

LA ESCULTURA MÁS ESPERADA. LA INMORTALIZACIÓN DEL MARISCAL ANTONIO JOSÉ DE SUCRE EN EL ECUADOR REPUBLICANO

A ESCULTURA MAIS ESPERADA. A IMORTALIZAÇÃO DO MARECHAL ANTONIO JOSÉ DE SUCRE NO EQUADOR REPUBLICANO

Nataly Andrea CÁCERES-SANTACRUZ*

Resumen: Este documento reflexiona acerca de la creación de la imagen escultórica de Antonio José de Sucre, que, por un lado, debía cumplir la función de ejemplificación social, y por otro, debía ser una imagen de reconocimiento nacional, con incidencia en el ideario patriótico ecuatoriano, por lo cual, se analizaron los proyectos artísticos escultóricos públicos sobre el Mariscal Sucre en las ciudades de Quito, Cuenca y Guayaquil respectivamente. Aquí se demuestra el ejercicio del poder político, sobre las manifestaciones artísticas, también permite explicar cómo se dio o no la apropiación del personaje en las ciudades por separado, y plantea a la obra escultórica como un esfuerzo consciente del poder local que da forma a la memoria oficial.

Palabras clave: Escultura; monumento; nación; memoria; Antonio José de Sucre.

Resumo: Este documento reflete sobre a criação da imagem escultórica de Antônio José de Sucre, que, por um lado, deve cumprir a função de exemplificação social, e por outro, deve ser uma imagem de reconhecimento nacional, com impacto na Ideologia patriótica equatoriana, para tal, foram analisados os projetos artísticos escultóricos públicos sobre Mariscal Sucre nas cidades de Quito, Cuenca e Guayaquil, respectivamente. Aqui se demonstra o exercício do poder político, ao longo das manifestações artísticas, também nos permite explicar como se deu a apropriação da personagem nas cidades isoladamente, e coloca a obra escultórica como um esforço consciente do poder local que molda a memória oficial.

Palavras-chave: Escultura; monumento; nação; memória; Antônio José de Sucre.

Introducción

La escultura del héroe Antonio José Francisco de Sucre y Alcalá (Cumaná, 3 de febrero de 1795- Berruecos, 4 de junio de 1830), mano derecha de Simón Bolívar, fue durante el siglo XIX una de las obras más esperadas y postergadas de aquella época en Ecuador. En el documento referente a la *Estatua de Sucre de 1874*, se menciona que bajo el auspicio del Gral. Juan José Flores, se estableció la erección de un monumento en honor Sucre, con el fin de conmemorar el triunfo obtenido el 24 de mayo de 1822 en las faldas

* Magister en Historia. Estudiante del doctorado en Historia y Estudios Humanísticos: Europa, América, Arte y Lenguas por la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla-España. E-mail: nacacsan@alu.upo.es.

del Volcán Pichincha, batalla donde se concretó la independencia del antiguo Reino de Quito y la victoria sobre las fuerzas realistas al mando de Melchor Aymerich. Sin embargo, por diversas circunstancias, como fueron cambios de gobierno y enfrentamientos civiles internos (complejo gobierno de Juan José Flores y la Revolución Marcista en 1845), se retrasó el proyecto indefinidamente¹.

Se presenta como una necesidad levantar la imagen escultórica de Sucre y las razones, aunque son algunas y podrían atender diferentes aspectos sociales, en interés de este estudio, el reflexionar acerca de la creación de la imagen escultórica de Sucre, que por un lado, debía cumplir la función de ejemplificación para los ciudadanos, y por otro, se vuelva una imagen de reconocimiento nacional, alejada de esa tendencia de “hacer local” una figura en una ciudad o una provincia, al momento de erigir la estatuaría pública, que inevitablemente dividía al país en el sentido social, político y hasta económico. No es una idea nueva el decir que en el siglo XIX, las naciones estaban emergentes de imágenes para lograr el reconocimiento y la validación de propios y extraños, de esa subjetividad que se estaba formando, pero cada proceso es distinto y lo interesante aquí es que la imagen de Sucre se fue elaborando en diferentes años del siglo XIX e incluso del siglo XX, con diversos atributos y posturas, que van a responder a las necesidades, no necesariamente del Ecuador como tal, sino de cada ciudad donde se realizó. Para este estudio se toma en consideración a Quito, Guayaquil y Cuenca, pues las esculturas levantadas corresponden al periodo de estudio y contienen características particulares, como también homogéneas entre creaciones e intenciones.

Algunos datos preliminares

Sabemos que el Mariscal Antonio José de Sucre fue el Libertador del Ecuador, el padre de la Patria, que tal vez después de Simón Bolívar, fue el hombre más conocido en este territorio, por ser considerado benemérito, inteligente y generoso. De hecho, su nombre es recordado, no sólo por haber actuado en la Batalla de Pichincha, sino también en la de Pasto (1822-1824), Ayacucho (1824)-donde el Congreso de Perú lo condecoró con el título de Gran Mariscal- y Tarqui (1829).

También es importante destacar que Sucre tuvo especial gratitud por el Ecuador, pese a que había nacido en otro territorio, demostró preferencia por la ciudad de Quito. De acuerdo con los documentos analizados, en Quito particularmente “quiso fundar su hogar, familia y dormir su último sueño” (ESCULTURA SUCRE, 1874, p. 2), voluntad que fue respetada³³. Pablo Herrera, ministro de Relaciones Exteriores, argumenta que los

restos del Mariscal debían reposar en el Ecuador y en particular en Quito porque fue “voluntad expresada, [...] del vencedor de Pichincha por el amor con que el pueblo emancipado por él lo consideran como padre de su libertad [...]” (HERRERA, 1895).

Se casó con la quiteña Mariana Carcelén – Marquesa de Solanda-, con quien tuvo una hija y formó patrimonio en bienes. Dio a conocer su deseo de ser el primer magistrado del Ecuador, su conductor, defensor, protector y su primer ciudadano, y aunque su destino fue otro, pues fue asesinado en Berruecos (1830), sus acciones merecieron el reconocimiento de las autoridades, pese a que esta se realizaría de manera tardía.

Para apuntar, las conmemoraciones que incluyen desfiles y homenajes en su nombre, se realizaron de manera multitudinaria y con más fuerza, a partir de la conformación de su escultura en bronce en Quito en el año de 1892, pero, de forma general, y con tintes más nacionales, en ciudades como Guayaquil y Cuenca, tendrían más importancia la conmemoración en torno al encuentro de sus restos mortales, que a saber, por orden de Mariana Carcelén, su esposa, fueron enterrados y escondidos inicialmente en la Iglesia del Carmen Moderno en Quito, para luego, en el año de 1900, en una ceremonia que inició el 29 de agosto de ese año, ser trasladados a la Catedral Primada de Quito (FERNÁNDEZ SALVADOR, 2015). Para esta primera parte hablaremos sobre la propuesta inicial y la final de la escultura de Sucre en Quito, para luego tratar la escultura monumental que fue levantada en Cuenca y Guayaquil correspondientemente.

Los primeros intentos de darle una escultura al Mariscal de Ayacucho

La atribulada vida política ecuatoriana y los escasos recursos económicos del Estado, debido en mayor medida, a la deuda contraída después de la independencia, durante el siglo XIX, no permitieron que la escultura de Sucre apareciera en los primeros años de vida republicana. En el caso de Quito hubo dos proyectos, uno que no llegó a concretarse, que fue propuesto en el año de 1874, y un segundo, que fue ejecutado en el año de 1892, que se convirtió en la primera escultura realizada en bronce de la ciudad.

Con respecto al proyecto de 1874 fue una propuesta presentada por el artista español-granadino, Don José González y Jiménez³⁴, quien elaboró un boceto en un intento de crear una reputación en Quito como escultor, la cual, fue presentada ante el presidente de la República, el Dr. Gabriel García Moreno y las autoridades municipales quiteñas, quienes se vieron interesados en el modelo.

El conjunto escultórico, realizado en yeso, de bulto exento, tenía como tema central a *Sucre y el Ecuador libre*. Se trataba de una composición original en la cual se representaba a Sucre, “con sus propias facciones y en actitud valentísima, pisando la cabeza del León Ibero y amagando con la espada que empuñaba en la diestra [...]” (ESCULTURA SUCRE, 1874, p. 7) El Conjunto escultórico se completaba con el gesto de Sucre que

con la izquierda acogía benignamente á una esbelta joven de tipo americano, que representaba á la República del Ecuador [...] la joven que se inclinaba un tanto en actitud de entregar sus rotas cadenas al pie. Finalmente, se veía sobre el suelo el cetro español, roto en la mitad, como si acabara de caer con recio golpe (ESCULTURA SUCRE, 1874, p. 7).

Es importante mencionar que Manuel Ribadeneira y su hija Emilia³⁵, quienes tenían el deseo de generar un ambiente cultural en Quito, apoyaron a González y Jiménez insistiendo por esta causa ante el presidente Gabriel García Moreno. Ante la petición de los Ribadeneira, García Moreno estableció “que se lleve á debido efecto la erección de dicha estatua, que en verdad es un deber de gratitud [...]; por lo cual, ordenaré hoy mismo se arregle el contrato, siempre que usted garantice á González y Jiménez, por \$10.000, [...]” (ESCULTURA SUCRE, 1874, p. 8), y termina diciendo que no se fía del artista pero que confía en la palabra de los Ribadeneira.

En la escritura del contrato celebrado entre el Ilustre Concejo Municipal y el Sr. José González y Jiménez en Quito, el 10 de septiembre de 1874, se compromete al artista a “construir en piedra de cantera, mármol o jaspe, en el término de dos años, un grupo que represente al inmortal Antonio José de Sucre, dando libertad a la República del Ecuador en la batalla de Pichincha [...]” (ESCULTURA SUCRE, 1874, p. 8.). El uso del material dependía del sitio donde se halle y en caso de no encontrar el mármol en la provincia de Pichincha, se determinó realizar la obra con piedra de cantera. El grupo escultórico de *Sucre dando libertad a Ecuador* debía ser elaborado en jaspe³⁶, mineral equivalente al mármol o piedra de cantera, con una dimensión de “dos metros diez centímetros de altura, es decir perfectamente igual al que está modelado en arcilla plástica i ha sido exhibido al público por el artista” (GONZALEZ Y JIMENEZ, 1891, p. 48)³⁷. Para la ejecución de la obra se pidió el aporte económico de la ciudadanía quiteña como de otros lugares del Ecuador. Emilia Ribadeneira fue la encargada de suscribir las donaciones realizadas. El primero en suscribirse fue el Sr. Miguel Camacho, ciudadano colombiano, que realizó la donación de una moneda de oro, en la que se mostraba el

grabado de un cóndor. Luego, en los documentos referidos a la construcción del monumento, aparecen nombres como Mercedes Chiriboga y Salvador, y Rosario Gómez Zaldumbide, mujeres de sociedad que mostraron interés en el proyecto. Por el ímpetu presentado, se creería que la obra se llevó a cabo y que se cumplieron con los plazos y pagos estipulados, sin embargo, la edificación de este proyecto tuvo otro desenlace.

José González y Jiménez, después de celebrar el contrato en el que se comprometió su reputación como escultor, como el honor nacional, emitió varias veces cartas dirigidas a la municipalidad de Quito planteando que no se volvió efectivo el pago de los dividendos como se había acordado. Por ejemplo, en la carta del 14 de abril de 1875, González y Jiménez dice que por su parte entregó “el boceto que fue aprobado y recibido casi al mismo tiempo de contratar” (GONZALEZ Y JIMENEZ, 1891, p. 30), pero que el primer dividendo fue pagado por partes y mucho tiempo después del correspondiente, lo cual, generó preocupación en el artista. En adelante, las cartas de González y Jiménez son enfáticas en afirmar que no existe apoyo de las autoridades, de hecho, él relata una experiencia con la gobernación de Guamote, lugar donde llegó para la recolección del material, pero por la situación beligerante que estaba viviendo el país en ese momento, los trabajos fueron suspendidos, siendo ese viaje en vano. La municipalidad respondía las cartas de González y Jiménez, pero es curioso que en una de sus respuestas anotan que como el contrato establecía que la obra era de carácter público, las autoridades municipales “presentaron al artista los auxilios necesarios para facilitar la construcción del monumento, mediante la indemnización que aquel debe dar por el trabajo que se emplee en su servicio” (GONZALEZ Y JIMENEZ, 1891, p. 30), aunque los valores que aseguran, de acuerdo a lo que expresa el escultor, no fueron desembolsados y el apoyo fue nulo a su actividad. La misiva de parte del Comité también menciona que “se solicitará del Supremo Gobierno que dicte las órdenes convenientes para que también los empleados nacionales cooperen á la ejecución de dicha obra” (GONZALEZ Y JIMENEZ, 1891, p. 30).

Esta situación nunca se resolvió de manera favorable para el artista, es más, transcurrieron aproximadamente cinco años y la escultura no se había ejecutado. El artista tuvo muchos inconvenientes económicos, pues como se ha dicho, el desembolso de los haberes no fue realizado como se estipulaba en el contrato. Don Manuel Ribadeneira y su hija Emilia fueron quienes protegieron y sostuvieron económicamente al artista en sus días de mayor estrechez e incertidumbre. Al final, José González y Jiménez decide retirarse a Europa, y durante este lapso escribió a los Ribadeneira para agradecerles sus

atenciones y les hizo saber que dentro de la escultura hecha en yeso había dejado una botella escondida, en la cual, se podía encontrar una relación escrita, que resumía el proceso por el cual estuvo sometida la obra pastoril (ESCULTURA SUCRE, 1874, p. 9).

Un tenorio no es para la república. Sucre como ciudadano ilustre y digno

Para el año de 1881, se organizó una comisión denominada como *Junta Sucre* que tenía como misión principal la de evaluar, controlar y ejecutar el proyecto de la escultura del Mariscal en Quito. Los miembros de esta junta fueron Julio Arboleda -secretario-, Roberto Espinoza –presidente-, entre otros, que contribuyeron con dinero y gestión para la ejecución del proyecto. Esta Junta elaboró un informe en el cual estipula algunos argumentos con los que explica el retraso en la ejecución de la escultura y de alguna manera menciona que no solo depende de los organizadores, sino que se necesitaba de la colaboración de otras entidades para cumplir con el objetivo propuesto. Por ejemplo, era imprescindible el apoyo de la gobernación de Chimborazo con recursos humanos para la extracción del material pétreo llamado *Traquita* blanca, luego de lo cual, requerían colaboración en el traslado del material desde las canteras de Guamote hacia Quito. También se requería de la inversión económica por parte la municipalidad y de otros miembros de la sociedad.

Otra de las observaciones que hace la Junta Sucre, va a estar dirigida al boceto de González y Jiménez, que, según la publicación, la *Escultura de Sucre de 1887*, “parecía que Sucre requería amores a la emblemática figura que representaba al Ecuador” (LOS HOMBRES DE BIEN, 1887, p.1). y se determinó que por la postura del representado se trataba más de un *Sucre Tenorio*, que se alejaba de la imagen del *Sucre liberando*. La escultura -de la forma en la que había sido concebida- de acuerdo con la reflexión de la Junta desacreditaba la efigie del Gran Mariscal, en cuanto a su presencia como héroe y estrategia militar. Entonces, se resuelve devolver la escultura en yeso a su artífice. La escultura de *Sucre libertando a la Patria* quedó como un proyecto materializado en yeso, que luego, durante el periodo alfarista sería materializado en bronce³⁸.

La crítica relacionada con la representación de *Sucre Liberando la Patria*, en la que acusaban a la obra de evocar a un Sucre Tenorio, más que un Sucre dando libertad, nos recuerda a lo mencionado por Eco (2010) acerca de un fenómeno social llamado el Dandismo y Bauzá (2018) con lo relacionado a la figura del héroe. En una primera instancia, en lo referente al fenómeno social, Eco señala que, en las obras de los primeros decenios del siglo XIX, aparece la figura del Dandi, como parte de un culto de la sociedad

inglesa de la Regencia, cuando el amor a la belleza y a la excepcionalidad se manifiestan en los hábitos y en el modo de vestir. El Dandi se destaca por la elegancia y la simplicidad, llevada hasta la extravagancia, unido al gusto por lo desconcertante y sobre todo al gesto provocador, que se vincula con la imagen del Don Juan Tenorio, obra teatral de Juan Zorrilla publicada en 1844. Por su parte, esta pieza literaria narra la historia de un joven caballero que se entrega a la vida desenfrenada de amoríos, apuestas y duelos. A medida que la trama se desarrolla, las acciones de Juan Tenorio, en las que se incluye apuestas arriesgadas como la de seducir a una joven novicia y a la prometida de otro caballero, provoca que su alma se vaya perdiendo. Entonces, el dandismo que se convierte en una moda francesa a finales del siglo XIX, y que en lugares como Italia aparece como elemento artístico, un ejemplo lo encontramos en las obras de Gabriele D'Annunzio, se define como una forma de vida que no era de ejemplificación, pues es una “institución vaga y extravagante”, que se alejaba de la moralización de las costumbres, y que inevitablemente ponía en la palestra comportamientos relacionados con las aventuras de Juan Tenorio. Aunque el dandismo era una rebelión contra la sociedad burguesa y el culto al dinero, pues el dandi “no aspira al dinero como algo esencial [...] de buen grado deja esta trivial pasión a los hombres vulgares” (ECO, 2010, p. 334), y que a veces se presentaba como oposición a los prejuicios y a las costumbres corrientes, definitivamente el dandi es una manifestación aristocrática. Charles Baudelaire (1869) habla acerca del perfecto dandi y refiere a este personaje como el hombre que ha crecido en el lujo,

acostumbrado desde la juventud a la obediencia de los otros hombres, que no tienen más profesión que la elegancia [...]. Estos individuos no tienen otra obligación que cultivar la idea de belleza en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. [...] El dandi no tiende al amor como a un fin especial [...] (BAUDELAIRE, 1869; ECO, 2010, p. 334).

Es decir que el dandi será la figura de un hombre mimado económicamente, que no cumple con lo establecido en cuanto a normas sociales, pues, como lo diría Baudelaire es un símbolo de la superioridad aristocrática. Por el contrario, la figura de Antonio José de Sucre debía presentarse como la del sacrificio, la entrega, el patriotismo, como lo define Juan Montalvo, “ingenio, fuerza, poder [...], valor, ímpetu, victoria” (MONTALVO, 2012, p. 117), alejándose del culto a sí mismo, y de ese Tenorio “que busca la felicidad que se encuentra en los demás sobre todo en las mujeres [...]” (ECO, 2010, p. 334). De acuerdo con la crítica de la Junta Sucre, un Mariscal en amoríos con la República, jamás debía representarse. Levantar la obra de González y Jiménez significaba dejar a la libre interpretación ciudadana la reputación de Sucre, y por ello prefieren que

se configure una imagen más “sobria”, más sencilla, alejada de la carne, del desorden de los sentidos y del interés por las personalidades que desafían todas las reglas morales, en otras palabras, construir la imagen de un ciudadano digno y leal.

En una segunda instancia, configura al Mariscal Sucre en una imagen de héroe implicaba hablar de su valor, tal y como se concebía en la antigüedad, así lo recoge Bauza (2018) cuando dice que en este aspecto se apreciaba el coraje durante el combate, como si al hablar de los héroes se acercaran a la descripción de una raza divina, que puede enfrentarse a cualquier vaticinio. Y es que la grandeza del héroe radica en que, al combatir, arriesga la vida, y por esto el combate se convierte en su prueba esencial de existencia, y que al encontrar la muerte se immortalizan sus acciones. El héroe era considerado el antepasado poderoso, a quien se le debía rendir culto con carácter público, y estos actos aluden más a la solución para necesidades de carácter institucional a nivel comunitario, que a posibles rasgos de un ser individual. Entonces, las características de este héroe debían ayudar a consolidar y comprender la historia (BAUZA, 2018, p. 40), es así que mostrar un héroe permitía hablar de varios atributos ejemplificadores para el fortalecimiento de la idea del poder político. Esto nos recuerda entonces al discurso del Dr. Mariano Cueva- rector de la Universidad de Cuenca en ese tiempo-, pronunciado el 12 de diciembre de 1881, durante la inauguración del monumento de Sucre en la ciudad de Cuenca, que, al referirse a la figura del Mariscal de Ayacucho, lo hace como,

Joven, muy joven, este ínclito soldado de la independencia, empuño la espada, no para sostener pasiones vergonzosas, ni los dorados sueños de una loca ambición, y ni siquiera el incentivo de su gloria personal, sino los fueros de un continente aherrojado por más de tres siglos, y la esperanza de generaciones que deseaban romper las cadenas (CORDERO, 1990, p.27).

Con este ejemplo, se plantea en Quito, tener una figura que, en base a la etiología de Sucre, como un ser singular, converja en un elemento funcional social y político revelador de valores, inexistentes hasta ese momento, evidente ante la mirada crítica de propios y extraños.

La ausencia de la imagen de uno de los héroes del Pichincha revelaría la ingratitud de un pueblo poco agradecido con los gestores de su independencia, al menos eso manifiesta Manuel Rivadeneira en una carta dirigida a la Municipalidad de Quito, en la cual defiende la obra de su protegido. El ilustre quiteño dice que “cuando la ávida mirada del extranjero busque en nuestras plazas algún monumento en que se vea encarnada una página de nuestra historia, ¿dónde lo encontrará? en ninguna parte [...] entonces dudaría

del valor de la tierra que pisa” (ESCULTURA SUCRE, 1874, p. 14). Ribadeneira es tajante y reclama a las autoridades la mala gestión en la ciudad, pues no solo no se concretó la esperada escultura de Sucre, sino que se continuaba con esa deuda al hijo primogénito de Quito, y la fisionomía de la ciudad, que continuaba cambiando, no se refería a lo nacional en el espacio público.

Ante esa situación, en el año 1883, el Sr. Ribadeneira quien por casualidad transitaba por el sector de la Loma Chica, encontró la imagen en yeso del Mariscal Sucre que años atrás fue realizada por González y Jiménez, en una vitrina correspondiente a una tienda. Este espacio que estaba cerrado con fuertes candados y que sobre el dintel de la puerta colgaba un letrero que decía: *El Gran Mariscal de Ayacucho*, llamó su atención, provocando en Ribadeneira, la necesidad de solicitar al entonces presidente de la república Sr. Plácido Caamaño, la reubicación de la escultura a un espacio acorde al personaje representado. El lugar seleccionado fue el balcón de la fachada del Teatro Sucre.

El conjunto escultórico se mantuvo en este frontispicio algún tiempo, hasta que, por decisión del presidente José María Plácido Caamaño, y bajo petición de Manuel Llorente Vázquez -ministro español, quien se mostró indignado por la figura-, se procedió a la mutilación de la escultura, específicamente del león ibero, que estaba “jadeante y moribundo”, sometido por el pie de Sucre sobre su cabeza, razón por la cual, se consideraba una imagen ofensiva para España³⁹.

Personajes Ilustres como el escritor Juan León Mera y el abogado Antonio Zapata- por medio de sus escritos- reaccionaron en contra de este acto que se consideró como un crimen en contra de la patria. Pero también hubo quienes mencionaron que no pasaba de ser un aspaviento y que el haber mandado a quitar trozos de yeso que representan un León, símbolo del poder español, no aleja al Ecuador de ser libre e independiente (LOS HOMBRES DE BIEN, 1887).

La figura de mármol de Antonio José de Sucre en Cuenca

En Cuenca, como indica Leoncio Cordero Jaramillo (1990), Antonio José de Sucre fue un huésped ilustre, no sólo por su victoria en Tarqui (1829) en la que derrotó al General La Mar, sino porque en esta ciudad durante su estadía fundó la Corte Superior de Justicia, el 22 de marzo de 1822. Considerado como un benefactor, y en tono de gratitud, el 13 de septiembre de 1822, la Ilustre Municipalidad de Cuenca resolvió levantar dos

monumentos, uno de Simón Bolívar y el otro de Antonio José de Sucre. En las disposiciones del Cabildo del acta del 13 de septiembre de 1822 se menciona que

Los Señores del Cabildo, Justicia y Regimiento [...] Hallándose juntos y congregados para tratar los negocios [...] consideran la necesidad de [...] gratitud y aprecio á los héroes que sostienen el trono de la República, para que, perpetuándose en lo futuro sea feliz su memoria, especialmente en este pueblo que posee la paz, y regeneración política, y al intento acordaron: Primero: Que se levanten dos estatuas de mármol fino sobre columnas elevadas, la primera del Excelentísimo libertador y la segunda del digno General Antonio José de Sucre (CORDERO, 1990, p.25).

Encargan los bustos al artista escultor Gaspar Sangurima, más conocido como el *Lluqui*⁴⁰, para luego ser ubicados estas esculturas en sitios públicos, y también se establece que los gastos se costearían con fondos de la ciudad. Aunado a esto, se resuelve que al inaugurarse las esculturas se solemniza con “tres días de regocijo público, anunciándose a los Cantones su reunión en esta Capital” (CORDERO, 1990, p.25). Es más, en la resolución de acta, en el tercer apartado, se plantea que de este particular deben ser informados los homenajeados, es decir Sucre y Bolívar. Cordero dice que el Mariscal de Ayacucho respondió la misiva, en una carta enviada desde Quito, y fechada el 22 de septiembre de 1822 diciendo que

el singular honor [...] es tanto más digno de mi profunda gratitud al pueblo de Cuenca, cuanto, conociéndolo, muy superior al mérito de mis cortas tareas por la independencia del Sur, pueden haberme hecho contraer, es y será siempre un rasgo generoso de la munificencia y entusiasmo de esa ciudad ilustre por la Libertad, más bien de la gloria a la que me crea acreedor (SUCRE, 1822; CORDERO, 1990, p.25).

Y termina diciendo que él dará a los habitantes de Cuenca “los testimonios más incontestables de la consideración a que tantos títulos tiene derecho” (SUCRE, 1822; CORDERO, 1990, p.26), contestación que trascendió en Cuenca, haciendo énfasis en la realización de ambas esculturas, por lo cual, se pasó la orden correspondiente para que el escultor Sangurima presente las creaciones y así levantar el monumento. Posiblemente por la muerte del artista Sangurima y de otras situaciones políticas coyunturales, este proyecto no se concretó.

Después de cincuenta y nueve años, el gobernador de la provincia del Azuay, Mariano Moreno, el 7 de julio de 1881, solicitó al Concejo Municipal que se materializa el acuerdo del 13 de septiembre de 1822, recordando que la idea era la de “levantar una estatua tallada en mármol de Tarqui, a la memoria del Ilustre General Antonio José de

Sucre [...] en prueba de reconocimiento de los eminentes servicios que prestó en la guerra de la independencia Sudamericana” (CORDERO, 1990, p.26) En esta ocasión fue contratado el escultor José Miguel Vélez de origen cuencano para la elaboración de los bustos, por el valor de trescientos pesos. El gobernador del Azuay propuso que la inauguración de la escultura de Sucre sea el 9 de diciembre de 1881, para conmemorar el quincuagésimo séptimo aniversario de la Batalla de Ayacucho, en la que, de acuerdo con Moreno, se selló la independencia de las naciones sudamericanas. Moreno también presentó el proyecto de que la carretera que va con dirección al sur, desde Cuenca, lleve la denominación de General Sucre, pues Moreno agrega que es “el camino que por tierra, se dirige a los campos de Ayacucho y el mismo por el que pasó y repasó, con los restos del Ejército de Colombia para la Batalla de Tarqui” (MORENO, 1881; CORDERO, 1990, p.26) El Concejo Municipal de la ciudad de Cuenca, en el acta del 2 de agosto de 1881, presidido por Dr. Daniel J. Zevallos, considera que la propuesta de Moreno podría honrar la memoria de hombre que ha prestados grandes servicios a la Patria, por lo cual, se acuerda como punto primero que:

Se erigirá, cerca del río Yanuncay, a la memoria del Gran Mariscal de Ayacucho, Gral. Don Antonio José de Sucre, una columna de mármol, del orden compuesto, coronada por el busto del Gran Mariscal, esculpida en jaspe y levantada sobre una base y pedestal, que descansa en un zócalo rodeado de verjas de hierro; debiendo tener el conjunto, fuera del busto, cinco metros de alto (ACTA DEL CONCEJO MUNICIPAL DE CUENCA, 1881; CORDERO, 1990, p. 26).

En el Acta de 1881, también hacen detalles sobre el rostro de Sucre, el cual debía estar mirando hacia el Sur, hacia el río Yanuncay, como avizorando el campo de batalla. Asimismo, aprueban el cambio en el nombre de la carretera que va hacia el Sur, como Carretera Sucre, y señalaron como fecha aniversaria de la Batalla de Ayacucho, el 9 de diciembre, decisión que fue acatada y reafirmada por el Gobernador Moreno alegando que es una fecha cívica. De esa manera se ejecutó lo resuelto por el jefe político Guillermo Harris. Ciertamente, la obra fue inaugurada, en la Colina de Yanuncay, el 12 de diciembre de 1881, a las doce del día como había dispuesto el gobernador del Azuay, Mariano Moreno. El acto tuvo concurrencia numerosa, quienes se reunieron desde temprano para presenciar el solemne acto de inauguración. Luego de la intervención en la Mariano Moreno exaltó los méritos de Sucre y los servicios prestados a la independencia del Sur, se dirigió a la audiencia con estas palabras: “Cuenca, en donde toda virtud encuentra eco, grato me es decirlo, ha hecho justicia a su mérito y ha procurado honrar siempre su mérito

y ha procurado honrar siempre su memoria, a inspirarse en sus hechos, tan grandes como nobles” (CORDERO, 1990, p.27).

El evento tuvo las intervenciones de autoridades quienes exaltaron los triunfos y la figura de Sucre. El presidente del Concejo Municipal Daniel Zevallos entregó el monumento destacando que la obra “no solamente debía servir como recuerdo de las epopeyas gloriosas, sino aún más, como modelo de virtudes cívicas del inmortal Sucre” (CORDERO, 1990, p.27) Otro ejemplo es el discurso pronunciado por el Rector de la Universidad de Cuenca, Mariano Cueva, quien se refiere a Sucre como

[...] uno de los primeros en esta gigantesca lucha, hizo sentir el poder de su formidable brazo, del Orinoco hasta el Potosí y fue coronado por la victoria. Más, lo que le distingue a su alma grande, no es el ciego furor de las batallas, sino la prudencia en dirigirlas y su denodado valor en la refriega; no es haber derramado la sangre de sus enemigos, sino la propia suya en defensa de sus compatriotas y por sostener la santa libertad del Mundo de Colón. Generoso con los vencidos, modesto entre los vencedores, lleno siempre de grandeza y dignidad personal, jamás cometió ningún abuso, ningún hecho que pudiera manchar su nombre y hacer desmerecer su elevado y sincero patriotismo. Esta es la más brillante aureola de sus glorias (CORDERO, 1990, p. 28).

La inauguración terminó con la recitación de dos poemas dedicados al Mariscal Sucre, por Alberto Muñoz Vernaza y Luis R. Chacón. No obstante, ni el monumento, ni tampoco el nombre de la carretera permanecieron en el tiempo. Las razones para la reubicación del monumento no son claras, pero lo que sí es un hecho es que este primer monumento, no tuvo relación directa con la columna que posteriormente fue erigida en la plaza frente a la Iglesia de San Roque, en la parroquia Sucre. En la actualidad, el busto tanto de Sucre como el de Bolívar, son parte de la colección del Museo Remigio Crespo Toral en Cuenca, en el caso de la carretera, tomó el nombre de avenida Loja.

Con relación a esta segunda columna conmemorativa, ubicada en la plazoleta de la Iglesia de San Roque, pasando el río Tomebamba, los documentos nos indican que fue inaugurado el 3 de noviembre 1920 y fue una obra protagonizada por la Liga Pedagógica del Azuay, organización presidida por el profesor Miguel Ángel Galarza Arizaga, quien, apoyado por Carlos Cueva Tamariz, Manuel Muños Cueva y Virgilio Salazar Orrego, llevaron a terminación esta incursión artística. El artista Abraham Sarmiento fue contratado para que elabore un busto y el pedestal, que, al cabo de algunos años, lo retiraron de la plazoleta como originalmente se había emplazado, para remodelar la Iglesia de San Roque, la plaza y la calle, por lo que de la obra inicial sólo se mantiene el busto, colocado sobre un pilar de cemento, que no conserva la placa expositiva, puesta en

el año 1920 durante la inauguración. Para Leoncio Cordero, en Cuenca se levantaron tres monumentos a la figura de Sucre, pero como podemos evidenciar, sólo uno se conserva en el espacio público, y de manera parcial.

Los proyectos en bronce: La escultura del Mariscal Sucre en Quito y Guayaquil

En Quito, la intención de levantar la obra se retoma para el año de 1887 y esta vez, se desea que los artistas que se encuentran en Europa o en Norteamérica concursen en la elaboración de la imagen del héroe de Pichincha. En el oficio nro. 1 del Ministerio del Interior, con fecha 29 de enero de 1887, se pide al presidente del Concejo Municipal, Francisco Andrade Marín, otorgue información relacionada con las dimensiones de la figura, pedestal a construirse, preferencia en materiales y presupuesto para la obra. El objetivo era transmitir la información a los diplomados de la República del Ecuador que se encontraban en Europa y Norteamérica, para abrir la convocatoria a los artistas que deseen concursar en la materialización de la escultura. (SALAZAR, 1887, p. 71) En respuesta a esta petición, Francisco Andrade Marín delega al ingeniero Gualberto Pérez la tarea de proporcionar los datos relacionados con dimensiones, volumen y otros aspectos formales. Respondiendo a esta petición, Gualberto Pérez realiza un informe en el cual menciona las dimensiones de la plaza, la altura de las edificaciones y se refiere a la forma en la que debía presentarse la figura de Sucre. Pérez escribe que “la estatua será de bronce y debe tener la altura de tres metros; la actitud, como se ve sencilla pero elocuente: Sucre señalando el Pichincha, lugar de sus victorias y donde se decidió nuestra independencia” (PÉREZ, 1887, pp. 63a -64). El ingeniero declara que no es su intención presentar el diseño como un modelo, más bien, lo que pretende es dar una idea general “para que allá los grandes maestros, los artistas que han hecho serios estudios, den vida y expresión á la idea y vean si las dimensiones calculadas de la estatua, están en relación con la del sitio donde debe colocarse” (PÉREZ, 1887, p. 64b). Siguiendo la línea del investigador Rodrigo Gutiérrez Viñuales, en los concursos para monumentos dedicados a eventos históricos trascendentales, -en este caso a la imagen del héroe- los reglamentos a menudo estuvieron sujetos a supervisión de las autoridades políticas, a veces, “sin una sólida formación estética y mucho menos atentos a los avances estilísticos que iban produciendo las vanguardias escultóricas de Europa” (GUTIERREZ VIÑUALES, 2004, p.133).

Al momento en que el presidente del Concejo Municipal -Francisco Andrade Marín- delegó desarrollar los detalles técnicos referentes al monumento de Sucre, no se

tomó en consideración la carente formación en artes de Pérez. El propio Gualberto Pérez dice con reiteración en el informe, que, según su opinión, “bastaría enviar al extranjero la idea del monumento, el material, la extensión del lugar donde debe erigirse la estatua y la altura de los edificios” (PÉREZ, 1887, p. 72). dejando a la imaginación del artista los aspectos estéticos, iconográficos y de representación nacional. Entonces, se dejó a un lado la presentación de una iconografía del héroe de la independencia, y se apostó por una imagen de Sucre desarrollada de acuerdo con la idea de un extranjero, acerca de los héroes de la independencia americana, que nunca vino a tierras ecuatorianas y que solamente disponía de datos generales.

En esta emergencia, también se presentó la propuesta del quiteño Bruno Hidalgo, quien, en el documento fechado del 20 de mayo de 1887 plantea una efigie más estilizada. Antonio José de Sucre “al pie del Pichincha dándonos patria apoyado solo en su espada; y, para que su actitud corresponda à la grandeza del hecho, le he dado una atrevida si, mas no contraria a las leyes de la gravedad” (AHQ, DOCUMENTOS SUCRE, 1891, p. 72). Bruno Hidalgo, a diferencia de Gualberto Pérez idealiza a Sucre dando patria, apoyado solo en su espada, que va en relación con “el carácter y virtudes cívicas del héroe [...] que presentó su espada, desnuda para defender nuestra autonomía nacional, orlada de la oliva que brotara del punto en donde la clavó el héroe, y junto à ella un cóndor que de los frutos de esa planta se sustenta” (AHQ, DOCUMENTOS SUCRE, 1891, p. 72).

Hidalgo, al igual que Pérez, detalla que Sucre debe estar de pie, argumentando que es la actitud más favorable a la idealización de un héroe. Como sabemos, la figura de pie se asocia con la victoria, el héroe parado, simboliza una columna fuerte, capaz de soportar cualquier percance o tempestad. Ambas propuestas describen al héroe mirando o haciendo un ademán con la mano hacia el volcán Pichincha. Se puede decir que se insiste en este aspecto debido a que en las faldas de esta montaña se desarrolló la Batalla el 24 de mayo de 1822, transformando este sitio en un icono de las victorias del Sucre.

Para el escritor Dr. Alfredo Baquerizo, Sucre encontró en el Pichincha una página de su gloria, en el cual, “constancia, heroísmo, sacrificios, todo ello escrito y proclamado allá en la altura, en el declive del histórico monte, entre ásperas quiebras, sobre la dura roca, por el noble caudillo que, en la flor de la vida, á los veintisiete años de edad y con doce de esclarecidos servicios á la causa de la emancipación sud-americana, confirmaba para siempre la libertad de los pueblos” (BAQUERIZO, 1900, p.3). Por lo tanto, Pichincha fue la Epopeya de sangre que tuvo Sucre para ser considerado héroe. Pero la presencia de la montaña no fue casual, en el discurso dirigido por Alfredo Baquerizo el

24 de mayo de 1900 en la misma página donde resalta al noble Sucre en el Pichincha, relaciona a la elevación con un peldaño hacia la grandeza, y al vencer, la “corona gloriosísima con que engalanan la frente del vencedor [...] de virtudes, inteligencia y patriotismo” (BAQUERIZO, 1900, p.5). La propuesta de Hidalgo no fue aceptada, el Concejo Municipal dio preferencia a la idea de Gualberto Pérez.

El 10 de octubre de 1887, el abogado Lucio Salazar le escribe al presidente del Concejo Municipal y le comunica que se ha oficiado al Sr. Clemente Ballén -Cónsul de la República en París- la contratación de un artista para la elaboración de la escultura de Sucre conforme al informe enviado, pero solicita se realice un documento con más especificaciones como dimensiones totales, inscripciones, grabados y detalles no aclarados, para participarle al artista europeo (SALAZAR, 1887, p. 64b.).

En Francia, Clemente Ballén, inicia con los preparativos, y en la carta del 12 de diciembre de 1887 el diplomático sugiere al Concejo Municipal el bronce llamado Keller de 91%, para proporcionar durabilidad a la obra. También menciona que “la actitud del héroe, colocado simplemente sobre los pies, no ofrece seguridad en un lugar como Quito, sujeto a terremotos, (BALLÉN, 1889, p. 104b.), por ello propone poner un cañón u otro apoyo complementario, porque es necesario sujetar a una base sólida la estatua. En el caso del pedestal, el presidente del Concejo Municipal Francisco Andrade Marín pide al diplomático Ballén que se exporte desde Francia este elemento, ante lo cual, Ballén responde que utilice el material de las canteras cercanas a Quito, sobre todo por el tiempo, peso, transporte y valor económico que significarán para el Ecuador. Un detalle que no mencionó Pérez en el documento que se envió a París es el atuendo que llevaría Sucre. Ante eso Ballén dice que debe llevar “uniforme militar considerada como de suprema elegancia”, (BALLÉN, 1889, p. 105) y pone en conocimiento que podría llevar o no capa, para generar armonía y seguridad en la obra y todo eso depende de lo que el artista decida para la escultura.

Mientras tanto, en Quito, se propuso realizar un pedestal de hierro galvanizado, mientras el de granito llegaba por vía férrea, esperando la conclusión del ferrocarril. En el pedestal de hierro se podían fijar cuando se desee los bajorrelieves que debían hablar de las glorias de Sucre. En fin, en carta del 03 de mayo de 1888, Ballén manifiesta – por pedido del Concejo Municipal –

el escultor [...] determine el tamaño, en vista de la altura de las casas de la Plaza de Santo Domingo [...] que el héroe no tenga capa [...] que el peso no sea menor de quinientos kilogramos [...] y que el pedestal se

elabore en Quito [...] que también se remite los bajorrelieves, y que ellos representaran las batallas de Pichincha, Junín y Ayacucho (BALLÉN, 1889, p. 111).

En el caso de los bajorrelieves Ballén solicita una vista del Pichincha, un dibujo del uniforme que usaba la tropa, retratos de la cúpula militar y retratos de Sucre. El diplomático Ballén recibió una carta en la que el presidente del Concejo Municipal, le decía que no pida nuevos datos y que se sirva contratar la hechura de la escultura con la información recibida. El cónsul guayaquileño explica que “en vista de este desahucio, y colocado entre un escultor que pide datos y un Concejo Municipal que no puede dárselos, ha debido buscar por mí mismo” (BALLÉN, 1889, p. 117).

En su necesidad y deseo de no entregar una obra defectuosa, Ballén acudió a otras personas para conseguir información. Prueba de ello es la carta del 30 de enero de 1889 dirigida al Concejo Municipal, en la cual, se mencionan los nombres de aquellos que contribuyeron con datos requeridos. Ballén se puso en contacto con artistas como los venezolanos Martín Tovar y Tovar y Arturo Michelena, quienes realizaron varios cuadros del Mariscal Sucre, también contó con el apoyo del Modesto Urbaneja, pariente de Sucre, quien le facilitó varios retratos de generales y uno de Sucre de perfil. Se valió también de la colaboración del Comité Olmedo⁴¹ para obtener fotografías y documentos; de Antonio Flores Jijón, presidente de la República, quien donó un libro sobre el asesinato de Sucre, en el que se encuentra el retrato de perfil que se considera como el auténtico. Lamentablemente estos documentos no fueron usados por ser actuales en su tiempo (BALLÉN, 1889, p. 119).

Ballén pedía datos específicos de Sucre pues, de acuerdo con su percepción, la estatua de Sucre, no era representación de un hombre, ni de una idea abstracta, sino de él como persona y por eso, no debía ser una efigie sin contenido, sino un retrato propio. Ballén un tanto indignado señaló que era deplorable que para el hijo predilecto de Quito se deba acudir hacia las reminiscencias de los más ancianos y así poder lograr una imagen digna. Es más, al diplomático guayaquileño le pareció insólito que, en la tierra de pintores como Antonio Salas o Joaquín Pinto, y tratándose de Sucre, se haya preferido enviar una pésima fotografía tanto del Sucre como del Ruco Pichincha, a buen retrato que podían encargar a los artistas mencionados. Ballén enfatiza ese interés porque reitera en que esa rigurosa exactitud es un deber, debido a que las esculturas conmemorativas no son otra cosa que la historia del país representada en piedra o bronce (BALLÉN, 1889, p. 120).

Figura 1- escultura de bronce de Mariscal Sucre.



Escultura de bronce del Mariscal Sucre. Plaza de Santo Domingo en Quito. Fotografía realizada por la autora, 2017.

Las cartas iban y venían y el Concejo Municipal quiteño preguntaba a Ballén cuando enviaría la escultura terminada. El diplomático se puso en contacto con Monsieur Alexander Falgüiere, afamado escultor, quien comenzó a realizar el bosquejo del monumento, pero debido a la falta de un retrato de faz de Sucre y otros elementos necesarios para la representación, el trabajo se realizó de manera pausada, situación que fue expuesta ante el Concejo Municipal por Ballén. También se explicó que la obra tardaría un poco más y que tan solo en el traslado de París a Quito se demoraron aproximadamente cinco meses. Sumando a esta situación, hubo retrasos en la elaboración de las placas en bronce. En la carta de Ballén fechada del 26 de mayo de 1891, el cónsul explicó que el bajorrelieve de la Batalla de Ayacucho tuvo algunas imperfecciones a diferencia de aquel relacionado con la Batalla de Pichincha, el percance suscitado tuvo que ver directamente con el escultor, quien enfermó y la obra fue realizada con cierta improvisación (BALLÉN, 1889, pp. 133- 135). Finalmente, cuando la obra estuvo completa, se procedió al envío del monumento y de los bajorrelieves, que llegaron a Quito entre los meses de mayo y junio de 1892.

De acuerdo con los documentos analizados se encontró que la municipalidad de la ciudad y el Comité encargado decidieron establecer un cronograma de actividades, dentro de un programa de fiesta cívica para celebrar la inauguración de la escultura monumental del Mariscal Antonio José de Sucre, aprovechando la celebración y conmemoración del Primer Grito de la Independencia suscitado el 10 de agosto de 1809 y la Matanza de los Próceres de la Independencia el 2 de agosto de 1810. Los actos empezaron desde el amanecer, entre los días 10, 11 y 12 de agosto. En la Cima del Panecillo, los artilleros del ejército ecuatoriano, despertaron a la población con una serie de disparos estruendosos, los que anunciaban la conmemoración en tono militar.

El 10 de agosto de 1892 fue el día de la inauguración del monumento en la plaza de la Iglesia de la Orden de Santo Domingo en Quito, que luego tomaría el nombre de Plaza Sucre. El evento estuvo complementado con la celebración de la misa en la Catedral Primada de Quito, como ya era costumbre. Al terminar el oficio religioso, se desarrolló una reunión entre representantes del cuerpo diplomático, cortes de justicia, de la prensa, y otros, que fueron invitados a la Casa Municipal. En horas de la tarde, inició la procesión solemne, que, de acuerdo con las actas de la inauguración, participaron diferentes sectores en el siguiente orden:

Los coraceros, gremios, las escuelas, los colegios, las sociedades patrióticas, la Universidad Central, los delegados de las provincias, distritos y cantones, el Concejo Municipal, el Poder Judicial, las comisiones del H. Congreso, el cuerpo diplomático y consular, el Supremo Gobierno y el Ejército” (INAUGURACIÓN, 1892, p. 7).

La presencia del cuerpo diplomático destacó en el desfile de carros alegóricos, en el que participaron Bolivia, Colombia, Perú y Venezuela. Este evento comenzó desde la Plaza Grande siguió por la calle Gabriel García Moreno y se dirigió a la Plaza Sucre (Plaza de Santo Domingo), por la calle Rocafuerte⁴². Al llegar a la Plaza Sucre, se proclamaron discursos, y finalizó el acto con fuegos pirotécnicos y serenatas en honor a Sucre, ejecutadas por las bandas de música de la ciudad. Todo concluyó pasada las 10 de la noche. Cabe destacar que entre las actividades que se desarrollaron y que permitieron el ambiente formal y solemne de la inauguración fueron las veladas literarias, premiaciones a los artistas ganadores de la Exposición Nacional y los discursos declamados.

Figura 2- vista da praça de São Domingos.



Quito. Vista de la Plaza de Santo Domingo con la estatua de Sucre. Fondo Fotográfico: Dr. Miguel Díaz Cueva, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, ca. 1910 – 1920.

Sucre como el ciudadano ideal, ejemplaridad social

La escultura levantada en Quito responde a la ideológica histórica, más no a la estética, ni moderna del arte en ese momento. La obra de José González y Jiménez, aunque estéticamente llevaba un contenido más contundente, pues los documentos así lo indican, todo apunta que no calzaba en los requerimientos, ni ideales de la época. Creemos que la imagen de Sucre realizada en Quito calza con la de la ejemplaridad social. Con relación al tema, Gutiérrez Viñuales (2004) dice que generalmente estos monumentos están dedicados al Trabajo en general y al trabajador en particular, como aquellas esculturas que hacían una conmemoración de la inmigración europea como forjadora de la Patria por medio de la labor, figuras más recurrentes al sur del continente americano, o también estarían inmersas aquellas imágenes dedicadas a los maestros o a las madres, que resultan en temáticas muy usuales en la estatuaria pública y que se caracterizan por su expresión popular y el uso de materiales como el yeso. Hay que anotar que por las características que presenta la escultura de Antonio José de Sucre, como son su sencillez, -aunque por ser un personaje emblema de la independencia se realizó en bronce para darle cierta importancia-, ausencia de alegorías, excepto las que se encuentran en uno de los bajorrelieves de la base, y la poca o nula información sobre posturas o gestos proporcionada a Falguière, hace notar la urgencia votiva, severidad y austeridad que se quería alcanzar, como un verdadero artículo de fe, donde la estética prácticamente no interesaba.

Estando de acuerdo con Bustos (2017) cuando dice que el ritual de conmemoración realizado en 1892, con uno de los eventos desarrollados nos referimos a la inauguración del Monumento a Sucre, se puede entender como una suerte de ejercicio colectivo de ensamblaje y montaje de la memoria pública. Ciertamente la escultura utilizada en una conmemoración funcionó como un “marco social” para la gestación de la memoria de la nación, es decir, un dispositivo por el cual las personas, comprenden determinadas imágenes del pasado (BUSTOS 2017, p.147), de acuerdo con la mirada dominante del momento, aunque naturalmente, esas imágenes no pueden oponerse a la moral o ser consecuentes a las modas europeas. Hay que recordar que estas incursiones ritualistas de y para generar memoria fueron gestionados por el Estado, principalmente por el municipio, el poder local y la Iglesia, que, en una lucha constante entre la civilización y la barbarie, la enseñanza de las buenas costumbres y modales eran prioridad, y que esas modificaciones culturales integrarán la idea de lo culto en la sociedad (CÁCERES, 2018). La escultura de Sucre se volvió parte del proceso civilizatorio que intentó homogeneizar y regular los comportamientos no sólo de la estirpe en ascenso, sino de la población en general.

El Mariscal Sucre en la Perla del Pacífico

En el caso de Guayaquil como en Quito y Cuenca, se erigió la escultura monumental para perennizar la memoria del Gral. Antonio José de Sucre, pero con la clara intención solamente de agradecer al que consideran como el único y verdadero libertador de la Audiencia de Quito, pero no de Guayaquil. La historia oficial de esta ciudad claramente argumenta que dos años antes de la Batalla de Pichincha, Guayaquil ya se había declarado como provincia libre, proclamando su independencia el 09 de octubre de 1820, por lo que levantar una escultura monumental a este personaje tendría un contexto votivo más que conmemorativo.

En el diario *Los Andes* de Guayaquil, con fecha del 03 de febrero de 1887, se escribe acerca de la iniciativa de erigir en la ciudad la escultura al héroe de Pichincha, e incluye un comentario relacionado con el ejecutivo, quien proporcionó una cantidad de dinero de “su bolsillo” y que ordenó al departamento del Tesoro del Estado ecuatoriano que entregue quinientos sucres, para que pueda conformarse un comité, e iniciar con las gestiones para obtener los recursos y ejecutar la obra. La misiva del diario tuvo buena acogida, Efrén Avilés y Melvin Hoyos (2009) recogen esta información y mencionan que

para agosto del año 1888, los suscriptores hacen contribuciones importantes, de modo que en París, lugar donde se estaba realizando las gestiones con los artistas y talleres por parte del Cónsul General del Ecuador, Clemente Ballén, estaba disponible la cantidad de veintisiete mil francos para la construcción de la estatua, sin embargo, por cuestiones económicas, la obra no fue elaborada en ese año.

En 1894, el Dr. Pedro J. Noboa, miembro del Comité organizador de las fiestas por el Centenario del natalicio del Mariscal Sucre, propuso la erección de una columna de hierro, que tuviera aproximadamente de 10 a 12 metros de alto

en cuyo centro habrá un medallón que representa en relieve al mariscal Sucre, y en los costados de ella, representaciones alegóricas de los hechos más culminantes de la vida del héroe. Rematará la columna el ángel de la Victoria, asentando la planta sobre un cóndor de potentes alas abiertas, y en cuyas garras habrá un pliego con esta inscripción: “Victoria a Sucre” (DIARIO LA NACIÓN, nro. 9, 1894).

Como indican Avilés y Hoyos (2009), la obra al parecer quería ser trabajada en los Estados Unidos, pero por el plazo de entrega (seis meses), y su costo inicial de 4.700 dólares, se decidió buscar otras opciones. Con el tiempo la idea se fue diluyendo, sin embargo, para 1908, se constituye el Comité Pro Monumento al Gral. Sucre, a la cabeza como presidente Manuel de Jesús Arzube y otros personajes importantes de la política ecuatoriana como Lizardo García, o del ámbito social como José Joaquín Olmedo (hijo), quienes sería los iniciadores del proceso para el desarrollo de la escultura a Sucre en Guayaquil. La obra le fue asignada al escultor Augusto Faggioni, quien firmó un contrato suscrito en Guayaquil el 20 de septiembre de 1908, con el presidente del Comité y dos miembros J. Isidro Rodríguez y Francisco Fernández Madrid.

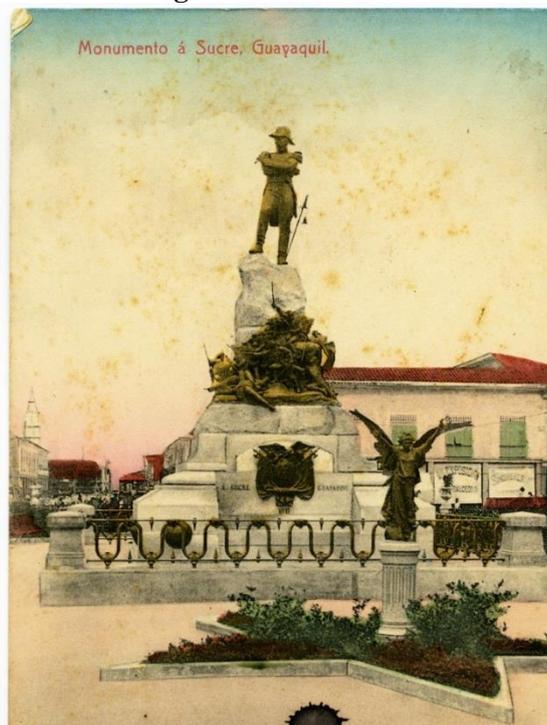
En cuanto al lugar de emplazamiento de la obra, en el número nueve del diario *La Nación* del 27 de diciembre de 1894, manifiesta que lugares como la plazoleta de la Merced (años antes de la construcción de la escultura a Pedro Carbo), la avenida Olmedo, la curva de la línea férrea al oriente, que forma la calle del Teatro, o la plaza de la Victoria, podrían ser espacios a considerar para la obra. No obstante, el Comité decidió levantar el monumento en la calle Illingworth por el Malecón de la ciudad.

La escultura fue fundida en un taller en Italia. Al llegar a Guayaquil, fue ubicada en el terreno de la desaparecida “Casa Consistorial”, lugar donde fue firmada el Acta de Independencia de Guayaquil el 09 de octubre de 1820 y el Tratado de Guayaquil del 22 de septiembre de 1829, luego de la victoria en la Batalla de Tarqui (AVILÉS Y HOYOS 2009, p. 117).⁴³ Después de un tiempo, se inició con la construcción de la base, dividida

en mármol gris en la parte inferior y granito en la superior, para ubicar en estos espacios, los diferentes elementos elaborados en bronce y traídos desde Italia, es decir que el conjunto escultórico está constituido en tres partes, la base, el pedestal y la propia figura de Sucre.

Tanto la base como el pedestal poseen figuras realizadas en bronce que aluden a representaciones físicas de otros héroes y placas conmemorativas. En la parte superior del pedestal, se encuentra un alto relieve de bronce que representa la Batalla de Pichincha. Entre el grupo de combatientes representados sobresalen las figuras del Gral. Córdova, a caballo, y el Capitán (nombrado de manera póstuma) Abdón Calderón, en la base se encuentran dos medallones conmemorativos de estos dos personajes. En el pedestal se encuentra una placa alusiva a la Batalla de Tarqui del 27 de febrero de 1829. Sobresale una figura de un hombre con una espada, a lo cual, Avilés y Hoyos (2009) plantean que es posible que se trate de Antonio José de Sucre, en el acto de cortar una cadena, cuyos eslabones rotos se encuentra pisando. Hacia el lado sur, hay una placa alusiva a la Batalla de Ayacucho, de septiembre de 1823. Las placas funcionan como la explicación a las escenas en alto relieve sobre las guerras de la independencia, complementado con la parte superior del pedestal, trabajado en piedra sin pulir para representar los Andes. En la cumbre se encuentra la figura de Antonio José de Sucre en actitud contemplativa. Porta una espada y un sombrero bicornio.

Figura 3- monumento a Sucre.



Monumento a Sucre. Guayaquil. Fondo Fotográfico: Dr. Miguel Díaz Cueva, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, ca. 1915 – 1925.

El conjunto escultórico del maestro Augusto Faggioni se complementa con esculturas que se encuentran depositadas en dos fuentes de agua que tienen en su centro una alegoría. Ambas esculturas pueden estar sintetizando la existencia y el pensamiento de Sucre. En la fuente hacia el norte, se puede apreciar la alegoría del pensamiento, como un ángel heraldo que “anuncia con su trompeta los triunfos logrados por el héroe de Pichincha y Ayacucho” (AVILÉS Y HOYOS, 2009, p. 118) Mientras tanto al sur, sobre la fuente se encuentra una alegoría femenina de la Victoria, en actitud de volar hacia el héroe,

“llevando en su mano una corona de laureles alusivos a la gloria y al honor, celebrando [...] los servicios desinteresados a la humildad y evocan el peregrinaje libertario de Sucre, por los caminos de América [...] también evoca el deseo incesante que tuvo Sucre de una vida tranquila y de señalar un gobierno por la clemencia, la tolerancia y la bondad [...]” (CASTRO 1999; AVILÉS Y HOYOS, 2009, p. 118).

La inauguración del monumento se celebró el 8 de octubre de 1911, en una ceremonia solemne a la que asistieron el gobernador de la provincia del Guayas, Gustavo Icaza, los miembros del Comité Pro Monumento, el director de Estudios de la Provincia, el jefe Político del Cantón, miembros del Concejo Cantonal, y en representación de la Corte Suprema de Quito Alfredo Baquerizo Moreno, entre otros distinguidos personajes del medio. Hay que anotar que previo al acto cívico, la escultura del Mariscal Antonio José de Sucre fue cubierta con la bandera nacional. La entrega de la escultura a nombre del Comité encargado al Concejo Cantonal fue de parte de César Villavicencio quien declamó un discurso, y que luego de su intervención se haría el correspondiente descubrimiento de la pieza artística. El concejal Arturo Carrión recibió la escultura a nombre del Cabildo, manifestando que “Guayaquil es la primera ciudad de la República en pagar la deuda nacional de gratitud a la memoria de los grandes hombres de la Patria Libre” (AVILÉS Y HOYOS, 2009, p. 117).

Sucre como la figura del progreso

En la urbanística de la época contemporánea se concibieron como espacios de memoria, lugares públicos dentro de las ciudades, vinculados -generalmente- al “nuevo catecismo cívico” que estuvo integrado por los próceres de la independencia y personajes de relevancia histórica, y ante esta característica fundamental, que es una constante en los países americanos y el Ecuador, es innegable que existe la configuración de imágenes que

tienden a ser más decorativas. Gutiérrez Viñuales (2004) plantea a estos como “monumento al progreso que son aquellas

obras ornamentales y mobiliario urbano emplazado en las ciudades americanas generalmente durante la segunda mitad del XIX e inclusive en la centuria siguiente, que, con fines casi meramente decorativos, propiciaron la exaltación por parte de las autoridades gubernamentales de una imagen propia aliada a las ideas del desarrollo (p.77).

Creemos que la escultura de Sucre en Guayaquil responde a una obra monumento al progreso, por las características, primero el uso de las fuentes, que fueron esenciales, tanto por su categoría estética, como por su significación simbólica, por los talleres de fundición en Francia, quienes, en sus catálogos de venta al público, presentaban fuentes con varios diseños y estilos. Haciendo eco de lo tratado por Maurice Agulhon, y que es citado por Gutiérrez Viñuales (2004), se puede afirmar la existencia o el desarrollo de una “era de la fuente pública”, con connotaciones conmemorativas y que servían como soporte y complemento a las obras escultóricas principales, y que por su nexo progresista, pues mostrar cómo se lleva el agua corriente hasta una plaza principal, queriendo decir que la ciudad tiene acceso al agua y por tanto a la higiene, entonces, se consideraron elementos que aparte de ser funcionales, sean estéticamente presentables.⁴⁴ Como la creación de fuentes, a lo largo de América en el siglo XIX, respondió a la monumentalización del progreso, estas creaciones se vinculan a la prosperidad, pues la captación y traslado del agua fue uno de los desafíos fundamentales de los gobiernos y, lógicamente, la edificación de una fuente obedeció a la idea de exhibición de los logros para la ciudad. Por lo tanto, la existencia de la fuente no es coincidencia, el agua fluyendo significaba para el habitante de la ciudad, el signo más fehaciente del progreso de su ciudad, y por ende algo innovador, que a su vez hace referencia a la higiene pública, que será determinante para la comprensión de un concepto de desarrollo, no sólo urbano, sino también social. La utilización del chorro en una fuente, en la que estaba representada una figura escultórica, aporta a la concepción estructural de la obra, pues el dinamismo producido por el agua, aleja lo estático que la escultura por sí sola no puede proporcionarle a la percepción de la obra. Entonces, podemos afirmar que, a diferencia de Quito, en Guayaquil la escultura de Sucre, de manera inicial, se levantó a inicios del siglo XX, lo que demuestra que no había tanta urgencia, y aunque se menciona que había que cumplir con la deuda patriótica, las razones para levantarla no responden a la necesidad de crear la imagen de un héroe, como de alguna forma se configuró en Quito,

pues en Guayaquil, esa función ya la cumplirían las imágenes de Vicente Rocafuerte y José Joaquín de Olmedo.

Cabe resaltar, que en los documentos analizados se deja en claro que héroes de la independencia serán aquellos que actuaron en la gesta del 09 de octubre de 1820, quedando excluidos de esta denominación, los que protagonizaron durante la batalla de Pichincha en 1822. Por ello, incluso se puede afirmar que hasta en la ciudad de Cuenca, aunque toman como motivación el levantar el busto de Sucre, por ser un personaje extranjero, su permanencia no será relevante, y funciona su imagen como un hito de referencia geográfica dentro de la ciudad, y eso se confirma, pues el busto de Sucre fue realizado en mármol y no en bronce, como lo dice Gutiérrez Viñuales (2004), material reservado para aquellos relevantes y de permanencia en la memoria. Creemos que, en el caso Guayaquil en particular, más bien, la escultura de Sucre, marca la presencia de la revolución industrial, que potenciaba a la vez la imagen francesa en la ciudad moderna, cuestión bastante frecuente, incluso en la propia Guayaquil, con las esculturas ubicadas en las entradas al Parque 9 de octubre o en ciudades como Riobamba, con el caso de la fuente de Neptuno. No decimos que la obra no fue inaugurada en el contexto patriótico nacional, pero dentro de la categorización de elaboración de esculturas públicas en el Ecuador, esta figura se encuentra en aquellas que cumplen con reconocimiento a los guerreros de la independencia, como servidores, pero que no comparten, los mismos valores patrióticos locales autóctonos, a ser difundidos dentro del imaginario social.

A modo de conclusión: Lo no resuelto. La popularidad de la imagen de Sucre y la legitimidad del poder

Después de cada inauguración de las esculturas de Antonio José de Sucre se generaron actas y memorias escritas de lo ocurrido y según los comentarios realizados, la presentación de la escultura en todas las instancias fue exitosa. Sin embargo, en el caso de Quito existen manuscritos elaborados por autores que firman con seudónimo, donde se expone oposición y resistencia a la escultura, incluso antes de su inauguración. Con la firma de X.X. se encontró el documento fechado, del 24 de julio de 1892, en el que señala que la anterior propuesta realizada por el artista español José González y Jiménez fue en vano juzgada negativamente, y afirma que la composición de la escultura aprobada, ejecutada y pronto a ser inaugurada “ha sido poco acertada, y que (...) habrá de ser reemplazada algún día por otra que merezca ser ornato de (...) la capital” (ESCULTURA SUCRE, 1874, p. 10) porque representa a Sucre como un signo convencional, que no se parece al Mariscal. Claramente, los padrinos de González y Jiménez y otros que

seguramente estuvieron a favor de su obra, hablan a través de estas publicaciones, justificando la belleza de la escultura realizada por el español, pero también, se nota que hay resistencia a la imagen emplazada, por haber sido una imagen elaborada de forma estandarizada y aceptada por el oficialismo.

Como lo manifiesta Weber, la resistencia surge, pues se desatendió los límites tradicionales del poder en los que hay respeto a los derechos individuales que son inherentes al ciudadano e implican un límite a todo posible avasallamiento por el Estado. El imponer un retrato, asumiendo que este es innegablemente al personaje a representar, incluso si quienes lo conocieron son testigos de esa imposición, da paso a la resistencia y al rechazo. En lo estético, la crítica hace alusión a la carencia de elegancia, explican que se trata de una representación forzada, que no refleja en verdad las glorias del héroe y que no logra conectarse con su figura y con la idealización realizada hace varios años por la propia historiografía ecuatoriana y regional. El manuscrito de XX finaliza con una nota de resignación, en la cual, dice que, al fin y al cabo, hay una estatua de Sucre pese a las dificultades y que, ante la situación, los ciudadanos deben enorgullecerse (ESCULTURA SUCRE, 1874, p. 10). Aunque, es evidente que la municipalidad de Quito está consciente de que su actuación con relación a la realización de la escultura no estuvo del todo acertada, asumen que la obra es lo que necesitaba la ciudad para pagar “la deuda de gratitud”. Una suerte de aceptación se recoge en el documento referente a la inauguración del monumento, en el que se indica, que algunos hubieran preferido verlo en combate, pero la actitud tranquila y sobria demuestra carácter valeroso (TERÁN, Diario Oficial, 1892; FERNANDEZ SALVADOR, 2015).

Figura 4- escultura de Sucre.



Escultura, A. José de Sucre. Colección Manuel Jesús Serrano, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, ca. 1930 – 1940.

La figura de Sucre se convirtió en un modelo que como hemos visto fue aplicándose paulatinamente, primero en las ciudades más importantes para luego aparecer en poblaciones a lo largo y ancho del Ecuador, por ejemplo, en Girón, Provincia del Azuay, en la Casa de los Tratados, donde se puede encontrar un obelisco conmemorativo, que en su cúspide tiene un busto de Sucre realizado por el escultor azuayo B. Vintimilla. La temática de Sucre será un género que fue poblando en el Ecuador, -sea en el arte hasta incluso en la nomenclatura- dentro de un proceso al que Gutiérrez Viñuales (2004) describe como la democratización iconográfica urbana, en el que se incorpora el concepto de Sucre como la encarnación del fiel y devoto ciudadano. Por tal razón, hay una disposición estética en torno a la obra de arte, pues el ser levantada e inaugurada da a lugar a que sea reconocida como legítima. Al legitimarla, se admite, se acepta y hasta se imponen normas relacionadas con la percepción alrededor de la obra artística, que define tácitamente lo que representa como único y legítimo. La obra de arte es aquello que exige ser percibido según o no una intención estética, haya o no sido producido con arreglo a una intención artística.

La legitimidad del poder descansa en la santidad de ordenaciones y poderes de mando heredados que se vuelven inmemoriales, creyéndose en ella en méritos de esa santidad. El Concejo Municipal de Quito toma la figura de Sucre como sujeto de su propia representación, en virtud de reglas tradicionalmente recibidas. Weber (2004) menciona que hay una “asociación de dominación” determinada por la comunidad, que ve al representado como una extensión del soberano, un señor personal y su entorno está constituido por “servidores”, por ello, los dominados no son “miembros” de la asociación sino súbditos.⁴⁵ Las relaciones que llevará el personaje con su entorno no se determinan por el deber objetivo del cargo, sino por la fidelidad personal de quienes le sirven. Los dominados, no obedecen a disposiciones establecidas, sino a la persona llamada por la tradición- el representado- y los mandatos de esta persona son legítimos. La fuerza de la tradición señala “inequívocamente el contenido de los ordenamientos, así como su amplitud y sentido tal como son creídos, y cuya conmoción por causa de una transgresión de los límites tradicionales podría ser peligrosa para la propia situación tradicional [...]”. (WEBER, 2004, p.20) El Concejo Municipal y el poder local en sí está hablando a través de la figura de Antonio José de Sucre, entonces, la estatuaria pública fue la respuesta pero también la herramienta luego de los debates con relación a lo que se debía o no conmemorar, y ciertamente existen importancia a la gesta de la independencia, pero por

ser internacional, cambia su relevancia, por ello, en Quito al desarrollarse la Batalla de Pichincha consideran su héroe al Mariscal Sucre, distinto a Guayaquil y Cuenca donde será un personaje más del proceso independentista.

Finalmente, la obra escultórica es el esfuerzo consciente que da forma a la memoria oficial y de esa manera, el oficialismo se ampara en la construcción y administración de obras monumentales en el espacio público. El crear memoria, o como lo dirá Pierre Nora (1989), donde esta se cristaliza, es donde también se segrega y eso pasa en un momento histórico particular. Existen sitios de memoria, porque ya no hay entornos reales de memoria, o al menos el acceso a estos no es frecuente. En las nuevas naciones, la independencia se extendió a las sociedades históricas, que generaron la historia, pero fue necesario entonces crear memoria para acercar el pasado, y de esa manera se siga percibiendo. La escultura funciona como ese medio de comunicación y de extensión del pasado, que a la vez complementa los textos que se generan de parte de la Academia de Historia del Ecuador, (BUSTOS, 2017) como también por si sola habla, pues es un documento de su tiempo. Como la memoria es vida, permanece en constante evolución y está abierta a la dialéctica de recordar y olvidar inconscientemente, es vulnerable a la manipulación y a la apropiación, porque es susceptible de estar largo tiempo dormido y revivir de forma periódica (NORA, 1989). Por ello, la escultura de Sucre era emergente, pues considerando que la memoria, en cuanto afectiva y mágica, sólo acomoda aquellos hechos, y al hacerlo nutre de recuerdos, que pueden estar desenfocados o simbólicamente sensibles a cada fenómeno, a toda censura o proyección, permite unir al grupo, ante el cual se mostrará como algo real, que se instala en el recuerdo como algo sagrado. El recuerdo es por naturaleza múltiple, pero específico, colectivo, plural, e individual, que se arraiga a lo concreto en espacios, imágenes y objetivos, es decir, se vuelve absoluto (NORA, 1989). Rodríguez Viñuales hace hincapié en el carácter popular de las obras que recogían hechos históricos, que intentan una particular visualización, fundamentados en las características de un realismo imaginado y seleccionado, con elegancia neoclásica, a fin de insertar parámetros estilísticos individualizados, que resulta en “el más rotundo y coherente testimonio plástico de la expresión cultural de un continente que alcanzaba la edad de la razón” (GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2003, p.285).

Referencias bibliográficas:

ARCHIVO HISTÓRICO DE QUITO. *Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892*, 1891.

ARCHIVO HISTÓRICO DE QUITO. Carta de Clemente Ballén, Consulado General del Ecuador, París, 30 de enero de 1889, *Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892*, p. 103b, 1891.

ARCHIVO HISTÓRICO DE QUITO. Carta de José Gonzáles y Jiménez a la Municipalidad, Quito, 22 de febrero de 1877, *Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892*, pp. 30-50, 1891.

ARCHIVO HISTÓRICO DE QUITO. Cartas de Lucio Salazar al presidente del Ilustre Consejo Municipal, Quito, 22 y 29 de enero de 1887, *Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892*, p.70-72, 1891.

ARCHIVO HISTÓRICO DE QUITO. Escritura de contrato Celebrado entre el Ilustre Concejo Municipal y el Sr. José González y Jiménez, Quito, 10 de septiembre de 1874 en: *Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874-1887*, 1891.

ARCHIVO HISTÓRICO DE QUITO. Informe del Ing. Gualberto Pérez, Quito, 15 de julio de 1887, *Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho de 1874 a 1892*, 1891, pp. 63a -64.

AVILÉS, Efrén; HOYOS, Melvin. *Monumentos, Plazas y Parques de Guayaquil*. Ed. 1, Guayaquil, Poligráfica, 2009.

BAQUERIZO, Alfredo. Discurso pronunciado a nombre del Comité Sucre en el festival organizado para el 24 de mayo de 1900, en: *Homenaje a Sucre, Álbum Conmemorativo formado por el Comité Sucre con ocasión del hallazgo de los sagrados restos del Gran Mariscal Sucre*, Guayaquil, Imprenta “La Nación”, 1900, Biblioteca Aurelio Espinoza Polit, Sección Impresos digitales siglos XVII, XVIII, XIX, Autores conocidos, Antonio José de Sucre.

BAUZA, Hugo Francisco. *El Mito del Héroe, morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

BIBLIOTECA AURELIO ESPINOZA POLIT, *Escultura de Sucre 1874*, Documentos referentes a la Escultura proyectada e inaugurada de Sucre, Quito, 2014.

BIBLIOTECA AURELIO ESPINOZA POLIT, *Inauguración de la Estatua del Mariscal D. Antonio José de Sucre en Quito el 10 de agosto de 1892*, Quito, Publicación Municipal, Imprenta del Clero, 1892, en: Impresos digitales siglos XVII-XVIII-XIX, 2014.

BIBLIOTECA AURELIO ESPINOZA POLIT, *Inauguración de la Escultura de Sucre*, Quito, mayo 1892, en: Impresos digitales siglos XVII-XVIII-XIX, Autores conocidos, Antonio José de Sucre, folio: FAA_02_313a/.

BUSTOS LOZANO, Guillermo. *El culto a la nación: escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*, Quito, Fondo de Cultura Económica, 2017.

CÁCERES SANTACRUZ, Nataly Andrea. Los manuales de cocina y urbanidad, un elemento clave para la moralización de las costumbres en Quito durante el siglo XIX y principios del siglo XX, *Revista História e Cultura*, v.7, n.2, 2018, Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.18223/hiscult.v7i2.2686> >.

CASTIÑEYRA FERNÁNDEZ, Patricia. Arte y expresión en el pensamiento de E. H. Gombrich, *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, pp. 59-70, 2014.

CORDERO JARAMILLO, Leoncio. El Primer monumento de Sucre en Cuenca, *Revista Apuntes. Órgano de Opinión de la Asociación de Ejecutivos de Cuenca*, Cuenca, n.16, año 7, pp. 20-30, marzo de 1990.

DIARIO LA NACIÓN, Guayaquil, n.9, 27 de diciembre de 1894.

FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen. De monumento a cuerpo: reinventando la memoria de Sucre en Quito (1892-1900), *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, jul./dez, 2015. Disponible en: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/cfs.htm>

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Construyendo las identidades nacionales en: Manuel Chust, Víctor Mínguez, La construcción del héroe en España y México*, Valencia, Universitat de Valencia, 2003.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y Espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Catedra, 2004.

Los Hombres de bien, *Estatua de Sucre*;; Guayaquil, 08 de enero de 1887, Imprenta Nacional., Impresos digitales siglos XVII-XVIII-XIX, folio DSC 09662., Quito, Biblioteca Aurelio Espinoza Polit, 2014.

MOLTALVO, Juan. *El Regenerador*, Ambato, Ediciones Casa Montalvo, 2011.

RIVADENEIRA, Manuel. “A la Municipalidad de Quito”, *Escultura de Sucre 1874*, Quito, Biblioteca Aurelio Espinoza Polit, 2014.

RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. *Panorama del Arte*, Biblioteca ecuatoriana de la familia, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993.

NORA, Pierre. *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire. Representations*, University of California Press, no. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, Primavera, 1989, pp. 7-24.

WEBER, Max. “Tipos de dominación”, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

¹Parte de esta investigación fue presentada y publicada en las memorias del VI Encontro do Grupo de Trabalho da Associação de Historiadores Latino Americanistas e Europeus (AHILA): “Trabalho Intelectual, Pensamento e Modernidade na América Latina, séculos XIX e XX”: Cultura e História na Criação Intelectual na Europa e na América Latina, Séculos XIX e XX, desarrollado en la Universidad de Sao Paulo en el mes de mayo del 2018. El documento actual es una actualización del tema y se deslinda de

la tesis doctoral *Esculpiendo la nación. La conformación de la escultura monumental pública en el Ecuador de 1880 a 1935*, que se encuentra en proceso de finalizar.

³³El primer entierro de Sucre fue en el bosque de Berruecos donde fue asesinado. Luego fue trasladado a la hacienda el Deán, propiedad de Mariana Carcelén, y después de un tiempo trasladado frente al altar mayor de la iglesia del Monasterio del Carmen Moderno en Quito. Casi 70 años más tarde, fue trasladado a un mausoleo en la Catedral Primada de Quito.

³⁴José González y Jiménez, español nacido en Granada. Realizó sus estudios en Roma. Llegó al Ecuador para ser maestro de la Escuela de Bellas Artes en Quito. Manuel Antonio Rivadeneira Heredia y su hija Emilia propusieron la realización de una escultura de Sucre-en mármol o en bronce- para adornar una de las plazas de Quito. González y Jiménez realizó un boceto en arcilla plástica y luego elaboraron la escultura en yeso en tamaño natural. (ESCULTURA SUCRE, 1874, p.7).

³⁵Nació en Quito en la parroquia de San Marcos en 1814. Impresor y tipógrafo profesional. Imprimió el periódico “El Pueblo” (1850), en defensa del gobierno de Manuel Ascázubi y Matheu, y en diciembre de ese mismo año el periódico “La Paz”. Artífice de sellos o estampillas para portes de correo. Junto con sus hijos Emilia y Rafael manejaron la imprenta denominada “De la Nación”. Murió el 13 de marzo de 1894.

³⁶Equivalente al mármol italiano de segunda clase.

³⁷La obra se fijó en diez mil pesos pagados en dividendos “el primero, inmediatamente que se apruebe el boceto; el segundo cuando este el grupo vaciado en yeso; el tercero, cuando esté concluido dicho grupo en piedra de cantero, jaspe o mármol, i el cuarto después de colocado en el lugar que se designa” (GONZALEZ Y JIMENEZ, 1891, p. 49).

³⁸Es posible que el origen del artista haya influenciado en la decisión de rechazar la obra planteada. Rivadeneira menciona que existía cierto rencor hacia España, pero manifiesta que “la ruindad salvaje debe quedar para seres degradados, no para quien abriga un alma generosa, cuál debe ser la de un republicano y la de quien lleve en sus venas una gota de sangre española”. Rivadeneira argumenta que hay aprovechar el genio constructor y que no debe ser desdeñado por ser español. En los archivos del Concejo Municipal no hay una respuesta clara a la afirmación realizada por Rivadeneira, pero menciona que la figura de Sucre proyectada por el artista español evoca un amor entre los personajes. (ESCULTURA SUCRE, 1874).

³⁹Manuel Llorente se indigna al ver a Sucre sometiendo a España en la figura del León jadeante y moribundo. Por lo que considera es una ofensa para la madre patria por eso Caamaño atiende la solicitud de su amigo y procede a la mutilación de la escultura.

⁴⁰Lluqui significa en quichua zurdo. (RODRÍGUEZ CASTELO, 1993, p.113).

⁴¹Se trata del Comité en Pro monumento de José Joaquín de Olmedo para Guayaquil que coincidentemente también estaban realizando las gestiones para la elaboración de la escultura monumental del guayaquileño, y que llegaría al Ecuador al mismo tiempo que la de Sucre. (BALLÉN, 1889, p. 119).

⁴²Sobresalió el carro alegórico de Colombia, arrastrado por “cuatro briosos caballos negros de dorados cascos, [...] sobre una alta pirámide destacaba [...] una niña que representaba a la libertad; [...] cubierta con una túnica blanca de seda y empuñando una espada”. El carro del Ecuador tenía “el escudo nacional. En el centro [...] el Pichincha, cubierta la cima de nieve [...]. En el propio lecho de la montaña se hallaba recostada una niña que representaba la Libertad, lujosamente vestida de guerrero romano”. (INAUGURACIÓN, 1892, BAEP, 2014).

⁴³Este espacio corresponde a un parque ubicado entre el Palacio Municipal y la Gobernación del Guayas en el que ahora se levanta el monumento de la Fragua de Vulcano. En 2004, el Centro de la ciudad de Guayaquil comienza a ejecutar el Programa de Regeneración Urbana implementado por la alcaldía y el monumento con todos sus elementos, incluso la base, fue reubicada la Plaza de la Administración en la intersección de las calles Pichincha y Clemente Ballén.

⁴⁴Una operación de desvío de aguas concluye en una fuente, y la tradición, además de la euforia que suscita esta novedad, exige que las fuentes sean bellas o monumentales. Por tradición colonial la presencia de la fuente servía para definir los barrios, pues funcionaba como un sitio de recolección de agua por sectores y un lugar de encuentro. Ya en el siglo XIX e incluso en el siglo XX, su presencia en la ciudad refiere a la higienización pública y a la conmemoración. (GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2004, pp. 77-93)

⁴⁵Weber (2004) refiere acerca de la dominación tradicional en el sentido de que es imposible la creación deliberada, por declaración, de nuevos principios jurídicos o administrativos. De hecho, las nuevas creaciones efectivas sólo podrían ser legitimadas por considerarse válidas de antaño y ser reconocidas por la sabiduría tradicional. El arte oficial en el espacio público, aunque no haya

vido del agrado de quienes lo observaban, se esperaba que con el tiempo fuera un objeto de aceptación, aunque como es evidente, no sólo no se logró, sino que está invisibilizada para propios y extraños.

Artigo recebido em 14 de setembro de 2021.
Aceito para publicação em 13 de janeiro de 2022.