

## IMÁGENES DE PODER. LA CONFIGURACIÓN DEL INDIVIDUO POR MEDIO DE LA ESCULTURA MONUMENTAL

### IMAGENS DO PODER. A CONFIGURAÇÃO DO INDIVÍDUO ATRAVÉS DA ESCULTURA MONUMENTAL

Nataly Andrea Cáceres SANTACRUZ\*

**Resumen:** La presente investigación parte del proyecto de tesis doctoral *Esculpiendo la Nación*. En “*La construcción de la Nación ecuatoriana a través las esculturas monumentales de 1890 a 1950*” se considera la influencia de la escultura monumental en la conformación del ideario patriótico y la fabricación de la nación ecuatoriana, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Este artículo propone explicar la figura de individuos como personajes ilustres, a través de imágenes públicas de reconocimiento social, sujetas a ciertos elementos artísticos. Estos elementos están de acuerdo con la demanda de los comitentes, concretando la encarnación de valores - reales o imaginados -, y son vinculados con la moralización e instrucción de la sociedad. Por lo cual, es pertinente el análisis de los valores tomados en cuenta para simbolizar a un individuo, comprender las ideas tejidas en torno a ellos, - creación del héroe moderno - y explicar cómo funciona la imagen sobre los espectadores, quienes no solo se someten al efecto inculcador que mantiene la estatua, sino también comprender cómo con el tiempo se genera, en los individuos, deseos de imitar y poseer lo que admiran, a partir de los atributos imaginados.

**Palabras clave:** Escultura, Monumento, Bronce, Panteón de héroes, Ecuador.

**Resumo:** Esta pesquisa é baseada na tese de doutorado *Esculpiendo la Nación*. Em “*A construção da Nação equatoriana através das monumentais esculturas de 1890 a 1950*”, considera-se a influência da escultura monumental na conformação da ideologia patriótica e da fabricação da nação equatoriana, no final do século XIX e início do século XX. Este artigo propõe explicar a figura dos indivíduos como personagens ilustres, através de imagens públicas de reconhecimento social, sujeitas a certos elementos artísticos. Esses elementos estão de acordo com a demanda dos comitentes, especificando a incorporação de valores - reais ou imaginários -, e são vinculados à moralização e instrução da sociedade. Portanto, é pertinente analisar os valores considerados para simbolizar um indivíduo, compreender as ideias tecidas em torno deles, - criação do herói moderno - e explicar como a imagem funciona nos espectadores, que não apenas se submetem ao efeito inculcador que mantém a estátua, como também para entender como com o tempo concebe-se, nos indivíduos, desejos de imitar e possuir o que admiram, a partir dos atributos imaginados.

**Palavras-chave:** Escultura, Monumento, Bronze, Panteão dos heróis, Equador.

---

\* Mestre em História, arte e patrimônio pela Universidade de Montevideo -Uruguai. Doutoranda em História de Arte pela Universidade Pablo de Olavide – Espanha. Docente de História de Arte na Universidade de Especialidades Turísticas – Equador. Editora geral de publicações RICIT e Kalpana. Email institucional y personal: [ncaceres@udet.edu.ec](mailto:ncaceres@udet.edu.ec) - [natalina.deleche@gmail.com](mailto:natalina.deleche@gmail.com)

## Introducción

Cuando se establecen imágenes de reconocimiento social, es porque se configuraron ideas que pudieron ser personificadas. Entonces, el arte se convierte en parte de los procesos en los que una nueva tradición -en buena parte compartida con la tradición virreinal- refieren a la reciente conjunción de estamentos para consagrar ideas representadas en personajes nacionales, que a la vez se busca representen en su parte espiritual al territorio. Para ser más claros y de manera conceptual, esta que resulta ser una invención de tradiciones, -siguiendo la línea de Hobsbawm-, establecen tres tipos de procesos básicos: “Los que simbolizan cohesión social o pertenencia a grupos reales o artificiales, los que legitiman instituciones o relaciones de autoridad, y los que priorizan la socialización, la enseñanza de creencias y sistemas de valores” (AMAYA, 2011, p. 80). Por ende, es interesante en este caso, considerar la cohesión social y pertenencia a grupos como la legitimación de instituciones y relaciones de autoridad a través de las obras de arte realizadas en bronce o mármol.

Por lo cual, y dirigiendo esta investigación hacia el monumento escultórico, este no es, aunque trate de parecerlo, “la fidedigna reconstrucción de algo, sino la consagración pública de un personaje a través de la idea que representó o que trata de representar” (GUTIÉRREZ, 2004, p. 149). Pues, la lógica para levantar una escultura sería la de enfocar figuras idílicas, representantes de cualidades -propias o imaginadas-, que por medio de una iconografía -alegorización del personaje- basada en modelos exitosos, permita la apoteosis social, de méritos que pueden ser reproducidos y que muestran el espíritu de la época. De modo que, como en la pintura, la escultura también toma la alegoría, para puntualizar ideas, a través de la humanización de conceptos, de posturas o elecciones político-sociales que determinaban formas de comportamiento reglado adecuadas a los nuevos imaginarios impuestos. Por lo que la escultura, se transforman en elementos de memoria en sí mismo.

Como en otros casos en América, la invención de la tradición que llevará al culto de las figuras en el denominado Panteón de los héroes<sup>1</sup> se producirá a través de la inclusión de personajes en el perfil de abogados, escritores o políticos en general, de los que fueron tomadas sus acciones como proezas, en las que se difunden nuevos sistemas de valores, derechos y obligaciones. Valores como el patriotismo y la lealtad a la nación, que permitan construir un sentido de unidad nacional y nacionalismo.

La personificación del gobernante en una escultura, por ejemplo, estuvo sujeta a la creencia tácita de que los cuerpos en ellos representados tienen en cierto modo el rango de cuerpos vivos, por lo que sugiere la necesidad de un ritual que consagre la inmortalidad-

organización de comités, recaudación de fondos, presentación de proyecto artístico, inauguración de la obra y sus conmemoraciones anuales- para corroborar la existencia de la sustancia vital que ha trascendido en la escultura, y que según los requerimientos, fuese utilizada en sintonía con el discurso oficial, dentro de una estrategia social y política del gobierno de turno para legitimar su poder. Según el historiador del arte Peter Burke, durante la tradición occidental, en el periodo clásico, ya se había establecido “una serie de convenciones para la representación del gobernante como héroe o como personaje sobrehumano” (BURKE, 2005, p. 83). Así, para configurar entorno a la imagen atributos cuasi-divinos es necesario lograr vincular el discurso político con el visual alrededor de la comparación, la evocación, la contemplación y la identificación, que a la larga se transforman en herramientas de consagración y legitimación del poder.

Para puntualizar, la comparación es la forma de percepción que define la importancia de los personajes de acuerdo con la técnica y materiales, a partir de obras exitosas observadas en otras latitudes, lo que provoca la elección de materiales similares para generar la emulación con otras naciones. Así, por ejemplo, el uso del bronce durante los siglos XIX y XX, demuestra la necesidad de utilizar materiales perdurables, que también fueron utilizados en Europa para representar sus glorias. La evocación, por su parte, logra conectar a la escultura con una fecha relevante, con lo conmemorativo que se repite año tras año y busca que el espectador se identifique y que esa relación pase a las nuevas generaciones y aunque con el tiempo sufra transformaciones, sea el espacio o la escultura, lo esencial se mantendrá para el colectivo. Por otro lado, el obrador ovaciona su creación por conseguir la similitud del personaje representado con alguna imagen divina, lo que provoca la contemplación, observación, análisis e interpretación de la figura-de parte del espectador-, que muchas veces termina en una crítica de la misma. Se ovaciona lo que se conoce, pues el contenido espiritual-cultural presentado no es ajeno a la realidad de los individuos, quienes reconocen en la obra las ideas que legitiman después de la inauguración. Cuando los cuatro elementos explicados anteriormente están conjugados en la figura de personajes ilustres se puede explicar cómo es que la representación se transforma en imagen de poder, capaz de alterar al colectivo en oleadas procesionales y debates largos sobre la real trascendencia que esta figura debía tener en la sociedad.

### **Vicente Rocafuerte, figura de nobleza, humanidad y gloria**

Entre los personajes ilustres de la ciudad de Guayaquil está Vicente Rocafuerte,<sup>2</sup> quien destacó por su compromiso de traer la ilustración al Ecuador. La figura de este personaje se

mostró fuerte -particularmente- en la ciudad de Guayaquil, por un lado, por ser el primer presidente ecuatoriano (guayaquileño) y el segundo en la larga historia republicana del Ecuador y, por otro lado, es importante, por la obra social que realizó por la provincia del Guayas en su calidad de gobernador.

Como político defendió conceptos de libertad, justicia y democracia, a partir de una propuesta federalista en la que estableció la integración de las nacientes repúblicas, sin que perdieran su autonomía. Tuvo una importante participación en la política de México, Cuba y otras naciones americanas, en las que se ponía a favor de las luchas independentistas y en contra de los intentos por acabar con la democracia, por medio de escritos. Por ejemplo, en su obra *Bosquejo ligerísimo de la revolución de Méjico: desde el grito de Iguala hasta la proclamación imperial de Iturbide*, firmado con el seudónimo de *Un verdadero americano libre*, hace una crítica a los intentos monárquicos de Iturbide por desterrar la idea frágil de la democracia al declararse como emperador en esta región. En Cuba, organizó grupos emancipadores, mientras que en Ecuador se opuso al gobierno dictatorial de Juan José Flores. En Filadelfia (EE. UU) publicó a finales de 1821 el libro *Ideas necesarias a todo pueblo americano, Independiente, que quiera ser libre*, en el cual, expresaba su solidaridad con los pueblos no emancipados y su fe en la democracia, como forma de gobierno.

Con el tiempo la figura de Vicente Rocafuerte se convirtió en el modelo de representación más esperado en Guayaquil. Por ello, la obra escultórica empezó a planificarse a mediados de 1873, cuando J. P. Intriago comandante de la Compañía del Cuerpo de Bomberos, hace la convocatoria a treinta ilustres de la localidad para reunirse en el local de la Compañía y manifestarles su deseo para la erección de una estatua dedicada a Rocafuerte. La idea, bien recibida por los ahí reunidos, permitió que se forme una Comisión ejecutora, que iba ser apoyada económicamente por medio de una colecta de fondos voluntarios.<sup>3</sup> Esta incursión cívica, responde a la necesidad de generar, por medio de la figura de un sujeto, una imagen que sea considerada como fuente viva de la moral, en la que los mortales deben beber de sus aguas para volverse dignos. Entonces, no era suficiente tener solamente narraciones del personaje, - literatura que describa las proezas-, más bien, se requería significar todas estas ideas en una sola efigie.

Siguiendo la línea de Peter Burke, la solución habitual ante el dilema de concretar lo abstracto ha sido mostrar al individuo como encarnación de ideas y valores, (BURKE, 2005, p. 83), es decir, -en este caso, al ex gobernante- transformarlo en héroe o ser sobrehumano, casi divino, sujeto de veneración y de emulación. La imagen, por tanto, debía construirse en base a honores y triunfos, que se expongan con naturalidad y realismo, como aspectos innatos en la

persona, que terminaba siendo una idealización de virtudes patrióticas y que llegaron a tener tal trascendencia que tanto el espacio (territorio) como el colectivo se veían inmersos en esta caracterización. Esto consistió en la creación de un nuevo lenguaje visual, donde se crea una imagen memorable, de tamaño superior con un significado profundo.

Cabe mencionar que la estatuaría para la figura de Vicente Rocafuerte se conformó de un grupo escultórico conformado de tres esculturas monumentales ubicados en lugares trascendentales, la escultura de pie que se encuentra en la Plaza de San Francisco, el Mausoleo situado en el Cementerio General y el busto colocado en la entrada del colegio Nacional Vicente Rocafuerte.

Aquí, se tratará solamente la escultura en línea vertical ubicada en la Plaza San Francisco.

Para el desarrollo de la obra escultórica se pidió la colaboración del Cónsul General del Ecuador en París, Clemente Ballén, para que consolide la gestión escultórica en Francia. A través de las gestiones de Ballén se contactó con el ingeniero y artista Aimé A. Millet -estatuero oficial de la Legión de Honor<sup>4</sup>- quien se encargaría del diseño y construcción de la estatua, incluidos los bajorrelieves en bronce para la ornamentación del pedestal de granito. La gestión desde Guayaquil se realizó a cargo del señor Miguel Suárez Seminario a nombre del Comité. Se negoció la escultura por el valor de tres mil francos, fundida en bronce en el taller Thibault & Fils. Es importante mencionar que de acuerdo con el Contrato del Comité Pro Monumento Vicente Rocafuerte con el ingeniero Aimé Millet, la efigie -en cuanto a su actitud, línea y posición- y los bajorrelieves debía estar acorde con las ideas y exigencias de los representantes de los comitentes, Clemente Ballén y Miguel Suárez Seminario. Para el año de 1879, el Comité había reservado un espacio, en la Plaza de San Francisco.

Hecha la elección del sitio, se sabe que la escultura salió de uno de los puertos de Francia hacia Guayaquil, por lo que tenían esperanza de inaugurar ese mismo año, el 9 de octubre, y de ese modo realizar la celebración del día de la independencia. La logística demoró más tiempo de lo planificado, las piezas llegaron el 8 de noviembre de 1879, y de inmediato se iniciaron los trabajos de cimentación en la plaza (LA NACIÓN, 1879, p. 3).

La escultura monumental descansa sobre una base de hormigón recubierto de granito, sobre la que se levanta un pedestal cúbico de hormigón, revestido de negro, de 2.4 m de largo por 2.40 m de ancho y 1.40 m de alto. El pedestal sustenta un fuste en forma de prisma rectangular, recubierto con mármol rosa de 1.93 de largo por 1.93 de ancho y 1.80 m de altura.<sup>5</sup>

El 8 de noviembre 1879 llegaron la estatua y los bajorrelieves, a bordo del buque francés *Havre*. Se procedió a los trabajos de cimentación para el terreno, se excavó, se puso pilotes de

madera y se rellenó con cascajo, todo recubierto con una capa de hormigón elaborado con cemento Portland, traído desde Italia, en tambores metálicos.

Para dar forma a la figura de Rocafuerte fue imperativo considerar a la imagen del gobernante –como lo menciona Burke- es decir una representación que debía mantener un carácter triunfalista, manifestado en la escultura monumental, para luego glorificarle por medio de los rituales de consagración necesarios y así legitimar aquel poder que le otorgan al representado.

El incluir detalles como guirnaldas de laurel, trofeos, cautivos, personificaciones de ideas –alegorías-como la victoria (mujer alada), la fama (mujer con trompeta) (BURKE, 2005, p. 80), la sabiduría (mujer con globo terráqueo) son complementos que de alguna manera intentan componer el discurso visual, y crear visibilidad, pero también cierta naturalidad en cuanto a la imagen del propio gobierno.

En las obras donde las representaciones alegóricas manifiestan la idea la patria es frecuente la alegoría de la Fama, la Victoria y la Historia, con el atributo del libro donde se escriben las páginas de la gloria; la trompeta que anuncia la victoria y los ramos de olivo que simboliza la paz. También la alegoría de la fortuna, o de la propia diosa Minerva responde al proceso para inmortalizar no solo al personaje, sino sus obras y la idea que representa.

En la escultura de Rocafuerte, el atavío, la postura e incluso otros elementos transmiten un profundo sentido de majestad y de poder. Los protagonistas de la escultura no aparecen con vestidura común, sino con algún elemento del ajuar de los “trajes de los antiguos romanos, o con armadura, o con el manto de la coronación, con el fin de mostrar una apariencia más digna” (BURKE, 2005, p. 87). Entonces, se propone al personaje en sí como una imagen o un ícono, comparable con la época en la que la monarquía se basaba en las creencias en el *derecho divino* a ejercer el poder. Se adaptó la época de la modernidad en la necesidad de representarse por encima de la ley.

La Capa romana se asocia con el traje de guerrero que en la iconología se vincula con el concepto de *Amor a la Patria*, donde se presenta la vestidura militar que anuncia que “el verdadero ciudadano debe estar siempre presto a la voz de la Patria” (PASTOR, 1866, p. 188). Vicente Rocafuerte se encuentra cruzado los brazos, con banda presidencial y con un libro haciendo alusión a las obras escritas de su autoría. La escultura originalmente estuvo dispuesta hacia el suroeste de las calles 9 de octubre y Pedro Carbo. Por las diferentes movilizaciones que ha tenido el monumento se mantiene hoy en día en la orientación, hacia el Este que constituía una costumbre durante el siglo XIX.<sup>6</sup>

La representación de Rocafuerte se basó en la del emperador romano Marco Aurelio. En este caso su representación ilustra el ejemplo más representativo de emperador -filósofo. El reinado de este emperador marcó a sus contemporáneos por su adhesión a los principios del estoicismo y los textos antiguos elogiaban la virtud y la magnanimidad. Introdujo reformas y realizó campañas de pacificación, al tiempo que componía diversos textos, de los que sólo han llegado hasta nosotros sus *Meditaciones*. En las representaciones que le hacen al emperador los artistas han aprovechado para mostrar a un personaje que

da muestras de generosidad para con el pueblo (Vien, Marco Aurelio ordena que se distribuya al pueblo pan y medicinas, 1765, Museo de Amiens) y de clemencia para con los enemigos. La representación más frecuente es la de la muerte del emperador (...) los rasgos de Marco Aurelio rezuman bondad y serenidad (AGHION, BARBILLON y LISSARRAGUE, 2008, p. 253).

El basamento del monumento a Rocafuerte estaba complementado con bajorrelieves de bronce que se mantienen hasta la actualidad. Presenta imágenes alusivas a la obra y genio del personaje. En la primera placa de bronce ubicada al noroeste, se encuentra Vicente Rocafuerte como presidente de la república (Lleva banda presidencial) rodeado por adultos, varios niños y un ángel. El guayaquileño Rocafuerte es asociado con las artes – por su iniciativa en desarrollar este aspecto en el país-, y para esa representación generalmente la imagen corresponde a “niños alados, teniendo una flama sobre la cabeza, emblema del genio que los inspira” (PASTOR, 1866, p. 12), en este caso vemos tres niños desnudos que llevan consigo ramas de olivo acompañados de un ángel que hace alusión a la *Fama*, quien generalmente es representada con una mujer alada quien lleva en la mano con un círculo de oro y en la otra una palma, imagen también asociada con la alegoría de la *Inmortalidad*; en el relieve del monumento podemos encontrar al ángel adulto (Femenino) con las alas abiertas y con una palma invitando a Rocafuerte a entrar al templo de los inmortales que se encuentra en segundo plano. Se trata de un templo griego con columnas corintias, “que surgieron en Grecia cuando las artes habían alcanzado un gran desarrollo” (AVILÉS Y HOYOS, 2009, p. 22), como atributo componente de las artes y por lo tanto simboliza el apoyo a la cultura durante su gobierno. La oración fúnebre pronunciada por Antonio M. Briceño de la Compañía de Jesús, frente a los restos mortales de Vicente Rocafuerte, menciona que la alegoría que se presenta es el Ángel de la Gracitud patria y los tres niños serían la representación de la fortaleza, la beneficencia y el progreso,

y sobre todos estos eclipsados luminares, cuya luz oscurecida se proyecta entre espesas sombras, observad cuánto brilla y campea el integérrimo sol del Ecuador, el admirable, el modesto, el grande Rocafuerte; volando por el radioso y altísimo camino de su existencia

civil y diplomática hácia el templo de la inmortalidad, sobre el cual, se le revela el ángel de la gratitud patria adornado sus nobles sienes con la emblemática corona de la sabiduría gubernativa (BRICEÑO, 1884, p. 2).

Después de realizar un viaje a Roma, Rocafuerte escribe que tuvo un sueño en el cual, veía como se transportaba la columna trajana hacia el volcán Chimborazo, para enfatizar la grandeza de la patria. Aunque esta columna no llegó a depositarse en el sitio mencionado, el proyecto manifiesta que la asociación del templo greco-romano con Rocafuerte se debe por la predilección de esta cultura por el exmandatario.

La presencia de niños en la imagen alude a la alegoría de la educación puesto que la etapa de la niñez supone facilidad en “grabarse de una manera estable y duradera los buenos consejos, y de corregirse y domarse los malos instintos” (PASTOR, 1866, p. 114). Con relación a la educación, Briceño refiere a que era su ardiente anhelo el fundar colegios para conseguir

la verdadera y sólida civilización (...) por su bondad y espíritu progresista, los planteles de primeras letras, puesto que la libertad nacional se obtiene no por cierto con el filo de su espada, sinó con la fuerza invencible de su egregia pluma (...) cultivando la paz con la difusión de las luces por medio de publicaciones útiles y progresistas; aparte de la introducción en el país de los autores, que mejor han tratado estos asuntos (BRICEÑO, 1884, p. 4).

En la parte sureste la placa de bronce tiene un bajorrelieve con imágenes alusivas a “los auxilios que presta en la epidemia de la fiebre amarilla” (AVILÉS Y HOYOS, 2009, p. 22), en 1842, con un hombre caído y sostenido en brazos por Rocafuerte y contemplado con la alegoría de la humanidad, asociada a un personaje femenino. Se trata de la virtud que conduce a contribuir al bienestar y felicidad, representado por una joven cuyo semblante expresa sensibilidad, cubierta su cuerpo con túnica y manto en la cabeza, que conduce su mirada hacia el enfermo.

En aquellos días de angustia y general consternación, él se sobreponía á los hondos sentimientos de ternura y aflicción, que le causaba el fallecimiento de sus más cercanos y queridos parientes, para no disminuir en nada sus solícitos cuidados con la clase desvalida. No tembló delante de la muerte, suministrando con especialidad á los pobres toda suerte de recursos él mismo personalmente; y cuando de todos se acordaba para salvarles la vida, solamente de sí mismo se olvidaba (BRICEÑO, 1884, p. 5).

En este caso se toma como sinónimo la humanidad, compasión y piedad, pues son virtudes y “sentimientos que nos guían á proveer á las necesidades y á aliviar los males que afligen á la humanidad (...)” (PASTOR, 1866, p. 198). Así pues se relaciona la humanidad con Rocafuerte en el espacio físico, la Plaza de la Iglesia de San Francisco, reflejaba , por un lado,



las acciones realizadas en favor de los desvalidos - contigua a esta se encontraba los salones donde se jugaba lotería de la Junta de Beneficencia, institución creada por Rocafuerte durante el brote de fiebre amarilla, y por otro lado evidencia la configuración del nuevo santo para la nación, pues se relaciona a la figura de Vicente Rocafuerte, con la de los franciscanos, -orden religiosa que se ha encargado de auxiliar a los enfermos y proporcionarles los cuidados hasta que recuperen la salud o para que no mueran solos, desde la Edad Media - que durante el episodio de la fiebre amarilla realizó su prodigio, al ayudar a los enfermos e incluso ceder su sueldo de gobernador para beneficio de los menesterosos, a quienes dio socorro (BRICEÑO, 1884, p. 5).

En el suroeste del pedestal está una placa de bronce con una leyenda que dice “Colegios de niñas de Quito; Colegio San Fernando de Quito; Colegio San Vicente de Guayaquil; Escuela Militar de Quito; Protección al Comercio Nacional y la Mariana a Vapor; Impulsión general a las ciencias y a las artes” (AVILÉS Y HOYOS, 2009, p. 22).

La escultura al ilustre Vicente Rocafuerte fue inaugurada el 01 de enero de 1880, en medio de una solemne ceremonia presidida por el presidente de la república, el Gral. Ignacio de Veintimilla, el gobernador del Guayas, Sr. José Sánchez Rubio y el público en general.

En el programa para la Inauguración de la Estatua de Rocafuerte, el Sr. José Sánchez Rubio en su calidad de Gobernador del Guayas mencionó que como parte de la ceremonia se izaron en las oficinas administrativas de la ciudad, el pabellón nacional y para manifestar el regocijo de la población en los balcones y ventanas de las familias se ubicaron banderas que complementaban el paisaje patriótico para el evento. Este fue el primer monumento de bronce levantado en el Guayaquil y en el Ecuador (SÁNCHEZ, 1879, p. 2).

Para establecer la idealización del progreso, la imagen de personajes ilustres, que tuvieron resonancia política fue tomada como fuente de creación. El atuendo y la expresión de protagonista de la estatuaria evocan o tratan de evocar la igualdad que permita la identificación del espectador. Son imágenes fabricadas con el objetivo de mostrar accesibilidad al gobernante o al político en cuestión, a sus ideas que permitieron la creación de instituciones y valorarlo por su trabajo, laborar, así como para cumplir las expectativas del conmemorado.

La imagen de los políticos y militares fueron más activas, pues presentan una actitud más solemne y elevada,

una figura heroica, perteneciente a todas las épocas; a quien todas las épocas poseen, una vez que lo producen; es figura que pueden producir las épocas más modernas como las más antiguas; - y las producirían siempre que le plazca a la Naturaleza. Si la Naturaleza envía un Alma

Heroica, es posible, en todas las épocas que este Héroe asuma la forma de Poeta (GUTIÉRREZ, 2004, p. 318).

Las imágenes de individuos al igual que ocurría con lo sagrado tienen por objeto mantener o subvertir un determinado ordenamiento político. En la erección de efigies se nota una elección que sirva para imprimir acontecimientos acaecidos en cierto momento, manteniéndose como si se trataran de ideas frescas - de acuerdo con Burke - el equivalente visual del periódico o de la hoja informativa inventados durante el siglo XVII.

La monumentalización de personajes terrenales con elementos que lo deificaban fue deviniendo en una representación cada vez más común y realista. Según Rodrigo Gutiérrez Viñuales era una idealización en la que intelectuales, artistas y espectadores intervinieron, incluso personas que los habían llegado a conocer físicamente o convivieron directamente con los personificados, confirmaban las virtudes imaginadas en la representación escultórica, y eso se puede evidenciar en los discursos que pronunciaban en los actos de inauguración o en aquellas conmemoraciones realizadas en los años posteriores. Con esto se fue consolidando un tipo de escultura en las que las figuras aparecían a menudo en posturas naturales, pero con actitudes especiales, como si el acto que estuvieran realizando fuera parte de su cotidianidad.

La configuración del intelectual es un proceso en el que participa no solamente quienes llegaron a tener algún vínculo con el representado, sino que intervienen también aquellos que a través de los postulados ideológicos del personaje se formaron y se generó en ellos un sentimiento de identidad. Ahora nos estamos refiriendo a la escultura de Vicente León en la ciudad de Latacunga.

### **La configuración del héroe en Latacunga, la escultura monumental de Vicente León**

Vicente León y Arguelles , jurisconsulto y filántropo latacungueño,<sup>7</sup> hombre inteligente, con profunda sabiduría, destacó en la sociedad cotopaxense por su generosidad, y aunque su labor la realizó en las cortes de Cuzco y Trujillo, prácticamente toda su vida, no dejó de lado el recuerdo de su patria, ni su objetivo principal de fomentar los principios de cultura y ciencia en los jóvenes latacunguenses, por lo cual, decidió donar su fortuna para desarrollar la educación en la hasta ese entonces villa de Latacunga, a través de la construcción del edificio de educación primaria y educación media, que llevaría el nombre de San Vicente y años más tarde tomó la denominación de Colegio Vicente León. Cabe recalcar que en el año de 1840 de

acuerdo a Decreto Ejecutivo se estableció el Colegio en Latacunga con la denominación de San Vicente en memoria de su benefactor.

La Junta reunida en Latacunga el 23 de julio de 1839, dio lectura al acta testamentaria donde se establecía trasladar los fondos otorgados por Vicente León desde Cuzco hasta Latacunga para levantar el edificio deseado. La misma Junta estableció después:

justipreciar el valor de su inmensa acción benéfica, colocar una Estatua de este Señor en el lugar más público del Establecimiento con la inscripción siguiente <A LA MEMORIA DEL MEJOR PATRIOTA DEL SIGLO DE LAS LUCES, VICENTE LEÓN, NACIÓ HIJO DE ESTE PUEBLO, Y MURIÓ HACIÉNDOSE PADRE DE EL> (RESUMEN HISTÓRICO, 1930, p. 55).

Puesto que, la Junta hace mérito de la fuente de sus sacrificios convertidos en rico patrimonio que sirvieron “para establecer un Instituto donde los jóvenes de su patria puedan beber las cristalinas aguas del saber, de la justicia y del bien” (CADENA, 2015, p. 52).

Por diversas razones, una de ellas, la complicada época por la que pasaba la fundación del Colegio, -que no contaba con local propio, y que llegó a adquirirse hasta fines de 1842- el proyecto del monumento no se consolidó. En los documentos relativos a la historia de la creación del Colegio Vicente León, se menciona el desarrollo de la escultura de este personaje. Se determina que la erección de la estatua, aunque se levantó años más tarde, no quería decir que la memoria del Filántropo haya sido olvidada, sino que por factores económicos se mantuvo en pausa. Pues entonces, para contribuir al reconocimiento de la figura de Vicente León, la Junta Administrativa del Colegio del año 1842 ordenó que se establezca la conmemoración fúnebre anual de la muerte del Dr. León, conmemoración celebrada con la mayor pompa, mientras se reúne los fondos para levantar el monumento.

La ceremonia solemne en honor a Vicente León se forma como parte del ritual de consagración en la que los eventos preparaban ideológicamente al colectivo hasta la llegada del monumento. Estas conmemoraciones deben repetirse cada año para convertirlas en una tradición, parte de la cultura, no solo de la institución - en este caso- más bien, haciendo partícipe a la ciudadanía como miembros activos de los festejos.

El Rector del Colegio, Dr. Antonio Cornejo, en una carta dirigida al Ministro de Instrucción Pública, en 1855, menciona que le es satisfactorio que el 28 de febrero se celebraron las exequias fúnebres en honra del Dr. Vicente León, y la conmemoración ha sido más solemne que en otras ocasiones, “pues no se ha economizado medio alguno, sin tocar con los fondos del

Establecimiento, para dar toda la importancia que requería un acto de esa naturaleza” (RESUMEN HISTÓRICO, 1930, p.56).

De acuerdo con la narración del rector, el Clero secular y regular, autoridades locales y del cantón, las fuerzas armadas, padres de familia y los jóvenes leoneses (alumnos y ex alumnos del Colegio Vicente León) acompañaron en este acto considerado como cívico. Hubo un catafalco ubicado dentro del templo de Santo Domingo, lugar al cual, se dirigieron los asistentes, luego de acompañar en marcha fúnebre con el retrato de León, sobre los hombros de autoridades militares, para al llegar a la iglesia iniciar con la ceremonia religiosa.

Cornejo dice que, terminado el oficio religioso, él pronunció un discurso en el que enfatizó la acción filantrópica de Vicente León y después en el mismo orden del que salieron de la iglesia ingresaron al Colegio. Es interesante pues estos actos despertaron “vivo entusiasmo en los hijos de Latacunga que han derramado lágrimas de gozo, recordando el beneficio de su ilustre compatriota” (RESUMEN HISTÓRICO, 1930, p. 57). Entonces, el rito conmemorativo alista al colectivo para la identificación con la divinidad, pues la escultura sería parte de la etapa final, en la que se identifica la efigie del personaje con la divinidad, porque se reconoce el nuevo estatus de la imagen y el espacio en que se levanta se convierte en sagrado.

En otra incursión de agradecimiento para con Vicente León, en el año de 1851 la Junta Administrativa, junto con la Municipalidad de Latacunga solicitaron obtener la legislatura para realizar el cambio del Decreto en el cual se denominaba Provincia de Cotopaxi, para que llevase el nombre de Provincia de León “como el más significativo de los honores que puedan tributarle al filántropo” (Resumen Histórico, 1930, p. 58).

En años posteriores, se realizarán conmemoraciones literarias -cantos poéticos- dedicados a la memoria de León, en los que se iba conformando la imagen del literato como héroe hacedor de paz por medio de la virtud. Por ejemplo, en el poema de Juan García se expresa:

Y, con la Paz reinando las virtudes, hijas preciosas de inmortal victoria,  
tus poetas, templando sus laudes, ensalzarán los lauros de tu gloria.  
Vosotros, de León hijos queridos, en lides y triunfos los primeros,  
levantad ya la frente complacidos, y exhalad vuestros himnos  
placenteros (...) ¡oh León ¡tu inmortal memoria ¡Si tus hijos cien lauros  
han ceñidos, tuyos sus triunfos son, tuya es su gloria! Tu levantaste este  
esplendente faro en medio las borrascas de la vida; con su lumbre  
hallará seguro amparo la juventud de vicios combatida. (GARCÍA,  
1886, p. 6).

Es decir, que León se convierte en el héroe moderno, lleno de virtudes, que deben ser emuladas por los jóvenes del colegio, que son la promesa de progreso para la provincia y al

triunfar, la obra de León también triunfará y trascenderá. Esto se apoya en otros versos publicados, como los que se encuentran en las hojas de los *Recuerdo de las glorias* manifiesta que la obra de Vicente León se traduce en Paz y otras virtudes que son originadas por la educación, la paz,

(...) aumenta y conserva la riqueza (...) La Paz es ministra de las Artes, las cuales no se pueden ejercer, si no es con mucho tiempo y en tranquilo sosiego, sin estar ocupados en pensamientos de guerra; los cuales desvían nuestro ánimo de la práctica y adquisición de costumbres virtuosas (...) numerosas y variadas artes, todas son sin duda efecto de la Paz (RIPA, 1613, p. 183)

En otras palabras, Vicente León se convirtió en el Héroe Moderno, quién sanó de los males de la tierra -la ignorancia- a la provincia, que mantenía en oscuras tinieblas.

El Cotopaxi en límpido destello, de aurora opalina haciendo alarde, sobre el albor de nieve sin mancilla, revestida del iris se presenta augusto rey de la serena tarde. ¿Qué sois, antiguos héroes, admirados allá en tiempos de ciega idolatría, con el HÉROE MODERNO comparados, qué sois sino las nieblas ¿Qué se deshacen al nacer el día? ven ¡oh Catón ¡que en hórridas tinieblas impávido sumiste la existencia (...). Todos venid, y, en éxtasis superno, ved al HÉROE MODERNO ¡¡ (ECHEVERRÍA, 1897, p. 3)

Escritores como Celiano Monge en sus discursos, por ejemplo, el que realiza en la inauguración del primer Salón de Latacunga, afirma que la obra educativa inmortaliza al personaje, pues su incursión benéfica es considerada una proeza:

Dr. Vicente de León, al genio benéfico que preside vuestros destinos desde las regiones inmortales (...) los felicita por que al igual que León contribuirán a (...) colocar la instrucción primaria - y la secundaria á la altura que merecen, convencidos como estáis, de que la cultura de los pueblos no se aprecia por el número de sus hijos ilustres, sino por la mayor difusión de las luces en las masas populares y el grado de moralidad que les comunica una educación bien dirigida. (MONGE, 1893, p. 5)

La retórica se fusiona con la imagen como parte de un moderno discurso político que se basará en imágenes justificadas gracias a la literatura desarrollada entorno a ellas, que conforman un nuevo lenguaje, uno que se acerca al proyecto cultural civilizatorio, a través de una narración en prosa o verso que presenta al personaje con todos sus logros. Aunque no debemos caer en asumir que las imágenes son espejos de los acontecimientos, si hay que entenderlas como vehículos de interpretación de ideas y de construcción de argumentos

políticos y sociales. Es decir que constituyen un instrumento fundamental de socialización ideológica.

Las imágenes tienen funciones retóricas en la configuración de un discurso político, al que sirven con sus propios recursos. La existencia de tal dispositivo de imágenes, en la medida que constituye una forma de auto representación ideológica sin coartadas de neutralidad revela también una conciencia de intervención en el curso de los acontecimientos.

Puesto que Vicente León fue un ilustre desconocido para los ciudadanos de Latacunga había que crear cimientos fuertes de las hazañas del personaje, de modo que se convirtiera en el héroe de la localidad y de alguna manera justificar acciones como cambiar el nombre del Colegio, por aquel que represente a aquel que tributo para la educación, o el nombre de la provincia de Cotopaxi por León o la declamación de poesía durante las exequias anuales u otros festejos, que darán a lugar la necesidad de levantar una escultura que representa al héroe, al ídolo de su devoción.

Para 1897 asume el rectorado el Dr. Pablo Alberto Vásconez y empoderado en el puesto propone a la Junta Administrativa el proyecto de erigir el monumento a Vicente León en la plaza principal de Latacunga. Le motiva el remordimiento -como él mismo lo dictamina- que medio siglo después de la muerte del ilustre, no se ha levantado la obra, que es deuda de honor y de gratitud al Símbolo de la Virtud y Dignidad humanas. Por tal motivo la Junta dicta un acuerdo en el que se dictamina el 10% de los sueldos del Rector, Profesores y Colector del Colegio, el producto íntegro de los derechos de exámenes, grados y matrículas y de la Imprenta del plantel educativo (RESUMEN HISTÓRICO, 1930, p. 58). Se formó entonces el Comité Vicente León compuesto por el Rector como presidente del Consejo, sin embargo, el proyecto duró el tiempo de rectorado del Dr. Vásconez y aunque las bases eran sólidas, no se efectuó.

Finalmente, en el año de 1909 se funda en Quito el Comité Universitario “Vicente León” compuesto de un número de estudiantes universitarios ex-leonenses como: Luis Fernando Ruiz, Luis Aníbal Vega, Leopoldo Rivas Bravo, José Rivas Bravo, Alejandro Maldonado, Eduardo Varea Quevedo, Daniel Negrete, J. Camilo Pacheco, Modesto Ramos y Jorge Jarrín Córdova, quienes gestionaron en el Congreso Nacional el apoyo económico para cumplir el objetivo de levantar la estatua.

Bajo el amparo del Decreto del Congreso Nacional del 15 de octubre de 1909, se establece colectar “el 5% de las rentas municipales de Latacunga y Pujilí, y un centavo sobre cada litro de aguardiente que se produzca o se consuma en la provincia” (RESUMEN HISTÓRICO, 1930, p. 58), para la contratación y ejecución de la escultura a Vicente León. Estos fondos, de acuerdo con el decreto, serán gestionados por la Junta de jóvenes leoneses.

Se llamó a concurso público para la presentación de proyectos artísticos, en la que resultó victorioso Carlos Alberto Meyer,<sup>8</sup> escultor quiteño que en 1911 durante la presidencia del Gral. Eloy Alfaro fue beneficiario de una beca para estudiar en Roma.

En cuanto a la escultura de Vicente León, se trata de una figura sedente con alegoría. La efigie tiene envuelta en su mano derecha un pergamino extendido, mientras que la mitad de su pie derecho se encuentra fuera de la base, todo en ademán de levantarse, personificando la victoria. La escultura fue inaugurada el 7 de agosto de 1925 en la ciudad de Latacunga.

La representación sedente va estar dirigida a “los literatos, abogados o estudiosos de la política que aparecen bien en una actitud de comunicación con el público, o bien retraídos en sus propios pensamientos: la postura sedente denota intrascendencia, ausencia de acción, e incluso, de observador externo” (GUTIÉRREZ, 2004, p. 317). La escultura monumental se hizo eco de la teatralidad, de modo que la representación de personajes que se encuentran absortos en sus pensamientos demuestra que son individuos diferentes, que representan papeles icónicos para la sociedad, pues sus objetivos e ideologías marcadas les permiten ocupar el lugar de los héroes de la historia, pues hablan del pasado, tomando el lugar de una

figura heroica, perteneciente a todas las épocas; a quien todas las épocas poseen, una vez que lo producen; es una figura que pueden producir las épocas más modernas como las más antiguas; - y las producirían siempre que le plazca a la Naturaleza. Si la Naturaleza envía un Alma Heroica, es posible, en todas las épocas que este héroe asuma la forma de un intelectual (GUTIÉRREZ, 2004, p. 318).

### **A modo de conclusión**

Si analizamos las imágenes en su parte comunicativa podríamos establecer tres partes tácitas que mantiene toda representación: un grupo dirigente como emisor, un mensaje visual y un receptor que es el colectivo. El artista logrará la construcción visual por medio del monumento, bajo las indicaciones de la élite, quienes tienen un discurso político establecido y pronunciado, sea antes, durante o después de la inauguración de la escultura y desean que la obra en bronce mantenga siempre enfocado ese carácter patriótico. Los espectadores serán testigos de la historia, atemporal y universal que tendrá vigencia mientras la escultura esté levantada en el espacio público. Además, contribuye a forjar el imaginario del representado la reconstrucción de su vida como vehículo de imitación ciudadana a través de la redacción y difusión de su biografía y obras literarias, y en caso de que no las tuviere, aquellos seguidores

de estos personajes se encargaran de la creación de poemas y narraciones que exaltan la vida del individuo, sobre todo durante las inauguraciones de su estatua.

La obra se vuelve pública y encarna un conjunto bien diferenciado de funciones en el que se van reflejando los ideales y aspiraciones tanto de las clases acomodadas como del pueblo. Y una vez que se concreta la idea es cuando el personaje “alcanza a glorificar el verbo de su pueblo, y a expresar la emoción de todos los hombres, pues son los (...) que resumen por esos dos elementos lo heroico de la raza y lo heroico de la humanidad” (GUTIÉRREZ, 2004, p. 318). Sobre todo después de las independencias son tomados como prototipos de héroes contemporáneos, considerando la antigüedad clásica en la que los intelectuales eran vistos de alguna manera como profetas, caso de Plutarco, pues sus escritos reflexionaban acerca de formas de vida, comportamiento y pensamiento que podía ser cuestionado por iguales y tomado como modelo de vida, pues estos textos planteaban la felicidad a partir del razonamiento, y este aspecto se consideraba una forma de heroísmo propia de aquel tiempo.

La imagen, al levantarse en forma de escultura monumental, comienza a morar en el pensamiento colectivo. Esto nos indica que los rituales de consagración de las imágenes son necesarias para conformar un ideario en común y se vuelven características fijas sobre el asentamiento humano, especialmente: su cosmogonía, sus creencias, su percepción del mundo como identidad visual uniforme, y esto será el resultado de las gestiones del grupo dirigente, quienes controlan lo visual que a través de las decisiones que afectan a la fisonomía de las ciudades u otras, enuncia el cambio de periodo, pues estas imágenes portadoras de transformación, cumplen la función comunicativa intencional de su época.

De alguna manera, la consecuencia de este proceso de heroización y deificación contribuyó a forjar un Panteón Nacional de héroes modernos. La historiografía ecuatoriana ubicó el origen de la Historia Patria en la Independencia en 1822 y la República en 1830 con figuras en la que Vicente Rocafuerte se convirtió en una especie de Páter Patriae y Vicente León en el Benefactor de la academia. Entonces, las figuras estudiadas de alguna forma han sido poderosos instrumentos de identificación, porque sus nombres se han internalizado en la conciencia colectiva, así pues, se ha denominado espacios, calles, plazas, escuelas, barrios, poblaciones que existen en el Ecuador y son parte de la cotidianidad. Se podría decir que, en el caso de la cultura ecuatoriana, habido una fuerte “rocafuertización y leonización” de la identidad.

## **Referencias**



AGHION, C. BARBILLON y F. LISSARRAGUE, *Guía Iconográfica de los Héroes y Dioses de la Antigüedad*, Alianza Editorial, 2008, pp. 250- 253.

AMAYA Jorge Alberto, La reforma liberal y la construcción de la figura de Francisco Morazán como imaginario de la nación, *Paradigma - Revista de Investigación Educativa*, Tegucigalpa, n. 31, año 20, pp. 79 – 100, 2011.

AVILÉS Efrén y HOYOS Melvin, *Monumentos plazas y parques de Guayaquil*, Guayaquil, Poligráfica, 2009.

BRICENÑO Antonio, *Oración fúnebre al ilustre Patricio Sr. Dn. Vicente Rocafuerte*, Guayaquil, Imprenta de Murillo dirigida por Fidel Montoya, 1884.

BURKE Peter, *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Ediciones Crítica, 2005, pp.80-90.

CADENA Simbaña Franklin Israel, *La Sobrepoblación Estudiantil y su incidencia en el proceso de enseñanza en la Unidad Educativa Mayor “Vicente León” periodo 2014-2015*, Universidad Técnica de Cotopaxi, Latacunga, 2015.

*Diario Los Andes*, Guayaquil, 1877, p.3.

ECHEVERRÍA Juan Abel, Vicente León, fundador del colegio de su nombre en Latacunga, 28 de febrero de 1888, en: *Anales del Colegio Vicente León*, Latacunga, Imprenta del Colegio “Vicente León”, pp. 2-4, 1897.

*Gaceta Municipal*, Guayaquil, 1895.

GARCÍA Juan Heliodoro, *Recuerdo de las Glorias de la restauración. Canto dedicado a la venerable memoria del Doctor Vicente León*, Latacunga, Imprenta del Colegio, 1886, pp. 6-8.

GUTIÉRREZ VIÑUALES Rodrigo, Carrara nell’America Latina. Industria e creazione scultorea, en: Berresford, Sandra *et al. Carrara e il Mercato della Scultura 1870- 1930*, Universidad de Granada, 2007, pp. 254-259.

GUTIÉRREZ VIÑUALES Rodrigo, *Monumento Conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

MEYER Alba Victoria, *Carlos Alberto Meyer. Recuerdo de un artista ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo Chimborazo, 2005, pp. 1-8.

MONGE Celiano, *Discurso pronunciado en la inauguración del Salón Municipal de Latacunga*, Ambato, Imprenta de Tungurahua, 1893, pp. 1- 5.

*La Nación*, Guayaquil, 30 de octubre de 1897, p.3.

PASTOR Luis G., *Iconología o Tratado de Alegorías y Emblemas*, México, Imprenta económica, 1866.

*Resumen del Histórico del Monumento al Dr. Vicente León*, Latacunga, Imprenta del Colegio,

1930, pp. 2-15.

RIPA Cesare, *Iconología de Cesare Ripa Perugino Caballero de San Mauricio y de San Lázaro, en la que se describen diversas imágenes de Virtudes, Vicios, Afectos, Pasiones humanas, Artes, Disciplinas, Humores, Elementos (...)*, Siena, 1613, pp. 183-185.

SÁNCHEZ Rubio, José, *Programa para la Inauguración de la Estatua de Rocafuerte*, Guayaquil, 17 de diciembre de 1879, pp. 2-6.

---

<sup>1</sup> Se refiere a la construcción simbólica que se erige en cuanto a las hazañas realizadas por personajes históricos - excepcionales-, algunas veces deificados o heroificados, o ambas y que el colectivo- con incidencia de la élite- ha seleccionado para celebrar sus acciones mediante diferentes actividades, tengan estas carácter material o inmaterial.

2 Político y escritor guayaquileño (1783–muere en Lima el 1847). Su mandato entre 1835 y 1839 se consideró firme en cuanto al orden en el país. Uno de sus objetivos fue el mejorar la instrucción pública muy poco atendida, por lo que fundó colegios y escuelas. En calidad de gobernador del Guayas estuvo al frente de la construcción del primer barco a vapor del país. (AVILÉS Y HOYOS, 2009, p. 25). Su formación académica realizada en Francia estuvo influenciada por la corriente ilustrada, prefiguran en él, ideas de libertad en sus diversas manifestaciones: libertad de pensar sin supersticiones, tolerancia; económica (desarrollo autónomo); política (sin poder arbitrario) y la de conocer y crear. Sus primeros contactos con los gestores de la independencia, fue en el año de 1803 en París donde conoció a Simón Bolívar, Carlos Montufar (quiteño, gestor de la insurrección del 10 de agosto de 1809), José Jorge Landaburo (limeño, firmó el Acta de la Jura de la Independencia del Perú), José María Cabal (Buga, Participa diputado por Caloto, en la Junta provisional de gobierno de las seis ciudades amigas del Valle del Cauca en 1811), Francisco Rodríguez y Toro (firmó el acta de la declaración de independencia de Venezuela el 5 de julio de 1810).

3 El contrato para la obra fue firmado el 26 de enero de 1877 (LOS ANDES, 1877, p. 3).

4 Escultor de origen francés (1819-1891). Parisino que cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de París y en la École nationale supérieure des arts décoratifs. Realizó trabajos para el Museo de Louvre y varios recintos religiosos, como: Saint-Vincent de Paul y Saint Etienne du Mont de Paris. Ganó varios premios entre los que destaca la medalla de oro en la Exposición Universal de 1889. Fue condecorado con la Legión de Honor en 1859 y en 1870 se lo ascendió a oficial. Entre sus obras más relevantes está *Fidias* los jardines de Luxemburgo, *América del Sur*, a la entrada del Museo de Orsay, *Vercingetorix* en el yacimiento histórico de Alesia, en la Borgoña. La Orden de la Legión de Honor es una distinción otorgada por excelente conducta civil o hechos de guerra excepcionales tras investigación oficial. Esta distinción fue establecida por el emperador Napoleón I el 14 de julio de 1804.

5 Para los cimientos se quiso utilizar madera. En el periódico La Nación, con fecha de 10 de noviembre de 1879, p.3, dice “Sentimos tener que deplorar que esta sea de madera. La experiencia ha demostrado que por buena que sea la calidad de esta, a flor de tierra se pudra a los pocos años”. Es probable que se haya considerado esta opción para rebajar costos, sin embargo, esta decisión hubiera resultado al largo tiempo en una nueva reinversión de recursos.

6 Las esculturas durante el siglo XIX se disponían hacia el Este manteniendo la idea de que hacía esa dirección nace el Sol. En griego Este = levante se asocia con aurora, naciente, se define como la zona donde sale el sol, donde el Sol se levanta, tiempo de salida.

7 (Latacunga 1771- Cuzco 1839) Su educación primaria la recibió en Latacunga y la secundaria y superior tanto en el Colegio de San Luis y la Universidad de Santo Tomás de Aquino en Quito. Terminados sus estudios se presentó para ser magistrado en 1796 para la Cátedra de Facultad menor en la Universidad de Quito, pero perdió ante otros intelectuales, este incidente lo afecta y decide abandonar el Ecuador, trasladándose a Perú, donde logró establecerse y se incorpora al cuerpo de abogados de esa república. Fue testigo indirecto de la Batalla de Pichincha, el 24 de mayo de 1822.

8 Carlos Meyer junto a los pintores Nicolás Delgado, Camilo Egas, José Abraham Moscoso, Manuel María Ayala y otro escultor Antonio Salgado fueron enviados a Italia a realizar especializaciones en artes. Para ese entonces Meyer tenía 21 años de edad. (MEYER, 2005, p.8).