

Pintura Costumbrista Ecuatoriana del siglo XIX

(de la Colección Castro y Velázquez)



Cuaderno
de Cultura
Popular
Nº 16

Juan Castro y Velázquez

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares,
CIDAP

EL CIDAP

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) se estableció mediante acuerdo del Gobierno del Ecuador y la Organización de los Estados Americanos (OEA), en el cual se determinan las obligaciones de las partes. Los principales objetivos del CIDAP, son:

- Formar técnicos en las diferentes especialidades en los campos de artesanías y en el arte popular, a través de cursos interamericanos regionales y nacionales.
- Servir de centro de investigación, información y divulgación de la defensa, promoción y desarrollo de las artesanías y las artes populares.
- Prestar servicios y asistencia técnica a los gobiernos y entidades públicas o privadas de los Estados Miembros de la OEA.
- Organizar una Biblioteca Especializada y un Centro Documental de Artesanías y Artes Populares que reúna, conserve, clasifique, distribuya y atienda de las necesidades de transferencia de todo conocimiento y tecnología artesanales.
- Reunir, conservar, registrar inventarios de formas, diseños y motivos decorativos de las artesanías americanas y de las materias primas, herramientas, equipos y técnicas empleadas en el pasado o en la actualidad.
- Organizar el Museo de las Artes Populares de América que contenga las muestras artesanales nacionales y regionales de todo el Continente para exhibición documental y enseñanza y para exposiciones circulantes.
- Organizar laboratorios experimentales y prestar servicios técnicos al artesanado, a solicitud de los Estados Miembros.

El CIDAP presta servicios a la comunidad americana mediante cursos y seminarios, cooperación técnica, investigaciones, publicaciones, exposiciones, actividades museográficas, biblioteca y centro de documentación.

Pintura Costumbrista
Ecuatoriana
del siglo XIX

(de la Colección Castro y Velázquez)

**Cuaderno
de Cultura
Popular
Nº 16**

Juan Castro y Velázquez

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares,
CIDAP

Número 16
Noviembre de 1990

Pinacoteca Costarricense
Esculturas
del siglo XIX

(de la Colección Centro y Valles)

Gobierno
de Costa Rica
Popular
Nº 16

Tiraje: 500 ejemplares

Juan Castro y Valles

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares
CIDAP

Introducción

En la actual República del Ecuador la hispanidad tendió a desplazar a las tradiciones culturales indígenas. La presencia de una complicada jerarquía en la sociedad en que los españoles o "chape-tones", y los nacidos en América o "criollos", mantenían su pensamiento firme ligado a Europa, condicionó desde un principio a una abismal diferencia con el mundo indígena, al que se miró como el paradigma de una cultura vencida.

Quito fue durante la Colonia un importante centro administrativo y cultural. La denominada "Escuela Quiteña", que produjera importantes obras pictóricas y escultóricas, estaba regida por la demanda de cuadros religiosos para el culto y la decoración de las numerosas iglesias de su jurisdicción. La demanda de obras religiosas en otras posesiones hispanas llevó a que la pintura y la escultura quiteña, muy cercana a sus modelos europeos, fuera enviada a diferentes puntos de América del Sur.

Recién en siglo XIX, y a partir de la independencia se puede apreciar en parte una ruptura con los temas religiosos en la pintura.

Con todo, es natural que justamente en este género pictórico podían conseguir los artistas entrada económica fija durante bien entrado el siglo, como anota Friedrich Gerstaecker, un escritor alemán que pasó por el Ecuador, y quién hizo anotaciones de esta industria en 1860.

"En efecto, suministra Quito a toda Sud y Centro América cuadros religiosos y de otros tipos, casi todos pintados al óleo. Naturalmente, hay entre ellos una cantidad de cuadros de pacotilla y pintados con patrones, los que son vendidos por docenas y [hay entre ellos] quizás una par de buenas pinturas."

(Friedrich Gerstaecker Achtzehn Monate in Suedamerika un dessen deutschen Colonien. Jena, 1872)

Juan Castro y Velázquez

En la actual República del Ecuador la hispanidad tendió a desplazarse a las tradiciones culturales indígenas. La presencia de una compleja jerarquía en la sociedad en que los españoles o "chape-tones", y los nacidos en América o "criollos", mantenían su pensamiento fuertemente ligado a Europa, condicionó desde un principio a una abismal diferencia con el mundo indígena, al que se vio como el paradigma de una cultura vencida.

Quito fue durante la Colonia un importante centro administrativo y cultural. La denominada "Escuela Quiteña", que produjo importantes obras pictóricas y escultóricas, estaba regida por la demanda de cuadros religiosos para el culto y la decoración de las numerosas iglesias de su jurisdicción. La demanda de otras religiones en otras posiciones hispanas llevó a que la pintura y la escultura quiteña, muy cercanas a sus modelos europeos, fuera enviada a diferentes puntos de América del Sur.

Recién en siglo XIX, y a partir de la independencia se puede apreciar en parte una ruptura con los temas religiosos en la pintura.

Definición de costumbrismo

Este término histórico-literario de costumbrismo se ha aplicado por extensión a un determinado tipo de pintura de género, para diferenciarlo de la *peintre de genre* derivada de la tradición flamenco holandesa, por una parte, y para acercarla a un nuevo tipo de literatura realista y descriptiva que empieza a manifestarse en España a principios del siglo XIX.

En pleno romanticismo surgió un grupo de escritores, quienes conscientes de los profundos cambios políticos y sociales, se dedicaron a marcar la realidad contemporánea de su alrededor en forma objetiva. Entre estos escritores se distinguieron aquellos que destacaron en su obra una crítica social, como en el caso de Mariano José de Larra; pero también otros, cuya tendencia fue más bien descriptiva y documental. Estos últimos, entre los que contamos a Fernán Caballero, recogieron 'costumbres' y tradiciones populares en sus diversas manifestaciones, utilizándolas como base para sus cuentos, novelas, artículos periodísticos, guías de viaje, escenas dialogadas, etc. Esta variedad de géneros literarios, todos de breve extensión, señala el hecho de que el

costumbrismo constituye más bien una tendencia que un género literario en sí. La crítica literaria está de acuerdo en situar este movimiento dentro del 'genero chico', atribuyéndole por lo demás, dentro de la visión realista, rasgos románticos, exóticos, folclóricos, y ante todo pintorescos.

Emilio Correa Calderón formula la siguiente definición de costumbrismo:

"en un sentido estricto [el costumbrismo] se refiere a un tipo de literatura menor, de breve extensión que prescinde del desarrollo de la acción, o está muy rudimentaria, limitándose a pintar un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo."

(Emilio Correa Calderón *Costumbristas Españoles*, Madrid, 1960)

Angel Valbuena Prat, al analizar los escritos de la novelista Fernán Caballero, habla de aquel...

"camino hacia lo documental" recorrido por la autora, quien "veía lo pintoresco de nuestras costumbres".

(Angel Valbuena Prat *Historia de la Literatura Española*, Vol. III, Madrid, 1960)

La importancia del elemento visual es constantemente subrayado por los críticos, y por los mismos escritores costumbristas. Así en el prólogo a *La Gaviota* (1849) dice Fernán Caballero:

"La parte que pudiera llamarse novela sirve de marco a este vasto cuadro...; todas las personas que componen la sociedad prestan al pintor de costumbres cada cual un rasgo característico, que unidos todos como en un mosaico forman los tipos."

Analizando la obra de Antonio de Trueba, Valbuena Prat emplea la expresión "produce serie de cromos ingenuos", y Correa

Calderón en su introducción a su antología, insiste también en este elemento esencial, acercándolo, además, al concepto visual de la pintura.

"Lo más corriente, es que el costumbrista, como el pintor, se coloque frente a la naturaleza o frente al modelo para trasladar directamente cuanto ve y observa, de modo simplista, con adornos y arrequives ingeniosos propios del caso."

(Correa Calderón Op. cit.)

Es interesante notar que en la historia del arte hispanoamericano no se ha llegado a emitir una definición hasta el momento de lo que debe entenderse por pintura costumbrista, hecho por el cual, desde 1976 hemos aplicado, por extensión, los conceptos enunciados por la filología española al término, tal como la aplica Correa Calderón.

El costumbrismo en la pintura ecuatoriana del siglo XIX

Algunos estudiosos del arte ecuatoriano, como José Gabriel Navarro, han considerado el siglo XIX como el "Siglo del Oro" de la pintura ecuatoriana. También la obra de José María Vargas O.P., recalca la maestría de un gran número de artistas del siglo pasado. Ciertamente fue el siglo XIX una época de gran producción pictórica, e incluso encontramos destacados pintores durante este período. Con todo, un revisión de esta idea quizás más emotiva que científica, sea necesario abrir, con el objeto de una revalorización de la pintura del siglo XIX. Tanto Vargas, como Navarro enuncian la presencia del costumbrismo en la pintura del siglo XIX, pero no profundizan en sus posibles orígenes, menos aún en su proyección.

Una corta visión de este tipo de pintura en nuestra pintura hispánica nos lleva a recordar la obra de Vicente Albán con los seis óleos en el Museo de América en Madrid, en que se representan de cuerpo entero personajes típicos como "Señora Principal de Quito", "Indio Yumbo de Maynas", entre otros. Todos ellos, con motivos

eminentemente americanos, acompañados de frutas y productos de la región al estilo de los bodegones españoles del siglo XVII, con sus respectivos cartuchos explicativos.

Esto ha hecho pensar a Vargas en una relación de Vicente Albán con la expedición denominada *Flora de Bogotá*. Sin embargo, puede más bien adscribirse una inspiración de Albán en el ordenamiento de sus cuadros a las publicaciones de Antonio de Ulloa y Jorge Juan. Estas pinturas de Albán son, de cualquier manera, un documento importante tanto por los trajes, como por las denominaciones de las personajes representados. Sus figuras son típificadas. Por su importancia histórica es digno de colocar a Albán como el ejemplo más importante para el origen de la pintura costumbrista del siglo XIX, que pudo haberse iniciado con Andrés Sánchez Gallque en su conocido cuadro "Los Mutatos de las Esmeraldas", pintado en 1598, también en el Museo de América.

El arte pictórico había llegado a fines del siglo XVIII a un período decadente. Sus más notables figuras en esta época fueron Bernardo Rodríguez, cuya obra sitúa Vargas entre 1775 y 1803 y Manuel de Samaniego y Jaramillo (ca. 1767-1824). Ambos pintores se dedicaron casi exclusivamente a las representaciones religiosas. Es importante destacar que justamente en el siglo XVIII se realizaron las primeras expediciones científicas en la América Meridional, primero a través de las Misión Geodésica Francesa y, hacia fines del siglo, la expedición botánica dirigida por José Celestino Mutis, conocida como la *Flora de Bogotá*, ya mencionada, para la que el virrey de Nueva Granada pidió a Quito seis dibujantes en 1786.

Recién en el siglo XIX se catalizó toda una serie de fenómenos que repercutirían notoriamente sobre el arte, como un nuevo orden jurídico venido con la Independencia, lo que llevó obligadamente a una decadencia de la pintura religiosa y al despertar hacia las nuevas fronteras abiertas en América de una cultura europea que no estaba regida necesariamente por la Corona o por la Iglesia. Así mismo estas posesiones españolas de ultramar se abrieron como nuevas tierras de exploración científica -o de comercio-, a extranjeros

no hispánicos, quienes empezaron a viajar al Nuevo Mundo.

En Quito se empezó a gustar nuevos temas de pintura; con todo, la falta de material comparativo y la ausencia de instrucción como requisito para la formación pictórica de los artistas retardaban todo progreso. Esta situación es citada por el inglés Adrian N. Terry en 1831.

"Yo visité con un amigo muchos de los salones de los artistas nativos; algunos de ellos parecían poseer un considerable talento artístico; pero no teniendo ventaja en su instrucción y poseyendo muy pocos estudios, que no sean abominables pintarrajes, su producción es en general detestable."

(Adrian N. Terry Travels in the Equatorial Regions of South America in 1832, Harford, 1834.

A este hecho se sumaba el bajo precio que se ofrecía por las producciones pictóricas, como lo destaca el encargado de negocios de los Estados Unidos en Ecuador en el período garciano:

"Pero los precios pagados por las pinturas son demasiado miserables para apoyar a los artistas."

(Friedrich Hassaurek Four years among Spanish Americans, Cincinnati, 1881)

Sería interminable mencionar las pinturas de carácter popular del siglo XIX en las que se encuentran temas costumbristas. Cabe con todo mencionar principalmente el género de *ex-votos* que se encuentran en gran cantidad en las iglesias, tanto en la sierra como en la costa. En muchas casas antiguas se ven, con frecuencia, pinturas murales que, aunque crudas, no dejan de ser de gran interés; desgraciadamente muchos de estos ejemplos han desaparecido en las últimas décadas. Muchas de estas populares representaciones se muestran más bien vulgares y de poco valor artístico vistas desde la perspectiva del arte a nivel clasista de elite.

Hasta hace una década se consideraba a Joaquín Pinto como el iniciador de la pintura costumbrista en el Ecuador. Esta suposición se muestra incorrecta ante la documentación sobre pintores anteriores que cultivaron el costumbrismo. Ante todo cabe anotar que este tipo de pintura aparece ya en la producción de aquella familia de pintores quiteños de larga y enraizada tradición: los Salas. Es así que Miguel María Lisboa barón de Japurá, un diplomático brasileño, encarga a uno de los Salas varias pinturas con representaciones de indígenas; él anota que este artista fue discípulo de Samaniego, por lo que podría pensarse en el mismo Antonio Salas, padre de Rafael Salas, de quién se expresa Hassaurek de manera muy lisonjera, y a quien atribuye -bajo su sugerencia- ser el primero en pintar 'costumbres'.

"Fue solamente a mi sugerencia que Rafael Salas, uno de los mejores pintores de Quito, dejó el tortuoso camino, y empezó a pintar escenas ecuatorianas y 'costumbres'." (Hassaurek Op. cit.)

Son, sin embargo, las acuarelas adscritas a Ramón Salas las más antiguas que conocemos. Si bien la producción es muy escasa, podemos situar justamente estas pequeñas obras claramente dentro de lo que consideramos costumbrismo. La adscripción de estas obras a Ramón Salas se basa en antiguos inventarios, en los que posiblemente tomó parte José Gabriel Navarro. De las varias acuarelas de género conservadas en el Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, solamente una tiene una firma, la misma que, con todo, no parece ser de su misma mano. A partir de estas pinturas, aparecen con suma frecuencia en los más distintos autores, la descripción de las obras al pie de ellas, lo que no significa necesariamente que se trate que la descripción fuera hecha por el mismo autor, puesto que muchas veces aparecen diferentes grafías, e incluso en distintos idiomas, lo que hace claramente pensar que estas estaban destinadas para ser reproducidas en grabados en publicaciones que se realizarían en el extranjero. En general, un análisis paleográfico está aún en espera, no sólo en este tipo de pintura, sino en todo el panorama pictórico ecuatoriano desde la Colonia.

Hasta la última década solamente eran conocidas pocas colecciones de pintura costumbrista, siendo por mucho tiempo la más

destacada aquella conservada en su cuaderno original en propiedad de la familia Cousin de Quito, consistente en una importante serie de acuarelas de Joaquín Pinto, que repite en gran parte la serie de dibujos a lápiz de Pinto que de doña Amalia de Pinto posteriormente adquirió el Banco Central del Ecuador junto a una abundante colección, esta institución se ha enriquecido con varias acuarelas de Juan Agustín Guerrero y del francés Ernest Charton, quien viviera varios años en Ecuador.

Wilson Hallo consiguió de una antigua colección chilena el más importante conjunto de acuarelas de Juan Agustín Guerrero, que publicara la Fundación Hallo íntegramente con el título *Imágenes del Ecuador del Siglo XIX* (1980).

La producción de Joaquín Pinto abarca prácticamente hasta el fecha de la muerte del artista en 1906. En dicha obra, según Vargas "aparece el indio en todas sus facetas", pero en ello hay que tener cautela al aceptar tal afirmación, pues Vargas se basó principalmente en acuarelas de la colección de la familia Samaniego Salazar de Quito, las mismas que ante el conocimiento actual de la obra de Pinto, aparecen como apócrifas.

El hecho mismo de que se hayan conservado en esta colección por muchos años no excluye que su autoría deba ser revisada. Sobre este particular podemos remitirnos a hechos como los ocurridos durante la visita de Lisboa a Quito en 1853, quien relata:

"Abunda en Quito cierta especie de caballeros de industrias que es muy incómoda para los extranjeros. Había yo encargado al pintor Salas una colección de trajes nacionales, tres o cuatro días después se me presentó un individuo diciendo ser hijo de Salas y anunciando que me venía a traer las pinturas encomendadas. Con la mejor fe del mundo las recibí y pagué de inmediato al precio convenido con Salas, a pesar de que me parecieron muy inferiores a las que conocía de aquel artista, mas luego del día siguiente supe que había sido víctima de una impostura."
(Miguel María Lisboa *Relação de uma viagem a Venezuela, Nova*

Granada e Ecuador, Bruselas, 1866)

El hecho mismo de que el mejor material comparativo para analizar obras de este género sean las crónicas de viajes de los extranjeros al Ecuador nos hace aceptar que estas pinturas, de las que existieron -y se han conservado algunos ejemplos- en cuadernos de más de una docena, fueron confeccionadas tanto por encargo, como para los viajeros -los turistas de aquellos tiempos-, que visitaban de tanto en tanto el Ecuador. Sin embargo el Ecuador no fue un país que despertó demasiado interés de visita, menos aún Quito, ciudad a la que hasta la apertura del Ferrocarril del Sur solamente podía llegarse desde la costa luego de un viaje realmente penoso y lleno de peligros, como lo describe la célebre viajera austriaca Ida Pfeiffer autora de *Meine Zweite Weltreise* (1856). Es, de manera cronológica hacia finales del siglo XIX y principios del XX, cuando realmente florece la pintura costumbrista en Ecuador, el avenir de la fotografía sustituyó rápidamente este género, que constituye un momento importante en la pintura ecuatoriana.

La pintura costumbrista ecuatoriana en la Colección Castro y Velázquez

El presente trabajo, y exposición presentada en el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), está configurada sobre la *Colección Castro y Velázquez* de óleos de pequeñas dimensiones de un artista anónimo que trabajó en Quito en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. La colección de 119 pinturas constituye en sí la más extensa en esta técnica conocida en el Ecuador. Cuadros del mismo género y posiblemente de la misma mano o taller se encuentran dispersos en diferentes colecciones del Ecuador y Europa.

Para dar una visión de la importancia de la pintura costumbrista ecuatoriana, expresada tan sólo en una colección, recogeremos algunos motivos interesantes, tanto de los grupos étnicos representados en la Colección Castro y Velázquez, como sus expresiones de la vida urbana y religiosa. La colección sirvió para una tesis de maestría

en la universidad renana Federico Guillermo de Bonn en 1976 con el título: *La Colección Castro y Velázquez -análisis histórico-etnográfico de una serie de pinturas costumbristas ecuatoriana del siglo XIX*, la misma que continúa inédita y es la base para el presente trabajo.

Los indígenas de Otavalo

Los pobladores denominados comúnmente con el nombre genérico de 'indios de Otavalo' o 'indios de Cotacachi' no siempre habitan directamente en dichas poblaciones, sino en comunidades dispersas o parcialidades en las inmediaciones de dichos centros a los que concurren principalmente a vender sus productos los días de mercado. Durante la Colonia se concedieron varias encomiendas en este territorio, del que no solamente se sacaban productos agrícolas, sino que tenía importantes obrajes cuyos tejidos abastecían un extenso mercado. Es en esta región justamente donde se inician las primeras fábricas de textiles. Durante uno de sus viajes al Ecuador el sabio y patriota colombiano Francisco José de Caldas describe a los pobladores de esta región de la siguiente manera:

"El vestuario en ambos sexos es el mismo que tenían después de la conquista, y en la época hoy, en nada han variado sus anacos, calzados, etc. Y la moda, esa loca inconstancia de telas, de cortes, de color, esa infinita variedad que extenua los caudales, aflige a la sociedad y nos llena de vicios, no tiene ningún imperio sobre el corazón de estos hombres."

"Los indios de este corregimiento son altos, aseados bien formados en ambos sexos. Los hombres traen el pelo suelto a la espalda sin ningún trenzado; las mujeres le tienen cortado por delante hasta el alto de la boca y partido en dos hacesillos con gracia, que llaman 'urco'; por lo detrás le envuelven en una faja de lana, algodón y aun seda."
(Francisco José de Caldas *Relación de un viaje hecho a Cotacache, La Vila, Imbabura, Cayambe, etc.*, Agustín Barreiro Ed., Madrid, 1933)

Indios de Nanegal y Zábiza

Los indios de Nanegal y Zábiza representan dos zonas ecológicas diferentes, el valle cálido del río Guayllambamba, donde se encuentra Nanegal, que es una región propicia para el desarrollo de productos sub-tropicales; mientras que las mesetas de Nayón y Zábiza, siendo cálidas y regadas por el río San Pedro, solamente se prestan para el crecimiento de arbustos, teniendo una agricultura precaria. Nanegal se halla geográficamente distante de centros de importancia, por ello la necesidad de viajes continuos a mercados de otras poblaciones como Otavalo e Ibarra al noreste y Quito al sudeste. Quizás por ello el artista anónimo ha representado los personajes de los cinco óleos de indios de Nanegal (Cat.10-14), cargando productos, y apoyados en varas como viajeros de largas jornadas.

La vestimenta masculina se compone de un calzón blanco hasta la rodilla y una camisa blanca tipo europeo, ambos atados a la cintura, todos ellos calzas ojotas. Las mujeres no poseen un traje que las distinga de las mujeres de otras regiones de manera marcada. Es así que la mujer "De Nanegal" (Cat. 11) lleva anaco azul sobre fustán blanco, sobre los hombros un chal en técnica de ikat y la camisa está bordada a la usanza de aquellas de Otavalo y Cotacachi. Es posible, por lo tanto, que algunas prendas hayan sido obtenidas en los lugares donde han llevado sus mercancías. El anaco es aparentemente siempre azul (Cat. 11- 14), y el uso de un rebozo rojo parece común entre ellas. En conjunto parece que la vestimenta de los habitantes de Nanegal se encontraba en proceso de cambio para la fecha en que el artista realizó las pinturas.

Los indios de Zábiza (y Nayón) están representados en esta colección con 15 pinturas (Cat. 15-29), otros cinco óleos se relacionan en el traje, no pudiéndose determinar con seguridad su procedencia (Cat. 30-34).

Zábiza y Nayón se encuentran en una meseta cálida y erosionada. Ralph Beals (1966) considera que esta región no ha sido

suficientemente estudiada, ni son conocidos documentos y relaciones antiguos. Lo que de ellas se sabe es a través de la tradición oral. Tan sólo en la pasada década ha realizado Frank Salomon investigaciones de archivo que han aportado luz sobre la región.

Sin embargo los habitantes de Zámbez y Nayón aparecen en uno de los primeros documentos fotográficos existentes publicados como es el portafolio de Alfons Stuebel y Wilhelm Reiss *Indianertypen aus Ecuador und Colombia, dem Mitgliedern des VII Amerikanististenkongress gewidmet*, Bonn, 1888.

En base a este documento fotográfico podemos ver que en realidad el traje ha cambiado, algunos elementos se mantienen. El traje masculino tiene un poncho angosto listado, pero se ha perdido el uso común del delantal. El anaco listado de las mujeres de Nayón (Cat. 22, 27-29) y de grandes cuadros sobre blanco de las indias de Zámbez (Cat. 18-21), han desaparecido, conservándose tan sólo el paño de la cabeza y el rebozo anaranjado o 'aromo' (Cat. 30-32).

Las fiestas religiosas de la región han perdido su antigua tradición en las expresiones externas. Aquí se representa tan solo un óleo **Los Dansantes de Sambiza** (Cat. 26), que constituye un documento sobre las antiguas tradiciones, Beals describe a los danzantes de Nayón de la siguiente manera:

"El 'capitán', 'sargento', 'alférez' y paje vestidos casi todos igual. El capitán llevaba un disfraz de tipo español, en estilo antiguo, adornado con flores artificiales (especialmente el adorno de cabeza o 'morrión'). El capitán acarreaba una bandera (dos bandas amarillas y una blanca) asegurada a una pértiga de bambú (carrizo), un bastón adornado de rosarios, crucifijos, medallas de plata, y con dos pañuelos (rojo y amarillo) cogidos al lado del crucifijo. El alférez vestido con dos capas al estilo español, bordadas con hilos de oro y plata, el yelmo con flores artificiales, y el bastón con solamente un rosario."

"Los bailarines y conductores ('guiadores') vestidos con faldas blancas, amarradas a la cintura con una banda. Ellos llevan una capa vieja de plata adornada con plumas de colores. En sus manos portan ramilletes envueltos en pañuelos. Aseguran una campanilla a cada pié, para que los ayuden en sus bailes. Acostumbran a usar guantes guarnecidos con plata antigua. Los dos 'transguiadores' (conductores) llevan también 'enaguas' o refajos con un 'morrión' en la cabeza. Llevaban una capa plateada."
(Ralph L. Beals *Community in Transition: Nayón-Ecuador, Los Angeles, 1966*)

Posiblemente los últimos descritos sean los que aparecen en esta colección (Cat. 26), ya que muestran parte del atuendo, e incluso llevan guantes. Beals no anota que hayan usado máscaras y pañales.

Los indios de Quito y sus alrededores

Sin lugar a dudas el autor de los óleos de esta colección residió en Quito. En dicha ciudad pudo recoger la mayor parte de los personajes que representó, tanto de los habitantes que observara en la calle, mercados y casas, como en las posibles láminas que llegaron a sus manos.

Dentro de los personajes de Quito y sus alrededores la colección es abundante en material ya que llegan a 76 sus representaciones. Es claro que los muy pocos óleos que determinan lugar (Cat. 35, 42, 44, 45, 51 y 100). El hecho de que aparezca solamente en uno de los óleos la designación de Quito (Cat. 100), constituye una prueba de que la mayoría de dichos tipos fueron vistos, o pertenecían a dicha ciudad, y por lo tanto quedaba sobreentendida su procedencia.

El sistema tributario colonial se había mantenido en la sierra ecuatoriana en muchos aspectos como la 'huasicamía', por lo que indígenas de haciendas y de los más diversos y apartados lugares, se encontraban sirviendo en la ciudad. Como centro de migraciones podía Quito emplear a muchos venidos de las provincias en las más distintas

labores y oficios, preferentemente en aquellos que eran despreciados por los habitantes de la ciudad. Como centro económico atraía a los comerciantes de toda la sierra norte, así como a los aventureros y blancos empobrecidos, y finalmente a los mendigos quienes podían esperar un mayor beneficio económico dentro de la ciudad. Como centro religioso Quito constituía un célebre lugar para las expresiones externas de fe católica, que en realidad eran parte de la diversión popular.

Muy heterogéneo y caótico debió ser Quito en el siglo XIX. Por ello no se podía determinar con precisión ya en aquella época quiénes eran los indígenas de la ciudad, manteniéndose solamente aquellos que constituyeran parte de la antigua aristocracia y ostentaban títulos tales como 'alcaldes de indios', y aquellos que profesaban determinados oficios tradicionales de indígenas de la ciudad.

Los cambios y similitudes en el traje de los indígenas de Quito como los que hasta hace pocas décadas se conservaba, expresan lo inestable de la moda entre los habitantes de la ciudad, más afectados por el impacto externo. En el siglo XIX, los indígenas ajenos a la ciudad se encontraban en franco proceso de cambio hacia el mestizo.

La más completa descripción de la vestimenta de los indios de Quito, la encontramos en William Bennett Stevenson, durante las primeras décadas del siglo XIX.

"Aquellos indios que están en mejores circunstancias se visten de manera elegante; los hombres llevan bragas blancas con encajes o flecos en las rodillas, tienen una camisa o un pequeño poncho blanco, plegado al través, cada pliegue de una pulgada de ancho y puesto tieso con almidón; cuando se llevan puestos ambos extremos cuelgan hacia abajo, un poco más abajo de la cintura, y los lados están doblados en las esquinas, esta vestimenta es llamada un 'capisayo'. Alrededor del cuello llevan una especie de volante fruncido o encaje, de unas ocho o diez pulgadas, que cuelga sobre los hombros como una esclavina. El

sombrero es generalmente de lana, tienen una corona baja y ala muy ancha. Los caciques, alcaldes, algunos carniceros y barberos también llevan una larga capa española, bragas sobre los calzones, zapatos y grandes hebillas cuadradas de plata, pero jamás usan calcetines."

"Las mujeres de la misma clase social llevan una enagua blanca, llamada anaco, con anchos encajes al final; sobre esto llevan una pieza de tela doblada del mismo modo que el capisayo de los hombres con la excepción de que está plegado vertical esto es llamado el 'chaupi anaco' y está sostenido solamente alrededor de la cintura con una ancha banda de varios colores, la que se deja abierta del lado derecho y llega solamente a medio talle de las piernas, el encaje blanco colgando hacía abajo casi hasta las pantorrillas. Otra pieza de la misma tela negra, llamada 'lliglla', plegada de la misma manera es puesta sobre los hombros; las dos esquinas superiores están unidas al frente con dos grandes alfileres de plata u oro, ornamentados en la parte superior, llamados 'tupus'; al extenderse la lliglla cubre los codos; el cabello está recogido hacia atrás y hecho un rollo grueso al enrollar un listón a su alrededor desde cerca de la cabeza hasta cada extremo del pelo; sobre la cabeza ellas tienen un gran manojo de cintas, comúnmente rojas."

"La clase más baja y pobre entre los indígenas, hombres y mujeres, visten un aparejo escaso y ordinario; los hombres tienen un par de bragas de algodón que cuelgan bajo sus rodillas; una prenda como un costal ancho, que tiene una abertura para pasar la cabeza y dos huecos para los brazos, este tipo de túnica está confeccionada de algodón o lana, llega casi hasta las rodillas y se recoge alrededor de la cintura. Algunas veces llevan un sombrero de paja, pero con mayor frecuencia ninguna otra cosa que una tira de cuero alrededor de sus cabezas, y nunca se ponen zapatos ni calcetines. Las mujeres tienen solamente una especie de túnica llamada 'anaco' pero es más larga que la de los hombres; sobre los hombros cargan una especie de estola llamada 'ichlla', y esto constituye todo su guardarropa, y que es

generalmente la única cama que ellos poseen. Sus niños, inmediatamente después del parto son envueltos o vendados de tal manera, desde sus hombros hasta abajo de los pies, que se les priva de todo movimiento."

(William Bennett Stevenson *A Historical and Descriptive Narrative of a Twenty Years Residence in South America*, Londres, 1825)

Así mismo describe Stevenson la vestimenta de los mestizos:

"El traje de los mestizos está compuesto por una chaqueta y ropa pequeña, la parte baja del pantalón apareciendo hasta abajo de las rodillas; nada de calcetines, y solamente en ocasiones zapatos; una capa vieja española de tela roja, confeccionada en el campo, y un sombrero de una pieza. A ellos se los llama 'llapangos', una palabra en quichua que significa descalzos. Las mujeres usualmente llevan un faldón largo y un vistoso refajo hecho de franela inglesa, rojo rosa, amarillo o azul pálido, adornado con profusión de cintas, encajes, frunces y lentejuelas, trabajado en una especie de arabesco de una yarda de ancho en el extremo del vestido, abajo del cual cuelga el encaje, sostenido de una prenda interior. El corpiño es generalmente de brocado o de tela, o de satén bordado, unido muy ceñido en torno al talle. El escóte y las mangas de éste están adornadas con encaje blanco, cintas y lentejuelas; una estola angosta de franela inglesa que corresponde a la enagua la llevan echada sobre los hombros; la cabeza va descubierta, pero adornada con tiras, cintas y flores, y el cabello cuelga en pequeños rizos sobre la espalda. Como los hombres, las mujeres rara vez usan zapatos o medias, y es considerado un rasgo de su belleza tener pies y talones rojos, para lo cual utilizan la ayuda de colorete; esta práctica es muy común entre cierto tipo de mujeres."

(Stevenson *Op cit.*)

Debe entenderse también que **El Ñebero** (104), corresponde a esta región, y de cuyo oficio el norteamericano Andrian Terry hace una descripción a principios de siglo de un individuo de los alrededores

de Quito

"Ni bien habíamos entrado al 'páramo' cuando encontramos a uno de los indios que proveen a Quito con hielo, de un picacho algo más cerca de Quito que el Pichincha, que es llamado el Pichincha menor o bastardo. Estos indios salen de la ciudad en la mañana, ascienden la montaña y cogen el hielo de un lugar a una distancia de más de cuatro leguas de Quito, y están de regreso en la ciudad con frecuencia antes de las dos de la tarde, llevando en sus hombros más de cincuenta libras de hielo, envueltas en paja y aseguradas con zarzas."

(Terry Op. cit.)

Los indios de Latacunga

Un conjunto de 10 óleos (Cat. 102-111) corresponde a la actual provincia del Cotopaxi. Entre ellos se encuentran representados principalmente los habitantes de Saquisilí y Latacunga.

De los viajeros que pasaron por esta región como Humboldt, Caldas, Stevenson, entre otros muchos, tenemos muy poca información sobre los habitantes que encontraron a su paso. La única evidencia realmente interesante en el siglo XIX son las fotografías de Stuebel y Reiss, que en un total de cinco, retratan indígenas de Saquisilí y Latacunga. Hassaurek ofrece solamente un descripción corta e imprecisa del traje extraordinario de los indios de Latacunga

"Al presente los indios de Latacunga son famosos por sus mascaradas y danzas durante la 'Semana Santa', entre Navidad y Año Nuevo. Para honrar la ocasión, alquilan vestidos elegantes y joyas para estos bailes, a un costo que no solamente devora todo el ahorro de un año, sino que generalmente acrecienta la interminable deuda por la cual se les mantiene trabajando."

(Hassaurek Op cit.)

Con mayor detalle se analizan los usos de esta región en las

costumbres religiosas, más adelante.

Los indios del Oriente

Es sumamente difícil hacer afirmaciones concretas con respecto a los indios del Oriente representados en ocho óleos en esta exposición, de los cuales tres se encuentran titulados como provenientes del Napo (Cat.112-114) y cuatro como Záparos (Cat. 116-119), el **Vendedor de haves** (Cat. 115) no tiene procedencia determinada; ya que los representados están idealizados en sus motivos, debido al hecho de que los habitantes venían del Oriente a Quito a vender sus productos, muchas de sus costumbres solamente fueron recogidas por el pintor de oídas, e incluso puede tratarse, lo que fue muy común entre los pintores costumbristas como Joaquín Pinto, de copias de grabados europeos e incluso fotografías.

Muy similar a los indios representados es la descripción de Miguel María Lisboa de los indios del Napo:

"Antes de dejar el asunto de los indios del Ecuador debo mencionar otra clase de indígenas que con frecuencia se ven por las calles de Quito. Hablo de los indios del Napo, que de las márgenes de este caudaloso tributario del Amazonas vienen a pie, a quince días de jornada o más, a vender en la capital de la república el fruto de su pobre trabajo. Andan casi desnudos, llevando apenas una pequeña tanga [sic] o calzón, y un poncho muy estrecho; así, desabrigados afrontan las lluvias y atraviesan los congelados páramos de la cordillera oriental, ayudando su marcha con dos varas que llevan en cada mano, y cargando las costas de sus frutos para vender. Estos frutos son llevados en un canasto de mimbre de quince palmos, con bananas, pieles, pájaros, etc. Hablan poco castellano y conversan con los quiteños en quichua."

(Lisboa, *Op cit.*)

Un cuadro de esta serie facilita en parte la determinación de la

fecha en que fueron pintados los cuadros de la Colección Castro y Velázquez, este es **Un comerciante en el Napo** (Cat.113). Del óleo mismo puede colegirse que este solamente pudo haber sido pintado a partir de la segunda mitad del siglo XIX o principios del XX, debió al tipo de saco que lleva el hombre blanco. Sobre este comercio regional el inglés Simson escribe:

"Al día siguiente contraté a un 'Comerciante del Oriente', como son llamados aquellos que han vivido por siete años en el Napo, para que sea nuestro guía e intérprete desde los límites del río. Su ocupación está ahora prohibida, y los Canelos, Macas, Sarayacu, Curarai, y el Alto Napo se ha puesto bajo la autoridad ilimitada de los jesuitas, quienes tienen unos seis misioneros allí."

(Alfred Simson Travels in the Wilds of Ecuador and the Exploration of the Putumayo River, Londres, 1886)

Sobre el origen de la palabra o el nombre 'Záparo', asegura Simson que viene de la canasta doble de hojas impermeables, y sitúa a este grupo principalmente en el río Curarai y tributarios.

Los blancos

Los personajes que pueden ser considerados como blancos en el contexto socio-cultural son escasos en la pintura costumbrista ecuatoriana. No se registra ningún personaje femenino, a menos como principal, con lo que las muchas veces detalladas descripciones de los viajeros sobre las mujeres blancas no pueden ser empleadas en este punto. Solamente cabe anotar que muchos fueron los extranjeros que describieron a las mujeres de la aristocracia y de la clase alta ecuatoriana, como Stevenson, Mellet, Terry, Holinski, Lisboa, Pfeiffer, Gerstaecker, Hassaurek, Kolberg, André, entre otros muchos.

Solamente dos cuadros representan blancos: **Mucico del pais** (Cat. 79);

Vendedor de viguelas y tiples (Cat. 80). Estos

constituyen ante todo algo así como 'tipos curiosos', los que parecen venir de condiciones sociales venidas a menos, y que vivían en una situación económica poco floreciente. La forma extraña en el vestir hace de ellos personajes del vivir urbano quiteño. En su apariencia externa y fisonomía se encuentran relacionados primordialmente con los blancos de la clase alta, mientras que se visten y ocupan de labores que corresponderían a los mestizos. Otros dos personajes blancos son **El mayordomo en cosechas** (Cat. 81) y **Un comerciante en el Napo** (Cat. 113), que presentan casi con seguridad a blancos ocupando oficios claramente destinados a aquellos que hoy entenderíamos por clase media.

Escenas de la vida urbana

El artista anónimo recogió los personajes representados principalmente dentro de zonas urbanas. El hecho de que estén presentes tan grande cantidad de vendedores, significa que uno de los lugares de preferencia dentro de su obra fueron los mercados, donde se aglomeraba toda la vida popular de la ciudad, y donde concurrían aquellos, que venidos de otros lugares aledaños, traían sus productos a la venta.

No se puede decir que todas las escenas que aparecen sean netamente quiteñas, pero ésta es el hecho mayor, si se toma en cuenta que una ciudad cuanto más grande, ofrece mayores aspectos en su vida diaria. Durante el siglo XIX la ciudad vivía mientras había luz natural, la iluminación nocturna tenía la duración de una vela, que con luz mortecina trataba de lanzar un poco de resplandor sobre las calles en la noche.

"Hacia las ocho de la noche las calles comienzan a quedar desiertas, y hacia las nueve y media, oscuridad y silencio reinan indisputadamente, aparte de las lámparas en las calles que arrojan su luz tenue e incierta a largos intervalos por unos cuantos pies a su alrededor, y el largo y sordo lamento de la patrulla, anunciando la hora de la noche."

(Terry, *Op cit.*)

Los Zámbezita eran en parte aquellos que servían en la iluminación de la ciudad (Cat. 25), oficio que era remunerado por el Cabildo y por los propietarios de las casas que según la ordenanza debían poner un farol en las calles como relata Hassaurek.

"Cada casa está obligada a colgar afuera un cabo de vela en el farol a partir de la siete pasado el meridiano, en caso de que no hay luz de luna. A las diez de la noche la vela se ha consumido y reina la oscuridad."

(Hassaurek, *Op cit.*)

Los servicios sanitarios de la ciudad dependían del agua, la cual era traída por medio de acueductos de las quebradas del Pichincha a las fuentes de la ciudad, situadas en las plazas principales, de donde cogían el agua indígenas cuyo oficio era transportarla en enormes ollas de barro, denominadas 'pondos'. Este oficio indispensable en la vida citadina está representado en el cuadro **Aguadores** (Cat. 66), y cuya descripción la encontramos nuevamente en el inglés William Bennett Stevenson

"Son capaces de soportar cargas muy pesadas; un hombre puede llevar en sus espaldas durante gran parte del día una enorme vasija de barro que contiene de doce a dieciséis galones de agua; esta vasija descansa en la parte inferior de su espalda, mientras que una correa de cuero asegurada a cada lado de la vasija es pasada a través de la frente del cargador, quien está inclinado de tal manera que la boca de la vasija queda en una posición horizontal, y todo el peso descansa en una línea perpendicular a su tobillo derecho, a cuyo lado está completamente presionado. El indígena tiene una especie de paso cojeante, pega zancadillas con su pie izquierdo, y luego se arroja completamente a la derecha, por lo cual su tobillo derecho es mucho más grueso que el izquierdo, y este pie es también más grande que el izquierdo."

(Stevenson, *Op cit.*)

El agua debió ser siempre escasa y cara para las clases populares, y naturalmente los establecimientos de ventas de comida constituían un peligro para cualquier persona no inmunizada. Varios cuadros representan escenas de comida, algo así como las llamadas 'mesas revueltas' de la pintura española popular del siglo XVII, tales como **La bodeguera** (Cat. 67), **La tortillera** (Cat. 68), que vistas por un extranjero son descritas así:

"Las cocinas, por lo tanto, son negras y oscuras; y ya que casi ninguna otra cosa sino carbón se usa para cocinar, estas son ruidosas e incómodas. No se conocen las hornillas, ya que no hay combustibles conectados con fogones, y la cocina es un verdadero lío. El cocinero necesita uno, dos o más subordinados para abanicar los fuegos; a cada fogón un fuego separado, y para cada dos fuegos un individuo que los abanique."
(Hassaurek, *Op cit.*)

De los diferentes dulces preparados en Quito han perdurado aquellos que eran los más famosos en el siglo XIX, esto es los helados y las colaciones. Los helados estaban relacionados con la traída del hielo de las montañas, o cuando caía granizo. Estos podían tener formas de frutas de gran naturalismo. Las mujeres que hacían su negocio **Trabajando colación** (Cat. 69 y 70) están ahora desapareciendo en Quito, pero quien visite la famosa muralla de San Francisco, en lo que hoy se conoce como la 'cruz verde', verá todavía la misma escena representada por el pintor anónimo costumbrista.

Durante el siglo XIX todo Quito ofrecía muy poco en actos organizados para el esparcimiento general. El teatro y otras funciones culturales eran desconocidas por las clase baja, e incluso muy raras para las clases sociales más elevadas. Por ello ven los viajeros las diversiones populares solamente desde el punto de vista europeo, lo que conduce a Holinski a afirmar que en Quito solamente había procesiones y mascaradas.

"Las diversiones públicas se reducen a las procesiones

religiosas y a las mascaradas"

(Alexandre Holinski *L'Equateur. Scènes de la vie sud-américaine, Paris 1861*)

Es natural que el pueblo haya buscado una forma de diversión en aquello que más propiciaba la ciudad, esto es la expresión externa de la fe católica; pero no solamente existía este aliciente, sino también fiestas profanas como la del carnaval, que según Stevenson era de mascarada.

"Las mascaradas son también comunes durante el carnaval y las fiestas de inocentes y a mí me han asegurado personas muy viejas, de que jamás han escuchado de ningún tipo de robo ni otras depredaciones cometidas durante estos festivos."

(Stevenson, *Op cit.*)

La Convidada al juego de el Carnabal (Cat. 57) no debe tratarse de aquellos participantes al juego con agua de los mestizos y blancos en la sierra, sino de la costumbre del 'carnaval de flores' practicado por los indígenas, como el registrado por Peter Masson en Saraguro (Loja) en 1973. Por ello habla el recipiente con flores que lleva la mujer, así como la paloma en la mano, que debe de tratarse de un cascarón, esto es una bola de cera llena de agua perfumada.

Una de las fiestas que los indígenas han celebrado, y celebran con mayor entusiasmo dentro de su vida privada, son los matrimonios. Una boda de indígenas prósperos constituía todo un evento que duraba días. En *India Novia* (Cat. 88); *Baile de Nobios* (Cat. 89) y el *Baile de los Padrinos* (Cat. 90), se ilustra la costumbre del festejo del matrimonio indígena como el descrito por Terry

"Por dos días y dos noches consecutivamente, oímos el sonido de tambores, tocar diferentes instrumentos y cantos, mezclados con gritos y risas bacanáticas, que procedían de la casa frente a nosotros, cuya puerta se mantenía constantemente cerrada. Fuimos infor-

mados de que estaban celebrando las nupcias de un 'pulpero', dueño de una taberna. Preguntamos si se nos permitía presenciar la fiesta por un corto tiempo, y nos contestaron que estarían muy complacidos de dejarnos entrar, pero que si entrábamos estábamos obligados a cumplir con la costumbre y permanecer allí hasta que todo terminara, ya que a nadie se le permitía pasar por la puerta hasta terminar la fiesta, la cual nunca duraba menos de cuatro días y a menudo seis u ocho...Luego que el nudo está amarrado, lo que se hace en la mañana, todos los invitados se dirigen a la casa del novio, durante el día se pasan bailando y bebiendo 'chicha' y aguardiente. Por la noche el novio y la novia están permitidos ausentarse, y entonces el barullo comienza, que pronto crece rápido y furioso."

"Aquel que puede beber más y bailar más largo, es el más aplaudido; nadie piensa en ir a la cama, pero cuando son vencidos por el licor y la fatiga, hombres y mujeres se acuestan promiscuamente en el piso o en las bancas, donde llegan a caer..."

En la mañana del quinto día, los invitados de la casa frente a nosotros empezaron a salir de uno en uno."

(Terry, Op. cit.)

Así era la vida de las clases populares en las ciudades y pueblos de la sierra durante el siglo XIX, en gran parte estas costumbres se han mantenido sin mayores cambios, y si bien las ciudades y pueblos no se comunican entre sí por medio de la **Posta al chasque** (Cat. 36), cuyo título nos recuerda su ancestro tanto europeo como precolombino, con todo el interés y la curiosidad del muchacho ilustrado en este cuadro es común aún en la llegada de los trenes, buses y otros transportes populares.

Escenas religiosas

La ciudad de Quito, y toda su jurisdicción, ha tenido siempre la fama de constituir un centro de gran devoción religiosa. En efecto, pocas ciudades de América Hispánica contaban con un clero tan poderoso y un conjunto de conventos, iglesias y oratorios como Quito.

Es explicable que esta religiosidad se haya desbordado en manifestaciones externas populares de gran magnitud. La exhuberancia de estas y la falta de otras distracciones públicas sirvieron de pretexto para el entusiasmo con que fueron celebradas. Estos síntomas son recogidos en toda su magnitud por los viajeros del siglo XIX, que pudieron espiar las tradiciones religiosas como eventos exóticos dignos de ser descritos, con todo cabe anotar que muchos de los viajeros al Ecuador fueron protestantes, por ello vieron en las manifestaciones católicas verdaderas orgías religiosas.

El artista anónimo de esta colección recoge muchas expresiones sobre las tradiciones religiosas del siglo XIX, principalmente aquellas de intensa participación indígena y mestiza. Las publicaciones de los viajeros están acompañadas muchas veces de ilustraciones, y constituyen un importante marco comparativo para entender hoy estas tradiciones, muchas de ellas extinguidas.

Los cuadros costumbristas de temas de tradiciones religiosas pueden agruparse así:

- A. Las fiestas religiosas dentro de un sistema elaborado, y las diversiones públicas ligadas a ellas.
- B. La institución de la doctrina cristiana y el poder del clero.

En los primeros puede verse la vestimenta usada para la ocasión de las procesiones, los rituales y el sistema de cargos; en las segundas las formas de inculcar la fe por medio de religiosos y doctrineros.

El catolicismo en sus festividades múltiples en el calendario brindaba a los indígenas la posibilidad de expresión que les fuera negada por la misma práctica del dogma. Así encontró la antigua tradición un campo donde realizarse. La ausencia de las antiguas fiestas repercutió en las celebraciones católicas, siendo éstas hasta cierto punto una transposición de nombres bajo el mismo sentimiento. Estas expresiones externas cumplían además una función altamente social, significando esto una posibilidad de escalación social para los donadores

dentro de la jerarquía interna del grupo, pueblo, etc. Con todo, el ser en una fiesta **El Prioste** (Cat. 91) no significaba una decisión hecha en libre albedrío por el individuo, sino como anota Hassaurek

"Algunas veces las personas designadas por el cura para dar la 'fiesta'. (estas personas son llamadas 'priostes'), o en otras palabras para pagar los doce dólares, pueden ser excusadas, pero el cura puede, en caso de rechazo ordenar su encarcelamiento hasta que se haya pagado el tributo."

"En cada parroquia el cura tiene el derecho a cuatro fiestas forzosas por año, las cuales deben ser pagadas por aquellos de su parroquia que él designa para el propósito. Es su oficio designar a otros cada año."
(Hassaurek, *Op. cit.*)

La participación de los indígenas en estas fiestas como priostes es posible que constituyera, posiblemente inconscientemente, un paso en el proceso de transculturación, pues la participación directa en las ceremonias religiosas colocaba al indígena dentro de la 'hermandad cristiana', esto es, en una posición de igualdad con los blancos dentro de la doctrina cristiana. En forma contraproducente, la deuda que el priostazgo significaba, sumía al individuo en una situación de mayor dependencia y miseria económica.

La mujer tuvo generalmente un papel secundario dentro de los festejos religiosos, pudiendo ser priostas en compañía de su marido como en **El Prioste y la Priosta** (Cat. 92), o en celebraciones de segundo orden directamente, como en **A la misa del Niño** (Cat. 61), en que una mujer transporta un camarín con un Niño Dios.

El ciclo de la Semana Santa se encuentra magníficamente representado en esta colección con escenas de las procesiones (Cat. 93-98), descritas por varios viajeros, de entre los que seleccionamos aquí al célebre Paul Rivet, que describe la procesión del Viernes Santo en Tulcán.

"Entre esa doble hilera avanzaba el cortejo sacro, a la cabeza

venía el Alma Santa. El individuo que la representaba estaba vestido de blanco, encerrado desde su cintura en un 'turbante' de doce metros de altura, cuyos cuatro bastones longitudinales de bambú, sosteniendo aros transversales de junco de la pesada armadura, que eran fijados firmemente de la cintura. El inmenso armazón de madera era forrado de tela blanca y decorado de cintas azules, rojas y amarillas en espirales alternas. Una cola blanca, ancha, más o menos de tres metros y larga de veinticinco metros completaba el traje. Cuatro hombres armados de varas mantenían el equilibrio del inestable y extraño aparato. Atrás del Alma Santa ocho individuos, los 'Santos Hombres', perteneciendo, según parece a la raza blanca y a la mejor sociedad de Tulcán, por consiguiente figurantes devotos o voluntarios, enteramente vestidos de blanco como los 'turbantes' vestidos con una alba de cura, la cintura ceñida con un cordón negro grueso, la cabeza cubierta con un velo blanco en forma de capucha de penitente, donde dos huecos daban sitio a los ojos, de una mano sostenían la cola voluminosa, de la otra llevaban una candela encendida."

(Paul Rivet "Le Christianisme et les Indiens de la République de l'Equateur En: L'Anthropologie, XVII,1-2, París, 1906)

En el ciclo de Corpus Christi aparecen nuevamente los personajes con grandes capirotos, y esto lo ilustra André en su grabado sobre la procesión de Corpus en Quito (1884). Los Mogigas de Corpus en Tagunca (Cat. 109-110) son muy semejantes a los gigantes vistos por Holinski

"Los otros representaban lo que llaman gigantes y gigantas. Para eso se les ve vestidos de una maniquí doble tamaño grande natural, y cubierto de una larga falda, cuando este maniquí simula una negra, tiene dos cabezas, la una en los hombros, la otra que es la única viva, atraviesa por una payasada picaresca, donde se supone que tiene que terminarse el tronco y donde tienen que empezar las piernas."

(Holinski, Op. cit.)

Personajes parecidos son conocidos de las viejas procesiones de Barcelona, descritas por Carreras y Candí (1947), en que aparecían ocho gigantes rodeados de enanos danzantes que tocaban el tamboril y la dulzaina. El término 'mogiga' o 'mogiganga' -como los que describe Miguel de Cervantes- denota lo ridículo de la figura; el hecho de que el negro aparezca con galas militares tiene su posible origen en el ejército de los Tauras, instituido por el presidente Urbina en el tiempo que Holinski visitó el Ecuador.

Con la Novena de Navidad se inicia un nuevo período de celebraciones religiosas. Los pases del Niño son, según Guevara, quien los describe en forma corta y precisa:

"el traslado del Infante, de la casa del dueño a la del sacerdote o de cualquier lugar al pesebre,... y desde el pesebre hasta el altar del templo para la misa del Niño."

(Darío Guevara "Del Folklore ecuatoriano. Los Nacimientos." En: Museo Histórico, 31, Quito, 1959)

La miniatura **A la misa del Niño** (Cat. 61) muestra una priosta acompañada de una 'riegaflora'. La priosta lleva al Niño Dios en un camarín. La fiesta de la Navidad ecuatoriana ha tenido una repercusión popular extraordinaria, considérese solamente la magnificencia del *Pase del Niño Viajero* en el austro del Ecuador.

El 28 de diciembre con la fiesta de los Santos Inocentes se iniciaba el período de mascaradas en Quito, el cual se prolongaba hasta la Epifanía, esto es el 6 de enero. Es paradójico que la fiesta de inocentes, relacionada con la matanza de los niños por Herodes, se haya colocado en la época de los chistes y las burlas. Foster (1960) anota esta misma tradición en España como el 'día de los tontos'. Las fiestas del ciclo de Navidad permitían a los participantes caricaturizar a muchos personajes, en **Disfrases de los indios en el Día de Reis**, (en Quito) (Cat. 100), junto con los que están vestidos con trajes de fantasía, se encuentra uno llevando un hábito largo, cubierta la cabeza y con una máscara de animal, este personaje lleva además un rosario y es

casi la caricatura de un cura o de una 'beata'.

Las tradiciones religiosas exigen, por otra parte, un análisis de su manera de introducción entre los indígenas, y por extensión entre los mestizos. La institución dedicada a la propagación de la fe era la doctrina cristiana.

Al toque de las bocinas, representado en **Tocando a la dogtrina** (Cat. 106) se congregaban los habitantes de un distrito en la plaza, el cementerio, u otro lugar amplio, a escuchar la doctrina como dice Hassaurek. Ya que la enseñanza de la doctrina era compulsiva, esta situación está descrita visualmente en el cuadro **Castigando la falta a la dogtrina** (Cat. 107), que es descrita en toda su crueldad

"Se comienza pasando lista, lo que es llamado 'padronar'. Los nombres de los indios, hombre y mujeres de la parroquia están inscritos en tres o cuatro tabletas de madera con un mango cada una. Frente a cada nombre hay un pequeño agujero por el que pasa una cuerda, con un nudo a cada extremo. Los nombres en las tabletas son leídos por un alcalde, y cada individuo meramente responde "Aquí estoy mi amo". Si acaso se encuentra el nudo unido al nombre colgado hacia afuera, esto significa que su propietario faltó de atender el último ensayo de la 'doctrina cristiana'. Estos ensayos tienen lugar dos veces por semana. Tan pronto el nombre de uno de los culpables es llamado, se le requiere que dé un paso adelante y que se acueste sobre el piso boca abajo, donde él recibe tres latigazos, los que son administrados con una beta de cuero de vaca doblada para el propósito. Las mujeres solamente se arrodillan, y sacándose sus chales, reciben los latigazos en las espaldas."

(Hassaurek, *Op. cit.*)

Finalmente cabe hacer una descripción aparte de las danzas rituales que aparecen en cuadros costumbristas y que pertenecen a varios lugares dentro del marco geográfico en que pintó el artista anónimo (Cat. 26; 58; 99 y 111). Aparentemente de todas las tradiciones

religiosas y profanas precolombinas ligadas a los festejos, parecen ser los bailes rituales los que mejor se conservaron a través de la superposición e interpenetración de culturas. Pese a la notable fuerza con que los ministros y doctrineros del catolicismo combatieron estas expresiones 'idólatras', es posible que las danzas hayan sido aceptadas de alguna manera como adorno en las fiestas organizadas por los católicos. El traje de los danzantes es notoriamente semejante al descrito en crónicas de los siglos XVI y XVII, donde aún son considerados 'idolatrías'.

La descripción del Jesuíta Anónimo de fines del siglo XVI, sobre el traje de un sacerdote en el templo de Illa Tecce, es de gran interés para nuestros danzantes

"una gran tiara en la cabeza, que era a manera de capirote o papahigo, desta suerte, que llamaban 'Vila Chucu', sobre este ponía la más de la armazón como era una patena de oro hecha de manera de sol, y encima una gran diadema, a abajo de la barba una media luna de oro, y por extremo plumas largas de papagayos grandes, que llaman 'guacamayas', a este modo, todo cubierto de chapas de oro y de pedrería; y llamábase toda la tiara 'Huampar chucu'. Luego se seguía una como loba o túnica sin mangas, hasta el suelo, suelta, sin cinto, y encima un 'huapil', que es como una sobrepelliz sin mangas, hasta la rodilla, de lana y todo el 'haupil' sombrero de chapas de oro y de alguna pedrería; en lugar de mangas era braceletes y axorcas de oro y piedras preciosas, y su calzado de lana fina."

(Jesuíta Anónimo "De las Costumbres Antiguas de los naturales del Perú", En: Crónicas Peruanas de Interés Indígena, Madrid, 1968)

Una descripción de un traje parecido agradecemos a Pablo José de Arriaga, a principios del siglo XVII, en que esta vez quienes lo llevan son también 'danzantes'

"En estos actos se ponen los mejores vestidos de cumbi que tienen y en la cabeza unas como medias lunas de plata que llaman

chacrahinca y otras que llaman huama, y unas patenas redondas que llaman tincurpa, y camisetas con chaperías de plata, y unas hauracas con botones de plata y plumas de diversos colores de haucamayás, y unos alzacuellos de plumas que llaman huaracas, en otras partes tamta, y todos estos ornamentos los guardan para el efecto."

(Pablo José de Arriaga "Extirpación de la Idolatría del Pirú", En: Crónicas Peruanas de Interés Indígena, Madrid, 1968)

Los danzantes en la sierra del Ecuador siguen siendo una tradición muy arraigada dentro de los festejos, especialmente Corpus Cristi, constituyendo no tanto una nota religiosa, sino más bien el acompañamiento profano de las fiestas. Danzantes no solamente aparecen con el tradicional penacho, la larga túnica, cascabeles y puñales, sino muchas veces representando tradiciones de carácter histórico como el la denominada 'Matanza del Yumbo', que se encuentra en la miniatura **Los Yumbos bailando** (Cat. 60).

Las tradiciones religiosas ecuatorianas con toda la fuerza que están enraizadas en la cultura indígena están en un proceso de continuo peligro de desaparición. Esto se ha acentuado con los mismos cambios del catolicismo, que ahora trata de abolir muchas formas de festejos y ha sacado del calendario a muchos santos. Desgraciadamente estas reformas conducen a una paulatina destrucción de la fé popular expresadas en todas estas manifestaciones de alegría y muchas veces de dolor.

Vision general

Por lo general se encuentra en cada cuadro solamente una persoan en el centro, en otros casos son dos o tres en la misma escena; solamente en un cuadro aparecen cuatro personas juntas. Esto no solamente responde al tamaño absoluto de las miniaturas, sino también a la intención de representar con mayor fidelidad detalles como el vestido, el adorno, e incluso la expresión física de los personajes, quienes en este aislamiento acentúan la tipificación de cada miniatura.

Justamente de esta fidelidad es posible distinguir detalles de gran interés etnográfico. Es así, por ejemplo, que de los trajes representados es posible admirar la técnica de tintura de los rebozos o 'macanas'; el peinado de determinados grupos, como los indios de Otavalo y Cotacachi, que permiten ver un cambio en la moda, hecho que puede ser confrontado con los viajeros en los distintos decenios del siglo XIX. Los productos con que comercian muestran la movilidad de los indios de Zámbez y Nayón. En las escenas profanas y religiosas es posible diferenciar el grado de importancia de éstas y de sus participantes. Estos pocos esbozos muestran claramente la riqueza de las miniaturas costumbristas como fuente documental.

La capacidad informativa del pintor es mayor cuanto mejor conoce el ambiente, el lugar en que habitan los representados. Es así, que los personajes de la ciudad se encuentran por lo general presentes en forma mucho más exacta que aquellos venidos de otras partes. Mucho menos fieles en su exactitud son los cuadros de los indios del Oriente, los cuales pueden llegar a ser absurdos y ridículos; es posiblemente por no haber sido pintados del natural o de un modelo, sino en base a relatos.

La intención del pintor costumbrista de tipificar se expresa también en el simple ambiente, que en la mayoría de los cuadros constituye solamente un fondo. En caso de escenas de interiores, puede el artista darnos más información. Escenas que tienen lugar en exteriores son representadas algunas veces con un paisaje muy sumario, el que pretende, indudablemente, ambientar el cuadro en su forma más característica.

El que el pintor haya agregado niños en algunas de las representaciones, tiende quizás a darles un toque de simpatía, dirigido incluso a satisfacer a su cliente.

Algunos tipos como los blancos, están representados como figuras de aquellas personas pobres, como ejemplo de estos personajes que vivían en la ciudad casi con un halo de exotismo.

Las poses de muchos de los representados nos hacen pensar en motivos venidos de Europa. Estas actitudes estudiadas y muchas veces afectadas, nos recuerdan que algunos artistas ecuatorianos pintaron de grabados, de donde pudieron obtener muchas de estas posiciones tan conocidas de pinturas de escenas italianas del siglo XIX, que llegaron en abundancia en grabados y láminas a Sudamérica.

El pintor costumbrista de la Colección Castro y Velázquez, con su arte vio los tipos y las escenas de los habitantes de una región de la sierra ecuatoriana, cuyo realismo juntamente con su fidelidad hace que sean una fuente de gran importancia para el conocimiento de una sociedad en una época.

Bibliografía

- Eduard André "América Equinoccial" En: *América Pintoresca. Descripción de Viajes al Nuevo Continente*. Barcelona, 1884.
- Anónimo (Jesuita Anónimo) "De las Costumbres Antiguas de los naturales del Pirú."
En: Francisco Esteve y Barba (Ed.) *Crónicas Peruanas de Interés Indígena*. Madrid, 1968.
- Pablo José de Arriaga "Extirpación de la Idolatría del Pirú."
En: Francisco Esteve y Barba (Ed.) *Crónicas Peruanas de Interés Indígena*. Madrid, 1968.
- Ralph L. Beals *Community in Transition: Nayón-Ecuador*. Los Angeles, 1966.
- Francisco José de Caldas *Relación de un viaje hecho a Cotacache, La Villa, Imbabura, Cayambe, etc.* Madrid, 1933.

Julio Caro Baroja *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*. Madrid, 1966.

Francisco Carreras y Candí *Folklore y costumbres de España*. 3 vols. Barcelona, 1946-47.

Juan Castro y Velázquez *La Colección Castro -análisis histórico-etnográfico de una serie de pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX*. MS, Bonn, 1976.

Juan Castro y Velázquez "Un importante momento en la pintura ecuatoriana: el costumbrismo."
En: Enrique Ayala Mora (Ed.) *El Libro del Sesquicentenario -Cultura-*, Corporación Editora Nacional, Quito, 1972.

Juan Castro y Velázquez "La pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX"
En: *El Arquitecto*, Año 1 N° 5, Guayaquil, 1979.

Juan Castro y Velázquez "Holinski, Pfeiffer, Hassaurek y Whympfer: Cuatro Viajeros. Introducción y notas bio-bibliográficas."
En: *Revista del Archivo Histórico del Guayas*, 14, Guayaquil, 1980.

Juan Castro y Velázquez "Científicos y viajeros alemanes al Ecuador en el siglo XIX"
En: *Hispanorama*, Siegen-Alemania, 1980.

Emilio Correa Calderón *Costumbristas Españoles*. Madrid, 1950.

Fernán Caballero *La Gaviota*. Madrid, 1893.

George M. Foster *Culture and Conquest. America's Spanish Heritage*. Chicago, 1960.

Friedrich Gerstaecker *Achtzehn Monate in Suedamerika und dessen*

deutschen Colonien. Jena, 1872.

Darío Guevara "Del Folklore Ecuatoriano: Los Nacimientos"
En: *Museo Histórico*, 31, Quito, 1959.

Wilson Hallo *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. Juan Agustín
Guerrero. Espasa Calpe, Madrid, 1980.

Friedrich Hassaurek *Four Years among Spanish Americans*.
Cincinnati, 1870.

Alexandre Holinski *L'Equateur. Escènes de la vie sud-américaine*.
París, 1861.

Alexander von Humboldt *Atlas pittoresque -Vues des Cordillères et
Monuments des peuples indigens de l'Amérique*. París,
1810.

Mariano José de Larra *Artículos Completos*. Madrid, 1944.

Miguel María Lisboa *Relação de uma viagem a Venezuela, Nova
Granada e quador*. Bruselas, 1866.

Julian Mellet *Viajes al interior de América Meridional*. Santiago de
Chile, 1959.

José Gabriel Navarro *Artes plásticas ecuatorianas*. Fondo de Cultura
Económico, México, 1945.

Gaetano Osculati *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo il
fiume delle Amazoni*. Milán, 1854.

Ida Pfeiffer *Meine zweite Weltreise*. Viena, 1856.

Paul Rivet "Le Christianisme et les Indiens de la République de
l'Equateur"

En: *L'Anthropologie*, XVII, París, 1906.

Alfred Simson "Notes of recent journeys in the interior of South America." En: *Proceedings of the Royal Geographical Society*, XXI, Londres, 1877.

Alfred Simson "Notes on the Záparos." En: *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, VII, Londres, 1878.

Alfred Simson "Notes on the Napo Indians." En: *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, XII, Londres, 1886.

William Bennett Stevenson *A Historical and Descriptive Narrative of a Twenty Years Residence in South America*, 3 vols, Londres, 1824.

Alfons Stuebel *Die Vulkanbergo von Ecuador*. Berlin, 1897.

Alfons Stuebel y Wilhelm Reiss *Indianertypen aus Ecuador und Colombia, dem Mitgliedren des VII Amerikanistenkongress gewidmet*. Bonn, 1888.

Adrian N. Terry *Travels in the Equatorial Regions of South America in 832*. Harford, 1934.

Angel Valbuena Prat *Historia de la Literatura Española*. Vol. III, Madrid, 1960.

José María Vargas O.P. *El Arte Ecuatoriano*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Cajica, México-Quito, 1960.

José María Vargas O.P. *El Arte Ecuatoriano*. Quito, 1964.

Catálogo

- | | | | |
|---|--|---|---|
| 1 | INDIO DE OTABALO
18.50 X 14 cm | 3 | VENDEDOR DE CANASTAS
DE OTABALO
18 X 13.50 cm |
| 2 | VENDEDORA DE
CANASTAS DE OTABALO
18.50 X 14 cm | 4 | MUCICOS INDIOS DE
OTABALO
18.50 X 14 cm |

En el título de cada miniatura se respeta la grafía original del artista anónimo.

Todas las miniaturas están pintadas al óleo sobre lienzo. Puede verse en algunos cuadros que estos fueron fijados posiblemente sobre una tabla y pintados varios sobre el lienzo y luego recortados.

Las medidas están dadas en centímetros, alto por ancho.

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 5 | OTABALO VENDIENDO
ARPAS
18.50 X 13.50 cm | 16 | ZANVISA
23.50 X 17.50 cm |
| 6 | INDIO DE COTACACHE

18.50 X 13.50 cm | 17 | BENEDOR DE CARISOS

19.50 X 13 cm |
| 7 | BAILE DE SAN JUAN EN
COTACACHE
18.50 X 14.50 cm | 18 | ZAMBISA BENDIENDO
CHALLAS
18.50 X 14 cm |
| 8 | VENDEDORA DE
CANASTITAS
18 X 13.50 cm | 19 | BENEDOR DE MOYAS
19 X 13 cm |
| 9 | VENDEDOR DE PONCHOS
18.50 X 13.50 cm | 20 | VENDEDOR DE MANI.
(SAMBIZA)
18.50 X 14.50 cm |
| 10 | NANEGAL
19 X 14 cm | 21 | VENDEDORA DE
NARANJILLAS
18.50 X 14 cm |
| 11 | DE NANEGAL
19 X 14.50 cm | 22 | VENDEDORA DE AJOS Y
NARANJILLAS
19 X 15 cm |
| 12 | VENDEDORA DE AJI
COLORADO (NANEGAL)
18 X 14.50 cm | 23 | VENDEDOR DE PLATANOS
18.50 X 13.50 cm |
| 13 | YERBATERA
18 X 13 cm | 24 | (SAMBIZA) BENDIENDO
PLANTAS
18 X 14 cm |
| 14 | VENDEDORA DE GUVOS
18 X 13 cm | 25 | ZAMBISAS PONIENDO
ALUMBRADO
18.50 X 14 cm |
| 15 | SAMBIZA
23.50 X 17 cm | | |

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 26 | LOS DANSANTES DE SANBIZA
18 X 15 cm | 37 | CIEGO TOCANDO LA ARPA
18.50 X 14 cm |
| 27 | VENDEDORA DE BERDURAS DE NAYON
18.50 X 14 cm | 38 | VENDEDOR DE CANASTAS
18.50 X 13.50 cm |
| 28 | VENDEDORA DE LEÑA
18 X 13 cm | 39 | CARGADOR DE ADOBES
19 X 14.50 cm |
| 29 | BENEDORA DE PLATANOS DE NAYON
18 X 14 cm | 40 | VENDEDOR DE JERGA
18.50 X 14.50 cm |
| 30 | VENDEDORA DE PONDOS
19 X 14 cm | 41 | VENDEDOR DE JERGA
18.50 X 14 cm |
| 31 | BENEDORA DE CUEROS DE BOREGO
19 X 13.50 cm | 42 | MAGDALENAS BAILANDO
18 X 14 cm |
| 32 | INDIA ILANDO LANA
18.50 X 14.50 cm | 43 | SENISERO
18.50 X 14 cm |
| 33 | VENDEDORA DE PATOS
18.50 X 13 cm | 44 | MELICIANO DE CHILLO
18.50 X 13 cm |
| 34 | BENEDORA DE LECHE Y NATA
18 X 12.50 cm | 45 | VENDEDORA DE SANBOS. DE GUAPULO
18.50 X 14 cm |
| 35 | COTOCOLLAO
18.50 X 14.50 cm | 46 | VENDIENDO SAPALLOS
18.50 X 13.50 cm |
| 36 | POSTA AL CHASQUE
18.50 X 13.50 cm | 47 | VENDEDORA DE QUESOS
18.50 X 15 cm |
| | | 48 | CARGANDO PAPAS
18 X 14 cm |

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 49 | BENEDORA DE PAN DE
PUENVO
18 X 14 cm | 59 | VENDEDOR DE ESTERAS
19 X 14 cm |
| 50 | VENDEDORA DE POLLOS
18 X 14.50 cm | 60 | LOS YUMBOS BAILANDO
18 X 15.50 cm |
| 51 | VENDEDORA DE BACE-
NILLAS DE MADERA, PA-
PALLAGTA
18.50 X 14 cm | 61 | ALA MISA DEL NINO
18.50 X 13.50 cm |
| 52 | VENDEDORA DE CUAJADA
18 X 13.50 cm | 62 | VENDEDORA DE
MASAMORA MORADA
18.50 X 14 cm |
| 53 | VENDEDOR DE POLLOS
18.50 X 13 cm | 63 | VENDEDOR DE ASAFATES
18 X 13.50 cm |
| 54 | CARGADOR DE MADERA
19 X 13.50 cm | 64 | VENDEDOR DE UBAS
19 X 14.50 cm |
| 55 | VENDEDORA DE FRITADA
18.50 X 13.50 cm | 65 | EL PAJE
18.50 X 13 cm |
| 56 | VENDEDORA DE HARINA
DE SEBADA, MEIS
18.50 X 14.50 | 66 | AGUADORES
18.50 X 14 cm |
| 57 | CONVIDADA AL JUEGO DE
EL CARNABAL
18.50 X 14 cm | 67 | LA BODEGUERA
18 X 14 cm |
| 58 | EL BRINDES CON LOS
DANSANTES
18.50 X 15.50 cm | 68 | LA TORTILLERA
18.50 X 13.50 cm |
| | | 69 | TRABAJANDO COLACION
18.50 X 14.50 cm |
| | | 70 | TRABAJANDO COLACION
18 X 14 cm |

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 71 | EL SEMANERO
19 X 14 cm | 82 | EL PICAPEDRERO
18.50 X 14 cm |
| 72 | EL MENDIGO
18.50 X 13.50 cm | 83 | DERRIBANDO SERDOS
18 X 14 cm |
| 73 | LOS MENDIGOS
18.50 X 14 cm | 84 | SERENATA
18.50 X 13.50 cm |
| 74 | TABAQUERAS
18.50 X 14 cm | 85 | EL CARNISERO
18.50 X 14.50 cm |
| 75 | VENDEDOR DE MANTECA
18.50 X 13 cm | 86 | EL BLANQUIADOR
18.50 X 14 cm |
| 76 | VENDEDOR DE JABON
18.50 X 14 cm | 87 | LA MESA DE PAN EN EL
PATRIARCA
18 X 13.50 cm |
| 77 | PRESO POR LA POLICIA
18.50 X 14.50 cm | 88 | INDIA NOVIA
19 X 13.50 cm |
| 78 | DANDO DE COMER AL
SELADOR
18.50 X 13.50 cm | 89 | BAILE DE NOVIOS
18.50 X 14.50 cm |
| 79 | MUCICO DEL PAIS
18.50 X 14 cm | 90 | BAILE DE LOS PADRINOS
18 X 14 cm |
| 80 | VENDEDOR DE VIGUELAS Y
TIPLES
18.50 X 13 cm | 91 | EL PRIOSTE
18.50 X 14 cm |
| 81 | EL MAYORDOMO EN
COSECHAS
18.50 X 13.50 cm | | |

- | | | | |
|-----|---|-----|--|
| 92 | EL PRIOSTE I LA PRIOSTA
18.50 X 14 cm | 103 | INDIO DE ZAQUISILI
18 X 14 cm |
| 93 | S. CANONIGO
18 X 14.50 cm | 104 | EL ÑEBERO
18.50 X 14 cm |
| 94 | LA ALMA SANTA Y LOS
TURUBANTES
20.50 X 16 cm | 105 | VENDIENDO CHAMIZA
19 X 13.50 cm |
| 95 | LA ALMA SANTA
19 X 14 cm | 106 | TOCANDO A LA DOGTRINA
18.50 X 14 cm |
| 96 | LOS CUCURUCHOS
18.50 X 15 cm | 107 | CASTIGANDO LA FALTA A
LA DOGTRINA
18 X 13 cm |
| 97 | MUCICO, CUCURUCHO
18.50 X 13.50 cm | 108 | VENDEDOR DE ASAFATES
18.50 X 14 cm |
| 98 | EL TURUBANTE
18 X 14 cm | 109 | CORPUS EN TACUNGA
18.50 X 13 cm |
| 99 | LOS DANZANTES
18.50 X 14 cm | 110 | LA MOGIGA EN CORPUS EN
TACUNGA
19 X 14 cm |
| 100 | DISFRAS DE LOS INDIOS EN
EL DYA DE REIS, (EN
QUITO)
18.50 X 14.50 cm | 111 | DANSANTES DE
LAGTACUNGA.
18.50 X 15 cm |
| 101 | DISFRAS DE YUMBO
19.50 X 14 cm | 112 | INDIO DEL NAPO
18 X 14 cm |
| 102 | BENDEDOR DE BACIADOS.
DE SAQUISILI
18.50 X 14 cm | 113 | UN COMERSIANTE EN EL
NAPO
18.50 X 14 cm |

- 114 INDIOS DEL NAPO
18 X 13.50 cm
- 115 VENDEDOR DE HAVES
17.50 X 12.50 cm
- 116 LOS ZAPAROS
18.50 X 15 cm
- 117 ZAPAROS TOMANDO EL
CHONTA
18 X 14.50
- 118 ZAPARO YENDO A
FLECHAR
17.50 X 13.50 cm
- 119 SAPARO DE ANDOAS
19 X 13.50 cm

PUBLICACIONES

Nuestras publicaciones son, todas, resultado de investigaciones realizadas y procuran llegar al mayor número de personas: especialistas, lectores comunes, niños, etc; por ello junto a libros especializados, producimos audiovisuales didácticos o cuadernos de divulgación de aspectos específicos de las artesanías o de la cultura popular.

Libros:

Expresión Estética Popular de Cuenca, II Tomos
La Pintura Popular del Carmen
El Diseño en una Sociedad en Cambio
Bibliografía Ecuatoriana de Artesanías y Artes Populares
El Folclor que yo viví
Paños de Gualaceo
Tejiendo la vida...Las Artesanías de la Paja Toquilla en el Ecuador
Joyería del Azuay
Textiles y tintes
Tecnología y artesanías
Diseño y Artesanía
Creación: el arte popular en el Museo Comunidad de Chordeleg
La Cultura Popular en el Ecuador: Tomo I, Azuay
La Cultura Popular en el Ecuador: Tomo II, Cotopaxi
La Cultura Popular en el Ecuador: Tomo III, Bolívar
La Cultura Popular en el Ecuador: Tomo IV, Esmeraldas
La Cultura Popular en el Ecuador: Tomo V, Imbabura

Cuadernos de Cultura Popular:

La Navidad; El Traje Popular Ecuatoriano; El Ikat; Chordeleg; Panes Tradicionales de Cuenca; Mi cuaderno de Cultura Popular; ¿Qué es la Cultura Popular?; Nosotros los Artesanos; Nuestros Cuentos; La Caja Ronca; Dulces de Corpus, La Pirotecnia; Jatumpamba, tierra de alfareras; Cómo hacer una guitarra, Pintura Costumbrista del siglo XIX (de la Colección Castro y Velázquez).

Cuadernos para niños:

Un encuentro en Gualaceo.

Boletines informativos: 11 números

Revista Artesanías de América:

Números 12 al 32.

Audiovisuales:

Vigencia de las Artesanías; Paños de Gualaceo; El Pase del Niño; Arte y Artesanías en las tierras del Tigua; Esmeraldas, artesanos y naturaleza; Artesanías en la Provincia del Pastaza; Artesanías de la paja toquilla; Ventana a la Colonia: La Pintura Popular del Carmen; Buscando Caminos: Breve Historia del Museo Comunidad de Chordeleg; Ecuador: diseño y tradición.