

Eduardo Kingman Garcés y Blanca Muratorio

# Los trajines callejeros

## Memoria y vida cotidiana

### Quito, siglos XIX-XX



Instituto Metropolitano de  
**Patrimonio**

**MVSEOCIVIDAD** | Fundación  
**Museos**  
de la Ciudad

---

Kingman Garcés, Eduardo

Los trajes callejeros : memoria y vida cotidiana : Quito, siglos XIX-XX / Eduardo Kingman Garcés y Blanca Muratorio. Quito : FLACSO, Sede Ecuador : Instituto Metropolitano de Patrimonio : Fundación Museos de la Ciudad, 2014

244 p. : fotografías

ISBN: 978-9978-67-414-7

QUITO ; CAMBIO CULTURAL ; ANTROPOLOGÍA CULTURAL Y SOCIAL ; HISTORIA ; ETNOGRAFÍA ; CULTURA POPULAR ; ARTE POPULAR ; CIUDADES ; ECUADOR

986.613 - CDD

---

© De la presente edición:

**FLACSO, Sede Ecuador**

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 323 7960

[www.flacso.org.ec](http://www.flacso.org.ec)

**Instituto Metropolitano De Patrimonio**

Venezuela N5-10 y Chile

Edificio Pérez Pallares

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 3996300

[impatrimonio@quito.gob.ec](mailto:impatrimonio@quito.gob.ec)

[www.patrimonio.quito.gob.ec](http://www.patrimonio.quito.gob.ec)

**Fundación Museos de la Ciudad**

García Moreno y Rocafuerte

Edificio Museo de la Ciudad

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 2953643

[www.fundacionmuseosquito.gob.ec](http://www.fundacionmuseosquito.gob.ec)

[comunicacion.fmc@fmcquito.gob.ec](mailto:comunicacion.fmc@fmcquito.gob.ec)

ISBN: 978-9978-67-414-7

Cuidado de la edición: Santiago Larrea

Diseño de portada e interiores: FLACSO

Imprenta: Ediecuatorial C.A.

Quito, Ecuador, 2014

1ª. edición: abril de 2014

# Índice

<b>Presentación</b> .....	7
<b>Introducción</b> .....	9
<i>Eduardo Kingman Garcés</i>	
<b>Oficios y trajines callejeros</b> .....	27
<i>Eduardo Kingman Garcés</i>	
<b>Vidas de la Calle</b>	
<b>Memorias alternativas:</b>	
<b>las cajoneras de los portales</b> .....	113
<i>Blanca Muratorio</i>	
<b>Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente:</b>	
<b>el caso de las pinturas de Tigua</b> .....	149
<i>Blanca Muratorio</i>	
<b>Materiales de la memoria:</b>	
<b>el gremio de albañiles de Quito</b> .....	183
<i>Eduardo Kingman Garcés</i>	
<b>Historia y memorias sociales:</b>	
<b>un coleccionista de presencias y evocaciones populares</b> .....	213
<i>Blanca Muratorio</i>	

# Historia y memorias sociales: un coleccionista de presencias y evocaciones populares

Blanca Muratorio

Bajo la historia, memoria y olvido.  
Bajo la memoria y el olvido, vida.  
Pero escribir una vida es otra historia.  
(Paul Ricoeur, 2004)

## Introducción

Este es en realidad un trabajo de colaboración entre una antropóloga y un apasionado coleccionista llamado Iván Cruz, creado a través de las historias y memorias evocadas por su intrigante colección de retratos de niños y niñas, cuya presencia podemos evocar aquí gracias a la sensibilidad de la fotógrafa Soledad Cruz. No puedo alegar que mi mirada es desapasionada y totalmente objetiva –nadie puede. Soy también una amante del arte popular y, como antropóloga, una coleccionista empecinada de memorias de vida y de los objetos que las evocan. Mi memoria, que también es selectiva y narra desde un presente, sólo puede ofrecer un residuo de lo que posiblemente fueron experiencias muy intensas hacia los sujetos representados en los cuadros. Pero como señala Lowenthal (1985:192-93), la historia es tan residual como la memoria.

Lo que me propongo es explorar algunos aspectos de las relación entre memorias –individuales y sociales a través de estas pinturas de arte popular y vida cotidiana, que nos ofrecen un rastro de la historia del Ecuador de finales del siglo XIX y principios del XX. Me concentraré principalmente en

los sentimientos y actitudes culturales hacia la vida y muerte de los niños prevaecientes en esa época, en una determinada clase social. Las imágenes de los cuadros son de tres tipos: primero retratos conmemorativos póstumos de duelo de niños muertos que aparecen como vivos. Segundo, milagros o ex-votos, cuadros de acción de gracia por la vida de niños rescatados de una enfermedad considerada mortal en esa época. Y por último, retratos de niñas poco antes de entrar a un convento, es decir de niñas que morían en la vida civil para revivir en la vida religiosa<sup>1</sup>.

Cuadro 1  
Milagro de la Virgen del Quinche



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

1 Todos los cuadros de la colección de Iván Cruz que analizamos aquí son anónimos y no tienen título. Datan de finales del siglo XIX y principios del XX. Las fotografías fueron tomadas por Soledad Cruz en el 2008. Los títulos son puestos por la autora en relación con el texto.

Cuadro 2  
La Marquesita de Solanda (Detalle)



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

Cuadro 3  
Niña con banda azul



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

Estos cuadros (ver cuadros 1, 2,3) constituyen un conjunto muy pequeño de la inmensa y variada colección de Iván Cruz, pero con el tiempo, según sus propias palabras, vienen a formar parte de su identidad como cronista de su ciudad, Quito. Vuelven, así, a ser espacios de memoria social, memorias de alegría por el rescate del niño de la muerte, nostalgias por la ausencia familiar y social de las niñas y congoja y duelo por las muertes infantiles siempre inesperadas.

La memoria y la historia se nutren de los objetos como rastros o vestigios tangibles de un pasado que fue vivido por otros pero que, de distintas formas, tratamos de recuperar o revivir. El mundo material constituye así un marco de experiencia e identidad personal y social. Sin embargo, los objetos no son inmediatamente transparentes, necesitan de análisis e interpretación desde un presente para revelar sus distintos y cambiantes significados. Como otras expresiones artísticas, los cuadros nos proveen de un escenario donde se producen y se disputan diferentes identidades sociales, sentimientos y valores. A través de ellos intentaré explorar cómo estas representaciones materiales dan forma y están conformadas por la memoria. Pero este acceso a los objetos es posible porque el coleccionista los ha rescatado del olvido de la trastienda, para enriquecerlos de significados con sus propias experiencias personales y memorias. Por eso, como señala Portelli (1997:65), en la historia oral las interpretaciones y explicaciones del que escribe coexisten con las interpretaciones implícitas en las palabras citadas por sus fuentes, así como con las interpretaciones de sus oyentes o lectores.

### El coleccionista y sus cuadros

“El gusto por coleccionar –sugiere Maurice Rheims– es como un juego jugado con absoluta pasión.”  
(Elsner y Cardinal, 1994).

“Entonces el trabajo es esta obsesión que digo casi perversa de ir coleccionando más y más retratos de niños. Que este es el juego del coleccionista. No?”  
(Iván Cruz, 2008)

Como ha señalado Appadurai (1996: 76), los objetos deben ser mantenidos y manejados semióticamente, deben ser guardados, restaurados y desplegados en contextos ‘apropiados’. Los espacios pueden ser privados, como distintas habitaciones dentro de una casa, o públicos, como exhibiciones y museos, pero esta categoría de ‘lugares, espacios y formas apropiadas’, siempre es social e históricamente construida. En este caso, entramos a la casa antigua del coleccionista en el Centro Histórico de Quito, casa que ya viene cargada de sentido histórico, como veremos más adelante. Los cuadros están desplegados en habitaciones importantes de la casa, donde podemos visitarlos, todos juntos o algunos más íntimamente, como si fueran de nuevo altares familiares. Al prestarle ‘atención’ y ‘manipular’ ciertos objetos y ‘olvidar’ a otros, el coleccionista ayuda a cambiar sus significados. El coleccionar tiene a veces cualidades redentoras de los rastros del pasado inmersos en los objetos.

Nos dice Iván:

Y así un niño me impresiona y empiezan a juntarse niños y luego comienzo a indagar: Quiénes son esos niños, quiénes los pintaron, cómo y por qué los niños. Y van juntándose más niños y ellos van a adquirir una función en mi vida y en la vida de mi entorno. Yo empiezo a coleccionar estos retratos y los vendedores de cosas viejas me empiezan a traer cuadros de niños para vender. Al principio porque son comerciantes, pero después porque se encariñan con los niños y los traen para cuidarlos y hablan de los niños y de sus flores y de sus caritas de desolación. Como Cevallos que me dice: ‘le conseguí una niña preciosa para su colección y es la niña vestida de azul’.  
(Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

De esta forma, las relaciones mercantiles se transforman en sentimientos compartidos por la muerte de los niños desconocidos. Y son así los vendedores, los miembros de las clases populares, los primeros que en realidad contribuyen a rescatar los trazos de esas memorias sociales.

Como otros patrimonios nacionales guardados en museos y en archivos, el patrimonio artístico ecuatoriano pretende ser un paradigma de la memoria social, la inclusión de lo valioso y lo bello sobre lo feo y descar-

table, el triunfo del recuerdo sobre el olvido, la verdad incontrovertible (Elsner y Cardinal, 1994). Pero sabemos que tanto los patrimonios como las naciones, son construcciones sociales que siempre dejan espacios para memorias e imágenes a veces críticas, a veces subversivamente alternativas. Este es el caso de la colección de estos retratos de niños. Porque coleccionar lo popular es otra forma de salvar del olvido expresiones de arte que en el Ecuador todavía no están tan aceptadas y establecidas como las colecciones monumentales de arte Pre-colombino o Colonial.

**Cuadro 4**  
**Niña vestida de azul con crisantemo**



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

El gusto del coleccionista es un espejo de su ser. Como señala Baudrillard (1994), en nuestras vidas los objetos representan algo profundamente relacionado a la subjetividad, porque cuando estos han perdido su función originaria, ofrecen al coleccionista la capacidad de gobernar sus significados. Se convierten en objetos de su colección y de su pasión. Pero como todas las actividades humanas, esta forma de dar sentido a los objetos no es unilateralmente individual. Las narrativas de memoria del coleccionista están, como veremos, calibradas en el espejo de las relaciones sociales, tanto con los vendedores de sus cuadros como con sus amigos arqueólogos, poetas y novelistas. A través de estas relaciones el coleccionista da forma a las narrativas de los sucesos, sentimientos y memorias escondidos en los cuadros, y así contribuye a crear una memoria social.

### Los niños, la muerte y los duelos

El coleccionista explica así la aparición de los retratos de niños:

En el siglo XIX hay un cambio en la concepción estética. Aparece el paisaje y aparece el retrato. El retrato ya no sólo del noble o de linaje sino también de una burguesía incipiente. El retrato que aparece más frecuentemente es el del padre de familia y su esposa, el retrato del gran señor. Pero hay una serie de retratos que son muy atípicos, y son el retrato del niño. Dado que no funda un linaje, dado que no es la culminación de un trabajo, tenemos que preguntarnos por qué aparece. Y por qué aparece en una sociedad donde la mortalidad infantil era altísima y había innumerables muertos. Entonces la explicación que encontramos es compleja. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

Según Ariès (1962), en Occidente la iconografía del niño empieza a secularizarse en el Siglo XV, pero es recién a fines del siglo XIX cuando se comienza a separar el mundo de los niños del de los adultos y surge una concepción de la niñez. Esto ayuda a explicar la aparición de los retratos funerarios de niños en esa época. Antes no se pensaba en guardar un retrato o imagen del niño, porque la niñez se consideraba como una fase de la

vida muy poco importante de la cual no era necesario guardar registros o recuerdos. La gente no podía darse el lujo de apegarse muy profundamente a alguien que con frecuencia podía significar una pérdida. Demasiados niños morían. La indiferencia podía ser muy bien, como señala Ariès (1962), una consecuencia inevitable y directa de la demografía del período. En 1908, en Ecuador, de 3 161 niños 1 104 morían antes de los 12 meses, y en 1923 todavía la mortalidad infantil era del 30,67 % (Kingman: 2006). Por supuesto estas estadísticas no nos dan todo el panorama, ya que no discriminan claramente por clase social y son mudas a los sentimientos de duelo por esos niños. En ese sentido, las pinturas son más elocuentes. Según Ariès (1962:40), la aparición de retratos de niños muertos es una evidencia de que su muerte ya no se consideraba una pérdida inevitable y marca un momento muy importante en la historia de los sentimientos.

Como en muchos países de América Latina, en Ecuador el retrato del niño muerto, o recobrado de la muerte, como forma de duelo y conmemoración, es por un lado, un reconocimiento de la aparición de este fenómeno social de 'la niñez' pero por otro, estos sentimientos también están entrañados en las ideas cristianas de la inmortalidad del 'almita' bautizada y en la creencia religiosa en los poderes curativos milagrosos de las imágenes populares, como la Virgen del Quinche.

Pero este es todavía un duelo y una conmemoración privada y de las clases sociales altas o de las burguesías prósperas. Es recién con la fotografía que tenemos una posible democratización de la representación del niño muerto y del duelo.

Las primeras imágenes más populares fueron tomadas con motivo de la celebración de los 'velorios del angelito' (ver fotografía 1). La fotografía permitió así a las clases medias y populares tener sus propios retratos, especialmente cuando las imágenes empezaron a ser coloreadas, costumbre que parece haber resurgido recientemente en los pueblos como una forma de 'distinción de la masiva' fotografía digital (comunicación personal de Santiago Rosero).

Fotografía 1  
Velorio del Angelito



Foto Soledad Cruz.

La situación es diferente en el ámbito del duelo público, porque los pueblos indígenas y las clases populares urbanas en Ecuador siempre celebraron a sus antepasados y a otros seres queridos, para el Día de los Muertos, por ejemplo, en lugares sagrados, cementerios, o iglesias. Sin embargo, todavía carecemos de evidencia para datar la aparición de las placas fune-



rarias, especialmente dedicadas a los niños, y con motivos infantiles que ahora son comunes en todos los cementerios de Ecuador<sup>2</sup>, tales como ésta, en el cementerio de San Diego (ver fotografía 2).

Fotografía 2  
Placa funeraria en el cementerio de San Diego



Foto Francisco Jiménez.

### Retratos póstumos de duelo o conmemoratorios

A diferencia de los retratos funerarios, donde el muerto es pintado en su féretro o en la cama donde falleció, los retratos póstumos de duelo representan a los muertos como si estuvieran vivos.

<sup>2</sup> El libro de Birte Pedersen (2008), sobre la cultura funeraria popular ecuatoriana, da evidencia de esas formas de duelos populares públicos contemporáneos. En el prólogo, señala que en los cementerios examinados predomina la imaginería celebratoria vinculada al culto de los niños muertos.

Cuadro 5  
Niña/o con moño rosa



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.



Niña/o con moño rosa (detalle).

El coleccionista nos explica:

El niño que murió, a lo mejor era el primogénito, o el más mimado de su mamá o su papá, o cualquier otra cosa semejante. Y entonces empieza esa serie de celebraciones. Se celebra el quinto o el sexto aniversario de la muerte del fulanita y en ese momento se le manda pintar un retrato. El niño ya no existe más y entonces el artista, que no es académico sino de taller, tiene que ingeniarse para descubrir el parecido con el papá o con la mamá e imaginar cómo era o como hubiera sido el niño y así el resultado final es de un realismo maravilloso, porque parecen adultos. Este está como flotando, con piernas que no le corresponden y con cara de adulto. Entonces cuando tú ves esos retratos, no guardan las proporciones. Son cabezas grandes y cuerpos chiquitos o unos señores con cabezas de niño. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

Si bien el niño está muerto, es pintado como si estuviera vivo. La mayoría de este tipo de retratos contiene símbolos de muerte disimulados, tales como un sauce llorón o flores que en la mano del niño significan inocencia, o muerte si las flores están marchitas. Según Goody (1993), en Europa el crisantemo, por ejemplo, estaba vinculado a los ritos otoñales por los muertos y al Día de Todos los Santos.

Esta pintura de niña muerta (ver cuadro 7), que se encuentra en el Museo de Folk Art de Nueva York, muestra otros símbolos que indican que este es un retrato póstumo, tales como el barco que parte, los árboles truncados y tal vez un juguete específico para indicar género, en este caso una muñeca. Sin embargo, a veces no podemos estar seguros si son niños o niñas, ya que en esa época no se habían establecido todavía las convenciones del tipo de ropa y colores, que son utilizadas, más adelante en el siglo XX, para diferenciar a los niños por género.

Cuadro 6  
Niño/a con banda azul



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.



Niño/a con banda azul (detalles).

Cuadro 7  
Niña con muñeca y zapato. Retrato póstumo.



Atribuido a George G. Hartwell, c. 1845. American Folk Art Museum ([www.folkartmuseum.org](http://www.folkartmuseum.org)).

Estos niños muertos de los retratos son niños recreados de las memorias de sus padres, pintados de memorias para mantenerlas vivas y así evitar la finalidad de la muerte, para conmemorar al ausente y ahuyentar el olvido. Cumplían, como dice Ruby (1995:37-38) con referencia a retratos similares en Estados Unidos, una función terapéutica.

En el siglo XIX, en los Estados Unidos florecieron pintores itinerantes que pintaban estos retratos, ahora específicamente llamados 'Folk Art', y se sabía que cobraban el doble si los sujetos estaban muertos, ya que debían trabajar rápido antes del sepelio. Es evidente que los pintores ecuatorianos, aunque anónimos, y de taller como los llama Iván, comparten con sus clientes y con otros pintores del 'folk art' norteamericano una cultura de

significados europeos en términos de las vestimentas aceptadas, las poses de las distintas clases sociales, y el lenguaje y simbología de la muerte, en este caso de la muerte infantil, como podemos comprobar en la comparación de las pinturas ya analizadas con estos retratos de niños norteamericanos del siglo XIX, cuyas reproducciones están a la venta en el Internet (ver cuadros 8,9,10).

Cuadro 8  
Nicholas Catlin



Susan Walters, 1852 ([www.encore-edition.com](http://www.encore-edition.com))

Cuadro 9  
Niña con vestido rojo y perro



Ammi Philips, 1834. American Folk Art Museum  
(www.folkartmuseum.org).

Halttunen (citado por Mattison, 1995) argumenta que la cultura sentimental de la clase media de mediados del siglo XIX en Estados Unidos incluía un culto del duelo. Este se consideraba como una de las emociones más puras y profundas y las prolongadas meditaciones sobre las alegrías y las tristezas del duelo se veían como un signo de dignidad y buenas maneras (*gentility*). Para esta clase, tener un duelo apropiado se convirtió en un despliegue público, producían desde formas de vestimenta, hasta cartas de condolencia. Las imágenes de duelo confirmaban esos sentimientos. Es obvio que en Ecuador, a fines del siglo XIX y principios del XX, estas clases aristocráticas y burguesas, y aún los pintores de

taller que les servían, habían absorbido las costumbres norteamericanas y europeas de decoro y buenas maneras, no sólo con respecto a la vida sino también con respecto a la muerte.

Cuadro 10  
Niña en el balcón



Artista desconocido, 1840 (www.encore-edition.com).

### Memoria y ficción: El coleccionista y sus relaciones sociales

Un aspecto interesante para la antropología de los objetos es cómo, a lo largo del tiempo, estos van adquiriendo nuevos significados y memorias a través de *las relaciones sociales* en la vida del coleccionista. Dos ejemplos de

estos retratos de niños de la colección son relevantes para entender estos hechos sociales. Oigamos a Iván:

Yo tengo aquí una niña azul, muy linda, con una flor [un crisantemo]. Un queridísimo amigo mío, Olaf Holm la vio y me dijo: ‘Yo tengo el marido de tu niña que me compré en Cuenca así que te lo voy a mandar’. En 10 días llegó un paquetito bien cerrado con el cuadro y un mensaje de Olaf: ‘Aquí va la pareja de los niños y ahora sí somos parientes’. El inventó la pareja para que la niña no esté sola y para que nosotros ‘fuéramos parientes’. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

Cuadro 11  
Niña de azul con crisantemo



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

Cuadro 12  
Niño con sombrero. “Marido” de Niña de azul



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

Otra forma en que los retratos de niños se van recargando de sentido *es a través de la literatura* y, porque en el pequeño mundo social que es Quito, todos los intelectuales se conocen o están emparentados, las memorias del coleccionista se entrelazan con la imaginación de sus amigos novelistas y así conocemos a ‘Natalio Mieles’ (ver cuadro 13).

Cuadro 13  
Niño de blanco “Natalio Mieles”



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.



Niño de blanco (detalle).

Este niño era un personaje anónimo en un cuadro que en un momento apareció como un objeto en el mercado y vino a formar parte de la colección, pero ahora, varios años después, se llama Natalio Mieles. Dice Iván:

Es un niño muy misterioso, muy triste, todo vestido de blanco. Yo soy muy amigo hace mucho tiempo de Javier Ponce que estaba escribiendo una novela sobre los caucheros. Y en ésta había una imagen de un niño hijo del dueño de la casa, de la familia, que estaba siempre muy bien vestido, muy limpio, muy cuidadito, mirando con una enorme tristeza y pena a los ‘longuitos’, los hijos de los inquilinos del piso bajo que se divertían enormemente en el patio y jugaban a las bolas. Y desde la baranda de su casa este niño solo con su cara de susto y asombro miraba, siempre con una inmensa tristeza y pena, el juego en el cual él no podía participar. Porque él era un niño bien... En su novela Javier recrea este retrato y ahora el niño de blanco se llama Natalio Mieles.

Adquiere un nuevo nombre y una nueva identidad y se va integrando en otra narrativa para adquirir nueva vida. Igualmente, mi otro amigo literato, el Javier Vásconez a veces entraba en mi antigua casa y se aterrorizaba ante todos esos niños muertos que estaban colocados en una pared. Cuando escribe su novela “Los invitados de Honor”, usa mi nombre como el cronista de la ciudad que anuncia la llegada de esos personajes que van a venir a la ciudad para dar conferencias. Y ese informante tiene esa extraña colección de niños muertos.

Entonces voy a aparecer en la literatura en estos niños. Y así se va enriqueciendo el mito de los niños y van volviendo a tener vida. Vuelven a adquirir una posición en la historia y en la vida de su ciudad. Vuelven a adquirir vida, son personajes que tienen acciones y mediante el arte vuelven a ser depositarios de los viejos recuerdos que todos estos artistas tienen. Esto es lo fantástico. Son vivos, están vivos. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

Ricoeur (2004) se pregunta en qué sentido la experiencia de la memoria representando cosas del pasado, difiere de las experiencias de la imaginación representando mundos ficticios. No hay nada en la imagen visual del niño de este cuadro de ‘Natalio Mieles’, por ejemplo, que nos diga si es una fiel representación de su persona, o un recuerdo en la memoria de los padres, o el personaje creado por el novelista. Según Ricoeur (2004), la

diferencia está en el hecho de que con la memoria tratamos de conseguir fidelidad, mientras que en la ficción, al crear mundos alternativos, enfatizamos lo lúdico. Por otra parte, en Ecuador, los caucheros fueron una realidad histórica a principios del siglo XX, tiempo desde donde parece mirarnos este niño con su almidonado traje blanco. Y los personajes de caucheros que encontré en mi trabajo en los archivos del Napo (Muratorio, 1991) bien pueden haber sido los padres de este niño. La historia de archivo se acerca así también a la memoria y a la ficción. Pero a mi entender, a diferencia de la ficción, la antropología y la historia tratan de entender este mundo, no el alternativo de la imaginación. Como señala Portelli (1997:64) los historiadores orales tendemos a tomar seriamente tanto las inciertas historias orales como los registros verosímiles de los archivos y los espacios entre medio.

El novelista J. Vásquez dice en una entrevista (citado en Ruiz, 2005): “No me interesa la ciudad como historia. Ni como retrato de costumbres, sino como escenario de unos cuantos personajes. Me interesa *inventar* la naturaleza de esta ciudad” (el énfasis es mío). Es aquí donde la ficción talvez se acerca más a la memoria, pero se separa de la antropología y de la historia y aún de la ficción histórica. A la antropóloga, como al historiador, le interesan las memorias del personaje como *actor de la vida cotidiana* y situado en *la realidad histórica* de su ciudad.

### Los milagros del privilegio

El segundo tipo de cuadros que encontramos en la colección son aquellos que representan la celebración de un ‘milagro’ y/o la consagración de un niño a una imagen sagrada específica. Tal como se entienden en el ámbito del arte religioso en Ecuador, los ‘milagros’<sup>3</sup> son pinturas votivas encargadas a artistas populares para pedir o agradecer la intervención de un agente

3 Uso el término ‘milagros’ para este tipo de pinturas votivas, porque así se conocen en Ecuador. En México, son identificadas como ‘retablos’ o ‘ex-votos’. ‘Retablos’ es también un término que se usa para pinturas votivas en latón que se despliegan en lugares privados y no en las iglesias o santuarios.

sobrenatural —generalmente una virgen o un santo— en la resolución de desastres naturales, epidemias o enfermedades personales. La iconografía de las pinturas se ofrece como una ‘prueba’ de la posibilidad de esa intervención sobrenatural en el mundo cotidiano.

Cuadro 14  
Don Manuel Venancio Serialta y Mendieta  
Vestido de monje Dominicano



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

El coleccionista los explica así:

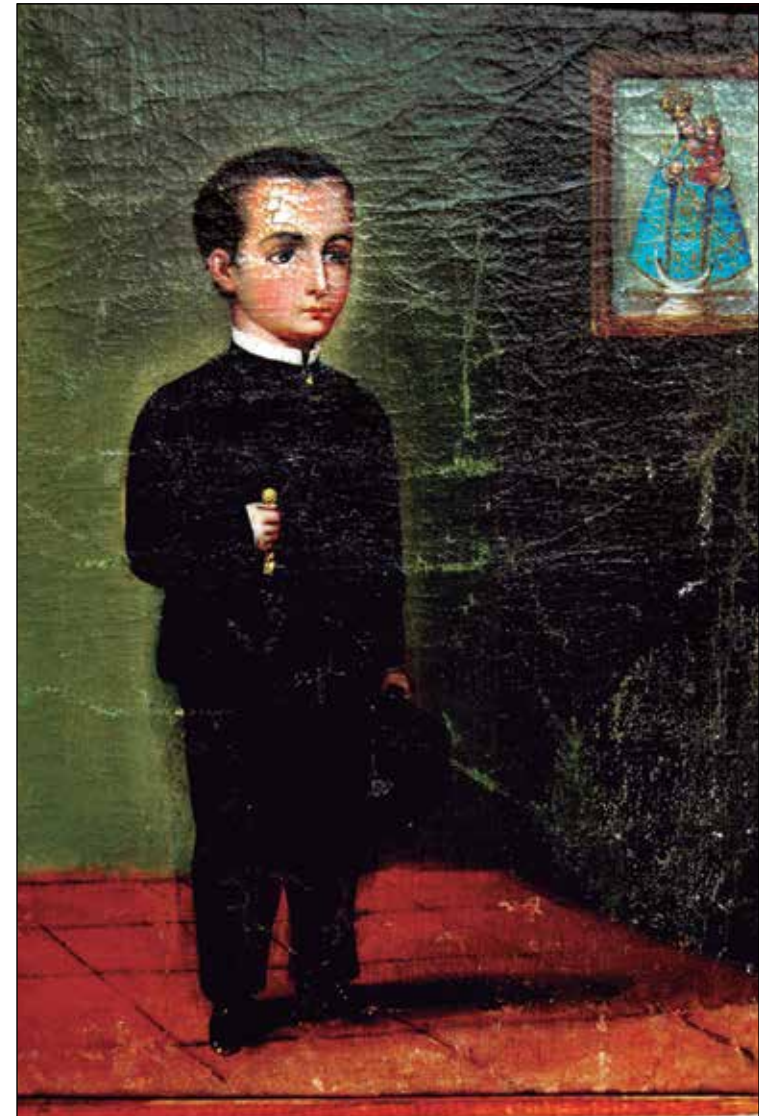
El niño adquiere una enfermedad cualquiera, una enfermedad infecciosa como sarampión, viruela, hepatitis, que eran enfermedades mortales en esa época. Entonces la madre de la familia hace un voto: 'Si es que me sanas al niño lo vestiré de Domingo o lo consagro a [tal o cual] santo'. Y el niño se sana, e inmediatamente se manda a hacer el retrato que certifica el milagro. Y aparece el retrato de un niño enfermo, desnutrido, pelado que recién ha salido de una terrible enfermedad. O se hace un retrato del niño vestido de Domingo como el que tengo y sabemos quién es: Don Manuel Venancio Serialta y Mendieta que está pálido y se acaba de levantar de la cama ayer. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

O este otro milagro o ex-voto (ver cuadro 15), en que el niño aparece vestido de adulto y con las mejillas rosadas de salud. En su retrato el niño, ya curado, está dedicado a la Virgen del Quinche, costumbre que todavía se practica hoy en día en el Ecuador<sup>4</sup>.

Estos dos milagros son evidencia de devociones privadas, familiares y, evidentemente, marcadas por clase social. Es un tipo de retrato en el estilo del privilegio, del linaje que se continúa, casi triunfante. Y son muy diferentes de los otros ejemplos de milagros encargados por las clases populares que se encontraron (Goetschel, 1980) y se encuentran todavía en algunas iglesias y santuarios populares del Ecuador. A diferencia de los dos milagros 'de privilegio', en la colección que analizamos, los milagros populares son generalmente de un realismo literal y de una modestia agradecida y enternecedora. Son memorias de una tragedia evitada, como vemos en este milagro del Cristo del Árbol en Pomasqui (ver cuadro 16).

4 En un altar a la Virgen del Quinche, construido en el 2003 en el Museo de la Ciudad con motivo de una exposición sobre religiosidad popular, muchas madres ofrecieron espontáneamente a la Virgen los angelitos de la guarda hechos por sus hijos/as como actividad educativa después de visitar la exposición.

Cuadro 15  
Niño de negro. Milagro a la Virgen del Quinche



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.



Cuadro 16  
Milagro del Cristo del Árbol de Pomasqui



Foto R. Muratorio.



Milagro del Cristo del Árbol (Detalle).

## La muerte social y pública

Por último, pasamos a examinar un ejemplo del tercer tipo de retratos que seleccionamos de esta colección, “La Marquesita de Solanda” (ver cuadro 17), antes de que entrara al Convento del Carmen Bajo.

Cuadro 17  
La Marquesita de Solanda



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

Estos retratos, usualmente encargados por la familia de la joven que era de una forma u otra ‘elegida’ para entrar a un convento, existieron desde el comienzo de la época colonial en Latinoamérica<sup>5</sup>. Por un lado documentaban la ‘muerte’ de la niña a la vida civil, es decir el hecho de que ella ya no estaba disponible para el matrimonio y la procreación. Pero, por otro, también celebraban el futuro ‘renacer’ de la joven a la vida religiosa, considerado un honor para su familia. Por esta misma razón, los retratos de monjas ya adultas y con cargos de autoridad en los conventos parecen haber sido más comunes<sup>6</sup>. Por el momento, a mi entender, carecemos de una investigación comparativa específica sobre la posible existencia de este tipo de retratos en conventos, museos y colecciones privadas del Ecuador. Por consiguiente, aquí sólo me concentraré en las historias y memorias del coleccionista acerca de este cuadro de la ‘Marquesita de Solanda’ tan cargado de significado histórico. En las palabras de Iván:

Quando una niña entra al convento hay un rito de iniciación y un cambio de nombre. Hay una muerte y entierro de lo civil y un renacer a la vida religiosa. Entonces como la niña muere y la casa se queda en cierta manera abandonada de esa presencia, los padres hacen pintar un retrato para que la niña se quede y viva en la casa, mientras ella se inicia en la nueva vida. Y a veces ese retrato entra en la herencia y vuelve al convento. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

Pero desde la historia oral, Iván también recuenta un importante evento en la historia de la independencia de Ecuador: la muerte y exhumación de los restos del Mariscal Sucre.

No es la absoluta ‘exactitud’ de esta memoria oral la que está en juego aquí, sino cómo ésta se incorpora a la memoria histórica —o viceversa— ya

5 Un ejemplo de 1772, de Nueva España, es un retrato anónimo de una ‘Dama indígena, hija de Cacique’. Representa a una joven de 16 años de una familia de la nobleza indígena adinerada que encargó la pintura antes de que ella entrara a un convento especial para mujeres indígenas. ([www.fm.coe.uh.edu/exhibition-span/portrait](http://www.fm.coe.uh.edu/exhibition-span/portrait)).

6 Los ‘retratos de monjas coronadas’, como se los llamaba en la época Colonial, se conservaban en las casas de familia como objetos de orgullo y ostentación. Uno de los más famosos de estos retratos es el de Sor Juana Inés de la Cruz, pintado por Manuel Cabrera (Gabriela de la O, [www.arts-history.mx](http://www.arts-history.mx)).

que como señala Lowenthal (1985: 210), las fuentes históricas también están saturadas de subjetividad e incluso de chismes. El que sigue es un resumen de una larga historia que contó el coleccionista sobre este retrato:

El retrato que yo tengo es de la Marquesita de Solanda, una señorita Valdivieso que entró al Convento del Carmen Bajo, fue priora y tuvo una enorme influencia en la vida de la ciudad, porque fue mujer de mucha fuerza y energía. Ella deja sus títulos a su sobrina, Mariana Carcelén quien se casa con el Mariscal Sucre. La Mariana es la que acoge los restos de Sucre en el Carmen Bajo. Con el pretexto de ir a visitar a su tía, monja de clausura, la Mariana no despertaba ninguna sospecha de que iba también a visitar y a rezar por los restos de su marido. Y ella es la responsable, la encargada de guardar el secreto de donde estaban enterrados los restos. Ya que por esas razones del siglo XIX, estos estaban escondidos para evitar la profanación, como pasó con los restos de García Moreno. Hasta que quien revela el secreto es el dueño de esta casa [de Iván Cruz ahora], un Doctor Melo a quien le dio el secreto una paciente que no tenía otra forma de pagarle la curación. Estamos en 1900 y se hace una investigación y efectivamente aparecen los restos de Sucre y hay abundantes pruebas con documentos y material fotográfico del Manuel Jijón y de los otros notables. Pero la Marquesita era la responsable de guardar el secreto (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008).

Lo más interesante para el tema principal de este trabajo, es que a través de estas memorias sobre el cuadro de la Marquesita comenzamos a entender otras actitudes hacia la muerte a finales del siglo XIX y principios del XX. Es el caso de la muerte pública del personaje político famoso, que debe mantenerse en secreto para evitar la profanación hasta que se constata como ‘hecho histórico’ con el testimonio de una serie de notables y la fotografía funeraria como evidencia (Luna Orozco, 1999). Los retratos y monumentos de estos héroes vendrán después, pero también serán reconstruidos de memorias.

Finalmente, en la narrativa del coleccionista, la vida social del cuadro nos va a dar un vislumbre de la vida cotidiana de otras mujeres olvidadas en la historia de la ciudad: las monjas de los conventos de clausura, en este

caso las monjas del Carmen Bajo, sus vicisitudes y sus lamentaciones por los gobiernos que las abandonaron ‘a la buena de Dios’, como ellas dirían.

Por herencia –continúa Iván– el cuadro de ‘la Marquesita de Solanda’ vuelve al convento del Carmen Bajo donde las monjitas lo guardan celosamente, hasta que hace unos 12 o 13 años deciden con toda razón hacer una venta de algunas cosas, entre ellas su querida Marquesita. Había unas 18 monjitas y seis u ocho estaban enfermas, algunas con cáncer y había un solo servicio higiénico en todo el convento. Y el alcalde y el presidente le habían prometido: ‘Vamos a hacer, vamos a comprar, vamos a dar’, pero la verdad era que las pobres monjitas no tenían ni para los remedios de día a día. Y una de estas monjitas que no era noble ni nada, parecido pero que era la priora y que probablemente recién había llegado del campo, decidió vender. Bueno, que no eligen a las monjitas como cuidadoras de museos sino para que recen por todos. Y abren la casa para la venta, al comienzo tímidamente y luego que empieza a llegar mucha gente, entonces abiertamente le ponían precios a las cosas (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008).

Y, obviamente, nuestro coleccionista no pudo resistir la tentación y compró el cuadro de la Marquesita. Pero es el conjunto de estas tentaciones objetivadas en los cuadros el que nos ha permitido tener una experiencia sensorial de un momento histórico, una visión enriquecida de los sentimientos hacia la niñez y de la cultura de la muerte y del duelo en el Ecuador urbano de fines del siglo XIX y principios del XX. El coleccionista explica así el significado que para él tienen finalmente estos cuadros:

Estos personajes de los cuadros salen de lo popular y luego regresan transformados, mutados en otro lenguaje, en otra situación, pero vuelven a la vida, vuelven a su ciudad y son lo que verdaderamente son, una pieza absolutamente clave para entender una realidad pasada y siguen viviendo en la memoria, en la herencia, en los recuerdos y en los miedos de sus creadores y de sus custodios (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008).

Como amante del arte popular, tiendo a estar de acuerdo con la poesía de las conclusiones del coleccionista. Sin embargo, en mi rol de antropóloga

de los objetos, me quedan varias preguntas por contestar, cada una de las cuales puede ser el objeto de posteriores investigaciones: ¿cuál será el destino futuro de estas pinturas? ¿Pasarán a ser parte del patrimonio de los museos y perderán allí todos estos significados que hemos tratado de analizar para recomenzar otras vidas, otras historias y otras memorias? ¿O se transformarán de nuevo en objetos, en mercancías mudas en un nuevo mercado? Mi historia de sus vidas y de su presente custodio es, definitivamente, incompleta.

### Bibliografía

- Appadurai, Arjun (1996) “Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization Anthropology: cultural Studies”. Volumen 1: 229 Public worlds. U of Minnesota Press.
- Ariès, Philippe (1962). *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. Traducido del Francés por Robert Baldick. New York: Vintage Books.
- Baudrillard, Jean (1994) “The system of Collecting”. En *The Cultures of Collecting*. John Elsner y Roger Cardinal (Eds.): 7-24. Cambridge, Harvard University Press.
- Elsner, John y Roger Cardinal (1994). “Introduction”. En *The Cultures of Collecting*. John Elsner y Roger Cardinal (Eds.): 1-6. Cambridge, Harvard University Press.
- Goetschel, Ana María (1980). *Milagros del Quinche*, manuscrito no publicado.
- Goody, Jack (1993). *The Culture of Flowers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kingman, Eduardo (2006). *La Ciudad y los Otros. Quito 1860-1940. Higiene, ornato y policía*. Quito: FLACSO Ecuador y Universitat Rovira Virgili.
- Lowenthal, David (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luna Orozco, Javier (1999). *Necropsia de los restos mortales del Mariscal Sucre*. Archivos Bolivianos de la Historia de la Medicina 5: Número Julio-Diciembre (Internet).

- Mattison, Ben (1995). "The mourning portrait" [Capítulo 3]. En *The Social Construction of the American Daguerrotype*. Ensayo en Internet [www.americandaguerrotypes.com](http://www.americandaguerrotypes.com)
- Muratorio, Blanca (1991). *The life and times of grandfather Alonso: culture and history in the upper Amazon*. New Jersey: Rutgers University. 1991. 295 p
- Pedersen, Birte (2008). *Entrada al Cielo. Arte Funerario Popular de Ecuador*. San Sebastián: Nerea.
- Portelli, Alessandro (1997). *The Battle of Valle Giulia. Oral History and the Art of Dialogue*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Ricoeur, Paul (2004). *Memory, History, Forgetting*. Traducido del Francés por Kathleen Blamey y David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.
- Rosero, Santiago (comunicación personal. Quito 2008.)
- Ruby, Jay (1995). *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Ruiz, Barrionuevo, Carmen (2005). *Marqueses en la Colonia. La evocación del antiguo régimen en la Ciudad Lejana de Javier Váscenez*. Versión digital [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/marqueses-en-la-colonia-la-evocacin-del-antiguo-rgimen-en-ciudad-lejana-de-javier-vsconez-0/html/0064deec-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/marqueses-en-la-colonia-la-evocacin-del-antiguo-rgimen-en-ciudad-lejana-de-javier-vsconez-0/html/0064deec-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html)

Este libro se terminó de  
imprimir en abril de 2014  
en la imprenta Ediecuatorial C.A.  
Quito-Ecuador