de la imagen *A los Héroes de la Independencia de Ecuador* fue solicitada por 3 presidentes diferentes desde 1888 hasta 1899. El primero de ellos fue el presidente José María Plácido Caamaño (1888 a 1882) quien por decreto del Congreso el día 11 de

---

<sup>194</sup> La compañía aún existe, y desde el año 1975 se expandió por el mundo. Hoy en día es una empresa multinacional de semillas. <https://www.vilmorin.es/index.php/vilmorin>

<sup>195</sup> El proyecto también agrega espacios para el descanso como bancas, y la iluminación del jardín, en especial del monumento hasta las 10 de la noche. Además del mobiliario, la Plaza contaba con celadores dedicados a su cuidado.

<sup>196</sup> Las verjas fueron vendidas a particulares que las compraron y usaron en los cerramientos, ventanas y puertas de sus viviendas. Las puertas de hierro junto a los pretilos fueron vendidas, en algunos casos perduran hoy en día. Sin embargo, al ser desarmados fueron ensamblados, adquiriendo un nuevo orden en su estructura. Los escudos de armas que coronaban cada de las puertas de la Plaza, fueron borrados.

<sup>197</sup> En 1909 se establece la prohibición de las ventas ambulantes en la Plaza de la Independencia (Jurado Noboa 2006).

agosto de 1888<sup>198</sup> establece que se construirá “en una de las plazas de Quito, un monumento dedicado á los Padres de la Patria que dieron el grito de Independencia en 1809”<sup>199</sup> segundo presidente que intervino en la petición de la imagen para la Plaza Mayor, ahora Plaza de la Independencia, fue el presidente Luis Cordero Crespo en 1892, quien encargó al padre de la orden salesiana, Juan Bautista Minghetti<sup>200</sup> la creación de la imagen (Andrade Marín 2003, 114). El padre Minghetti, creó el boceto del monumento y este serviría como base para su materialización, por este motivo también es llamado el “inventor-escultor” (Durini 1995, 3).

En los archivos de las publicaciones periódicas del Municipio, se encuentra un registro que da fe de la autoría de Minghetti, a falta del boceto, y muestra cómo la autoría de la imagen tenía una relevancia desde el inicio del proyecto, como lo demuestra la comunicación epistolar entre el cónsul Rendón y el Sr. Larrea, cuando pregunta si el nombre del padre debía figurar en el monumento como el autor de la obra. La respuesta del Comité y del Concejo Municipal es clara, el monumento debe dar crédito al padre Minghetti.<sup>201</sup>

El tercer presidente en participar para la materialización de la imagen en la Plaza fue Eloy Alfaro, quien en su primer periodo en la presidencia (1895-1901), y por medio del Congreso, decretó el 22 de octubre de 1898 una retención del 1% de los ingresos de todas las municipalidades del País. Convirtiendo la recaudación de fondos en un proyecto de interés nacional y en que todos los ecuatorianos aportaron entre 1899 hasta 1905.<sup>202</sup> Alfaro inauguró el monumento el 10 de agosto de 1906, durante su segundo

---

<sup>198</sup> En el decreto también se estableció: “Art. 2. Se mandará colocar una lápida de mármol, en la fachada de la casa, que fue de doña Manuela Cañizares. Dicha lápida llevará esta inscripción: en este sitio, y en la noche del 9 de agosto de 1809, se reunieron los Padres de la Patria, para proclamar su independencia. Enseguida se inscribirán los nombres de los próceres que concurrieron a la memorable Junta. Al pie de la inscripción anterior, se añadirá ‘El Congreso de 1888’. Art. 3. Una lápida igual se pondrá en la fachada del cuartel, donde fueron victimados, el 2 de agosto de 1810, los insignes patriotas de Quito. La lápida llevará esta inscripción: “A la memoria de las víctimas inmoladas en esta casa el 2 de agosto de 1810, por su amor a la Patria, luego se hará constar sus nombres, y al final se dirá: ‘ El Congreso de 1888’”. (Congreso Nacional 1899, 31-32).

<sup>199</sup> Congreso Constitucional. Leyes, Decretos y Resoluciones expedidos por el Congreso Nacional de 1888 (Quito: Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano, 1892), 37-38.

<sup>200</sup> Juan Bautista Minghetti fue profesor de modelado y tallado en los talleres salesianos, además ejerció como director en la escuela de Artes y Oficios, creada por García Moreno, hasta que fue expulsado del Ecuador con el triunfo de los liberales en manos de Eloy Alfaro.

<sup>201</sup> El Municipio. (18 de junio de 1902). Carta del 25 de febrero de 1902 del Sr. Víctor Manuel Rendón al Sr. Dr. Jenaro Larrea presidente del comité “10 de agosto”. París. Archivo Metropolitano de Historia.

<sup>202</sup> Congreso Constitucional. Leyes, Decretos y Resoluciones expedidos por el Congreso Nacional de 1888 (Quito: Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano, 1892), 37-38.

mandato (1906-1911). En la inauguración se develó la imagen cubierta por la bandera tricolor nacional, además, el presidente Alfaro, en el discurso oficial, exaltó la importancia de la imagen como un acontecimiento a la:

[...] memoria de los Próceres de nuestra Independencia. Honrará a los padres de la Patria y eternizará sus virtudes, grabándolas en mármol y en el bronce; demostrar de esta manera solemne la gratitud nacional a los Próceres que nos ligaron libertad y Patria, es propio de un pueblo noble y altivo...Los pueblos que no hicieran la apoteosis de sus más esclarecidos antepasados, ni celebraran las grandes efemérides de la patria, serían siempre ajenos a la gloria y a las virtudes excelsas.<sup>203</sup>

A lo largo de los pedidos para la creación y la materialización de la imagen, el nombre designado para la misma fue cambiando. En 1888, fue nombrado un “monumento dedicado a los Padres de la Patria que dieron el grito de independencia en 1809”, en 1898, “monumento á la memoria de los Héroes del 10 de agosto”, y en la publicación de la inauguración realizada por el Comité Diez de Agosto la imagen es nombrada como el “Monumento erigido a los Mártires del 2 de agosto de 1810”, y finalmente en el zócalo del monumento y sobre una placa se encuentra escrito en bronce: “A los Héroes de la Independencia del Ecuador”.

#### **5.4.1. El Comité Diez de Agosto y la recaudación de los fondos**

Los comités surgirían como una respuesta de pedido a la creación de las imágenes encargadas para la nación a petición de un grupo de presidentes o alcaldes. Además, estos comités recurrirían a otros empleados estatales de alto rango, como cónsules o ministros que residían en Europa, para generar las conexiones necesarias entre la municipalidad, y los artistas, solventando la falta de los productores de imágenes como artistas, fundidores, talladores, que accedían a producir encargos preconcebidos de las imágenes por decreto, como lo hemos visto en la segunda imagen de Sucre. Otro rasgo para destacar de los Comités fue el nombre que adquirirían, el cual era específico y hacía referencia únicamente al encargo por el cual fueron generados. En este escenario nace el Comité Diez de agosto en Quito.

El 27 de noviembre de 1900, el Consejo Cantonal de Quito resuelve: “10 de agosto de 1909 se celebrará el centenario de la Revolución Patriótica del *‘Diez de agosto de 1809’*”

---

<sup>203</sup> Comité diez de agosto. (1906). Ecuador, diez de agosto de 1906. Monumento erigido á los Mártires del 2 de agosto de 1810. Quito, Ecuador: Imprenta de Jaramillo de Cia. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo".

”.<sup>204</sup> En la ordenanza se establecen tres puntos clave: (1), la celebración del Centenario consistirá principalmente en la “inauguración del monumento<sup>205</sup> ya promulgada para memoria de los Mártires del '*Diez de agosto de 1809*'”; (2) se retendrán a partir de la fecha señalada todos los fondos destinados a las celebraciones de carácter público, por parte de las municipalidades y, se reservará lo que la ley, el gobierno y los donantes entreguen a la municipalidad; (3) Para completar los costos “que debe ser obra extranjera y de gran mérito artístico”, el Concejo deberá contratar un empréstito<sup>206</sup> a 20 años; (4) existirá una comisión permanente que trabaje e informe periódicamente, para este fin se formará una “Junta, ó Comité cooperativo, compuesto de jóvenes patriotas y entusiastas vecinos de Quito”.<sup>207</sup>

El comité estaba formado por un presidente, el presidente del Consejo Municipal de la Ciudad, un miembro elegido por el consejo de la ciudad, un tesorero elegido por el comité y el secretario de la municipalidad desempeñará las funciones también de secretario del Comité. Las funciones del presidente del comité las realizaron en un periodo inicial el Dr. Carlos R. Tobar, y posteriormente Jenaro Larrea, además de los señores Freile Enríquez, secretario; Juan José Narváez, tesorero; Federico B. Guillen y Juan José Narváez, quien también ejerció como tesorero en el cargo un periodo después.<sup>208</sup>

La función prioritaria del Comité fue la recaudación anual de fondos establecidos en el Decreto legislativo de 19 de octubre de 1898.<sup>209</sup> Las recaudaciones de los fondos a escala del país era un desafío para un comité municipal, y la estrategia empleada fue la creación de subcomités provinciales que “tenían la misión de difundir en los ámbitos locales y persuadir la colaboración. Así se organizó una campaña a escala nacional dedicada a pagar la 'sagrada deuda' con los próceres” (Bustos 2011, 153).

---

<sup>204</sup> El Municipio, “Ordenanza sobre la manera de celebrar el centenario de la Revolución Patriótica del ‘Diez de Agosto de 1809’. El 27 de septiembre de 1900,” El Municipio (25 de octubre de 1900): s. p., Archivo Metropolitano de Historia.

<sup>205</sup> El Art 5º, establecía como parte de la “inauguración del monumento”, las obras de embellecimiento de la Plaza de la Independencia.

<sup>206</sup> RAE: Préstamo que toma el Estado o una corporación o empresa, especialmente cuando está representado por títulos negociables o al portador.

<sup>207</sup> El Municipio, “Ordenanza sobre la manera de celebrar el centenario de la Revolución Patriótica del ‘Diez de Agosto de 1809’. El 27 de septiembre de 1900,” El Municipio (25 de octubre de 1900): s. p., Archivo Metropolitano de Historia.

<sup>208</sup> El Municipio, “Ordenanza sobre la manera de celebrar el centenario de la Revolución Patriótica del ‘Diez de Agosto de 1809’.

<sup>209</sup> El Municipio, “Ordenanza sobre la manera de celebrar el centenario de la Revolución Patriótica del ‘Diez de Agosto de 1809’.

La recaudación de fondos empezó en 1894. Algunas de las municipalidades como Baba, en Los Ríos, expresarían que el monumento “representaba a la nación”; en las ciudades de Bahía de Caráquez, en la costa del país, aseguraron que la obra era “eminente nacional”, mientras en la zona central llegaron manifestaciones positivas por enaltecer a los héroes que prodigaron patria y libertad”.<sup>210</sup> La Municipalidad que más ingresos aportó para el monumento según los registros de 1899 y 1900 fue Guayaquil, que triplicó el valor entregado por la ciudad de Quito. Las contribuciones de Cuenca, Ambato, se encontraban por la mitad de las de Quito, junto a las contribuciones económicas de las ciudades Zaruma, Portoviejo, Babahoyo, Santa Elena, Ibarra, Otavalo y Yaguachi. Los cantones unidos de Canelos, Sangay y Gualaquiza, Montecristi-Jipijapa, Esmeraldas, sobresalían ante los pequeños aportes de Mejía, Pelileo, Píllaro, Alausí, Sangay, Guaranda, Machala, Vinces y Cotacachi.<sup>211</sup>

#### **5.4.2. Un primer intento: Conexiones entre París y Quito para el concurso internacional**

Siguiendo el mismo esquema de gestión de la segunda escultura de Sucre, con la realización de la imagen por manos extranjeras, y teniendo el epicentro de la búsqueda de los artistas a Europa, se decidió seguir por ese rumbo para la materialización del monumento erigido a los mártires del 2 de agosto de 1810. Además, según lo expresa la ordenanza del 27 de noviembre de 1900, en el literal 3, la obra debe tener un origen extranjero y además tener un valor artístico, como se ha señalado líneas más arriba.

El monumento fue gestionado entre el Comité Diez de agosto y el embajador de Francia en París, Dr. Víctor Manuel Rendón,<sup>212</sup> por medio de un concurso internacional que empezó a gestionarse a pedido del presidente del Comité, el Sr. Jenaro Larrea, en el mes de diciembre del año 1901.<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> El Municipio. (1894). Números de septiembre, octubre, noviembre de 1894. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.

<sup>211</sup> El Municipio. (23 de febrero de 1901). Comité diez de agosto. Sesión del 5 de febrero de 1901. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.

<sup>212</sup> Víctor Manuel Rendón, fue un médico, diplomático y escritor guayaquileño, ejerció como cónsul del Ecuador durante la Revolución Liberal de 1895 a 1901. Además de su activa participación para el monumento de los mártires en Quito, organizó el concurso internacional para la columna del 9 de octubre en Guayaquil, cuando se desempeñaba como ministro de Ecuador para Francia y España, desde 1903 hasta 1909, cuando es entregado la obra tras pasar por 3 escultores franceses: Agustín Querol, Folgueras y José Monserrat como director artístico del proyecto (Carcelén Cornejo, Compte Guerrero y Martínez, 2006, 246). Rendón también realizó una publicación de su participación con el Comité 9 de octubre y la Municipalidad de Guayaquil, sobre la materialización de la obra (V. M. Rendón 1918).

<sup>213</sup> El Municipio. (18 de junio de 1902). Carta del 25 de febrero de 1902 del Sr. Víctor Manuel Rendón al Sr. Dr. Jenaro Larrea presidente del comité "10 de agosto". París. Archivo Metropolitano de Historia.

Un punto importante que se debe destacar desde el inicio es la forma cómo se percibía la ejecución de la imagen de los mártires. Y esto partía más que todo en la creación de una materialidad que debía corresponder tanto a la plaza de la Independencia, como también al contorno de los edificios que rodeaban a la plaza, como se hizo notar en una carta del 25 de febrero de ese mismo año,<sup>214</sup> el cónsul envió 10 sobres<sup>215</sup> con las propuestas de 15 artistas, de los cuales tres se rehusaron a participar y uno aceptó solo si era una contratación directa.

En la convocatoria la mayoría de los artistas presentaron su interés por exhibir el monumento cuando esté concluido en la exposición anual de Bellas Artes de París. Además, la mayoría de los autores enviaron propuestas con alturas diferentes, ya que, “dadas las dimensiones de la plaza y las proporciones de las torres, su elevación no debe ser inferior a 18 metros”. En las propuestas incluyeron la altura de la imagen, el material, el tiempo que tardarían en realizar la obra, sin el tiempo de traslado y embalaje, exceptuando en la propuesta del Sr. Michelet, que incluye en este caso el transporte hasta Guayaquil. Además, se detalla el precio en francos (*Ver tabla 5.1*).

En las propuestas los artistas<sup>216</sup> se lamentan de forma general por la fragmentación que debe atravesar la obra para su desplazamiento hasta Quito, ya que esto reduciría la calidad de esta. Además, la mayoría redujo el número de bajorrelieves a 3, ante lo cual el cónsul solicitó al Municipio ampliar la información precisa con fotografías y dibujos de lo que se buscaba crear como imagen, además también se solicita la lista de los nombres de las personas que han de figurar en el bronce.

Al final de la comunicación del cónsul Rendón, se solicita al Comité una respuesta de la elección efectuada. También concluye que la altura dependerá de la decisión del Comité y la relación intrínseca que tiene con el precio, “tratándose de columnas, conviene mayor elevación para que el aspecto sea grandioso y no mezquino”.<sup>217</sup> Sobre los pagos

---

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> Las propuestas enviadas al Comité 10 de agosto, y a su representante, el Sr. Jenaro Larrea, fueron traducidas al español del francés. Los originales, como lo expresa el cónsul Rendón en su carta del 25 de febrero de 1902, se habrían quedado en su poder. Fuente: El Municipio. (18 de junio de 1902). Carta del 25 de febrero de 1902 del Sr. Víctor Manuel Rendón al Sr. Dr. Jenaro Larrea presidente del comité "10 de agosto". París. Archivo Metropolitano de Historia.

<sup>216</sup> En los anexos de esta investigación se ha dispuesto una descripción y transcripción en algunos casos de las propuestas realizadas por los artistas.

<sup>217</sup> El Municipio. (18 de junio de 1902). Carta del 25 de febrero de 1902 del Sr. Víctor Manuel Rendón al Sr. Dr. Jenaro Larrea presidente del comité "10 de agosto". París. Archivo Metropolitano de Historia.

de los artistas, el cónsul se dirige al comité expresando “que la cantidad total del costo esté depositada en París, a mi orden, en un Banco, antes de dar principio a la obra”. En respuesta del Concejo Municipal a la carta, se responde al cónsul que procesa con un empréstito, con la garantía de la contribución de los municipios.<sup>218</sup>

**Tabla 5.0.1. Propuestas para el concurso del monumento a los héroes de la Independencia (1902)**

nº	Artistas	Altura m	Material	Tiempo años	Precio Francos
1	Luiseau-Rousseau	18	Mármol y bronce	2	145,000
		14	Mármol y bronce		125,000
		9	Mármol y bronce		102,000
2	A. Carlès	19	Piedra dura de color, pulida y bronce	0.5	195,000
3	Bartholdi	20	Piedra dura de color, pulida y bronce	2-3	215,000
4	S. Damp	22	Piedra dura de color, pulida y bronce	-	315,000
5	A. Bartholomé	19	Piedra dura de color, pulida y bronce	-	220,000
6	F. Michelet	18	Piedra dura de color, pulida y bronce	2.5	145,000
		15			120,000
7	Gustave Michel	15	Piedra corriente	2.5	170,000
8	Coutan	-	-	2.5-3	190,000
9	Aubé & Eichmuller	19	Piedra dura de color pulida, y bronce	2	215,000
					169,000
10	Auban	15	Piedra dura de color pulida, y bronce	-	140,000
11	Paul Dubois	18.75	Rehusó	-	-
12	Frémiet	-	Aceptaría sin competidores	-	-
13	Saint-Marceaux	-	Rehusó	-	-
14	Barrias	-	Rehusó	1.5	-
15	Dalou	-	Rehusó	-	-

*Fuente: EL Municipio (18 de junio de 1902)*

*Nota: Transcripción del cuadro elaborado y traducido por cónsul Rendón.*

El concurso no llegó a concluirse ni tampoco se encontró información en la cual se detalle si se eligió una de las opciones propuestas para el concurso. El tema de la imagen a los Héroes vuelve aparecer en 1904 con la firma del contrato entre el Comité Diez de agosto y el Sr. Lorenzo Durini.<sup>219</sup> Señalamientos necesarios del concurso, dentro del contrato, fueron la localización y la nacionalidad francesa de todos los concursantes, además de ser artistas que tenían carreras posicionadas, o un futuro

<sup>218</sup> *Ibd.*

<sup>219</sup> El Municipio. (6 de septiembre de 1904). Contrato del Comité "Diez de Agosto" con el Sr. Don Lorenzo Durini, el 6 de mayo de 1904. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.

prometedor, pero también vale la pena señalar que entre los 15 artistas no existe la participación de una sola mujer en el concurso.

#### **5.4.3. Los 3 bocetos de Joaquín Pinto para los bajos relieves del pedestal de la Independencia**

En los archivos del artista Joaquín Pinto se encontraron tres bocetos que podrían haber sido propuestas para el monumento. En el reverso de cada boceto, de pequeño formato (8,2 cm x 17 cm), se puede leer la inscripción “3 proyectos para el pedestal de la independencia” (*Ver ilustración 5.13*), es interesante notar que, aunque no se puede afirmar con certeza que fueron propuestas para el monumento, sí dan cuenta del interés del artista por participar en su creación y por contribuir a la visualidad de la ciudad en el contexto de la construcción del relato nacional.

Los tres bocetos muestran escenas con composiciones triangulares donde destaca una figura en concreto, lo que sugiere que Pinto tenía una idea clara de cómo debía ser la distribución espacial de los elementos en el monumento. En el boceto 1, por ejemplo, se puede distinguir la silueta de una mujer con túnica que, por su postura y la flama que sostiene en la mano extendida, podría ser la diosa de la Libertad. Junto a ella, del lado derecho, se encuentra una silueta sosteniendo una cruz. Además, en el fondo se insinúa a un grupo de personas en lo que podría ser un campo de batalla. En el boceto 2, por su parte, se presenta un ser híbrido, un hombre de torso desnudo con cabeza de ave que, por la actitud valerosa y potente que muestra, podría ser el dios mitológico Horus, presente en los bestiarios mitológicos de la edad media (Cirlot 1992,70).

En cuanto al tercer boceto, se ha sugerido que podría ser una propuesta de Pinto para representar la Masacre del 2 de agosto de 1810, que guarda relación con el cuadro de Cesar Augusto Villacrés *La muerte de Quiroga* (1900), que se conserva actualmente en el Fondo pictórico del Museo Nacional de Quito. Aunque el boceto es muy simple y apenas sugiere la figura de un hombre en una celda, su presencia en los archivos de Pinto indica su interés en el tema y en la representación visual de los acontecimientos históricos relevantes para la construcción del relato nacional. Para esta investigación se juzgó conveniente plasmar las imágenes de artistas, ya sea de forma descrita como nos han llegado por manos del Cónsul Rendón para el concurso internacional, o las propuestas de Pinto que, pese a ser apenas unos pequeños bocetos, muestran el interés del pintor por el monumento, y en la creación de las imágenes para la ciudad en el relato

nacional que se estaba gestando en la transición del siglo XIX, al siglo XX. (Ver figura 5.8)

**Figura 5.8. Tres Proyectos para el Pedestal de la Independencia**



1



2



3

*Fuente:* Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura (MUSAC)

*Nota:* Tres Proyectos para el Pedestal de la Independencia, Joaquín Pinto, código de la imagen: 03-13-08-0468-1.

#### **5.4.4. La llegada de los Durini a Ecuador. Una propuesta fuera del concurso internacional**

Con a la creación de las repúblicas en el primer tercio del siglo XIX en el continente, se abrieron las fronteras para recibir a los europeos, dentro de los cuales los italianos fueron los más numerosos. La ola migratoria tenía como su principal destino Estados Unidos, donde eran recibidos con normas estrictas migratorias, a excepción de los artistas y arquitectos que tenían más libertades en el ingreso. Del mismo modo sucedió en Latinoamérica, donde los artistas fueron recibidos en un proceso de transición donde lo “importante (era) crear códigos visuales que identificasen a la América independiente”, ante esto los recientes migrantes y la transmisión de cultura del “arte italiano fue el medio para comunicar el mensaje político del orden republicano”. Siendo esta razón la principal causa del recibimiento de los artistas por parte de las naciones (del Pino Martínez 2017, 14).

En América Latina, los migrantes italianos preferían Argentina, Brasil, Chile, Perú y Ecuador (Guayaquil). La migración de artistas y arquitectos hacia Ecuador y la ciudad de Quito, empezó durante el gobierno de García Moreno (1861-1875), quien gobernó y organizó el estado nacional en conjunto con el poder de la iglesia. Durante este tiempo, se inició la construcción de un "nuevo imaginario visual" que se nutrió de las obras de distintas figuras como Mutis, Caldas, Humboldt, Charton, Darwin y Reiss, quienes sirvieron como "motores indiscutibles en el proceso de conocimiento de la geografía y las costumbres que fueron resaltadas con el afianzamiento de las ideas de la Ilustración y con posterioridad del Romanticismo" (Kennedy-Troya, 2016, 27). Durante esta época, artistas como Rafael Salas, Luis Cadena, Juan Agustín Guerrero, Joaquín Pinto y Rafael Troya se dedicaron al paisaje y la ilustración, desarrollando una percepción de lo propio y creando un imaginario visual del territorio ecuatoriano (Kennedy-Troya, 2016, 25-31).

A diferencia de los artistas que pudieron originar un imaginario visual del territorio, como lo establece Kennedy-Troya, en la primera mitad del siglo XX, los arquitectos encargados de las construcciones y del paisaje de la ciudad, trajeron a Europa consigo, ya que implantaron los modelos estilísticos que se venían fraguando en las ciudades de las cuales procedían. Pero además tenían como deber, por pedido presidencial de García Moreno, de generar obras<sup>220</sup> que reflejaran el proceso de cambio que se venía gestando

---

<sup>220</sup> Entre las obras del presidente García Moreno para la ciudad de Quito tenemos: el Cementerio de protestantes (1865-1867), el Hospicio (1869-1875), el Panóptico (1875), la Escuela Politécnica Nacional

de pequeñas ciudades coloniales a pequeñas ciudades republicanas, que miraba a la Ilustración como el ejemplo a seguir y consideraba a la educación, el arte, y la ciencia la base de los sus pilares (del Pino 1993, 122).

Para tal efecto, la llegada de arquitectos era un hecho de importancia estatal, pues en el país escaseaban los profesionales. Desde 1861 hasta 1902,<sup>221</sup> llegaron a Ecuador un reducido grupo de arquitectos de destinos diferentes como Tomás Reed (de origen danés-Estados Unidos), Francisco Schmidt (alemán), y el padre Juan Bautista Menten—alemán—<sup>222</sup> (Del Pino 1993, 122). A este reducido grupo de tres arquitectos, que ocuparon en periodos diferentes la función de Arquitecto del Estado, se unió una familia de arquitectos italianos, los Durini.

Su llegada a Ecuador correspondió a la invitación realizada por el presidente Leonidas Plaza Gutiérrez, quien conoció a la familia durante su exilio a finales del siglo XIX en Costa Rica. La llegada de la familia a la ciudad empezó con la adjudicación para el contrato de canalización, agua potable y luz eléctrica de la ciudad de Quito, celebrado el 19 de diciembre de 1902 entre los hermanos Francisco Durini Vasalli<sup>223</sup> y Lorenzo Durini Vasalli, quien era representado por Francisco.<sup>224</sup> El contrato, pese haberse firmado, nunca se llegó a concretar.

Dos años más tarde, en 1904, la firma *Lorenzo Durini e hijos* firmaron el contrato para la construcción del monumento de la Plaza de la Independencia tras presentar dos propuestas al Comité Diez de Agosto (Durini 1995, 3). El contrato fue firmado por el

---

(1870), el Colegio San Gabriel (1872), el Observatorio Astronómico (1873-1892) (del Pino 1993, 122). Además de la escuela de Bellas Artes de Quito (1872) (Salgado Gómez y Corbalán de Celis 2013, 143).

<sup>221</sup> Según el censo de 1906, en la ciudad de Quito vivían 50.841 habitantes, de este total 1.365 eran extranjeros domiciliados en Quito, representando el 2,68 % de la población. Existían 1243 “profesionales”, entre ellos 5 arquitectos, que se encontraban como el grupo minoritario de los especialistas, formado por ingenieros (11), médicos (85), abogados (147), escultores (65), músicos (95), pintores (128). En el grupo de artesanos que estaban vinculados a la construcción se encontraban 442 albañiles, 906 carpinteros, 41 ebanistas, y 3 eléctricos (Miño Grijalva 2017, 19-21).

<sup>222</sup> Los arquitectos Jacobo Elbert (Prusia) y Archer Harman (Estados Unidos), llegaron a Ecuador en el cambio de siglo, y se dedicaron a la construcción del ferrocarril.

<sup>223</sup> Los hermanos Durini establecieron varias empresas de construcción en Latinoamérica como Tenca-Durini en Costa Rica, Durini Hermanos en Guatemala, y Díaz Durini en México. Ambos arquitectos eran hijos del escultor Juan Durini de quien existen algunas obras en Perú. Francisco Durini murió en Guatemala en 1920, teniendo una prolífica carrera en Italia, América Latina y México. Mientras su hermano Lorenzo Durini se estableció en Quito desde 1902 hasta su muerte en 1906 en Italia. Dejó 3 hijos: Pedro, Francisco y Gema Durini Cáceres (del Pino Martínez, Inés 2017, 14); (Durini 1995, 1)

<sup>224</sup> El Municipio. (30 de enero de 1903). Contrato para las Instalaciones de alumbrado eléctrico y agua potable. La Municipalidad de Quito con los Sres. Francisco y Lorenzo Durini, el 19 de diciembre de 1902. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.

Arq. Francisco Durini, y el presidente del Comité Diez de Agosto, Jenaro Larrea.<sup>225</sup> En el contrato se establecen una serie de puntos en los cuales predominaban los aspectos técnicos,<sup>226</sup> como la altura del monumento, de 17, 50 m, que se establecía en la media propuesta en el Concurso internacional, donde las esculturas estaban entre los 15 m a los 20 m de alto. Otros puntos importantes del contrato señalan la importancia de “enviar a construir en Italia el monumento”.<sup>227</sup>

También, la escultura y los ornamentos decorativos y alegóricos serán modelados por escultores de reconocidos méritos: “para la parte escultórica el señor profesor escultor Adriático Froli de Carrara (Italia), parte ornamental, profesor escultor Giovanni Corsani, director de la Academia de Bellas Artes, Pietra Santa (Italia); y para la parte granitos, los importantes talleres de los Señores A. Circala y F, de Milano (Italia)”.<sup>228</sup> Además del prestigio de los artistas, el contrato da importancia a la ejecución y fundición del bronce “artísticamente como lo requieren obras de esta clase, y en cualquiera de las principales ciudades de Europa”.<sup>229</sup>

La ejecución del proyecto deberá ceñirse estrictamente a los planos<sup>230</sup> aprobados por el Comité y el director general de obras públicas. Por hechos aprendidos en el pasado y debido a las distancias en el contrato, se establecía una garantía de 5.000 cóndores ecuatorianos a Adriático Foli, el artista encargado del monumento, elevado a escritura pública en una notaría en Génova o a su vez en un Banco.<sup>231</sup> El contrato tuvo un valor de 8.750 cóndores ecuatorianos pagados de la siguiente forma. (Ver tabla 5.2)

### **Tabla 5.0.2. Tabla de Pagos entre el Comité Diez de Agosto y Lorenzo Durini**

---

<sup>225</sup> El Municipio. "Contrato del Comité 'Diez de Agosto' con el Sr. Don Lorenzo Durini, el 6 de mayo de 1904." Quito, 6 de septiembre de 1904. Archivo Metropolitano de Historia.

<sup>226</sup> El resumen del contrato se ha redactado en la parte de anexos, con el fin de poder compararlos a las propuestas del concurso de 1902.

<sup>227</sup> El Municipio. "Contrato del Comité 'Diez de Agosto' con el Sr. Don Lorenzo Durini, el 6 de mayo de 1904." Quito, 6 de septiembre de 1904. Archivo Metropolitano de Historia.

<sup>228</sup> El Municipio. "Contrato del Comité 'Diez de Agosto' con el Sr. Don Lorenzo Durini, el 6 de mayo de 1904." Quito, 6 de septiembre de 1904. Archivo Metropolitano de Historia.

<sup>229</sup> El Municipio. "Contrato del Comité 'Diez de Agosto' con el Sr. Don Lorenzo Durini, el 6 de mayo de 1904." Quito, 6 de septiembre de 1904. Archivo Metropolitano de Historia.

<sup>230</sup> Los planos debían quedar archivados en la Secretaría de la ciudad. En el juego de planos y detalles del proyecto se encuentran: plano del proyecto, elevación del frente principal de uno de los cuatro lados, un plano de elevación visto diagonalmente, un corte transversal del monumento con los cimientos, y la planimetría del monumento, todos con una escala indicada en el contrato y en dos copias una para la municipalidad y otra para los arquitectos (*El Comercio* 6 de septiembre de 1904).

<sup>231</sup> El Municipio. "Contrato del Comité 'Diez de Agosto' con el Sr. Don Lorenzo Durini, el 6 de mayo de 1904." Quito, 6 de septiembre de 1904. Archivo Metropolitano de Historia.

Descripción de las etapas de pago	Valor en cóndores ecuatorianos
A la firma del contrato	300
Cuando las obras del primer y segundo cuerpo de granito estén terminadas	1.500
A la llegada del monumento y accesorios al puerto de Génova	2.000
Cuando se tenga aviso que llegó el vapor en el puerto de Guayaquil y que a su abordaje trae el monumento con sus accesorios	1.250
Cuando sea transportado a Quito	500
Cuando el primer y el segundo cuerpo estén colocados con excepción de las graderías	200
Cuando esté colocado y terminado el monumento y entregado según lo acordado en el contrato.	3.000
<b>Total</b>	<b>8.750</b>

*Fuente:* Elaborado por la autora con base en; El Municipio (6 de mayo de 1904); El Municipio (6 de septiembre de 1904).

En la tabla de pagos entre el Comité y el Arq. Lorenzo Durini se nota la precaución que muestra el Comité con el desembolso de los fondos, ya que los pagos más fuertes se realizaban en etapas en las cuales se obtenían los resultados o se podía tener constancia de estos por medio de fotografías. La fecha de entrega para el monumento se estableció en el mes de julio del año 1906, teniendo un periodo de entrega desde la firma del contrato de 1 año, 7 meses.<sup>232</sup>

En este corto periodo de tiempo, los Durini y los artistas italianos encargados del monumento, tuvieron que tallar, fundir, embalar y transportar desde el puerto de Génova 590 piezas, que debían bajar por el Océano Atlántico, atravesar el estrecho de Magallanes, subir por el Pacífico, y desembarcar en el puerto de Guayaquil, para embarcarse nuevamente al tren y arribar a Quito. La misma ruta sería empleada al año siguiente por el hijo de Lorenzo Francisco Durini para la implementación del jardín de la Independencia (Cevallos Romero 1990, 82).

La prontitud de la fecha de entrega se debía a al establecimiento del 10 de agosto de 1906, como el aniversario de la Independencia del Ecuador. Además, la ejecución de la obra estuvo a cargo del Arq. Lorenzo Durini, y su hijo Francisco Durini que se encontraba estudiando arquitectura y también desempeñaba los enlaces necesarios entre

<sup>232</sup> El Municipio. "Contrato del Comité 'Diez de Agosto' con el Sr. Don Lorenzo Durini, el 6 de mayo de 1904." Quito, 6 de septiembre de 1904. Archivo Metropolitano de Historia.

Quito y los artistas que vivían en Italia. Las comunicaciones fueron epistolares, y usaron los recursos de imágenes fotográficas para dar cuenta del progreso de los artistas con la obra.

#### **5.4.5. La creación de una nueva imagen para la nación**

La creación de la imagen para la Plaza de la Independencia se estipuló en el contrato firmado, que detallaba que el "monumento" estaría compuesto por la Libertad y la esfera, el león de Castilla, el cóndor, el escudo y los tres bajos relieves ubicados en el fuste del pedestal, junto con las decoraciones.<sup>233</sup>

Aunque la propuesta original del padre Minguetti para la imagen de la diosa Libertas en la ciudad de Quito sigue siendo desconocida, es posible identificar algunas de las modificaciones y aportes que el escultor Frédéric Auguste Bartholdi hizo a la imagen. En una carta enviada al Consejo Municipal para el concurso celebrado en 1902, Bartholdi sugirió dos cambios importantes: la supresión de los papiros que llevarían los nombres de los héroes, ubicándolos en el zócalo entre el nivel del cóndor y las columnatas, y la ubicación de los bajos relieves a la vista de las personas, reduciéndolos a tres.<sup>234</sup> Aunque no se sabe exactamente cómo se relacionan estas sugerencias con la propuesta original de Minguetti, se puede concluir que las modificaciones de Bartholdi fueron implementadas en la imagen materializada por Durini.

Por otro lado, en el plano de Durini, la imagen de la diosa Libertas se propone de forma más estática, y el movimiento de su cuerpo estaría dado por el ropaje (ver imagen 5.14), mientras la imagen que finalmente llegó a Quito tenía formas más femeninas y usaba el contraposto como recurso para dar movimiento (ver imagen 5.15). En ambas imágenes, la diosa Libertas se encuentra sobre el mundo, separando su imagen mediante las columnas de la base donde reposan los nombres y los altos relieves de los Héroes de la Independencia del Ecuador, junto al cóndor emprendiendo el vuelo y el león herido.

Durante el desarrollo del concurso de 1902 y la contratación para la creación de la imagen en 1904, el uso de la imagen de la diosa Libertas no causó controversias ni fue

---

<sup>233</sup> Ibid.

<sup>234</sup> El Municipio. (18 de junio de 1902). Carta del 25 de febrero de 1902 del Sr. Víctor Manuel Rendón al Sr. Dr. Jenaro Larrea presidente del comité "10 de agosto". París. Archivo Metropolitano de Historia.

un tema que suscitara interés en las capas ilustradas de la ciudad a inicios del siglo XX, como fue el caso de la imagen de la Libertad de la primera imagen de Sucre. Además, la utilización de la imagen de la diosa Libertas deja interrogantes en su utilización, ya que al tener un vaciamiento en cuanto al contenido de su sacralidad como diosa de la antigua Grecia, y convertirse en una alegoría (Eco 2012, 93), ha sido sacada del contexto del templo y puesta en la mitad de la plaza, contraponiéndose al lugar de otras diosas reconocidas como patronas de ciudades, como Atenea en el Partenón de Atenas o la diosa Artemis, patrona de la ciudad de Éfeso y poseedora de un gran templo.

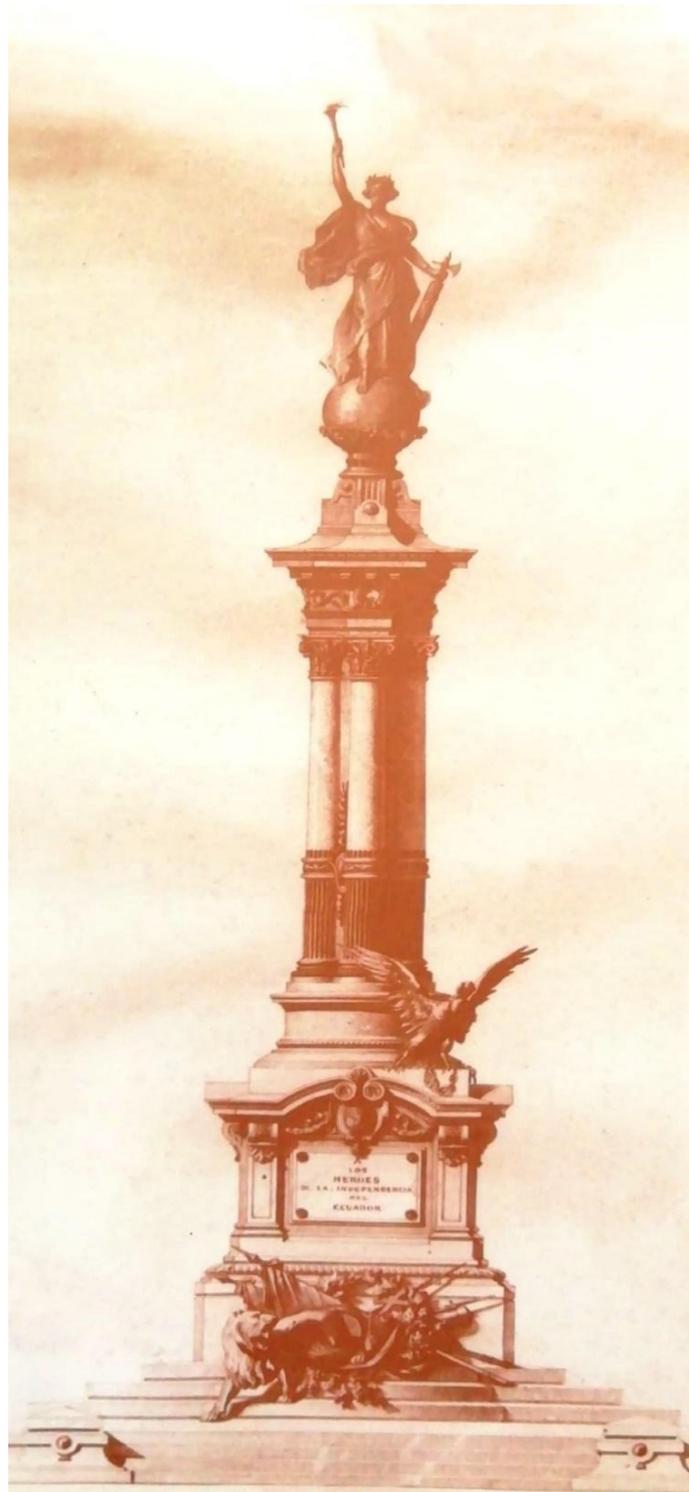
La presencia de la imagen de la diosa Libertas en el lugar más importante de la ciudad y su elección como sobrevivencia de la imagen nos llevan a reflexionar sobre el anacronismo de la imagen, un tema explorado por Didi-Huberman (2011, 31). Sin embargo, también podemos reconocer una similitud, o una imagen parecida en palabras de Cirlot (2010, 22) entre la diosa Libertas y la Inmaculada Concepción, o la Virgen Inmaculada Apocalíptica atribuida al círculo de Miguel de Santiago de mediados del siglo XVIII.<sup>235</sup> Ambas imágenes están sobrepuestas sobre el globo terrestre, representando cada una a la ciudad, pero también a la cristiandad en el caso de la Virgen y a la nación en el caso de la diosa Libertas<sup>236</sup> (*ver figura 5.8 y fotografía 5.7*). Esta similitud sugiere una continuidad en la construcción de la identidad nacional y religiosa a lo largo de la historia, en la cual las imágenes y la ciudad o los lugares de la ciudad se encuentran estrechamente relacionadas.

---

<sup>235</sup> La imagen de la Virgen Inmaculada es una representación de la doctrina católica de la Inmaculada Concepción, que sostiene que la Virgen María fue concebida sin pecado original. Esta doctrina fue declarada dogma de fe por el Papa Pío IX en 1854, anteriormente patrocinada por el rey español Carlos III y ha sido una parte fundamental de la devoción mariana en la Iglesia Católica. En la ciudad de Quito, la devoción a la Virgen Inmaculada es muy arraigada y se manifiesta en diversas manifestaciones religiosas y artísticas. En la época colonial, la imagen de la Virgen Inmaculada fue una de las más veneradas y representadas en las iglesias y conventos de la ciudad (Paz y Miño, César 1974, 47-49).

<sup>236</sup> En las imágenes de la diosa Libertas de San Sebastián, las monedas, o la escultura de Sucre, Libertas no está relacionada con el globo terrestre, siendo su distintivo el gorro frigio.

**Figura 5.9. Monumento a los Héroes de la Independencia del Ecuador**



*Fuente:* Museo de la Ciudad. Fondo Durini.

*Nota:* Monumento a los Héroes de la Independencia del Ecuador. *Código:* MCD-DU-03-9-267-04. La imagen fotográfica fue retocada por la autora las pérdidas de color para contrastar las tonalidades.

**Fotografía 5.6. Fotografía de la Dama de la Libertad, antes de ser embarcada de Italia a Ecuador**



*Fuente:* Museo de la Ciudad. Fondo Durini.

*Nota:* Código: MCd-DU-03-9-267-04. La imagen fotográfica fue retocada por la autora las pérdidas de color para contrastar las tonalidades.

## Conclusiones

### La plaza, la picota, el rollo y las cruces

La creación de plazas en la ciudad de Quito, y en América, se originaron a partir de las innovaciones urbanísticas renacentistas traídas a la Corte de Castilla. El objetivo de estas innovaciones era fundar y poblar el continente mediante la creación masiva de ciudades ex novo (Según Brewer-Carías 1998, 57). Las Plazas, como lugar creado para América, surgen de acuerdo con las ideas urbanísticas que llegaron a la Corte de Castilla, que estaban basadas en un conjunto teórico elaborado por filósofos, arquitectos y artistas sumados a los principios de la ciudad ideal cristiana (Brewer-Carías 1998, 57). Ante esto, la plaza en América se configura como el lugar, producto de una construcción cultural, realizada por el ser humano (Duch 2015, 166). Siendo un medio usado por la Corona, para colonizar, y misionar, a través del derecho y el deber en la propagación de la fe entre los pueblos descubiertos (Dussel 1967, 39-40).

De esta manera, las plazas en América se presentan como el centro generador de la ciudad. La idea de centro ha sido asociada desde la antigüedad a formas simbólicas que se vinculan a los muertos, la divinidad, mitología, y los héroes (Verdugo Santos 2016, 172) (Sebastián 1994, 24-25). En la Plaza Mayor de Quito, hemos podido ver estas tres formas en diferentes tiempos. Cada una de ellas serán tratadas a continuación.

La imagen-objeto de la picota, nace con la Plaza Mayor y la ciudad (como se ha detallado en el capítulo 2 y 3), pero esta unión también nos evoca otras imágenes parecidas (Cirlot 2010,22) y otros lugares como el menhir, monolito, obelisco o pirámide, ya que crea un “punto fijo” (Eliade 1981,16), además de un centro de convocatoria o imán (Mumford (2012,16), que guarda una relación con la ritualidad (Belting 2007, 76), como se ha detallado a lo largo del capítulo 1.

La picota, en particular, estaba estrechamente relacionada con el simbolismo de la muerte, y su vínculo con el lugar perduró durante mucho tiempo, desde su ubicación original en la Plaza Mayor hasta su traslado a la Alameda. A pesar de este cambio de ubicación, la imagen de la picota siguió estando asociada con la idea de la muerte y la ejecución. Con el tiempo, sin embargo, el lugar de la picota adquirió un nuevo significado, transformándose de un lugar de ejecución a un lugar de enterramiento de

los muertos (El Panteón de los Protestantes). De esta forma, podemos establecer en esta primera parte de la investigación que la relación entre las imágenes y los lugares trasciende la funcionalidad de estos y se sitúa en el ámbito de lo simbólico (Augé, 2000, 58), o en la permanencia del lugar en la metáfora de Aristóteles (1995, 239-240) sobre el río, con el mundo.

La relación entre los lugares y las imágenes simbólicas se ha explorado en la segunda parte del capítulo 3, específicamente en la sección dedicada a las cruces de la ciudad de Quito. En esta sección, se ha detallado cómo los lugares en la ciudad, como las plazas y calles, han mantenido una estrecha relación con las imágenes-objeto de las cruces a lo largo de los siglos. La tabla de síntesis al final de la sección muestra esta relación de manera clara. Además, se ha resaltado cómo la imagen de la cruz llegó con la creación de las ciudades cristianas, como un medio para propagar la fe, tal como lo señalan Dussel (1967,39) y O.F. Vargas (1960,260).

Es importante destacar que las cruces son una de las imágenes-objeto más utilizadas en la ciudad, lo que ha dado lugar a una “cristianización del paisaje” (Abram, 2007, 100-101) o un vínculo entre el paisaje y la religiosidad (Milani 2015, 58). Este vínculo proviene de la herencia medieval, donde las imágenes simbólicas en el exterior de los templos eran un camino para acercar a los fieles al mundo de la introspección cristiana, tal como lo explica Soraulce Blond (2011,10). En cuanto a la relación entre el lugar y las imágenes en la ciudad de Quito, ese paisaje religioso, se nos presentan desde el mundo introspectivo, ya que, aunque las imágenes de las cruces están ubicadas fuera del templo, y la orientación de las imágenes en los lugares es hacia el interior de los fieles, en conformidad con la enseñanza de San Pablo, “todo lo visible es un camino hacia lo invisible” (V. Cirlot 2010, 47).

En el caso de la imagen de la cruz, esta actúa como un medio que nos permite estar entre lo “visible y lo invisible”, ya que el símbolo tiene la capacidad de transportarnos de un lugar a otro. Pero a la vez, la imagen de la cruz, no nos retiene, porque si lo hiciera, la imagen no sería un símbolo, sino un ídolo (Cirlot 2010, 47). Sí, siguiendo el planteamiento de Cirlot, podemos establecer que las imágenes de las cruces en los lugares de la ciudad no se encuentran únicamente en los lugares de la ciudad, debido a su materialidad o por ser un símbolo, sino también porque el símbolo de la cruz, en el contexto histórico particular de la ciudad cristiana durante la audiencia, transmitía algo

más. Lo cual nos lleva a ir más allá de la impresión que producen nuestros sentidos, al ver la cruz (el signo), hacia aquello que es diferente y que va más allá de lo visible, el símbolo, o, como un *cortocircuito del espíritu* al que Eco hacía referencia, donde la imagen de la cruz nos relaciona con la muerte de Jesús y, al mismo tiempo, con la salvación.

### **El nuevo lugar en la ciudad y las imágenes mitológicas**

Además del rollo, la picota y las cruces, en la ciudad de Quito, un siglo más tarde, aparecerían una serie de imágenes que se distanciaban del rito católico, y se ubicarían dentro las imágenes alegóricas. Su creación estaba amparada en la licencia artística que desde el renacimiento era usada por los grandes maestros de la pintura y la escultura europea, para la creación de una temática mitológica proveniente del mundo clásico, renacentista y barroco. Ya que otorga a los artífices, pintores, escultores, una libertad expresiva que no encontraban en otros medios como la religión. En esta primera parte de la historia de la ciudad, sus manifestaciones fueron limitadas, puntuales y repetitivas, como se ha descrito en el capítulo 3.

Para los griegos, el mito no solo era el medio empleado para expresar sus formas de vida, era también su sistema de creencias y prácticas, por medio del cual los dioses, podían llegar a los mortales (Vallejo 2021, 89); Sin embargo, este sistema de creencias se iría fragmentando a medida que la sociedad griega y luego la romana, con los textos de Hesíodo o de Homero, irían cuestionando mientras otras religiones como el cristianismo tomaron fuerza. Sin embargo, en este mundo mitológico, las imágenes de leones, serpientes y diosas vinculadas a las ciudades formaban parte de sus formas de vida. Esto lo hemos podido ver en las murallas de las primeras ciudades fortificadas, donde los animales adquirirían también características mágicas del poder deificado, además del refuerzo simbólico que daban siendo un medio usado para la protección (Eliade 1994, 30). Pero también en los bestiarios, que durante la edad media tuvieron tanto auge, y de donde las imágenes de animales fantásticos adquirirían una relación intrínseca con el cristianismo (Eco 2012, 116-110).

Esas imágenes de animales que adquieren propiedad tanto mitológica, como alegóricas, en forma del león, o incluso la agregación de aves en el repertorio visual, como el cóndor. Ya no se vincula a un contexto religioso, o mágico, de protección. Si no que

adquiere un papel de antagonismo, como han sido descritos en la imagen; *Sucre liberando a la Patria*, y la imagen de *Héroes de la Independencia del Ecuador*, del capítulo 5. Y pese a que los significados de las imágenes alegóricas han ido cambiando, lo destacable es la permanencia que la imagen tiene en el repertorio visual de las ciudades, ya que continúan vinculadas a lugares concretos.

Otro grupo de imágenes que tuvieron una relación con la ciudad, las encontramos en las imágenes alegóricas de diosas, que provienen de una herencia de la poesía griega por medio de la mitología. A continuación, se presenta un cuadro con una síntesis de las imágenes y los lugares en los cuales estuvieron presentes:

**Tabla 6.1. La imagen de la mujer en la ciudad**

Imagen de	Lugar propuesto
Imagen de la deidad Fama sobre la fuente principal de la ciudad SIGLO XVIII	Plaza Mayor
Imagen de la deidad de la Fama sobre columnas salomónica, siglos XVII-XVIII	Jardín de la Alameda, calle
Deidad Fama, siglo XIX	Calle del Mesón
Imagen de la diosa Libertas en el siglo XIX.	Placeta de la Recoleta de San Diego
Efigie de la Libertad, moneda de 8 reales, XIX	Moneda de circulación durante la Gran Colombia
La Patria, junto a la imagen de Sucre, siglo XIX	Balcón del teatro Sucre
Diosa Libertas, o la dama de la Libertad siglo XX	Plaza Mayor

*Fuente:* Elaborado por la autora.

Según la tabla descrita en el texto, las imágenes alegóricas se podrían dividir en dos tipos: las de la diosa Fama y la diosa Libertas. Además, los dos grupos de imágenes no llegaron a interactuar en los mismos espacios, o estar al mismo en la ciudad, sino, más bien, se presentan en periodos y contextos diferentes de la historia, como se ha descrito en los respectivos capítulos. Sin embargo, esta tabla de síntesis nos permite visualizar la presencia de estas imágenes y los lugares con los cuales estaban relacionados.

Respecto a la diosa Fama, se puede observar su presencia en la ciudad de Quito en varios lugares. En el siglo XVIII, se la encontraba coronando la fuente principal de la ciudad en la Plaza Mayor, en los siglos XVII y XVIII, existió otra imagen en el jardín de la Alameda. Y Finalmente, en el siglo XIX, existió una imagen de la diosa Fama en la calle del Mesón. La segunda imagen, la de la diosa Libertas, tuvo una presencia

significativa en la ciudad de Quito durante los siglos XIX y XX. En la Placeta de la Recoleta de San Diego se colocó una imagen de la diosa Libertas en el siglo XIX. En el siglo XX, se colocó una imagen de la diosa Libertas en la Plaza Mayor. Ante lo expuesto, podemos establecer un uso de las imágenes de las diosas en un espacio temporal, como en el caso de la Fama, de la Plaza de la Recoleta, donde incluso su imagen fue cambiada por el de diosa Libertas a finales del siglo XX, como se ha detallado en el capítulo 3 concernientes a las imágenes mitológicas.

Lo relevante entre las dos imágenes, no es solo la relación que tenían en la ciudad, sino como pasaron de ser imágenes que se encontraban en los lugares a ser la imagen del lugar, o para ese lugar. Como la imagen de la diosa Libertas, que fue creada especialmente para la Plaza Mayor y para simbolizar a los *Héroes de la Independencia del Ecuador*. Así, esta imagen se presenta como una alegoría, un concepto claro, que transmite el significado de la libertad, mientras es acompañado de una larga lista de nombres de los Héroes que estuvieron relacionados con el hecho histórico.

El vínculo que las imágenes alegóricas tuvieron con los lugares nos muestra todo un proceso histórico, paisajístico, artístico, pero sobre todo una permanencia, o sobrevivencia, en palabras de Warburg (Didi-Huberman 2011, 143), de la mitología y la ritualidad entre la imagen y los lugares. Ya que, si bien, la imagen utilizada era un recurso visual o paisajístico, seguía vinculada a los mismos lugares de los que una vez fue protagonista.

Pero, la imagen de la diosa, siguiendo a Silva (2000, 37), también nos habla de la relación simbólica que existe entre la ciudad y el pasado clásico europeo. Por lo cual el uso de estas imágenes en la ciudad eran una forma de legitimar el poder de las elites locales y de establecer una conexión con la cultura europea (Silva 2000, 37). Ya que como hemos visto en el capítulo 5, en la primera imagen de Sucre, la utilización de imagen de diosa Libertas en la ciudad conlleva una carga alegórica en la imagen, pero también simbólica en su contenido, porque están unidos a las formas de representación de la nación, la patria, y la libertad. Mientras, la utilización de la imagen de la Fama estaba unida más al periodo de legitimación del poder monárquico español. Así, la imagen de la diosa Libertas, en el centro de la Plaza Principal de la ciudad de Quito, es una imagen aceptada, mientras la imagen de la Libertad, con detalles indígenas que representa a la patria, fue rechazada, y censurada.

## Las imágenes objeto científicas y el lugar imaginado

Las imágenes dependen del contexto en el que  
las contemplamos y de quien esté mirando.

—Mary Beard

Como vimos anteriormente, en el siglo XVIII, llegó a Quito la primera misión geodésica francesa dirigida por La Condamine para medir el valor de 1° del meridiano terrestre y poner fin al debate entre los seguidores de Newton y Descartes acerca de la forma de la Tierra.

Para la realización de las mediciones por parte de los dos equipos, fue necesario la creación y utilización de hitos o marcas en el paisaje, tanto de la ciudad de Quito, como en las cinco leguas a su alrededor. Se crearon un total de diez marcas en la Cordillera Occidental, que incluían dos pirámides construidas como puntos de medición. Las dos pirámides, originadas bajo el propósito de medición, se emplazaron en la zona llana de la Llanura de Yaruqui, y fueron las únicas imágenes construidas por la Misión. Además de la columna levantada por La Condamine para la creación del Meridiano de Quito o el Meridiano de la Torre de la Misericordia, en la azotea de la Universidad San Gregorio.

Las dos pirámides fueron creadas a Pedido de la Condamine no solo como un hito que permitía la posibilidad de volver a recrear la triangulación para obtener el 1.º del meridiano, y su posterior verificación, sino también como un “monumento” por el honor efectuado por el grupo de científicos que formaron parte de la Misión Francesa y la preservación de sus nombres a la posteridad.

Con lo cual expresa, por un lado, el uso de la imagen, como una imagen objeto científica, pero también como una imagen vaciada de contenido, como imagen alegórica.<sup>237</sup> Ya que la categoría de monumento, según Riegl (1987, 23), en su sentido más antiguo y primigenio, se entiende como una obra realizada por el ser humano con un propósito claro de manifestar y dejar constancia de los hechos, las hazañas, ya sean grupales o individuales, para la posteridad.

---

<sup>237</sup> Riegl a lo largo del texto habla sobre el monumento intencionado, pero para esta investigación se ha sustituido bajo el concepto de imagen alegórica, según el texto de Eco (2012, 93-94) detallado en el capítulo 1, correspondiente a la conceptualización usada por Goethe.

La utilización deliberada de la imagen de una pirámide por parte de La Condamine nos habla de la pérdida de la “repetibilidad espiritual y la exaltación emotiva” que vivió el ser humano cuando las estructuras como la pirámide, el zigurat, la gruta mitraica y las catacumbas cristiana existían y se encontraban unidas a un lugar, una cultura, y una ritualidad vinculada a los muertos, o como un lugar mágico religioso, como vimos en el capítulo 1.

En el capítulo titulado “El objeto más simple de ver: ‘El hombre’ de la tautología”, del libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, de Didi-Huberman (2010, 27-31), el autor plantea que el sujeto pretende eliminar toda construcción temporal ficticia y permanecer en el presente de su experiencia de lo visible. Este deseo por eliminar toda imagen, incluso pura, lo conduce a no ir más allá de lo que ve en el presente, situándonos en el ejemplo de la tumba. El autor explica que esto lleva a proponer objetos de formas excesivamente simples, generalmente simétricos y reducidos a la forma “mínima”. De esta manera, las imágenes se reducen a la sola formalidad de su forma y a la sola visibilidad de su configuración visible, ofrecida sin misterio, entre líneas y plano, superficie y volumen (Didi-Huberman 2010, 27).

Estos objetos se promueven como teóricamente sin significados ambiguos, con una certeza visual, conceptual y semiótica. Para ello nos da una serie de ejemplos, entre los cuales podemos encontrar al Cubo de T. Smith de 1962 (Didi-Huberman 1997, 31). O como en nuestro caso, a la pirámide sugerida por La Condamine, ya que su forma no nos da cabida a la imaginación, al cortocircuito del espíritu señalado por Eco en la expresión del símbolo, pero tampoco se sitúa en el signo (Cirlot 2010, 47). Pues no llega a ocultar nada, no miente, solo es (Didi-Huberman 1997, 31).

Didi-Huberman sostiene que estos objetos carecen de interioridad, latencia, “recogimiento” o “reserva” como lo expresaría Heidegger (Didi-Huberman 1997, 31). Tampoco tienen tiempo ni ser, es solo son un objeto, ya que llega a poseer ni un misterio ni aura Benjaminiana, porque en la imagen nada “se expresa” porque no hay lugar o latencia, un hipotético yacimiento de sentido, en el que algo pudiera ocultarse para volver a salir y resurgir en algún momento (Didi-Huberman 1997, 31). Es, en palabras de Didi-Huberman, la “renuncia a las imágenes”, para convertirse en un obstáculo a todo proceso de creencia frente al objeto (Didi-Huberman 2010, 31). O en

nuestro caso, a la imagen devenida únicamente a su materialidad, o a su cosidad (Heidegger, 1992, 39-40).

Pero además debemos sumar un factor destacable en esta unión entre las imágenes y los lugares que venimos planteando a lo largo de este estudio. Este punto es la importancia del lugar, pues a diferencia de las plazas de la ciudad, o en el caso del Meridiano de la Torre de la Misericordia, que guarda aún alguna relación con la ciudad, tanto las pirámides como la Cruz de la cima del Pichincha, se ubican dentro del lugar imaginado, que provienen o nace desde la reflexión de los académicos para las operaciones del cálculo del 1° del meridiano.

Lo sitúo como el lugar imaginado, o el lugar que se encuentra en la mente de los académicos, ya que todo lugar tiene un sentido para las personas que viven en esos lugares, por ser una invención del grupo social que los descubre y delimita a través de sus prácticas colectivas e individuales, porque estos lugares forman parte del sistema de signos de una comunidad, y solo el explorador o la persona que estaría ajena a este grupo, o sistema de signos carecería de una apertura para entenderlo. (Augé 2000, 50-51). Es por ello por lo que, en este caso, el lugar sería lugar solo en la mente de los académicos, y en la teoría y los resultados han creado, pues solo ellos o aquellos que posteriormente puedan acceder a este tipo de información podrán descifrarlo. Pero tampoco pueden entrar en la categoría de los no lugares. Pues,

Un lugar es también un territorio teórico, es decir, un espacio dentro del cual se mantiene el mismo lenguaje (y no solo la misma lengua), lo cual permite, con rigor, entenderse con medias palabras o a través de las complicidades del silencio de los sobreentendidos (Augé 1996, 16).

Pero que, a diferencia de la plaza como lugar, se presenta como una expresión producto de la imaginación y el conocimiento científico de los académicos, si bien desde una perspectiva científica y con bases sólidas que serán luego plasmadas en sus estudios. De esta manera, la pirámide, como imagen-objeto que se encuentra vaciada de contenido, solo nos llega a mostrar lo que posee y el lugar imaginado por los académicos, nos plantea un punto de quiebre tanto para las imágenes y para los lugares, un destello de la importancia que estas categorías tienen en su convergencia, pues la una puede dotar de sentido a la otra, como en este caso sería la creación de una imagen y lugar abstractos.

Sin embargo, esta abstracción de la imagen, como aquello que se muestra solo por lo que es, no duraría mucho, al incorporarse un símbolo heráldico como la flor de lis. Aunque el gesto haya sido mínimo, transformó a la pirámide en una imagen alegórica, y cambió la percepción de que tenía en todos los actores que estaban relacionadas en la Misión. El cambio en la imagen de la pirámide, el posterior juicio para su demolición, y los recursos legales que se usaron para su permanencia, nos dejan entrever la potencia y permanencia del símbolo, ya no desde una perspectiva cristiana, sino más bien desde un uso dinástico por parte de las cortes europeas.

### Las imágenes de los rostros para la nación

El final del siglo XIX e inicios del siglo XX, la ciudad de Quito se encontraba unida a los procesos de formación de la Nación. Ante esto, nació la necesidad de crear un nuevo corpus de imágenes que marcaran el “punto de partida” (Kingman Garcés 2008, 80-81), en la creación de lo que Anderson (1993) llamó una “comunidad imaginada”. De esta manera, las primeras imágenes que se originaron dan testimonio del momento de cambio que se venía generando de un pasado como parte de la Audiencia de Quito a un presente como la República del Ecuador. (Ver tabla 6.2)

**Tabla 6.2. Imágenes de los rostros para la nación**

Imagen de	Lugar propuesto	Materializado
Bustos: José Mejía Lequerica, pedida por el corregidor José Darqueda en 1820	Jardin de la Alameda	SI
Bustos: Simón Bolívar, Antonio José de Sucre, Juan José Flores, Ignacio Flores, Fernando Sánchez de Orellana, Pedro Maldonado, Miguel Jijón y León, Fr. Gaspar de Villarreal, José Mejía. Solicitado por el Congreso Nacional en 1843.	Fachada del Palacios de Gobierno. Segundo piso frente al balcón, en los nichos diseñados durante la remodelación de la edificación.	NO
Bustos: Gabriel García Moreno, Jerónimo Carrión, Pacifico Chiriboga, Manuel Gómez de la torre, José María Avilés, y Rafael Carvajal. Pedido por la Convención Nacional de 1862.	Lugar no definido en la ciudad	NO
Pinturas de cuerpo completo en lienzo tamaño real de 24 generales: Antonio José de Sucre, Juan José Flores, Vicente Aguirre, José María Córdova, León de Febres Cordero, osé Mires, Antonio Martínez Pallares, José María Sáenz, Bartolomé Salomes, Francisco de Paula Santander. Pedido por Juan José Flores.	Colección privada	SI
Efigie de Gabriel García Moreno, en el obelisco. Solicitado por decreto legislativo en 1879	Calle García Moreno	SI
Pintura Miniatura de Sucre, retratado por <del>José Saes</del> en 1829.	Colección privada	SI
Efigie de Sucre, moneda de 1 sucre Durante la presidencia de Dr. José María Plácido Caamaño.	Moneda de circulación nacional.	SI

*Fuente:* Elaborado por la autora.

Este proceso estuvo marcado, como vimos, por un conjunto de 5 hechos históricos que marcaron el proceso independentista. Los protagonistas de este conjunto de fechas remarcables fueron un grupo de políticos y militares, como se puede ver en la siguiente tabla.

En la tabla de síntesis 6.2, podemos ver como durante la primera mitad del siglo XIX, se crearon 37 imágenes-objeto de rostros de los militares y políticos participantes en las 5 fechas antes señaladas. En todos los casos, las imágenes llegaron a materializarse y se conservan en la actualidad. Las imágenes se dividen en dos grupos. El primer conformado por 25 imágenes solicitadas por encargos particulares, en su mayoría como pedido del presidente Flores, más una miniatura de Sucre. Y el segundo grupo, con 12 imágenes solicitadas por encargo de presidentes y del Congreso Nacional.

Los dos grupos de imágenes descritos en la tabla subrayan la intencionalidad que había en la creación de la imagen, por parte de las instituciones vinculadas al poder de los modernos estados, como los presidentes o el Congreso Nacional, Lo que vincula a estas imágenes con el surgimiento de las imágenes patrióticas en tiempo de griegos y los romanos (Riegl 1987, 32).

Otro punto a destacar es la relación que las imágenes y los lugares mantuvieron, ya que en el caso de ser solicitadas bajo las instrucciones o representantes en funciones del gobierno, las imágenes estaban destinadas a ocupar los lugares más destacables de la ciudad, como en el caso de la imagen de José Mejía Lequerica en el jardín de la Alameda sobre una columna, o la propuesta por los 9 bustos en los nichos del Palacio de Gobierno frente a la Plaza Mayor de la ciudad, o la efigie de García Moreno en el obelisco de la calle que lleva su nombre.

Las imágenes descritas de los rostros de los designados representados de la nación, nos remarcen como han sido portadoras y productoras de memoria y tiempo, como lo ha señalado Didi-Huberman (201, 31). Pero también nos habla de cómo los lugares se van formando a partir de las prácticas colectivas e individuales en los diferentes periodos de tiempo en la ciudad (Augé 2000, 50-51).

Al mismo tiempo, el pedido de la creación de las imágenes de los rostros nos lleva a descubrir un espectro distinto de la imagen, ya que en este caso se unen dos conceptos, el de imagen como *imago*, pero además el de imagen alegórica. La segunda, siguiendo

la conceptualización propuesta por Goethe, nos lleva a pensar a la imagen alegórica como un “fenómeno en un concepto”, y a su vez “un concepto en una imagen” (en Eco 2012, 93). En nuestro caso, ese concepto en una imagen sería la nación.

La imagen alegórica también guarda una profundidad que nos transporta a la noción inicial del *imago*, ya que la representación de los rostros la podemos encontrar cuando el rito a la muerte y el derecho romano se encontraban unidos. Como lo hemos visto en el capítulo 1 en la *imago*. Por lo cual, la representación o la creación del *imago*, estaría unida a la voluntad por mantener con vida aquello que es representado (Benjamín 2014, 68), permitiendo volver visible, por medio de la representación, aquello que no puede ser copiado, (V. Cirlot 2010, 97). Ya que la imagen, como concepto, no es solo el cuerpo que no está presente —evocado en la muerte o la ausencia—, pero también “el modelo del cuerpo establecido por una determinada cultura” (Belting 2007, 8). Pero también una búsqueda por “expresar la nostalgia”, o crear una presencia donde hay una ausencia, como lo ha señalado tanto Derrida como Beard.

Ya sea que esta presencia, de la ausencia de la persona, sea realizada como parte de un ritual funerario, jurídico, o por un interés político, como es el caso de las imágenes de la ciudad de Quito. Porque al contraponer a las imágenes de las personas identificadas como esenciales en los procesos de la formación de la nación, *la imago*, paso de un recurso de las “instituciones genealógicas”, como la expuesta Didi-Huberman (2011, 111), a uno usado para celebrar el poder político y para proporcionar modelos para los “reyes modernos”, en este caso los próceres de la nación, siendo también un medio de representación ideológico y simbólico (Aumont 1992, 82)

La búsqueda por la presencia ante la ausencia estaría representada en la imagen de Sucre, abarcando todos los espectros, como en el caso de las imágenes de los Césares, tratados en el capítulo 5. Pero también como una representación que marcaba una nueva genealogía de héroes para la nación. Ya que el fin del *imago*, no es retener a la persona que es representada, sino más bien la de crear una representación de esa persona ausente, porque lo que se busca, al igual que en los dos cuerpos del rey, es volver visible el cuerpo político, o en nuestro caso el cuerpo de Sucre transformado en Héroe.

## **El jardín y la imagen de la Libertad**

Como hemos visto hasta este punto, las plazas han tenido un papel importante como lugares en la ciudad de Quito, y han mantenido una estrecha relación con las imágenes que se han originado en y para estos lugares. En la sección del capítulo final, se señaló cómo las plazas atravesaron una transformación desde la mitad del siglo XIX, en el proceso de cambio a la modernidad de la ciudad, hasta transformarse en jardín.

Este hecho, que puede ser visto como un acto de cambio solo en el paisaje, encierra mucho más, como se señaló a lo largo del capítulo introductorio y en especial en la sección destinada a la Plaza como centro. Ya que, el paso de Plaza a jardín se vuelve indispensable de analizar, pues la unión entre el espacio y tiempo en la ciudad nos permite percibir las huellas en las estructuras e instituciones, como lo expondría Mumford (2012, 169). Porque son estas huellas en el arte, la literatura y los mitos, e incluso en ideas rechazadas en el pasado, los testimonios que perduran en el tiempo y que irán transformándose, cambiando, pero manteniendo aún su esencia, como lo hemos visto a lo largo de todo el capítulo 1.

Y son precisamente esas huellas que han llegado en el trabajo de archivo, las que nos han permitido dar cuenta del cambio en el lugar central de la ciudad de Quito. Así, hemos podido ver cómo la Plaza Mayor, dejó de ser el lugar central de la ciudad que cumplía una variedad de funciones diferentes a lo largo del día o del año, tanto religiosas, como administrativas y de funciones relacionadas con la ciudad (Sevilla Larrea 2002, 101), a un jardín afrancesado durante la presidencia de Gabriel García Moreno (Orton 1870, 76), y luego al inicio del siglo XXI, cuando la Plaza Mayor paso de ser una explanada a un jardín lleno de vegetación destinado al paseo, en un momento en el cual la ciudad y de la nación se encontraban en transición. Este cambio, como se ha descrito a detalle en el capítulo 5, tuvo como el eje motor, la creación de una nueva imagen-objeto dedicada A los Héroes de la Independencia del Ecuador, siendo una creación llena de intencionalidad.

Ya que la imagen, como lo ha señalado Riegl (1987, 23), en su sentido más antiguo, se entiende como una obra realizada por el ser humano, ya sea en grupo o individualmente, pero con el fin de dejar una huella a la posterioridad. En este contexto, la imagen puede tomar la forma de una alegoría en imagen o escrito, en la medida en que el

acontecimiento que se pretende immortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla solo con los medios expresivos de la imagen por medio de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción. Siendo lo más frecuente la unión de ambos géneros de un modo parejo, como nos lo ha expuesto la imagen alegórica durante el medioevo en sus diferentes clasificaciones *in verbis*, e *in factis*.

Como fue el caso de la imagen *A los Héroes de la Independencia del Ecuador*, ya que además del título escrito en la tabla, se lo acompañó con la transcripción del acta de Independencia firmada por la junta soberana y los nombres de las personas que participaron en ellas Y las imágenes en los altos relieves del pedestal del monumento, relatando los hechos en 2 escenas.

En este punto se puede trazar un paralelismo entre la Imagen de la segunda escultura de Sucre y la de los *Héroes de la Independencia del Ecuador*, ya que su creación atravesó una serie de sucesos que llevó a la materialización de la imagen-objeto tras varias décadas. Sin embargo, algo que diferencia a las dos imágenes, fue que la imagen de Sucre tuvo el impulso de la Municipalidad a nivel local en la ciudad, mientras la imagen de los héroes atravesó una intencionalidad nacional, recibiendo fondos que de modo obligatorio se impusieron en los presupuestos de las diferentes ciudades para su materialización, como se ha detallado extensamente en el capítulo 5.

Además, ambas imágenes son las primeras en crearse por concurso, aunque este fuera convocado a artistas varones extranjeros. Siendo una excepción los 3 bocetos altos relieves del monumento a los héroes, realizados por Joaquín Pinto. Además de la iniciativa privada en la primera imagen de Sucre, propuesta y financiada por la primera mujer grabadora del Ecuador Emilia Rivadeneira y su padre Manuel Rivadeneira.

Un punto adicional que me gustaría destacar que diferencia a la imagen de Sucre, de la imagen de los Héroes, es cómo la imagen fue percibida a su llegada desde Francia, ya que no solo implicó el desarrollo de una gran una logística para su traslado, si no las acciones que se realizaron en el trayecto las que deben llamar nuestra atención.

Ya que la imagen se convirtió en una excepcionalidad para la época, al ser trasladada desde el puerto de Guayaquil a Quito. Me refiero a una excepcionalidad, que se transmite en la dialéctica de la imagen acuñada por Benjamín, porque las únicas imágenes que había realizados trayectos, habían sido las imágenes que pertenecían al

rito católico, sobre todo las imágenes marianas, como la imagen vinculada a la ritualidad religiosa, como lo hemos visto en el cuadro El Milagro de la Virgen de Guápulo, pintado por Miguel de Santiago, en 1757, donde la imagen mariana era llevada en un acto procesional, o como en el caso de la Virgen Peregrina que se trasladaba pidiendo limosna para la construcción de su templo en Quito.

### **Las imágenes y los lugares de Quito desde 1534 a 1910**

A continuación, se presenta una valiosa fuente de información que recopila los datos de investigación sobre las imágenes y los lugares registrados en la ciudad de Quito desde 1534 hasta 1910. Esta recopilación permite comprender la evolución histórica de la ciudad y el conjunto visual que ha tenido y sigue teniendo Quito.

Entre los hallazgos de la relación de los lugares y las imágenes se ha podido identificar que la Plaza Mayor ha sido el lugar con más imágenes registradas a lo largo del tiempo, seguida por la Plaza de la Iglesia Santo Domingo, el Jardín de la Alameda y la Placeta de San Sebastián, según los datos recopilados en la tabla. Es importante destacar que la mayor concentración de imágenes se encuentra en los siglos XVI al XVIII, período en el que la ciudad de Quito se consolidó antes de su expansión en el siglo XX. Además, se puede observar que los rostros y las cruces son los dos tipos de imágenes más frecuentes en la ciudad de Quito, seguidos por las imágenes mitológicas y las imágenes de las diosas Fama y Libertas. (Ver tabla 6.3)

**Tabla 6.3. Imágenes y lugares en Quito (1534 a 1910)**

Lugares en la Ciudad de Quito y sus cinco leguas	Imágenes desde 1534 a 1910					
	Picota Rollo	Cruces	Fuentes	Mitológicas	Objetos científicos	Imágenes de Rostros
Plaza Mayor	XVI	-	XVI-XX	XVIII Deidad de la Fama Pileta XX / Diosa Libertas, el León, cóndor	-	XX Imagen de los Héroes del 10 de agosto de 1810
Pretil de la Iglesia de la Catedral	-	XVI-XIX	-	-	-	-
Pretil de la Iglesia del Sagrario	-	XIX	-	-	-	-
Pretil de la Iglesia de la Concepción	-	XX	-	-	-	-
Pretil de la Iglesia de la Compañía	-	XVI-XIX	-	-	-	-
Plaza de la Iglesia Santo Francisco	-	XVI-XX	-	-	-	-
Plaza de la Iglesia Santo Domingo	-	XVI-XVIII	XVII-XIX	-	-	XIX Imagen de Sucre
Placeta de la Iglesia La Merced	-	XVI-XX	-	-	XVIII Torre de la Iglesia	-
Placeta de la Iglesia San Agustín	-	XVI-XVIII	-	-	-	-
Placeta de la Iglesia San Sebastián	-	XVI-XX	XVI-XX	-	XVIII Torre de la Iglesia	-
Placeta de la Iglesia San Roque	-	XVI-XX	-	-	-	-
El Jardín de la Alameda	XVII-XIX	XVI-XVIII	XX	XVII-XVIII La Fama y dos ángeles	-	Imagen de Lequerica XIX
Pretil de la Iglesia Santa Bárbara	-	XVI-XX	-	-	-	-
Placeta de la Iglesia San Marcos	-	XVI-XVIII	XVII	-	-	-
Placeta de la Iglesia de Santa Clara	-	XVI-XIX	-	-	-	-
Pretil del Monasterio del Carmen	-	XVI-XIX	-	-	-	-
Placeta de la Recoleta de San Diego	-	XVI-XX	-	XI Diosa Libertas	-	-
Placeta de la Recoleta de Santo Domingo	-	XVI-XVIII	-	-	-	-
Placeta del Convento del Buen Pastor	-	XIX	-	-	-	-
Placeta de la Iglesia de San Blas	-	XX	XVI-XX	-	-	-
Plaza del Teatro sucre	-	XX	XVII-XX	XIX Sucre, Libertas...	-	XIX Sucre/ Mejía XX
Placeta de la Mamá cuchara	-	XVI-XVII	-	-	-	-
Plaza Victoria	-	-	XIX	-	-	-
Plaza Marín	-	-	XIX	-	-	-
Calle de la Cruz/calle Minerva/calle García Moreno	-	XVI-XIX	-	-	-	-
Calle del Mesón	-	-	-	XIX Diosa Fama	-	-
Cima del Panecillo	-	XVI-XVIII	-	-	-	-
Al lado de la iglesia de Santa Clara	-	XVI-XVIII	-	-	-	-
Cerro del Pichincha	-	XVI-XX	-	-	-	-
Llanura de Yaruquí:	-	-	-	-	XVIII, XIX Dos pirámides	-
Universidad San Gregorio	-	-	-	-	XVIII-XX Columna/ reloj de sol	-

*Fuente:* Elaborado por la autora.

## Una Polifonía de Imágenes y lugares en la ciudad de Quito

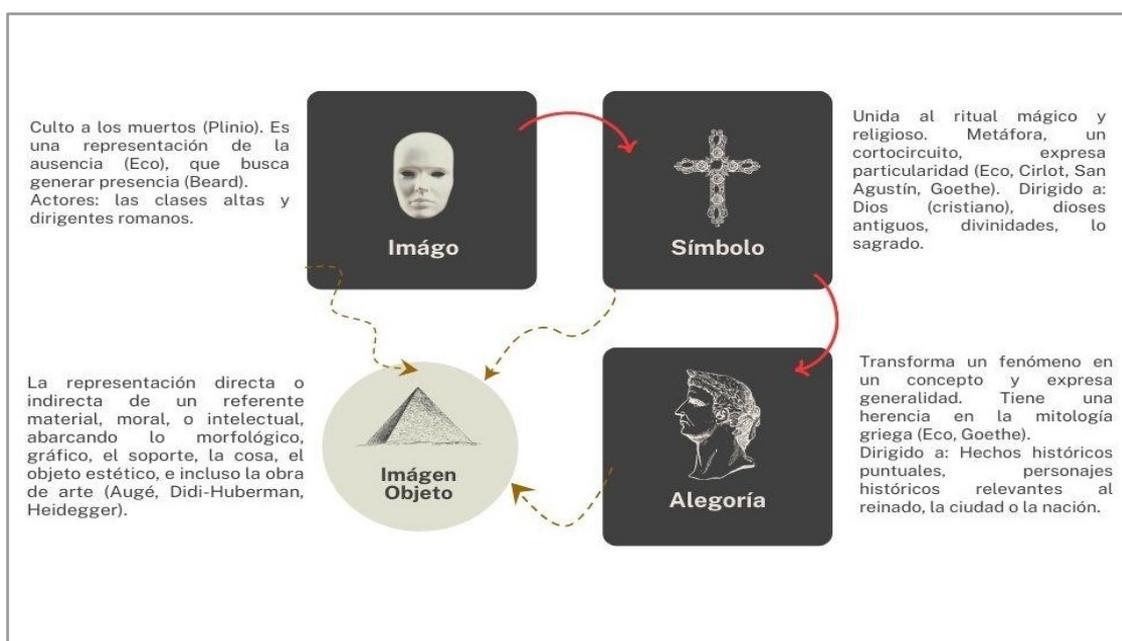
A lo largo de esta investigación, se ha realizado un recorrido por los diferentes lugares de la ciudad de Quito desde 1534 hasta 1910, centrándonos en el análisis de las imágenes como casos puntuales, a continuación, expondremos algunas reflexiones concernientes a la imagen en general.

Según el conjunto de autores citados en el capítulo 1, se han identificado tres tipos de imágenes-objeto: *la imago*, que guarda una estrecha relación con la representación como su antecesor, pero también evoca la ausencia por medio de la presencia; las imágenes simbólicas que son una expresión metafórica entre la vida material y la inmaterial, o entre aquello que no puede ser explicado como los dioses, la divinidad o lo sagrado, y el signo; y las imágenes alegóricas, que llevan a cabo una operación más simple que la metáfora y se ubica en el lugar del concepto y en la generalidad. Sin embargo, tienen un antepasado común con las imágenes simbólicas, pues provienen de la ritualidad en la antigüedad, que ha llegado a nosotros por medio de la mitología y la poesía.

En esta investigación, hemos agregado un cuarto grupo de imágenes, la imagen-objeto, como aquella que se presenta como una representación directa o indirecta de un referente material o intelectual, pero que, a diferencia de las anteriores imágenes, es poseedora de un cuerpo que puede contener a los tres tipos de imágenes en la amplitud de los casos, o que puede expresarse por sí sola, sin recaer en la categoría única de su materialidad.

En el transcurso de esta investigación se identificaron cuatro tipos de imágenes (ver figura 6.1), de los cuales me gustaría destacar la *imago*. Esta categoría se refiere a la búsqueda de presencia en la ausencia, tal como la describen Beard, Cirlot y Didi-Huberman. A través de la representación más no una mimesis, ya que intenta traer al presente aquello que ya no existe en el mundo, como lo describiría Derrida, esa ausencia. Pero nuestra atención no debería centrarse solamente en la imagen, sino en la búsqueda por la creación, materialización o la presencia de la imagen, porque esta acción que finalmente recae en la representación nos lleva a la búsqueda platónica por el origen, aunque en realidad lo que se persigue obtener es una respuesta ante la muerte, o la ausencia de algo que ya no puede volver.

**Figura 6.1. Polifonía de imágenes**



*Fuente:* Elaborado por la autora.

Por lo tanto, considero que esta categoría de imagen se vuelve particularmente importante para comprender cómo las imágenes se manifiestan en nuestro mundo. Esto nos podría permitir profundizar y entender cómo se busca representar aquello que ya no está en la actualidad y cómo la representación se ha convertido en un medio para acercarnos a la idea de la presencia de la ausencia.

Este grupo de cuatro imágenes, en toda la amplitud de la palabra, también me ha llevado a comprender la relación que se mantienen con los lugares, desde dos puntos de vista, el primero desde un análisis conceptual entre los lugares y la imagen como la cosa, desde la obra de arte propuesta por Heidegger, y el segundo punto de vista desde la pregunta formulada por Belting Hans y expuesta al inicio de esta investigación.

Heidegger (1992, 39-40), en su descripción de lo que es una obra de arte, pasa por alto el vínculo existente entre la cosa y el lugar, aunque esta se encuentra explícita en su descripción<sup>238</sup> del objeto como obra de arte. Así, el lugar y la imagen-objeto, se

<sup>238</sup> La cita de Heidegger sobre la cosidad de las cosas dice: “El cuadro cuelga en la pared como un fusil de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo, la de Van Gogh que representa un par de zapatos de campesino, vaga de una exposición a otra. Las obras son transportadas como el carbón del Ruth o como los troncos del árbol de la Selva Negra. Los himnos de Hölderlin se empacaban durante la guerra en mochila, como los instrumentos de limpieza. Los cuartetos de Beethoven yacen en los anales de las editoriales como las papas en la bodega” (Heidegger 1992, 39-40).

manifiestan: en el lugar donde las *cosas (imágenes) pueden* ser observadas, el lugar del cual las *cosas (imágenes)* son movidas, el lugar donde las *cosas (imágenes)* son almacenadas, o el lugar por el cual las *cosas (imágenes)* son transportadas. Lo que nos lleva a situar también a los lugares, a la categoría del río, como aquel que contiene, en la analogía de Aristóteles, a las imágenes. Y como tanto, las imágenes y los lugares se encuentran estrechamente relacionados.

Por un lado, Hans Belting se ha preguntado cuál es el lugar de las imágenes, y qué relaciones existen entre las imágenes y los lugares. La primera pregunta se ha respondido desde la propuesta de la imagen-objeto, tal como se ha señalado anteriormente. En cuanto a la segunda pregunta, la respuesta ha surgido a partir del desarrollo de esta investigación, y se encuentra en el tiempo.

Desde una perspectiva anacrónica, como la que propone Didi-Huberman, el tiempo nos permite desvelar la relación que existe entre las imágenes y los lugares a través de las reminiscencias, las imágenes parecidas o las sobrevivencias que han marcado constantemente el compás anacrónico de la imagen-objeto en esta investigación. Es a través de esta operación que la imagen, al igual que los lugares, se presenta como el relámpago que sugiere Benjamín, ya que viene a irrumpir en un momento dado para revelar su presencia.

En resumen, el desarrollo de esta investigación nos ha llevado a comprender que la relación entre las imágenes y los lugares es compleja y dinámica, y que el tiempo juega un papel fundamental en su comprensión. La anacronía y la operación de la reminiscencia son herramientas valiosas para desvelar las conexiones entre imágenes y lugares, y para comprender cómo la presencia de una imagen o un lugar puede ser revelada en un momento específico.

El aporte de las fuentes visuales, como la pintura, los bocetos, planos, y la fotografía durante el levantamiento realizado durante la investigación, fue importante para el desarrollo de esta investigación, ya que permitió establecer un diálogo entre el archivo documental, visual y el presente.

Asimismo, el archivo visual encontrado hasta la llegada de la fotografía tuvo la particularidad, para beneficio de esta investigación, de aportar testimonios de imágenes de las cuales no se tenían registro, o si se los tenía, fueron muy brevemente

mencionados en la literatura especializada, lo cual fue un valioso registro, así como también la multiplicidad de imágenes-objeto halladas en los archivos.

Dado que permitió comprender la relación que las imágenes mantenían con los lugares, que estaba implícita en el archivo visual, y en algunos casos también se pudo aprovechar el contexto y la explicación del cuadro o del mapa. Otra contribución relevante fue el acceso y el conocimiento de las imágenes desaparecidas en la ciudad a través del archivo visual, como las imágenes de la Fama, de las cuales no tenemos mayor testimonio que lo expuesto. Así, la imagen de la fama pudo llegar a nosotros a través del registro que de su imagen se hizo tantos siglos atrás.

## Lista de Referencias

- Anónimo. 1573. "Plano de la ciudad de San Francisco de Quito." En Descripción anónima de la ciudad de Quito de 1573, Biblioteca Digital Real Academia de la Historia, Relaciones Geográficas de América del Sur 09'04664, n° 23, España.
- Abram, Matthia. 2007. *Planos y mapas antiguos de ciudades*. En Damero Alfonso. págs. 17-24. Quito: Trama.
- Alcedo Ugarte y Herrera, Dionisio de. 1734. *Civdad de Qvito. Plano de la ciudad de San Francisco de Quito*. Código: ES,41091,AGI/MP-PANAMA,134. Archivo General de Indias.
- Andrade Marín, D. Francisco. 1894. *Informe del ministro de Obras y Crédito Públicos al Congreso Constitucional de 1894*. Quito. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano I.
- Andrade Marín, Luciano. 2003. *La lagartija que abrió la calle Mejía*. Quito, Ecuador: FONSA.
- Anónimo. 1573. *Descripción anónima de la ciudad de Quito*. Biblioteca Digital Real Academia de la Historia. España.
- Antigüedad, María Dolores. 2019. Naturaleza y mito: La construcción del paisaje clásico. Curso de verano. Museo Nacional Thyssen. Recuperado el 11 de noviembre de 2021, [https://www.youtube.com/watch?v=1VPlnTb0IkM&ab\\_channel=EducaThyssen](https://www.youtube.com/watch?v=1VPlnTb0IkM&ab_channel=EducaThyssen).
- Archivo Histórico de Quito. 1891. *Escritura de contrato Celebrado entre el Ilustre Concejo Municipal y el Sr. José González y Jiménez*, Quito, 10 de septiembre de 1874 en: Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874-1887. Quito. Archivo Histórico de Quito.
- Aristóteles. 1995. *Física*. Traducido por G. R. Echandía, Trad. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. 2011. *Aristóteles I*. Traducido T. C. Martínez. Madrid: Gredos.
- Arnau Amo, Joaquín. 2017. *Mis siete libros de arquitectura*. España: Demarcación en Albacete del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha.
- Augé, Marc. 1996. "Llocs i no-llocs a la ciutat". *Revista Catalana de Enologia* (12).
- Augé, Marc. 1998. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, Marc. 1999. *De lo imaginario a lo "ficcional total"*. París: Centro de Antropología de los Mundos contemporáneos.
- Augé, Marc. 2000. *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Traducido M. Mizrajil. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, Jacques. 1992. *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Ayala Mora, Enrique., & Durán-Ballén de Matheus, Alicia., y ed. 1996. *El Palacio de Carondelet*. Quito: Academia Nacional de Historia.
- Aznar, Carolina. 2013. Jerusalén terrestre. *Ciudades Antiguas mediterráneas*. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado el 11 de noviembre del 2021, <https://canal.march.es/es/coleccion/jerusalen-terrestre-1663>.
- Báez Silva, Carlos. 2006. "La libertad como idea-fuerza en el proceso de independencia de América Latina". *Universitas Humanística*, 62: 183-204.
- Beard, Mary. 2018. *La civilización en la mirada*. Traducido por S. Furió. Barcelona: Crítica.
- Beard, Mary. 2021. *Doce Césares. La representación del poder desde el mundo antiguo hasta la actualidad*. Traducido S. Furió. Barcelona: Editorial Crítica.

- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Traducido G. M. Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores.
- Beltrán, Betty. 2021. La Virgen del Volcán tuvo su procesión al Pichincha. *Últimas Noticias*, 24 de agosto. URL: <https://www.ultimasnoticias.ec/las-ultimas/virgen-volcan-procesion-pichincha-lloa.htm>.
- Bendala, Manuel. 2015. *Fundación Juan March*. Recuperado el 2 de febrero de 2022, de Roma; el prodigioso paisaje urbano de la ciudad imperial: <https://canal.march.es/es/coleccion/roma-prodigioso-paisaje-urbano-ciudad-imperial-1296>.
- Benedict, Anderson. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica.
- Benítez, Sofía, Sofía Luzuriaga Jaramillo, y María Susana, Vela. 2014. "Manejo del agua de Quito. Época colonial (1530-1830)". *Historia del Agua de Quito*. Quito: EMAPS.
- Benjamín, Walter. 1989. *Discursos Interrumpidos I. filosofía del arte y de la historia*. Traducido A. Jesús. Argentina: Taurus.
- Benjamín, Walter. 2008. *Obras. Libro I*. Traducido A. Broton Muñoz. Madrid: Abada Editores.
- Bennington, Geoffrey y Jacques Derrida. 1995. "Monumento." En Jacques Derrida, editado por Geoffrey Bennington y Jacques Derrida, Chicago: University of Chicago Press,
- Biblia de Jerusalén*. 2018. Descclée de Brouwer.
- Blanca, Muratorio. 1994. *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO Ecuador.
- Bollnow, Friedrich Otto. 1969. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.
- Bonilla di Tola, Enrique. 2009. *Lima y el Callao: Guía de Arquitectura y Paisaje*. Lima-Sevilla: Universidad Ricardo Palma.
- Brewer-Carias, Allan. 1998. *Poblamiento y orden urbano en la conquista española de América*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Burker, Pether. 2010. *Hibridismo Cultural*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bustos, Guillermo. 2011. *La urdimbre de la Historia Patria. Escritura de la historia, rituales de la memoria y nacionalismo en Ecuador (1870 – 1950)*. Michigan: University of Michigan.
- Cabildo. 1934. *Libro primero de Cabildos de Quito* (Vol. Tomo primero). J. R. Gonzales, Ed. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- Cabildo. 1934. *Libro segundo de Cabildos* (Vol. Tomo segundo). C. B. Sánchez, Ed. Archivo Metropolitano de Historia.
- Calímaco. 1980. *Himnos, epigramas y fragmentos*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Carcelén Cornejo, Ximena, Florencio Compte Guerrero, y Inés del Pino Martínez. 2006. "Ecuador en el Centenario de la Independencia". *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, 19 (2): 236-255.
- Carilla, Emilio, e Ida Vitale. 1979. *Poesía de la Independencia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Carrión, Andrea, Ana María Goetschel, y Nancy Sánchez, N. 1997. *Breve historia de los servicios en la ciudad de Quito*. Quito: Ciudad.
- Carrión, Fernando, Jaime Erazo Espinosa. 2012. "La forma urbana de Quito: una historia de centros y periferias". *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 41(3): 503-522.

- Cassirer, Ernest. 2016. *Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cauquelin, Anne. 2013. *L'invention du Paysage*. France: Presses Universitaires de France.
- Cevallos Romero, Alfonso. 1990. "Un proyecto de restitución: las verjas de la Plaza Grande". *Miscelánea Histórica Ecuatoriana, II*: 69-104.
- Chacón Izurieta, Galo. 2002. *Las guerras de Quito, por su independencia. Orígenes del estado ecuatoriano y su ejército*. Quito: Centro de estudios históricos del ejército, biblioteca del Ejército Ecuatoriano.
- Chartier, Roger, y Anacleto Pons, A. 2013. *El sentido de la representación*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Chile, D. (s.f.). *de Chile*. Recuperado el 01 de 11 de 2019, de <http://etimologias.dechile.net/>.
- Cirlot, Juan Eduardo. 1992. *Diccionario de Símbolos*. España: Labor.
- Cirlot, Victoria. 2010. *La visión abierta. Del mito del grial al surrealismo*. Madrid: Siruela.
- Cirlot, Victoria. 2012. "Hacia el encuentro de lo Invisible. Entrevista a Victoria Cirlot". *Revista Chilena de Estudios Medievales* (1): 75-80.
- Clemente Ballén. 1891. *Carta de Clemente Ballén, Consulado General del Ecuador, París 30 de enero de 1889, al Consejo Municipal en Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892*. París. Archivo Metropolitano de Historia.
- Coletti, Juan Domingo. 1941. "Relación inédita de la ciudad de San Francisco de Quito". *Quito a través de los siglos*. Quito: 50-64.
- Comité 10 de agosto. 1910. *Monumento erigido á los Mártires del 2 de agosto de 1810*. Quito. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano.
- Comité diez de agosto. 1906. *Ecuador, diez de agosto de 1906. Monumento erigido á los Mártires del 2 de agosto de 1810*. Quito, Ecuador: Imprenta de Jaramillo de Cia. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano.
- Congreso Constitucional. 1892. *Leyes, decretos expedidos por el Congreso Constitucional de 1888*. Quito. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano.
- Congreso Constitucional. 1894. *Informe del Ministerio de Obras y crédito públicos*. Quito: Imprenta del Clero Salesiano y EE.CC. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano.
- Congreso Constitucional. 1892. *Leyes, Decretos y Resoluciones expedidos por el Congreso Nacional de 1888*. Quito. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano.
- Congreso Nacional. 1892. *Decretos y resoluciones expedidos por los congresos extraordinarios y ordinario de 1890*. Quito. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano.
- Congreso Nacional. 1899. *Colección de leyes y decretos expedidos por los congresos ordinarios y extraordinarios de 1889*. Quito. Fondo Republicano Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Convención Nacional. 1861. *Diario de los trabajos de la Convención Nacional reunida en la capital de la república en el año de 1861*. Quito. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano.

- Convención Nacional. 1862. *Diario de los trabajos de la Convención Nacional reunida en la Capital de la república en el año de 1861*. Quito. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano.
- Corral Avilán, Nathalia. 2017. "La plaza hispanoamericana siglos: XVI, XVII Y XVIII. Caso de estudio como tipológico". *Revistarquis*, 6(2): 1-15.
- Costales, Alfredo. 1981. "Yavirac, Cerro Gordo o Panecillo". *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales*.
- Crespo Pérez, Carlos. 2014. *La condenación al olvido (damnatio memoriae). La deshonra pública tras la muerte en la política romana (siglos I-IV d. C.)*. Madrid: Signifer Libros.
- Cruz Sánchez, Pedro Javier. 2012. Cruces de piedra, cruces en piedras, notas de religiosidad popular robledana. *Cahiers du P.R.O.E.M.I.O*, 315-352.
- Davies, Paul Charles. 1986. *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Alcedo, Antonio, y González, Manuel. 1787. *Diccionario geográfico Histórico de las Indias Occidentales o América* (Vol. II). Madrid. Biblioteca Digital Real Academia de la Historia.
- De Quirós, Constanancio Bernaldo. 1907. *La Picota. Crímenes y castigos en el país castellano en los tiempos medios*. Madrid.
- De Velasco, Juan. 1979. *Historia Antigua I*. Quito: Casa de la Cultura.
- Del Pino Martínez, Inés. 2009. "El nuevo orden político, urbano y arquitectónico (1850-1908)". Editado por Inés del Pino Martínez, *Ciudad y arquitectura republicana, Ecuador. 1850-1950*:15-62 Quito: Universidad Católica del Ecuador.
- Del Pino Martínez, I. 2017. "*Espacio urbano en la historia de Quito: Territorio, traza y espacios ciudadanos*". *Tesis de doctorado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Del Pino Martínez, Inés. 2017. "Gestión y arte en el espacio público: la contribución de los 'Durini' en América (1880-1930)". En *Index, revista de arte contemporáneo*: 12-29. P. U. Ecuador.
- Del Pino, Inés. 1993. "Sobre la arquitectura quiteña 1820-1922." *En Arquitectura de Quito. Una visión histórica*: 117-136. Quito: Trama.
- Delgado, Manuel. 2011. *El espacio público como ideología*. Barcelona: Catarata.
- Despinosa, Juan. 1938. "Fundación de la Villa de San Francisco de Quito". En *Quito a través de los siglos*. Recopilación y Notas Bio-Bibliográficas. Quito.
- Didi-Huberman, George. 2007. *L'image ouverte: Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* Télécharger. París: Gallimard.
- Didi-Huberman, George. 2010. *Lo que vemos, lo que nos miran*. Buenos Aires: Bordes Mannantial.
- Didi-Huberman, George. 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por F. Lebenglik, Ed., & A. Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, George, Clément Chéroux, y Javier Arnaldo. 2013. *Cuando las Imágenes tocan lo real*. Madrid: Arte y estética.
- Duch, Lluís. 2015. *Antropología de la Ciudad*. España: Herder.
- Duhau, Emilio, y Angela Giglia. 2016. *Metrópolis, espacio público y consumo*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Dural de Echeverría, Enrique, José Ramón, Instituto Nacional de Patrimonio y Cultura, y Cooperación Iberoamericana de España. 1989. *Proyecto de Conservación y Restauración del Monumento a la Independencia y Estatua de la Libertad. Plaza Grande, Quito*. Instituto Nacional de Patrimonio y Cultura.
- Durini Caseres, Francisco. 1907. *Condiciones de pago para el arreglo de la Plaza de la Independencia*. Manuscrito. Museo de la Ciudad. Fondo Durini. Código MCd-DU-06-2-1600-08, Quito.
- Durini, Pedro. 1995. *Ecuador Monumental. Y sus obras hermanas en América*. Quito, Ecuador.
- Dussel, Enrique. 1967. *Capítulo Segundo: época colonial de América Latina: (una nueva cristiandad; siglos XVI-XVIII)*. Barcelona: Estela.
- Eco, Umberto. 2012. *Arte y Belleza en la estética medieval*. Argentina: Debolsillo.
- Édouard, André. 1883. "L'Amérique Équinoxiale (1875-1876)". *Le tour du monde*. París: Hachette et Cie. Academia Nacional de Historia.
- El Apocalipsis de San Juan. 2018. En *Biblia de Jerusalén*. Descleé de Brouwer.
- El Comercio. 1907. *Contrato al Monumento del 10 de agosto*. El Comercio. Museo de la Ciudad. Fondo Durini.
- El Comercio. 6 de septiembre de 1904. *Contrato del Comité "Diez de Agosto" con el Sr. Don Lorenzo Durini, el 6 de mayo de 1904*. Quito. Museo de la Ciudad. Fondo Durini.
- El Municipio. 9 de marzo de 1904. *Disposiciones generales, del 29 de febrero de 1904*. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 18 de junio de 1902. *Carta del 25 de febrero de 1902 del Sr. Víctor Manuel Rendón al Sr. Dr. Jenaro Larrea presidente del comité "10 de agosto"*. París. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 18 de junio de 1902. *Comité diez de agosto*. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 1894. Números de septiembre, octubre, noviembre de 1894. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 22 de enero de 1902. *Comité 10 de agosto*. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 23 de abril de 1892. *Comité 10 de agosto*, Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 23 de febrero de 1901. *Comité diez de agosto. Sesión del 5 de febrero de 1901*. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 25 de mayo de 1900. *Comité diez de agosto, sesión del 3 de marzo de 1900*. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 25 de octubre de 1900. *Ordenanza sobre la manera de celebrar el centenario de la Revolución Patriótica del "Diez de Agosto de 1809"*. El 27 de septiembre de 1900. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 30 de enero de 1903. *Contrato para las Instalaciones de alumbrado eléctrico y agua potable. La Municipalidad de Quito con los Sres. Francisco y Lorenzo Durini, el 19 de diciembre de 1902*. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 29 de octubre de 1904. *Sesión ordinaria del 26 de mayo de 1904. Sobre el centro de la plaza*. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 6 de septiembre de 1904. *Contrato del Comité "Diez de Agosto" con el Sr. Don Lorenzo Durini, el 6 de mayo de 1904*. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.

- El Municipio. 1904. *Publicación Municipal Nueva Era*. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 6 de septiembre de 1904. *Contrato del Comité "Diez de Agosto" con el Sr. Don Lorenzo Durini, 15 de abril de 1904*. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- El Municipio. 8 de febrero de 1902. *Comité diez de agosto*. Quito. Archivo Metropolitano de Historia.
- Eliade, Mircea. 1981. *Lo sagrado y lo profano*. Traducido por L. Gil. España: Guadarrama, Punto Omega.
- Eliade, Mircea. 1994. *Mito y realidad*. España: Labor.
- Elías, Norbert. 1989. *Sobre el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Enríquez, Eliecer. 1938. *Quito a través de los siglos, recopilación y notas bio-bibliográficas*. Quito: Imprenta Municipal.
- Escultura de Sucre. 1874. *Documento sobre la escultura de Sucre*. Quito: Biblioteca Aurelio Espinosa Polit.
- Fermín Cevallos, Pedro. 1960. *Resumen de la Historia de Ecuador desde su origen hasta 1845*. Quito.
- Fernández, Martha. 2008. "Los tratados del orden salomónico. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarini en la arquitectura novohispana". *Quintana Revista de Estudios do departamento de historia da arte* (7): 13-43.
- Foucault, Michel. 1967. De los espacios otros "Des espaces autres". *Conferencia dicada en el Cercle des études architecturales*, 5: 1-6. Architecture, Mouvement, Continuité.
- Fray. Vargas, José María. 1960. *El arte ecuatoriano*. Quito.
- Gaceta del gobierno del Perú. 1822. Tomo Tercero, Número 10. Lima. Hemeroteca del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Transcrita y digitalizada por Francisco Núñez Proaño.
- Galán, José Manuel. 2014. *Las ciudades en la antigüedad mediterránea (II). Tebas en Egipto. La ciudad de las cien puertas*: Fundación Juan March. Recuperado el 4 de febrero de 2022, de <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/ciudades-antiguedad-mediterranea-ii-tebas-egipto-ciudad-cien-puertas>.
- Garibay, M. F. 2009. La imagen de la diosa Fama en la América colonial hispana. *Historia Mexicana*, 58(4): 1419-1474.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. 1952. "El Padre Juan Domingo Coletti y su Diccionario Histórico-Geográfico de la América Meridional." *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*.
- Gombrich, Ernest. 1997. *La historia del arte*. New York: Phaidon.
- Gombrich, Ernest. 1999. *The Use of Images. Studies in the Social Function of Art and de visual*. Londres: Phaidon Press.
- González Marín, Susana. 2006. "El libro 1 de la Historia Natural de Plinio el Viejo, ¿Texto o paratexto?" *Veleia* (23): 247-265.
- Gonzales Suárez, Federico. 1893. *Historia general de la República del Ecuador*. Vol. IV. Quito.
- Gonzales y Jiménez, José. 22 de febrero de 1877. *Carta de José Gonzales Jiménez a la Municipalidad de Quito*.
- Grimal, Pierre. 1989. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Guerra, François-Xavier. 2003. "Las mutaciones de la identidad en la América Hispánica". *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. 1980. *Felipe Guamán Poma de Ayala, Nueva Crónica y Buen gobierno*. México D.F: Siglo XXI.
- Gutiérrez, Ramón. 1983. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.
- Hassaurek, F Friedrich. 1997. *Cuatro años entre los ecuatorianos*. Quito: Abya-Yala.
- Heidegger, Martín. 1992. *Arte y poesía*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Asencio, Raúl. 2008. *El matemático impaciente. La Condamine, las pirámides de Quito y la ciencia ilustrada (1740' 1751)*. Lima: Institut français d'études andines.
- Hidalgo, Bruno. 1887. "Carta de Bruno Hidalgo al consejo Municipalidad de Quito, el 20 de mayo de 1887". *En Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892*. Archivo Histórico de Quito.
- Hidalgo, Bruno. 20 de mayo de 1887. Monumento a Sucre. Archivo Histórico de Quito.
- Higley, H.G 1903. *Mapa de la ciudad de Quito*. Museo de la Ciudad.
- Hipona, Agustín de 1956. *Confesiones*. Madrid: BAC.
- Homero. 1908. *La Iliada*. Barcelona.
- Hoyos, Melvin. 2019. *Historia del papel moneda en Ecuador* Cuenca: Torres y Cordero PGI; Municipalidad de Guayaquil.
- Inauguración de la estatua del Mariscal D. Antonio J. de Sucre, en Quito, el 10 de agosto de 1892. 1892. Quito: Imprenta del Gobierno. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano.
- Instituto de Patrimonio Cultural Bogotá. 2008. *Bogotá un museo a cielo abierto. Guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá; Bogotá Positiva.
- Jardín Botánico de Quito. 2013. *Catálogo de árboles patrimoniales del distrito Metropolitano de Quito*. Quito: Fundación Botánica de los Andes.
- Joaquín Pinto, *crónica romántica de la nación*. 2011. Quito: Centro Cultural Metropolitano.
- Juan Pío Montúfar. 1805-1810. *Plano de la Ciudad de Quito*. Museo de la Ciudad.
- Juan, J. and Ulloa, A. (1748). *Mapa de la ciudad de Quito*. Impreso en Madrid, 1748. Archivo Museo de la Ciudad.
- Jurado Novoa, Fernando. 2006. *Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito. Protagonistas de la Plaza Mayor y de la calle de las Siete Cruces, 1534 a 1950*. Quito: FONSA.
- Kant, Immanuel. 2018. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Gredos.
- Kennedy-Troya, Alexandra. 2013. *Alma mía. Simbolismo y Modernidad. Ecuador 1900-1930*. Quito: Hominem Editores, Museo de la Ciudad-Centro Cultural Metropolitano.
- Kennedy-Troya, Alexandra. 2005. "Identidades y territorios. Paisajismo Ecuatoriano del siglo XIX". *Relatos de nación: la construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Frankfurt a. M., Madrid.
- Kennedy-Troya, Alexandra. 2016. *Elites y la Nación en Obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Kingman Garcés, Eduardo. 2008. *La ciudad y los otros. Quito, 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito, Ecuador: FLACSO.

- Lara, Jorge Salvador. 1996. “*El Palacio de Carondelet*”. Quito: Academia Nacional de Historia.
- La Condamine, Charles Marie de. 1751. *Journal du voyage fait par ordre du Roi, à l'équateur servant d'introduction historique à la Mesure des trois premiers degrés du Méridien*. París: L'Imprimerie royale. John Carter Brown Library.
- La Municipalidad. 30 de enero de 1903. *Contrato para las Instalaciones de alumbrado eléctrico y agua potable. La Municipalidad de Quito con los Sres. Francisco y Lorenzo Durini, el 19 de diciembre de 1902*. Quito. Archivo Histórico de Quito.
- Laso, J. d. 1929. *Álbum de Quito*. Quito. Museo de la Ciudad. Fondo Durini.
- Lindo, Alicia. 2012. “La concurrencia de lo espacial y lo social”. *Tratado de metodologías de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. México: Fondo de Cultura Económico/UAM Iztapalapa
- Louvre, M. d. 2009. *Stèle de Naram-Sin. Musée du Louvre, Département des Antiquités orientales, Paris, 1988 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Maurice et Pierre Chuzeville*. Recuperado el julio de 2022, de Autre numéro d'inventaire : AS 6065: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010123450#>.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. 2011. *Historia del urbanismo en España II. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid: Cátedra.
- Luzuriaga Jaramillo, Sofia. 2014. “Manejo del agua en Quito. Época republicana (1830-1960)”. *Historia del agua en Quito*. Quito, Ecuador: EMAPS.
- Martínez Delgado, Gerardo, Germán Rodrigo, Mejía Pavony. 2021. *Después de la heroica fase de exploración: la historiografía urbana en América Latina*. México: Universidad de Guanajuato: Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Editorial FLACSO Ecuador.
- Marzahn, Joachim. 1993. *La puerta de Ishtar en Babilonia. La vía procesional y la fiesta babilónica del Año Nuevo*. Berlín: Readman.
- Mera, Juan León. 4 de junio de 1857. “Conceptos sobre las Artes en E. Ribadeneira”. *Teoría del Arte en el Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador Fondo Republicano Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Fondo Republicano Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Mera, Juan. León. 1886. *La estatua de Sucre. Atocha, Ambato. Fondo Republicano Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana*. Fondo Republicano Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Milani, Raffaele. 2015. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Minchom, Martin. 2007. *El Pueblo de Quito, 1690-1810. Demografía, dinámica sociorracial y protesta popular*. Quito, Ecuador: FONSA.
- Miño Grijalva, Manuel. 2017. “La población de Quito en 1906”. *Boletín de la Academia Nacional de Historia, XCV* (198): 13-45.
- Mir, R. P. José María. 1982. *Diccionario ilustrado: Latino-Español. Español-Latino*. España: Biblograf.
- Mola, Marina Alfonso, y Carlos Martínez Shaw. 2003. “Fiestas reales de y toros en el Quito del siglo XVIII”. *Actas de congreso internacional celebrado en Sevilla del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 1001-2003*. Sevilla: Fundación Maestranza de Caballería de Sevilla; Universidad de Sevilla.
- Moranville, Jean-Louis; La Condamine, Charles-Marie. 1751. “*Vue de la Base mesurée dans la plaine d'Yarouqui pres de Quito*”. Royal Press. John Carter Brown Library, Universidad de Brown in Providence.

- Mumford, Lewis. 2012. *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. La Rioja, España: Pepitas de Calabaza.
- Muratorio, Blanca. 1994. *Imágenes e imagineros*. Quito: FLACSO.
- Muratorio, Blanca. 2014. "Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de las pinturas de Tigua". *Los trajines callejeros. Memoria y vida cotidiana. Quito, siglo XIX-XXE*. Quito, Ecuador: FLACSO
- Narváez, Antonio. 1989. "Quito: La conquista del territorio de la ciudad". *Las ciudades en la historia*. Quito, Ecuador: CIUDAD.
- Navarro, José Gabriel. 1952. *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador (IV)*. Quito: La prensa católica.
- Núñez Sánchez, Jorgue. 2007. *Historia del País de Quito*. Quito: Eskeletra.
- Odrizola, Jones. 1949. *Memoria descriptiva del proyecto del Plan Regulador para la ciudad de Quito*. Quito: Imprenta Municipal.
- Ortiz Crespo, Alfonso. 2003. *Teatro Sucre*. Quito: FONSA.
- Ortiz Crespo, Alfonso. 2005. *Imágenes de Identidad. Acuarelas Quiteñas del siglo XIX*. Quito: FONSA.
- Ortiz Crespo, Alfonso. 2014. "Caracterización geográfica, natural e histórica de la hoya del río Guayllabamba y de la ciudad de Quito". *Historia del Agua en Quito*. Quito, Ecuador: EPMAPS.
- Ortiz Crespo, Alfonso. 11 de febrero de 2021. "La historia de la Plaza Grande de Quito". Conferencia virtual realizada a través de Zoom. Organizada por la Universidad San Francisco, Quito.
- Ortiz Crespo, Alfonso. 2018. "Quito: de la plaza mayor a parque de la Independencia". *Historia de América Latina: Espacios urbanos, arquitectónicos y visualidades en transición. 1860-1940*: 205-242.
- Orton, James. 1870. *The Andes and the Amazon; Or, Across the Continent of South America*. Nueva York: Harper and Brother.
- Páez Terán, Rodrigo. 2014. Rivadeneira y Rivadeneira genealogía filatélica. *Boletín de la Sociedad Filatélica Ecuatoriana* (15): 8-14.
- Paladines, Carlos. 2000. "La conformación del Estado Nacional desde la perspectiva del pensamiento ilustrado y romántico ecuatoriano". *Antología de Historia*. Quito: FLACSO.
- Pallares, Carlos. 2007. "El encanto de los planos y de los mapas antiguos". *Damero*. Quito, Ecuador: FONSA.
- Paz y Miño Cepeda, Juan. J. 2014. *Quito en el Bicentenario del proceso de la Independencia del Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- Pérez, Gualberto. 1891. *Informe de Gualberto Pérez a la Municipalidad*. Archivo Histórico Nacional.
- Pérez, J. Gualberto. 1888. *Plano de Quito*. Museo de la Ciudad.
- Pérez Largacha, Antonio, e Inmaculada Vivas Sainz. 2020. "Imágenes de Egipto en el corazón. De occidente: las exposiciones universales de Londres (1851) y París (1867)". *El Futuro del Pasado* (11): 83-105.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. 1988. Los cinco mil sures de Rosita. En *El Ecuador Profundo: Mitos, historias, leyendas, recuerdos, anécdotas y tradiciones del país*, (Vol. II). Guayaquil: Editorial de la Universidad de Guayaquil.

- Pérez Pimentel, Rodolfo. 2001. *El Ecuador profundo*. Guayaquil: Editorial de la Universidad de Guayaquil.
- Pérez Tripijana, Alicia, y María de los Ángeles Sobrino López. 2017. *El poder de la imagen. Arte y Belleza*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Pinto, Joaquín. XX. *Tres bocetos para el pedestal de la Independencia, código de la imagen: 03-13-08-0468-1*. Quito: Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura (MUSAC).
- Pirou, Eugène. 1900. *Exposition universelle de 1900: Portraits des commissaires généraux Photographies Eugène Pirou*. París: Bibliothèque Nationale de Frances.
- Platón. 1992. *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Traducido por M. Á. Lisi. Santiago, Madrid: Gredos.
- Platón. 2014. *Las Leyes*. Traducido por G. Fernades, y J. Pabón. Alianza editorial.
- Poder Ejecutivo. 1868. *Leyes y decretos del Congreso Extraordinario de 1868. Y decretos reglamentarios del poder ejecutivo*. Quito. Fondo Republicano Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Poder Ejecutivo. 1869. *Leyes, decretos i resoluciones de la Convencion Nacional i decretos del Poder Ejecutivo*. Quito. Fondo Republicano Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Traducido por M. Maruja. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Proust, Marcel. 1996. *En busca del tiempo perdido*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Proaño y Vega, Eloy. 1892. *Inauguración de la estatua del mariscal D. Antonio José de Sucre en Quito el 10 de agosto de 1892*. Quito. Fondo Republicano Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Ramírez Soasti, María del Carmen. 2016. *La Plaza Grande de Quito. Fotografía y memoria*, Vol. 204. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Rancière, Jacques. 2010. “Las imágenes, ¿quieren verdaderamente vivir? *Pensar la Imagen*, 249-263. París: Les presses du réel.
- Real Academia Española. 1992. *Diccionario de la lengua española*. Vol. II. Madrid: Espasa Calpe.
- Rendon, Víctor Manuel. 1903. Carta del Cónsul Víctor Rendon al ministro de relaciones exterior Don Miguel Valverde, 17 de marzo de 1903. *En Comunicaciones recibidas de la delegación del Ecuador en Francia 1899 a 1905* (Vol. vi). Archivo de la Cancillería.
- Rendón, Víctor Manuel. 1918. *La columna a los Próceres del Nueve de Octubre de 1820*. A. d. Martín, Ed. Madrid. Fondo Republicano Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Revilla, Federico. 1990. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Reyes, Ramiro. 2011. *Numismática ecuatoriana. Evolución y coleccionismo de nuestra moneda*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Riegl, Alois. 1987. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Ripa Perugino, Cesare. 1645. *Iconología del Cavaliere Cesare Ripa Perugino*. Venecia.
- Rivadeneira, Manuel. 1874. “A la Municipalidad de Quito”, *Escultura de Sucre 1874*. Quito: Archivo Histórico Aurelio Espinoza Polit.
- Rocha Ramírez, Susan. 2011. “Joaquín Pinto: Una mirada dentro del país”. *Joaquín Pinto. Crónica romántica de la nación*, 95-113. Quito: FONSALE.

- Rodríguez, Ana. 2011. "La Inquisición de Joaquín Pinto: Patria, devoción y estricnina en el Corazón de Jesús". *Joaquín Pinto. Crónica Romántica de la Nación*, págs. 115-129. Quito: FONSA.
- Rodríguez Adrados, Francisco y Juan Rodríguez Somolinos, 2003. "Las imágenes del Partenón". *El Partenón en los orígenes de Europa*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología.
- Rodríguez Castelo, Hernán. 2006. *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Romero Barberis, y Nicolas. s.f. *Codificación y recopilación de las ordenanzas municipales del Cantón Quito 1900-1979*. Vol. III. Quito.
- Romero, José Luis. 1976. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Argentina: Siglo XXI.
- Romero, Ximena. 2003. *Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la ilustración*. Quito: Abya-Yala.
- Sáenz-López Pérez, S. 15 de abril de 2021. *De Ptolomeo a los satélites. La historia de los mapas, pinturas medievales del mundo*. Obtenido de Fundación Juan March: <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/ptolomeo-satelites-historia-mapas-pinturas-medievales-mundo>.
- Salazar, Francisco Ignacio. 1892. *Actas del Congreso constitucional del Ecuador año de 1837, precedidas de una introducción histórica* (Vol. I.). Quito. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano.
- Salazar, Lucio. 1891. *Cartas de Lucio Salazar al presidente del Ilustre Consejo Municipal, Quito, 22 y 29 de enero de 1887*, Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892, AHQ.
- Salgado Gómez, Mireya, y Carmen Corbalán de Celis. 2013. "La escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión." *Questiones Urbano Regionales I*, no. 3: 135-160.
- San Agustín. 1988. *La Ciudad de Dios*. En *Obras completas de San Agustín*, vol. XXIV. Traducido por S. S. Lanero. Segunda edición. Madrid: BAC.
- Sánchez Rivera, José Ignacio. 2010. La cruz como icono protector en los espacios de tránsito. *Revista digital de Estudios del Patrimonio Cultural*, 18-30.
- Sandoval Vega, Odalis Natasha. 2018. *La Virgen del Panecillo. Feminidad sagrada, construcción monumental y disputas simbólicas del nacionalismo católico ecuatoriano (1892-1976)*. Tesis de Maestría Universidad Andina Simón Bolívar.
- Santillan Cornejo, A. 2019. *La construcción imaginaria del Sur de Quito*. Quito: FLACSO Ecuador.
- Sardi, Liliana, y Ether Rosembaum. 2001. Luciano, diálogo de los dioses: algunas consideraciones sobre el humor. *Revista de Estudios Clásicos* (30): 129-141.
- Schlögel, Karl. 2007. *En el espacio leemos el tiempo: sobre historia de la civilización y geopolítica*. Traducido por José Luis. Aranteguí. España: Siruela.
- Schottelius, Justus Wolfran. 1941. "La fundación de Quito. Plan y construcción de una ciudad colonial hispano-americana". *Libro de Proveimientos de Tierras, cuadras, solares, aguas, ect., por los Cabildos de la Ciudad de Quito 1583-1694*. Traducido por Srta I. Robalino B. Vol. XVIII: 164-230. Quito, Ecuador: Archivo Municipal.
- Sebastián, Santiago. 1994. *Mensaje Simbólico del arte medieval*. Madrid: Encuentro.
- Sevilla Larrea, Carmen. 2002. *Vida y muerte en Quito. Raíces del sujeto moderno en la colonia temprana* Quito, Ecuador: Abya Yala.

- Silva, A. 2000. Las imágenes clásicas en la ciudad hispanoamericana: Un análisis antropológico. *Alteridades*, 31-45.
- Simón, Josef. 1998. *Filosofía del signo*. Madrid: Gredos.
- Soraluce Blond, José Ramón. 2010. “La ciudad Medieval: símbolos y elementos decorativos”. *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* (42): 7-40.
- Stacey, Manuel. 1899. *Colección de leyes, decretos y ordenanzas de Quito desde 1830 hasta 1899*. Quito. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano I.
- Stacey, W. 1899. *Antonio José de Sucre*. Quito: Imprenta Nacional. Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano.
- Téran Najas, Rosmarie. 1922. “La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el siglo XVII”. *Ciudad de los Andes. Visión histórica y contemporánea*, 153-171. Quito: Ciudad.
- Tobar Donoso, Julio. 1974. *Las Instituciones del período Hispánico, especialmente en la Presidencia de Quito*. Quito: Editorial Ecuatoriana.
- Valcárcel, Amelia. 2012. El paisaje moral del Barroco. Madrid: Museo Nacional del Prado. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=TbSA5iJoJik&ab\\_channel=MuseoNacionaldelPrado](https://www.youtube.com/watch?v=TbSA5iJoJik&ab_channel=MuseoNacionaldelPrado).
- Vallejo, Irene. 2021. *El infinito en un junco*. Colombia: Debolsillo y Siruela.
- Vargas, José María. 1967. *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito.
- Vargas, José María. 1960. *El arte ecuatoriano. Biblioteca Ecuatoriana Mínima*. Quito: J.M. Cajica.
- Vásquez Hahn, María Antonia. 1989. *El Palacio de La Exposición 1909-1989*. Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión.
- Vásquez Hahn, Fr. José María. 2008. “El tiempo Quiteño de José Mejía Lequerica”. *Mejía Portavoz de América*, 65-100. Quito: FONSAL.
- Vejarano, Mauricio Salgado. 1991. *Plaza de la Independencia, proyecto arquitectónico. Planos*. Fondo de Salvamento del Patrimonio, Quito.
- Verdugo Santos, Javier. 2016. El poder de la Imagen: la formación de la idea de Monumento. *Atrio* (22): 168-187.
- Villacís Verdesoto, Eduardo. 1987. *Le tour du monde. Grabados sobre el Ecuador en el siglo XX*. (Vol. II). Quito.
- Villasante, Salazar de. 1992. “La ciudad de Quito (1568)”. *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito (Siglo XVI-XIX)*. Madrid: Marka - Abya-Yala.
- Vitruvio Polión, Marco. 1787. *Los diez libros de arquitectura*. P. J. Sanz, Trad. Madrid: Imprenta Real de España. Biblioteca Digital Real Academia de la Historia.

### **Lista de Fondos y archivos consultados**

- Archivo General de Indias (AGI)
- Archivo Metropolitano de Historia (AMH)

- Aurelio Espinosa Polit (AEP)
- Biblioteca Digital Real Academia de la Historia (BDRAH)
- Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo" - CCE Fondo Ecuatoriano Republicano (BN-EE-CCE-FER)
- Biblioteca Nacional de España (BNE)
- Colección Nacional del Museo Nacional del Ecuador (MuNa)
- Ministerio de Cultura y Patrimonio (CN-MuNa)
- Fondo Durini del Museo de la Ciudad (MC-FD)
- Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP)
- *John Carter Brown Library, Universidad de Brown en Providence, Rhode Island* (JCB)
- Museo de América, Madrid (MAM)
- Museo de la Ciudad (MC)
- Museo de la Moneda de Bogotá (MMB)
- *Smithsonian Museum*
- *Archivo personal de Laso*

## **Anexos**

### **Propuestas para el concurso del monumento a los héroes de la Independencia.**

A continuación, se detallan siete de las 10 propuestas de las cuales la Gaceta Municipal hace mención, siguiendo orden de la tabla. Se ha exceptuado una descripción de las propuestas de Paul Dubois, Sanint-Marceaux, Barrias, Dalau por rehusarse a participar, o presentar datos mínimos, al igual que los escultores Jean Dampy, Gustave Michel, Coutan, Frémiet.

#### **Paul Louis Émile Loiseau-Rousseau (1861-1927)**

El escultor presentó la propuesta con el precio más bajo en 3 alturas diferentes, su propuesta incluyó el uso de mármol en la columna y el pedestal, aunque el cónsul hace notar su interés por el artista al conocerlo, y haber trabajado con él en el caso de la imagen de Guayaquil. (El Municipio 18 de junio de 1902). La propuesta no fue aceptada, pero el artista entregaría luego a la ciudad el Monumento a las Misiones Geodésicas francesas<sup>239</sup> el 14 de abril de 1911 en el jardín de La Alameda frente al Observatorio Astronómico.

#### **Jean-Paul Antonin Charles Carlès (1851-1919)**

Su propuesta se encontraba entre las más altas de precio, y con entrega en el periodo más corto de entrega con medio año para su ejecución. El material propuesto era piedra dura de color pulida y bronce. En la época que entró al concurso, no formaba aún parte

---

<sup>239</sup> El monumento fue comisionado por el Comité Franco-ecuatoriano, y financiado por los gobiernos de Ecuador y Francia, junto a la academia de España, para conmemorar los resultados que públicos la segunda Misión Geodésica Francesa en 1910, y que duró desde 1899 a 1908, y para corroborar el trabajo realizado por la primera misión realizada entre 1735 y 1744. Ambas misiones tuvieron el fin de medir un arco del meridiano terrestre, aunque desarrollaron un amplio espectro de investigaciones durante su estancia. La obra titulada Monumento a las Misiones Geodésicas francesas, está compuesta por una esbelta pirámide-al igual que las pirámides de Yavirac-coronada por un cóndor de bronce con las alas abiertas, y sobre estas descansa el globo terrestre que marca la línea del ecuador que es atravesada por varios meridianos. En la base del monumento se encuentra apoyada una efigie de bronce de Urania -la musa de las astronomía-, que simula estar escribiendo la placa conmemorativa: “En honor de las Misiones geodésicas francesas/Mediciones de arcos ecuatoriales/ Siglo XVIII/Siglo XX”. En el lado norte del monumento, en la base de la pirámide, se encuentra el gallo, que es el emblema nacional de Francia. Fue ejecutado en el año de 1911, durante el gobierno de Eloy Alfaro, e inaugurado en la presidencia de Leónidas Plaza, en 1912. Alrededor de la pirámide se agregó, en la pequeña plaza que da la bienvenida al Observatorio Astronómico, seis columnas con los bustos de los integrantes de la primera misión: Charles Marie de La Condamine, Louis Godin y Pierre Bouguer, junto a los españoles Antonio de Ulloa y Jorge Juan, y Pedro Vicente Maldonado, por las contribuciones que realizó a la ciudad junto a la misión. Fuente: Recolección de datos por medio de las placas conmemorativas y registro fotográfico.

del instituto de arte, aunque Rendón lo considera más brillante que el escultor predecesor en esta lista. Entre sus anteriores obras se destaca el monumento a Pasteur en Francia<sup>240</sup> (EL Municipio 18 de junio de 1902).

### **Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904)**

Bartholdi era un artista sumamente consumado al momento de realizar la propuesta para los Mártires del 2 de agosto, por una de las obras más conocidas que tiene: *La estatua de la libertad*.<sup>241</sup> En la propuesta entregada, si bien su precio era alto, y el tiempo también era más extenso (de 2 a 3 años), de haber ganado el concurso, no hubiera terminado la imagen, pues falleció dos años después de la propuesta enviada. Cuenta Rendón, que el artista “se ha ocupado con entusiasmo del proyecto y ha ejecutado un modelo en yeso, del cual incluyo un dibujo, que he visto y que me ha parecido bonito”, pues los “materiales que empleara son muy bien escogidos y los adornos son más ricos y halagüeños que los de los estudios precedentes”. Además, el artista realizó algunas modificaciones de la propuesta inicial del Padre Juan Bautista Minghetti: (1) suprimió los papiros que llevarían los nombres de los héroes, ubicándolos en el zócalo que se encuentra entre el nivel del cóndor y las columnatas; (2) ubicó los bajos relieves a la vista de las personas, reduciéndolos a 3. (*El Municipio* 18 de junio de 1902).

### **Paul Albert Bartholomé (1848 -1928)**

La propuesta de Bartholomé no establecía un tiempo de entrega, y su precio era alto, por lo cual el cónsul expresa su interés por la obra de Bartholdi. Los materiales escogidos

---

<sup>240</sup> La escultura de Pasteur, hecha en bronce, fue obsequiada por la colonia francesa de México al pueblo mexicano por el primer Centenario de la Independencia en 1910. Existe otra escultura de Pasteur del mismo autor en la Universidad Nacional de Colombia, en el laboratorio de Química (Instituto de Patrimonio Cultural 2008, 79).

<sup>241</sup> Una reciente publicación analiza la influencia de Egipto en las imágenes de occidente en las exposiciones universales de Londres de 1851 y París de 1867, ya que, durante este periodo de tiempo hasta el inicio del siglo XX, los artistas demostraron especial interés por la cultura faraónica. Bartholdi, es conocido por la estatua de la Libertad, entregada como obsequio por parte del gobierno de Francia a Estados Unidos por el centenario de su independencia. Aunque la escultura en un inicio fue concebida y propuesta Ismail Pacha para la Exposición Universal de 1867, tenía el nombre de “Egipto Guía al mundo”, al pensarse para presidir la entrada del Canal de Suez, además “pretendía reflejar la modernidad de Egipto en los años de gobierno de Pacha, embarcado en adaptar las calles de El Cairo a las de París, construyendo el Edificio de la Ópera de El Cairo y en definitiva en convertir Egipto en un reflejo de Occidente.” La imagen se materializó en 1778 para el gobierno de Francia como: *La Liberté éclairant le monde* (Pérez Largacha y Vivas Sainz 2020). En América, el artista realizó la Estatua de la Libertad para la Plaza del Regocijo, en Potosí, Bolivia, en 1890. En el primer tercio del siglo XX, en el jardín central de Azogues -creado en 1909- se colocó una copia de la estatua de la Libertad, mucho más pequeña, sobre un pedestal. En la actualidad la Plaza central de Azogues tiene una escultura en piedra en honor al trabajador realizada por Wólfram Palacio Collman.

por este autor fueron granito color de piedra sin pulir, lo cual para Rendón sería un problema en un Quito tan lluvioso (*El Municipio* 18 de junio de 1902). Entre las obras destacadas del artista está la tumba egipcia — conjunto escultórico — colocada en el paseo central del cementerio del Père-Lachaise en París.

### **Marcelin Firmin Michelet (1875-1951)**

Fue un notable escultor, que en época del concurso aún era poco conocido, aunque había sido galardonado en la exposición de París de 190 del pabellón de Ecuador por los bustos de Olmedo y Montalvo. Por ser un joven escultor, propuso uno de los precios más bajos del concurso, pero un tiempo más amplio, con dos años y medio. El material sugerido era igual a los anteriores, piedra dura pulida de color y bronce. Era el único escultor de la lista que conservaría todos los puntos de vista del Comité. Además, por la relación ya establecida por el artista, ya que el cónsul fue quien comisionó el pabellón de Ecuador en la exposición de París<sup>242</sup>(Pirou 1900), dejaba en claro que “como me es personalmente conocido, tendré sobre él la influencia suficiente para hacerle aceptar todas las indicaciones y modificaciones que tenga á bien hacer el Comité” (Rendón 1902).

### **Jean Paul Aubé (1837-1916) (Aube & Eichmuller)**

El escultor Aubé<sup>243</sup> junto al arquitecto de su estudio presentó dos propuestas para el monumento, y además del presupuesto y las especificaciones técnicas, presentó un conjunto de acuarelas, fotografías y planos, junto a las muestras de los diversos granitos que usarían. La propuesta enviada se encontraba en la media de precio — primera propuesta de 169.060 francos y la segunda de 150.000 francos — y un tiempo de ejecución de dos años. También se señalan algunas modificaciones realizadas por Aubé a la propuesta de Juan Bautista Minghetti: “el artista ha creído deber modificar el proyecto colocando el cóndor en la cima al pie de la Victoria que agita las cadenas rotas de la esclavitud con una mano, y tiene en la otra la luz de la libertad.

Piensa que el grupo así formado es más armonioso y que el cóndor debe dominar”. El entusiasmo del artista era alto, ya que le había presentado “junto a su arquitecto, hasta el

---

<sup>242</sup> En el libro *Exposition universelle de 1900: Portraits des commissaires généraux Photographies Eugène Pirou*, existen 74 retratos comisionados únicamente de hombres.

<sup>243</sup> El escultor también es conocido por haber sido retratado en 1882, junto a su hijo por Paul Gauguin, en el cuadro *Aubé et son fils*, cuadro que se encuentra en *Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris*.

contrato listo para ser firmado”. Redon menciona su preferencia por el primer proyecto “aunque cueste un poco más caro, porque si es de mayor importancia y de efecto grandioso”. No deja en claro el segundo en la carta, puesto que posiblemente estos se podían diferenciar en el material preliminar enviado, el cual debía retornar al artista si el contrato no se lleva a cabo (*El Municipio* 18 de junio de 1902).

Entre las obras más destacadas del autor está la escultura en bronce de Dante de 1879 ubicada en la Plaza Marcellin-Berthelot, frente al College de France en París, y la columna a León Gambetta que ocupó el espacio donde actualmente se encuentra la pirámide del Arq. Ieoh Ming Pei.

### **Paul Auban (1869 – 1945)**

Es el segundo de los artistas jóvenes que entraron al concurso que tendrían una carrera destacable. Como lo señala el cónsul, Auban propone un precio bajo porque aún no tiene una gran reputación porque “al igual que el Sr. Michelet, tiene sumo interés en crear una obra considerable que, expuesta al público en París, le dé celebridad”. Entre sus obras se encuentran un monumento a Garibaldi de 1900 en la ciudad de Dijon. Es el único artista que envió al comité una propuesta a escala pequeña en yeso de la obra, por medio de la casa del Sr. Norero. Además, agregó algunas modificaciones como “el cadáver de un héroe de la Libertad tendido al pie de la columna, envuelto en los trofeos arrancados a España” (*El Municipio* 18 de junio de 1902).

**Aspectos técnicos para la construcción de la imagen A los Héroes de la intendencia del Ecuador, según el contrato firmado entre el comité 10 de agosto y la firma de arquitectos Durini.**

En cuanto a los aspectos técnicos del proyecto, el contrato hace hincapié en 4 puntos estipulados en el contrato.

(1) Los materiales usados serán: granito blanco de Montorfano (Italia) se usará en las gradas y la sección que va desde el zócalo hasta el intercolumnio, exceptuando los fustes de las columnas. En granito colorado de Baveno se realizarán los ocho pedestales de las graderías y las esferas que reposan sobre las columnas serán de granito blanco de Montorfano. Las piezas de la Libertad y la esfera, el león de castillas, el cóndor, el escudo, y los tres bajos-relieves colocados en el fuste de pedestal, junto a las decoraciones, serán de bronce de primera clase;

(2) El monumento se dividirá en cuatro cuerpos: el primero va desde el basamento hasta el zócalo del pedestal, el segundo será el pedestal, el tercer elemento será el intercolumnio de orden corintio, y la última parte es la esfera de la tierra sobre la que descansa la estatua de la Libertad. Los cimientos serán construidos en piedra calcárea, y la profundidad de la cimentación será mínimo de cuatro metros y será capaz de resistir un peso de 95 mil kilos. El basamento y el pedestal se construirán en mampostería: 1 parte de cal y dos de arena. Las juntas entre las piezas de mármol serán enganchadas con cemento Portland;

(3) Partiendo desde los cimientos hasta la imagen de la Libertad, se instalará en el centro un alma de hierro de 25 cm x 25 cm, y servirá en caso de fuertes temblores para que el monumento se mantenga en pie;

(4) Todos los materiales para el monumento estarán libres de gravámenes fiscal y municipal; “y gozarán de la rebaja del cincuenta por ciento sobre el precio de tarifa del ferrocarril, de acuerdo con el artículo veinte del contrato Archer Herman con el Supremo Gobierno” (El Municipio 6 de setiembre de 1904).

## **Otras fuentes de agua en las plazas de la ciudad**

Continuación se detalla, la información recopilada de las fuentes que se encontraban en las plazas y placetas de la ciudad, como se ha detallado, en el cuadro de síntesis final.

Para el año de 1573, ya existían en la ciudad las fuentes de la Plaza Mayor, la Plaza de San Francisco, la fuente en el convento de La Merced y las fuentes y pilas al interior de las Casas Reales de la Audiencia. La Iglesia de Santa Bárbara en el lado sur de la ciudad, aunque ya existía, no contaba aún con una fuente o pila (Mapa Anónimo de 1573).

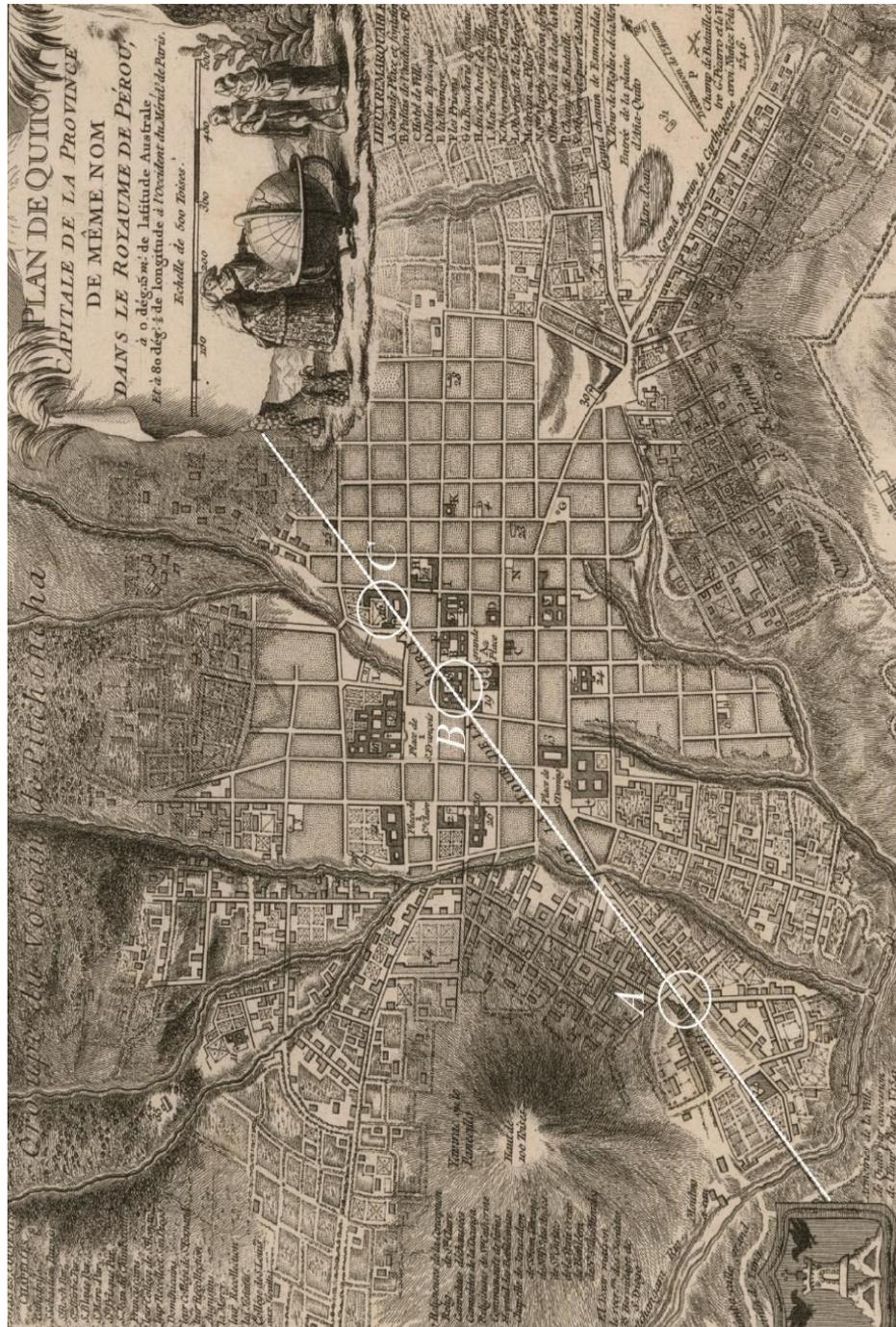
Las pilas de San Sebastián al sur de la ciudad, y la pila de San Blas en el norte, nacieron de las iglesias parroquiales donde se ubicaban. Tenían una doble función, ya que funcionaban como pilas bautismales en el servicio de evangelización de la población indígena, y a la vez servían como pila de provisión de agua (Minchom 2007). La Plaza de San Francisco, contó inicialmente con un pilar de agua, pero debido al daño causado por una tubería rota que atravesaba el convento para abastecer a la plaza, la pila fue retirada. Hasta el 19 de junio de 1604, cuando el cabildo decretó construir una fuente en la plaza llevando el agua que abastecía también la iglesia de la Merced y la Plaza Mayor (Carrión, Goetschel y Sánchez 1997, 91).

En la entrada norte de la ciudad, donde se encuentra la Iglesia de San Blas, se autorizó la creación de una pila en el año de 1765. Las pilas, o caños de agua, también podían estar en paredes de casas para el servicio de los vecinos, como lo muestra la ilustración de E. Théron según Ernest Charton en 1867 (Villacís Verdesoto 1987). Las fuentes para San Marcos, y Las Carnicerías (posterior Plaza del Teatro), fueron autorizadas en 1611. Las fuentes de los conventos de la Merced y San Agustín se construyeron en 1652. Casi un siglo después se construirían las pilas en las placetas de San Agustín, San Juan, el Convento de Sta. Catalina, Convento del Carmen, La Cárcel Pública, y las casas de algunos distinguidos particulares (que se contabilizaron en 28), como también en la fábrica de aguardientes (Benítez, Luzuriaga Jaramillo y Vela 2014, 167 y 175). La fuente del jardín Centenario (jardín Alameda), en 1908 y fue la primera fuente iluminada de la ciudad (Vásquez Hahn 1989, 212).

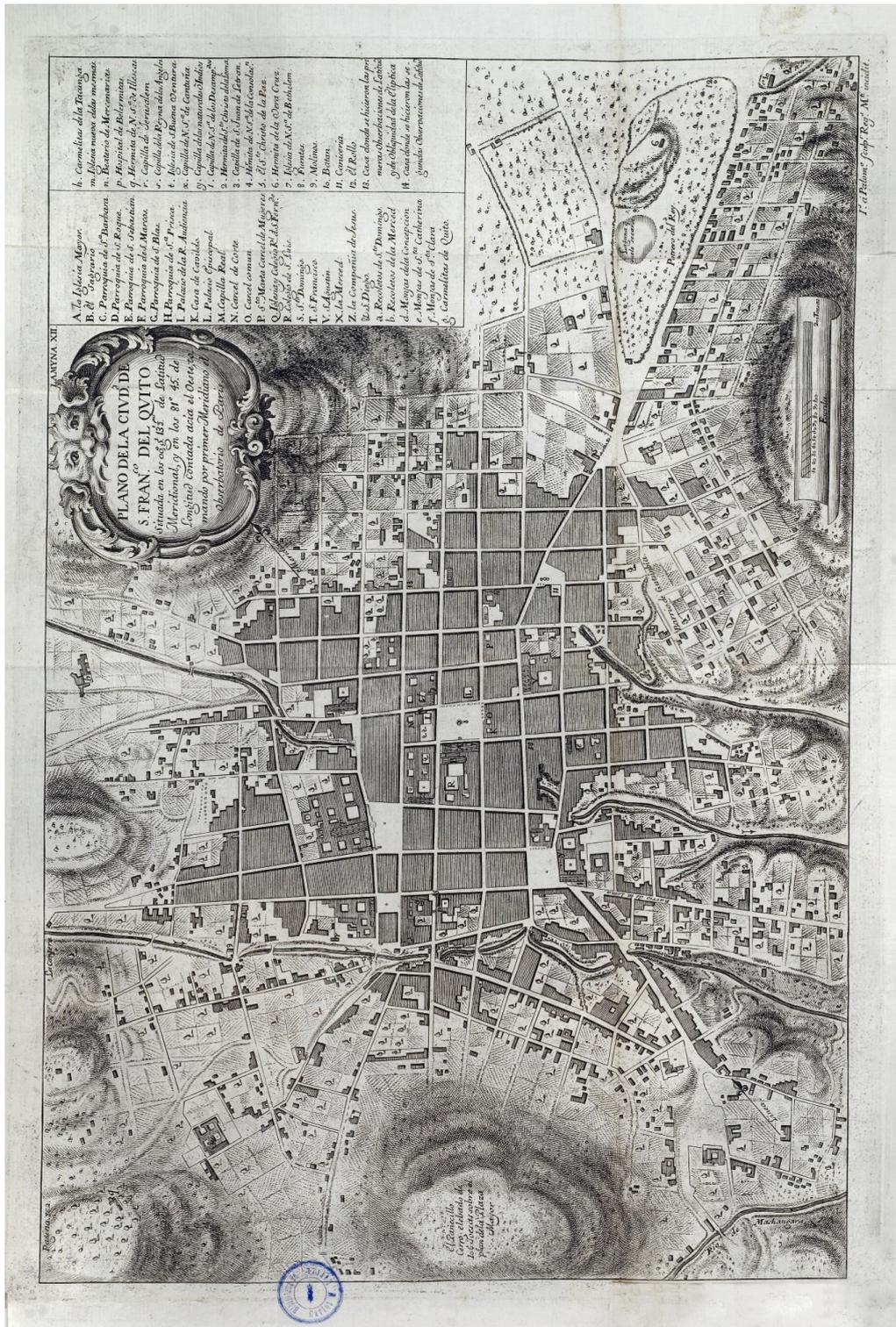
## Cartografía de Quito



Dionisio de Alacedo y Herrera. 1734. *Ciudad de Quito. Plano de la ciudad de San Francisco de Quito.* Codigo: ES,41091,AGI/MP-PANAMA,134. Archivo General de Indias.



Moranville, Jean-Louis; La Condamine, Charles-Marie. 1751. "Vue de la Base mesurée dans la plaine d'Yarouqui pres de Quito". Royal Press. John Carter Brown Library, Universidad de Brown en Providence. Nota: El mapa tiene remarcado el Meridiano de la Torre de la Misericordia.



Juan, J. and Ulloa, A. (1748). *Mapa de la ciudad de Quito*. Impreso en Madrid, 1748. Archivo Museo de la Ciudad.



Juan Pío Montúfar. 1805-1810. *Plano de la Ciudad de Quito*. Museo de la Ciudad.



H.G Higley. 1903. Mapa de la ciudad de Quito. Museo de la Ciudad.