



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes visuales

Proyecto de titulación

ISABEL DE SANTIAGO Y EMILIA RIVADENEIRA, ARTISTAS EN UNA HISTORIA ALTERNATIVA DEL ARTE ECUATORIANO

Previo a la obtención del Título de:

Licenciada en Artes Visuales

Autora:

LILIAN ARCOS GONZÁLEZ

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Lilian Grace Arcos González, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Visuales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Ángel Emilio Hidalgo
Tutor del Proyecto

Lupe Alvarez
Miembro del Comité de defensa

Amalina Bomnin
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Muchas personas a quienes
agradecer en este camino del Arte,
que lo empecé a transitar tarde, pero
en el que me encontré mucho
conocimiento.

Mis agradecimientos a los
profesores por sus enseñanzas y
paciencia y a mis compañeros por su
amistad a pesar de las diferencias.
Pero especialmente agradezco a mis
hijas que nunca dejaron de
apoyarme en todo sentido y
dándome palabras de aliento cuando
estaba por rendirme.
Gracias eternas.

Dedicatoria:

A mis hijas
Denisse, Kristy y Karen.

Resumen

En la Historia del Arte, tradicionalmente androcéntrica, la mujer artista tiene poca presencia, se minimiza su trabajo y a muchas ni siquiera se las nombra, son silenciadas. Y esto es tan solo el reflejo de la sociedad patriarcal que mantenía en sumisión a la mujer. En nuestro país, con la conquista española llegó el arte del viejo mundo, cuya práctica se la impartió entre los nativos y, aunque el nuevo conocimiento no era destinado para mujeres, existieron algunas que incursionaron en el arte, como pintoras, escultoras, grabadoras, aprendiendo en los talleres de otros pintores o en sus hogares.

Ejemplo de estas mujeres que se enfrentaron a lo establecido son Isabel de Santiago, pintora del siglo XVII, de la que sabemos muy poco y Emilia Rivadeneira, grabadora del siglo XIX, cuya ausencia de los libros de Historia del Arte ecuatoriano aún no ha sido explicada.

Estas mujeres son de diferentes épocas, pero con vidas similares, fueron esposas, madres, artistas reconocidas en sus respectivas épocas y su trabajo valorado. A lo largo de estos dos siglos las condiciones que la sociedad imponía a la mujer y a ciertos grupos minoritarios no cambiaron mucho.

La diferencia está en que en el siglo XVII no era usual que los pintores firmaran sus obras, por lo que no hay evidencia de cuáles son las obras de Isabel, solo se puede relacionar las obras con su estilo de pintar. Mientras que, en el siglo XIX, Emilia sí firmaba sus obras, por tanto, hay mucha evidencia.

Palabras Clave: Historia, Arte, artistas, sociedad, patriarcal

Abstract

In the History of Art, traditionally androcentric, the female artist has a minor presence, her work is minimized, and many are unnamed, they are silenced. And this is only the product of the patriarchal society that kept women in submission.

In our country, the Spanish conquest brought the art from the old world, which was taught among the natives and, although this new knowledge was not intended for women, some of them ventured into art, becoming painters, sculptors and engravers, learning these skills in the workshops of other painters or at their homes.

Examples of women who faced the establishment are Isabel de Santiago, a 17th-century painter, about whom we know very little, and Emilia Rivadeneira, a 19th-century engraver, whose absence from the Ecuadorian Art History books is incomprehensible.

These two women are from different eras but shared similar lives. They were wives, mothers, and recognized artists in their respective times whose work was appreciated and valued. Over the course of those two centuries, the conditions that society imposed on women, and in certain minority groups, barely changed. The difference, however, lays on the fact that, in the 17th century it was not usual for painters to sign their works; thus, there is no actual evidence of Isabel's works. The works are attributed to her based on her painting style. While in the 19th century, Emilia did sign her works, thus there is plenty of evidence.

Keywords: History, Art, artists, society, patriarchy

ÍNDICE GENERAL

1. Introducción	9
1.1 Objetivos	
1.1.1 Objetivo General	14
1.1.2 Objetivos Específicos	15
2. Antecedentes	15
3. Marco teórico	21
3.1 Incorporación de la mujer en el relato de la Historia del Arte Ecuatoriano ...	30
3.2 Educación artística familiar	35
3.3 Metodología	36
4. Capítulo I	
De Santiago, siglo XVII – inicios XVIII	38
4.1 Miguel de Santiago	39
4.2 Isabel de Cisneros y Alvarado	47
4.2.1 Obras	53
5. Capítulo II	
Rivadeneira, siglo XIX – inicios XX	67
5.1 Manuel Antonio Rivadeneira	68
5.2 Emilia Rivadeneira Valencia	69
5.2.1 Obras	72
6. Capítulo III	
Entrevistas a historiadoras	85
7. Conclusiones	89
8. Bibliografía	95
9. Anexos	101

INTRODUCCIÓN

Históricamente la mujer no ha tenido protagonismo, ya sea a nivel artístico, literario, científico e incluso en su participación política, ha estado en una situación de desventaja respecto al hombre, oprimida por los intereses del género masculino, pues la sociedad machista y patriarcal veía con naturalidad ese dominio y la relegó al ámbito del hogar; sus logros y méritos en general fueron menospreciados e ignorados.

La situación social de las mujeres les ha impedido el libre acceso a la educación y al ámbito público como profesionales o artistas. Esta marginación que sufrió la mujer, no es exclusiva de una sociedad o región, fue la costumbre propagada mundialmente durante siglos.

La historia ha sido narrada tradicionalmente desde el punto de vista masculino, del hombre blanco, y la sociedad lo ha aceptado sin cuestionarse. Las mujeres no aparecen, o son muy poco nombradas en la historia del arte, pero esto no quiere decir que no hayan formado parte de ella, sus historias han estado olvidadas en bibliotecas, en archivos, han permanecido a la sombra escondidas del público que daba por hecho que la mujer no tenía una participación importante en el mundo del arte, por lo que no es fácil encontrar información sobre ellas en libros de arte pre-contemporáneo, pues no había interés por conocer la participación femenina en la sociedad.

La Historia del Arte mantenía un discurso donde no encajaba el estudio de la incorporación de las mujeres como sujetos hacedores de arte, muchas pinturas fueron atribuidas a hombres, que podían ser el maestro del taller donde se instruía la artista, o su esposo o su padre, lo que demuestra que las habilidades para el arte no eran diferentes entre hombres y mujeres.

La imagen de la mujer en las pinturas es profusa, muchas obras de arte de todas las épocas con la imagen femenina están en exposición en prestigiosos museos alrededor del mundo, pero son pocas las pinturas realizadas y firmadas por mujeres. Si se conocía que una obra fue realizada por una mujer, se la consideraba como una excepción y de inferior calidad respecto al trabajo de los hombres, se les daba categoría de femeninas, delicadas, por lo que su valor descendía, menospreciando de esta manera a la pintora y su trabajo, por lo que era mejor que no firmaran sus obras, para que no pierdan su valor monetario.

En la década de los sesenta del siglo pasado, el mundo estuvo marcado por los movimientos sociales que se manifestaron por los derechos civiles, estudiantiles, feministas, sindicales, pacifistas, etc., surge la revolución contracultural ante la

inconformidad del orden político y social establecido. Estas protestas se esparcieron por todo el mundo cambiando el panorama político y social global.

Surgen historiadoras e investigadoras, en diferentes partes del mundo, que muestran interés en investigar sobre mujeres que aportaron con sus trabajos en distintos ámbitos, pero que han permanecido relegadas en la historia; se empieza a plantear el tema de la saturación de la imagen de la mujer como musa inspiradora del talento masculino, modelo y objeto de representación y la permanente invisibilidad como sujeto creador en el arte. Gracias a esas investigaciones, hoy conocemos que en el mundo del arte, existieron mujeres que se dedicaron a la pintura como profesión, cuyo trabajo no ha trascendido por mantenerse oculto o por ser adjudicado a varones, pero son autoras de obras consideradas valiosas y expuestas en importantes museos del mundo.

Linda Nochlin, historiadora norteamericana, Patricia Mayayo y María Teresa Alario, españolas, son investigadoras que han tratado este tema desde mediados del siglo pasado. Pero a pesar de que han pasado muchos años todavía falta mucha investigación. En nuestro país, Alexandra Kennedy, Ana María Goetschel, Jenny Londoño entre otras investigadoras han tratado el tema sobre el papel de la mujer ecuatoriana en siglos anteriores.

Rosalía Torrent, en “El silencio como forma de violencia. Historia del arte y mujeres”, considera como una forma de violencia hacia la mujer el ocultamiento de su trabajo.

“Una de las formas de violencia a las que se han enfrentado las mujeres artistas es el ocultamiento de su trabajo, bien porque éste se atribuyera a su entorno masculino o bien por su ulterior escamoteo. La violencia es también, sellar el trabajo de las mujeres, despreciar sus habilidades, negar la evidencia de su producción.”¹

Se ha rescatado el trabajo de grandes mujeres artistas de siglos pasados, historias de mujeres con mucho talento que tuvieron desventajas en su educación formal frente a la formación del hombre. Las mujeres que podían acceder a una formación artística académica no tenían la posibilidad de dibujar modelos desnudos en sus clases, ni siquiera desnudos de mujeres, por lo que, la mayoría de pintoras se limitaron a pintar géneros considerados menores como el retrato, paisaje, naturaleza muerta o la representación de personas en escenas de la vida cotidiana, por lo que se vinculaba su trabajo a determinados

¹Rosalía Torrent Esclapés, *El silencio como forma de violencia. Historia del arte y mujeres* (Revista UM Universidad de Murcia, 2012), <https://revistas.um.es/reapi/article/view/163001>.

géneros pictóricos supuestamente adecuados a su feminidad. Las obras se las juzgó en función de su sexo, la diferencia sexual fue la base de evaluaciones estéticas.

La falta de oportunidades, obstáculos y prejuicios de la época no fueron impedimentos para que muchas mujeres se desenvuelvan en el arte y lograron el reconocimiento de una sociedad que imponía el rol establecido a las mujeres del cuidado de la familia, razón por la cual su educación consistía en aprender labores artesanales para la atención de la casa, pues su prioridad era su hogar.

La sociedad ecuatoriana de siglos anteriores al XX fue patriarcal y androcéntrica, esto se ve reflejado en la manera en que está narrada la historia del arte, las referencias femeninas son muy pocas y se ha invisibilizado a muchas mujeres creadoras. Los artistas hombres son los protagonistas únicos y exclusivos y se habla de ellos de manera amplia, concienzuda y con mucho respeto y admiración por su genio creativo.

Patriarcal, porque predominaba la autoridad del hombre sobre la sociedad o un grupo de personas, especialmente sobre mujeres y niños, manteniendo la subordinación o invisibilización de todo lo que se considerara femenino. Androcéntrica, pues la visión del mundo y de las relaciones sociales se centraban en el punto de vista masculino.

Las mujeres, además de ser esposas, madres e hijas, participaron activamente en el comercio, los oficios, la asistencia a los enfermos, administraban el patrimonio familiar, entre otras actividades. Antes de la Revolución Liberal su participación en la vida pública era restringida, aunque se diferenciaban por la étnia y el rango social, estaban sometidas a la voluntad del padre o esposo, ni siquiera eran consideradas ciudadanas ni tenían derecho al voto. Sin embargo las mujeres de estrato social alto participaban y organizaban tertulias, reuniones, incluso actividades conspirativas, influyendo de manera indirecta en la política, además muchas mujeres populares participaron en las guerras civiles.

Algunas mujeres tenían el apoyo de sus padres, que consentían que se instruyan en sus casas, en donde, aparte de aprender a leer y escribir, se instruían en actividades artísticas como en música y pintura. En el caso de Isabel de Santiago y Emilia Rivadeniera, pertenecieron a familias de buena condición económica y ligadas al arte y eso les permitió formarse en los talleres de sus padres. Esto no era posible para el común de las mujeres y especialmente las pobres (negras, indígenas).

Por lo general, en los siglos XVII y XVIII, las pinturas se realizaban por requerimiento de la Iglesia, para quien el único creador de todo era Dios y promovían la devoción a los santos y a la Virgen María. La congregación católica sabía del poder

persuasivo y didáctico de las imágenes religiosas en un contexto de ignorancia, donde la mayoría de los habitantes eran analfabetos, pues eran muy pocos los privilegiados que podían obtener educación. Las imágenes eran veneradas y respetadas.

Las pinturas estaban destinadas al culto y a la fe, los temas representados eran bíblicos, por lo cual se realizaron series de apóstoles, profetas, ángeles y arcángeles, además, sobre la vida de los santos, de la Virgen María y sobre Jesús. Se fomentaba la devoción a santos, que se volvieron populares entre los pobladores, como San Antonio, a quien se le atribuía la posibilidad de que las mujeres consigan marido antes de los treinta años, en caso de haber pasado esa edad, se ponía al santo de cabeza para lograr el objetivo.

La pintura, la literatura, incluso la arquitectura fueron trascendentales en el proceso evangelizador y fueron usados para acercar al pueblo a lo sagrado. La escultura también sirvió para catequizar al pueblo, las imágenes se las utilizaba en la liturgia para lograr la dominación espiritual de los indígenas.

María José Galarza, guía del Convento de San Agustín, nos indica que había dos tipos de cuadros: los generales, que eran destinados para el pueblo y los específicos, destinados para los estudiantes del convento, y se realizaban bajo pedido exclusivo de la comunidad religiosa.

Los sacerdotes que hacían los pedidos de las obras, le facilitaban a los pintores cuadros o grabados de representaciones cristianas, de pintores europeos famosos, en su mayoría españoles, para que los reproduzcan o los tomen como referencia. Los grabados, en general eran en formatos pequeños por la facilidad de transportación, pues no tenían que enrollarlos; eran en blanco y negro, por lo que los colores usados en las pinturas eran los usuales entre las vestimentas de las congregaciones religiosas, y el cielo habitualmente era pintado en gris. Los colores en un inicio eran importados, luego se fabricaron localmente pero no tenían la misma calidad, la mayoría eran hechos a base de óxidos y con el tiempo fueron mejorando.

En el siglo XVII los pintores eran solo reproductores de obras, artesanos, sus pinturas no eran una forma de expresión ni implicaba sentimientos, su trabajo se adaptaba a la sociedad conservadora en la que vivían y a los requerimientos de quienes encargaban los trabajos, aunque, modificaban la obra referente al incluir el paisaje andino con la flora y fauna propios, creando un estilo particular.

En esa época, no se acostumbraba firmar las pinturas porque no había el concepto de artista, por lo que existen muchas obras anónimas. No podemos saber con exactitud la identidad del artista creador o si las obras fueron elaboradas por un hombre o una mujer.

Esto facilitó el ocultamiento de la identidad de las artistas mujeres, muchas de las pinturas son atribuidas a determinado artista por las características presentes en las obras, pero esto puede llevar a equivocaciones si no se realiza un análisis concienzudo y técnico.

Por ejemplo, la ausencia del nombre de la pintora italiana Sofonisba Anguissola (c. 1532 –1625) en sus pinturas, dificulta mucho la identificación de sus obras. Fue una pintora reconocida y apreciada en su época pero son muy pocas las obras que tiene su firma, muchas de ellas se las han atribuido a otros pintores, pero exámenes técnicos realizados a sus pinturas han determinado su autoría. En nuestro país, caso similar ocurre con la obra de Isabel de Santiago, ante la falta de firma no se tiene certeza de cuáles son de su autoría.

En las obras de los artistas vemos reflejado lo cotidiano de una sociedad, sus costumbres, sus creencias, etc. Sus vidas son testimonios de la época en que existieron, conocemos de ellas por documentos como los testamentos en los que se dejaba acentada la última voluntad del testador, pero también se expresaba sobre situaciones personales, relaciones, etc.

En el Ecuador la educación estuvo vedada a las mujeres por muchísimo tiempo, recién en el siglo XIX en la presidencia de Vicente Rocafuerte, la mujer pudo acceder a la enseñanza estatal, con la reforma liberal mejoraron las condiciones para su emancipación, lo que le permitió ingresar a la universidad, al campo laboral y tener una participación activa en la sociedad. Pero la sociedad seguía siendo conservadora, el discurso político de que la mujer intervenga en el ámbito público se contradecía en el espacio familiar que mantenía costumbres de sumisión y inferioridad de la mujer.

Mi propósito con esta investigación, es desnaturalizar la ausencia de mujeres artistas en la historia del arte ecuatoriano ante el protagonismo masculino, recolectando información sobre la vida y obras de dos artistas: Isabel de Santiago, pintora del siglo XVII y Emilia Rivadeneira, grabadora del siglo XIX, con el ánimo de incrementar nuestro conocimiento sobre mujeres que se desempeñaron en el ámbito artístico de sus épocas y visibilizar el trabajo por ellas realizado.

Veremos como el desempeño de las mujeres artistas ha sido subestimado en la narrativa de la historia del arte de nuestro país. Los historiadores, hombres, no han dedicado suficiente espacio para dar a conocer el trabajo por ellas realizado, a pesar de que reconocen sus méritos y en algunos casos ni siquiera son mencionadas como la grabadora quiteña Emilia Rivadeneira.

Recurriendo a la bibliografía escrita a inicios del siglo pasado, podemos entender

como la historia del arte discrimina el rol desempeñado por las mujeres, invisibilizándolas, o minimizando sus trabajos. Así mismo en los museos hay un claro predominio de exposiciones de artistas hombres, y aunque los últimos años hay más espacio para las exposiciones de mujeres, el desbalance continúa, esto es claramente apreciable en las visitas realizadas a algunos museos.

Conoceremos sobre la vida y obras de Isabel de Santiago y de Emilia Rivadeneira, artistas quiteñas que vivieron en la transición del siglo XVII al XVIII y del XIX al XX respectivamente, el contexto en el que tuvieron que desenvolverse como profesionales, pero también conoceremos algo sobre sus padres, Miguel de Santiago y Manuel Rivadeneira, quienes apoyaron a sus hijas y les transmitieron sus conocimientos, para advertir sobre el entorno familiar en el que vivieron.

Las obras de Isabel de Santiago son, todas las mostradas a excepción de una, atribuidas a ella. Solo a una se reconoce su autoría con certeza, “Sor Juana de Jesús”, porque lo dejó escrito el padre Francisco Javier Antonio de Santa María, biógrafo de la religiosa, cuya imagen está representada en la pintura, aunque como todas las pinturas, no tiene firma de autoría. Seguramente existen más obras creadas por Isabel de Santiago, pues ella colaboró y aprendió, desde muy joven, en el taller de su padre y a la muerte de éste y ya viuda, se puso al frente del taller, además, en su testamento dejó constancia de que trabajó produciendo pinturas, su trabajo fue reconocido en su tiempo.

Emilia Rivadeneira, como Isabel de Santiago, se inició en el taller de su padre, pero en sus grabados, a diferencia de Isabel, puso sus iniciales o su nombre completo, incluso el grabado que realizó para la acuñación de la moneda de 5 francos tiene sus iniciales, algo poco común para la época. Incursionó en distintos géneros y formatos, tuvo una gran producción de obras y estableció su taller en su casa donde impartía clases a niñas.

Como anexo, se presenta un gran número de obras de Emilia Rivadeneira que se ha podido reunir.

OBJETIVOS

Objetivo general

- Analizar vida y obra de las artistas Isabel de Santiago, artista del siglo XVII y Emilia Rivadeneira, artista del siglo XIX, para reivindicar su contribución al relato de la historia del arte ecuatoriano.

Objetivos específicos

- Reflexionar el rol de mujeres artistas que vivieron entre los siglos XVII y XIX.
- Examinar formas de producción y legitimación en que se desarrollaron las mujeres para mostrar las pocas oportunidades de formación y desenvolvimiento profesional.

ANTECEDENTES

Pilar Vicente de Foronda en su texto sobre la invisibilidad de las mujeres en el arte, nos indica:

“La historia del arte se ha contado tradicionalmente en masculino exclusivo, generando un relato donde la historia creada por las mujeres no tenía cabida y una mirada sobre las cosas que excluye a la mitad de la población. Grandes creadoras, con un corpus de obra artística extraordinario, han sido invisibilizadas aún a pesar de cumplir los mismos parámetros de éxito que los artistas mundialmente conocidos.”²

Hace más de un siglo hubo quienes hablaban sobre la realidad de las mujeres, como el filósofo británico John Stewart Mill, 1806-1873, que señaló: “Todo lo que es usual aparenta ser natural. El sometimiento de las mujeres por los hombres es una costumbre universal, naturalmente cualquier desviación de esto no parecería natural”³.

Desgraciadamente, el sometimiento de la mujer ha sido una costumbre socialmente aceptada, siendo por su naturaleza femenina su función principal el cuidado del hogar, responsable de la felicidad y educación de los hijos e inculcar en sus hijas valores cristianos para convertirlas en mujeres virtuosas, buenas esposas y madres de familia. Se tenía como ejemplo a la Virgen María, la mujer debía ser abnegada, discreta, dócil, sumisa, prudente y su honra era su principal virtud. La mujer era un bien preciado a la que el sistema patriarcal debía cuidar con suma atención y al mismo tiempo, la dominaba imponiéndole tareas específicas para su género e incorporando en ellas que la idea de que eso era lo normal y natural.

A pesar de eso, existieron mujeres transgresoras que fueron contra lo establecido

² Pilar Vicente de Foronda, *Investigación joven con perspectiva de género III. La invisibilidad de las mujeres en el arte. Una herstory es posible* (Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid, 2018), https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/28098/invisibilidad_vicente_IJCPG_2018.pdf?sequence=3&isAllowed=y.

³ John Stuart Mill, *The subjection of Women*, en *The Three Essays by John Stuart Mill*, Londres, World's Classics Series, 1869, p. 441.

por la sociedad, artistas que pintaron para reyes, sacerdotes y aristócratas, que gozaron de mucho prestigio, sin embargo su arte fue silenciado, pero gracias a las nuevas investigaciones se está reivindicando su trabajo, no sólo por ser mujeres sino por ser excepcionales artistas.

A nivel global las investigaciones realizadas nos han revelado nombres de pintoras admirables como las italianas Artemisa Gentileschi, Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana, la norteamericana Mary Cassat, y la holandesa Judith Leyster, entre otras, que vivieron en distintas épocas y en diferentes países, ahora podemos conocer el contexto en el que vivieron y las obras que realizaron.

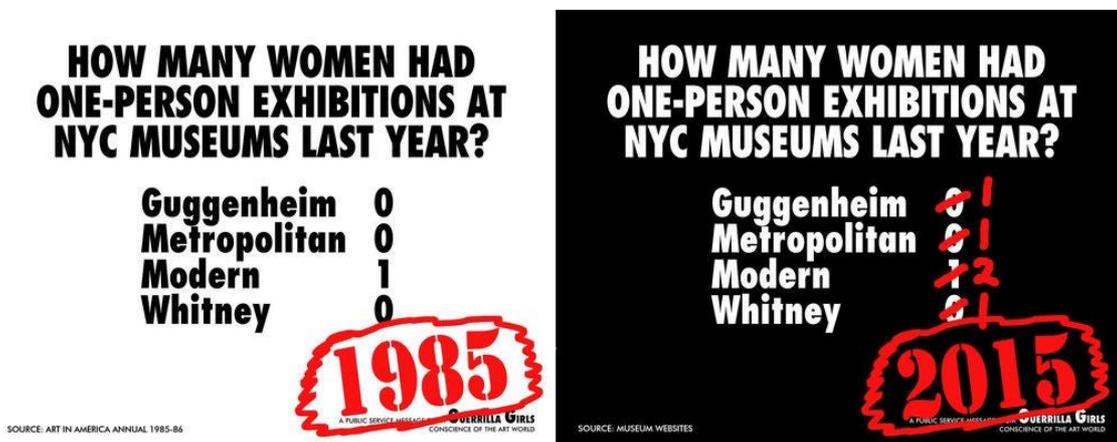
Joan Wallach Scott, historiadora estadounidense, en el texto *Género e Historia*⁴ hace un investigación muy amplia de la inexistencia de una historia de las mujeres analizando a profundidad sobre esta problemática y relacionando con el patriarcado, el capitalismo, el género. Examina el proceso del reconocimiento de las mujeres como partes activas en las diferentes etapas de la historia, así como el alcance del feminismo en ese proceso. Scott cuestiona la historia convencional considerando que la incorporación de la historia de las mujeres como una subárea o como una especialidad dentro del campo de la historia, no soluciona la exclusión de las mujeres en ese relato. La incorporación de la mujer perturba en la historia que se narra con un lenguaje en el que se intuye lo humano como masculino por lo que propone la idea de una nueva historia en la que se incluyan hombres y mujeres como seres humanos con todo y sus identidades sexuales. Para Scott hay que repensar en la “significación subjetiva y colectiva que la sociedad da a lo masculino y femenino y cómo al hacerlo, ella confiere a las mujeres y a los hombres sus respectivas identidades”. Según ella, los historiadores investigan según su enfoque por lo cual hay muchas versiones feministas.

A más de la falta de información de mujeres en la historia del arte, sus obras tampoco tienen mucha acogida en los espacios de exposición, y ésta es una realidad que persiste.

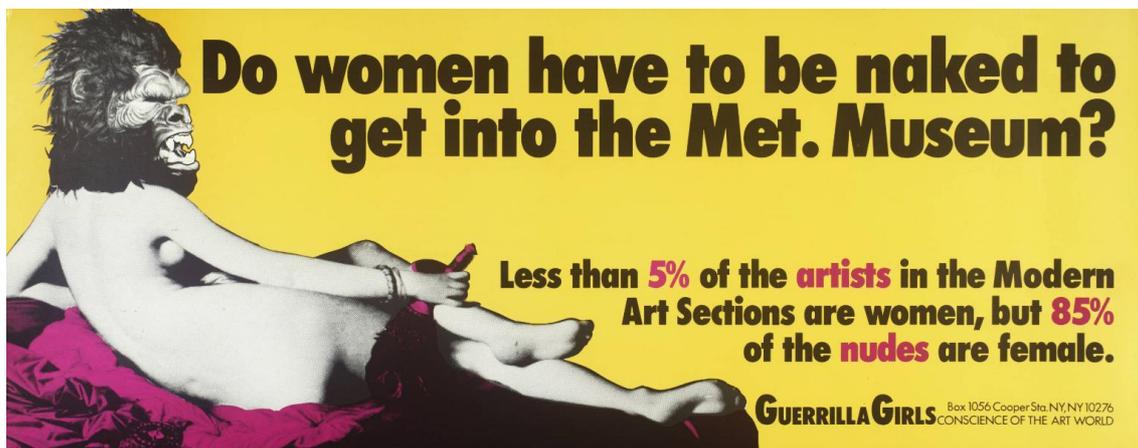
Las Guerrilla Girls, grupo anónimo de artistas feministas enmascaradas, fue formado en Nueva York en 1984, cuyo accionar va contra el sexismo y racismo en el mundo del arte. En 1985, ya cuestionaban que era ínfima la representación de mujeres y

⁴ Joan Wallach Scott, *Género e Historia* (Fondo de cultura económica, Universidad Autónoma de la ciudad de México, 2008), https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/380230/mod_resource/content/1/Scott%20Joan%20-%20G%C3%A9nero%20e%20Historia.pdf.

minorías en galerías e instituciones de arte, realizaron un cartel que decía “How many women had one-person exhibitions at NYC Museums last year? (¿Cuántas mujeres expusieron individualmente en los museos de Nueva York el año pasado?) y para 2015 se hicieron la misma pregunta⁵, pero transcurridos treinta años, como dice Reilly, las cosas no han cambiado mucho.



En 1989 crearon un cartel donde se preguntaban: Do women have to be naked to get into the Met. Museum? (¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el Met. Museum?). Tras una investigación por ellas realizada encontraron que menos del 5% de los artistas de las secciones de arte moderno del museo eran mujeres, mientras el 85% de los desnudos eran femeninos. En 2005 y 2012 repitieron el recuento y las cifras no variaron mucho.⁶



La revista digital Art News publicó en un artículo editado por la historiadora del arte feminista Maura Reilly, curadora fundadora del Centro Elizabeth A. Sackler de Arte

⁵ Melena Ryzik, «Las Guerrilla Girls, después de 3 décadas, siguen haciendo ruido en las jaulas del mundo del arte», *The New York Times* (5 de agosto de 2015), <https://www.nytimes.com/2015/08/09/arts/design/the-guerrilla-girls-after-3-decades-still-rattling-art-world-cages.html>

⁶ Melena Ryzik, «Las Guerrilla Girls, después de 3 décadas...».

Feminista en el Museo de Brooklyn, que haciendo “un balance del estado de las mujeres en el mundo del arte, a pesar de algunos avances, la mayoría de artistas célebres siguen siendo blancos y hombres, y existe discriminación de arriba hacia abajo en las instituciones culturales.”⁷

En el 2004 un ampliado MoMa hizo una exposición en la que solo el cuatro por ciento de las obras eran de mujeres y de los artistas no blancos, menos aún. Lo que cambió en el 2019, renovado y con edificios nuevos, el MoMA reabrió con la intención de contar una historia más inclusiva y no definitiva y en la que a criterio de Reilly, aunque en la exhibición no varió la narrativa tradicional del modernismo y la línea de tiempo modernista estuvo presente, lo más emocionante es que creció el número de artistas mujeres no blancas y no occidentales. Es una exhibición que refleja más diversidad pero necesita mejorar, de las 1443 obras expuestas, solo 337 son de mujeres, es decir el 23%. Maura Reilly analiza también en el artículo la ubicación de las obras de algunas mujeres, o la cantidad de obras presentadas de una artista, temas que han creado muchas controversias y preguntas sin contestar.

En artículo publicado en 2019⁸ en Art News, Maura Reilly reflexiona sobre las diferentes exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Londres, Tate Modern, y el museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA, a lo largo de este siglo. Dice que a inicios del siglo se puso de moda la anticronología y si bien las exposiciones presentaron cambios, según Reilly han sido experimentos fallidos que fueron criticados mundialmente por su enfoque anticronológico.

La artista española María Gimeno Morán (1970), realizó una performance el año 2019 en el Museo del Prado, titulado “Queridas viejas” en el que realiza una acción simbólica contra el machismo en el arte, haciendo justicia a las mujeres que no fueron incluidas en el libro *La Historia del Arte*, por su autor Ernst Gombrich. Con un cuchillo de cocina corta entre las hojas del libro para introducir nuevas hojas con información de mujeres artistas y sus obras en la época que le corresponde. Gimeno dice “no quito ninguna página, solo sumo, no resto.”⁹

⁷ Melena Ryzik, «Las Guerrilla Girls, después de 3 décadas...».

⁸ Maura Reilly, «El revisionismo el MoMA es fragmentado y está lleno de problemas: la historiadora del arte feminista Maura Reilly sobre el Rehang del museo», *Artnews* (31 de octubre de 2019), <https://www.artnews.com/art-news/reviews/moma-rehang-art-historian-maura-reilly-13484/>.

⁹ Carmen Siguenza, «María Gimeno raja el canon de la historia del arte para que entren las mujeres», *Efeminista* (11 de noviembre de 2019), <https://efeminista.com/maria-gimeno-arte-mujeres/>.
Video de la performance «María Gimeno en el Museo del Prado», https://www.youtube.com/watch?time_continue=128&v=VSzkKDeM29Y&feature=emb_logo&ab_channel=EfeministaAgenciaEFE

“Mujeres radicales: arte latinoamericano, 1960-1985” es una muestra cuyo objetivo es dar visibilidad a obras de más de 150 artistas reconocidas en su tiempo, algunas famosas, pero la mayoría desconocidas para el público. La exposición que fue curada por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo, tuvo una investigación previa que tomó siete años. Reune casi 280 obras y ha sido expuesta en Los Ángeles, New York y Sao Paulo. Fajardo dice que “las vidas y las obras de esas artistas están imbricadas con las experiencias de la dictadura, del aprisionamiento, del exilio, de la tortura, de la violencia, censura y represión”¹⁰

La performance de Gimeno y la exposición “Mujeres radicales”, son muestra de la necesidad de dar a conocer las obras de tantas mujeres admirables, que se dedicaron al arte y se las ha olvidado en el relato de la historia del Arte.

En las revistas especializadas de Arte del siglo pasado tampoco se le ha dado mucho espacio a las obras de las mujeres artistas, como ejemplo la revista española *Belart Bellas Artes*,¹¹ los artículos dedicados a los artistas varones, en sus distintas ediciones, ocupan una o más páginas de cada pintor, son pocas las veces que escriben sobre mujeres, y cuando lo hacen el espacio es menor e incluso los titulares son menos destacados.

Ana María Goetschel en su libro “*Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas. Quito en la primera mitad del siglo XX*” (2007)¹², nos indica que las repúblicas latinoamericanas se establecieron a partir de un pacto original que incluyó a los varones blanco-mestizos, alfabetos, del que fueron excluidas las mujeres y otros sectores. La condición ciudadana se estableció como predominio de lo masculino sobre lo femenino, y la noción de cultura se basó en un patrón masculino.

El trato que se da en los textos de historia del Arte ecuatoriano hacia las mujeres artistas es mínimo en comparación a los artistas hombres, a los cuales se les dedica capítulos enteros en los que se da detalles sobre el contexto social en el que vivieron, su vida familiar y se exalta su obra, esto lo podemos apreciar en los libros *Historia del Arte ecuatoriano* de José María Vargas y *La escultura en el Ecuador* escrita por José Gabriel Navarro, por citar dos ejemplos.

¹⁰ Cristina Civalé, « Mujeres radicales”: la muestra que logró recuperar la obra de las grandes artistas latinoamericanas», *Infobae* (21 de septiembre de 2018), <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/09/21/mujeres-radicales-la-gran-muestra-que-reivindica-el-arte-femenino/>.

¹¹ *Belart Bellas Artes Artes-Antigüedades-Coleccionismo*, Ediciones Jardín, S.L. Revistas revisadas año I (1993) Nº 1; año II (1994) Nº 3, 4, 7, 8, 9 y 10; año III (1995) Nº 13.

¹² Ana María Goetschel, *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas. Quito en la primera mitad del siglo XX 2007* (Digital Repository The University of New Mexico) FLACSO, Sede Ecuador, 2007, https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1173&context=abya_yala.

Ahora sabemos que desde antes que el Ecuador se estableciera como república hubo mujeres que se dedicaron al arte y sus trabajos fueron apreciados. Actualmente se está dando espacio a la labor de mujeres artistas contemporáneas, existen más publicaciones e investigaciones, así como lugares de exposición para el trabajo por ellas realizado, pero hay poca investigación e información referente al trabajo de artistas mujeres anteriores al siglo XX.

Si bien en nuestro país desde el siglo XVI hubo academias, escuelas y universidades, el acceso a ellas era exclusivo para ciertos sectores de la sociedad y hombres. En el siglo XIX, con el proceso liberal y la educación laica se abrieron nuevas posibilidades de participación de la mujer en la vida pública, sin que se haya eliminado el sistema patriarcal, aunque no hubo más paternalismo, las mujeres seguían subordinadas a los hombres. La sociedad con sus prejuicios le presentaba obstáculos, que seguía impidiendo a la mujer participar libremente de la educación y desempeñarse como profesionales o artistas.

Desde la época de la Real Audiencia de Quito, la mujer se desempeñó en el área comercial, a pesar de que no le era permitido acceder a la educación formal, muchas eran autodidactas o provenían de familias cultas y adineradas en cuya seno se fomentaba la educación de las mujeres en música, pintura, literatura, etc.

Trabajos que me sirven como referentes, son dos tesis de titulación: *4 Mujeres artistas, propuestas artísticas en disenso en el Ecuador de 1930 a 1960* de Karina del Rocío Sánchez Salazar, en el que se analizan las condiciones sociales, políticas, históricas y culturales que dieron paso al surgimiento de la artista moderna en nuestro país y se realiza una aproximación crítica a sus trabajos; y *Arte Contemporáneo en Ecuador: La Producción femenina en la configuración de la escena (1990-2012)* de Arianni Batista Rodríguez, que trata el papel que desempeñaron las mujeres productoras de arte, sean artistas, galeristas, críticas, en la década del noventa como momento de gestación y en el dos mil como consolidación de prácticas que conspiran a favor de la noción de contemporaneidad. Analiza como las mujeres iban ganando espacios de exposición en los años 90 del siglo pasado pese a que datos sugieren “la existencia de mecanismos de invisibilización sobre las artistas en la esfera pública a lo largo de esos años”¹³, pero

¹³ Arianni Batista Rodríguez, «Arte Contemporáneo en Ecuador: La Producción femenina en la configuración de la escena (1990-2012)» (Tesis de Maestría, FLACSO, Sede Ecuador, 2013), 10, <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5712/2/TFLACSO-2013ABR.pdf>

también sobre mujeres que se dedicaban a otras actividades dentro del arte como las críticas y teóricas.

MARCO TEÓRICO

En una historia alternativa podemos reflexionar sobre nuestra historicidad y sobre el discurso histórico que ha prevalecido, en este caso en el arte de nuestro país. ¿Qué hubiera pasado, cómo sería nuestro presente, si todas las mujeres, los grupos marginados como negros, indios, pobres, etc., que fueron protagonistas en el pasado, estuvieran presentes en los libros de historia? No pretendo responder esas preguntas porque entraría en lo probable, en la ficción, sólo quiero modificar un poco esa historia ya contada, que empezamos a mirar hacia atrás y veamos que hay mucho más que aprender. Como María Gimeno, aumentar, sin quitar nada de lo ya narrado. Por ahora quiero presentar dos mujeres artistas de diferentes siglos, una de ellas, Isabel de Santiago, de quien hablan muy poco en los libros de historia y Emilia Rivadeneira a la que ni siquiera la nombran.

En el año 1931 se publicó *If it had happened otherwise*, Editada por JC Squire y publicada por Longmans, Green, que contiene una serie de ensayos con historias alternativas, uno de ellos escrito por Winston Churchill que trata sobre ¿qué hubiera pasado si la guerra civil de Estados Unidos la hubiera ganado el norte?

Priscilla Higuera, en la publicación *Ciencia ficción y la historia alternativa*¹⁴ dice:

¿Por qué y para qué leer historias alternas? Por una parte, en cuanto a la propia historia, las reflexiones contrafactuales nos ayudan a voltear sobre las explicaciones históricas previas y la operación historiográfica. Considerar lo que no ocurrió puede ayudar a entender cómo se construyó la explicación a partir del evento y reflexionar sobre la importancia que se le ha otorgado.

Harry Turtledove, es un historiador norteamericano famoso por sus libros sobre historias alternativas, algunas galardonadas, en ellas cambia hechos de la historia y los nuevos desenlaces que eso conlleva, además escribe sobre historias de ficción y de misterio.

Alexander Demandt, historiador alemán dice sobre la historia “Nuestra visión de la historia resulta incompleta si no contempla las posibilidades no realizadas”¹⁵

¹⁴ Priscilla Higuera, «Ciencia ficción y la historia alternativa», *Forbes Mexico* (18 de julio de 2014), <https://www.forbes.com.mx/ciencia-ficcion-y-la-historia-alternativa/>.

¹⁵ Priscilla Higuera, «Ciencia ficción y la historia ...»

El historiador británico Keith Jenkins en su libro *Repensar al historia* dice que por más entrenado que esté el historiador, nunca puede conocer realmente el pasado, cree que la historia convencional es un discurso disputado en el que las personas hacen interpretaciones autobiográficas de un pasado imaginado a su medida.¹⁶

La historia alternativa nos lleva a reflexionar y comprender la historia desde otra visión, nos lleva a pensar sobre lo que no pasó o en este caso por lo que pasó y no fue contado, o la forma como lo hicieron ¿por qué tomaron esa decisión y cómo hubiera repercutido conocer esas historias?, ¿es un relato histórico parcializado o discriminatorio?

Xavier Bartlett Carceller, historiador español, se cuestiona si la historia es como nos la cuentan en el colegio o en la universidad. Nos dice que la visión alternativa de la historia ha sido rechazada por la academia, los científicos no le dan ningún valor, pero las investigaciones heterodoxas realizadas por científicos desidentes cuestionan de manera firme la ortodoxia académica. En su libro *La Historia imperfecta* muestra las dos versiones de la historia, con pruebas a favor y en contra que demuestran que todavía hay muchas cosas oscuras o no resueltas sobre el pasado más distante.¹⁷

¿Dónde o por qué no están presentes en la Historia todos los sectores que conforman la sociedad?. ¿Por qué no se incluye la vida y obras de todas las mujeres pintoras y de otros grupos en la Historia del Arte?

Linda Nochlin, 1931-2017, historiadora del arte estadounidense, en 1971 escribió un ensayo cuyo título *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* una pregunta fundamental para la época. En el texto analiza el papel de la mujer en el arte como objeto y como creadora, además cómo su presencia fue silenciada sistemáticamente por la historia. Cuestiona que en textos de la historia del arte se atribuye a pintores famosos ser “gran artista”, “talentoso”, “genio”, como un poder inherente al hombre como imitador, como creador, con habilidades sorprendentes.

Para Nochlin, “la causa de la ausencia de grandes mujeres artistas recae no en la naturaleza del genio del individuo o en la falta de éste, sino en la naturaleza de unas instituciones sociales determinadas y aquello que éstas prohíben o alientan en las

¹⁶ Alexander Macfie, Dr. Revisión de la *Retrospectiva de Keith Jenkins* (1991) revisión no. 1266, Consulta: 27 de octubre de 2021, <https://reviews.history.ac.uk/review/1266>.

¹⁷ Xavier Bartlett, 13 de mayo de 2015, «La otra cara del pasado», *Blog sobre las visiones alternativas de la Humanidad*, <https://laotracaradelpasado.blogspot.com/2015/05/llega-la-historia-imperfecta.html>

diferentes clases o grupos de individuos.”¹⁸, impidiendo de esta manera que las mujeres desarrollen libremente su talento. Las desventajas y limitaciones con las que la mujer debía enfrentarse en el campo del arte le hacía imposible lograr la excelencia o ser el “genio” al mismo nivel que los hombres, sin importar que tan talentosa fuera.

El número de pintores destacados es mucho más alto que de las mujeres artistas en la historia del arte, pero esto no es por el hecho de ser hombres o por la genialidad inherente a ellos, sino que tuvieron más facilidades para poder acceder a instituciones donde podían adquirir los conocimientos y técnicas necesarias, al que las mujeres tenían vetada la entrada en un inicio y luego cuando su ingreso fue permitido, la educación que ellas recibían no era en igualdad de condiciones que sus compañeros, las mujeres que se dedicaron a la pintura tuvieron que enfrentarse a los prejuicios y obstáculos de su época.

Enrique Ayala Mora en el libro *Resumen de Historia del Ecuador*, expresa que la sociedad colonial enaltecía la desigualdad, los deberes y derechos se asignaban de acuerdo a la estructura social. Los blancos gozaban de todos los derechos y beneficios, los mestizos estaban relegados de la educación formal y el trabajo manual era exclusivo para los negros e indígenas. En cuanto a las mujeres manifiesta: “En esta sociedad se consagró también una realidad de discriminación de la mujer, que soportaba el peso del trabajo familiar en todos los niveles y estamentos.”¹⁹

Jenny Londoño López en el texto *Ensayos históricos sobre subordinación e insurgencia femenina*(2010)²⁰, nos relata sobre el rol desempeñado por las mujeres desde la Audiencia de Quito hasta la época liberal. Durante siglos, la mujer estuvo sometida por la sociedad patriarcal con ayuda del poder ejercido por la iglesia católica para mantener a la mujer sumisa ante las tradiciones que le imponían el papel de madres y esposas en el cuidado y atención de su hogar. En general, no tenían acceso a la educación ni a la participación pública y estaban bajo el dominio de sus padres o esposos. Pero las distinciones de razas y de clase social flexibilizaban estas normas, las mujeres de familias pudientes podían ser instruidas en sus casas. Las leyes también eran discriminatorias dependiendo para quienes serían ejecutadas. Aun así, muchas mujeres desafiaron lo establecido y se mantuvieron activas, participaban en el comercio, en actividades

¹⁸ Linda Nochlin, «Por qué no han existido grandes mujeres artistas», <https://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf>

¹⁹ Enrique Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador* (Corporación Editora Nacional, Quito, 2008), Pág 17, <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf>

²⁰ Jenny Londoño López, *Ensayos históricos sobre subordinación e insurgencia femenina* (Quito, 2010). <https://repositorio.iaen.edu.ec/bitstream/24000/4431/1/ENSAYOS%20HIST%C3%93RICOS%20SOBRE%20SUBORDINACI%C3%93N%20E%20INSURGENCIA%20FEMENINA.pdf>

artísticas, incluso en rebeliones políticas como en la independencia de Quito en donde destacan nombres como Manuela Sáenz, Manuela Espejo, entre otras.

Nochlin indica que si bien una determinada escuela, movimiento artístico o seguidores de algún pintor pueden ser reconocidos por ciertas cualidades estilísticas o expresivas claramente definidas, tales cualidades, aparentemente comunes de “femineidad”, no vinculan, de forma general, los estilos de las artistas. La sutil esencia de femeneidad no parece relacionar las obras de artistas mujeres. En cada instancia las mujeres artistas parecían estar más cerca de los artistas y escritores de su posición y época que entre sí.²¹

La mujer dependía económicamente de su marido y si era soltera dependía de su padre, por lo que debía tener la aprobación de ellos y el apoyo de su familia para poder adquirir los materiales necesarios para su aprendizaje, sin lo cual por más habilidades que tuviera le era imposible dedicarse a la pintura.

Whitney Chadwick, historiadora y educadora del arte en su libro *Mujer, Arte y Sociedad* dice:

“Nuestro lenguaje y nuestras expectativas sobre el arte han tendido a catalogar el arte producido por mujeres como de inferior calidad respecto al del hombre. Desde este prejuicio se ha minimizado, a lo largo de los tiempos, la labor de las artistas”.²²

Las mujeres que fueron aceptadas en las academias de arte fueron excluidas de las clases de dibujo por lo que para realizar sus obras incursionaron en retratos, paisajes, naturaleza, esto propició que sus trabajos se calificaran con términos como delicadeza y suavidad, considerados que eran realizados con sensibilidad femenina, equiparándolos con las virtudes que debía tener la mujer: belleza, sencillez, elegancia, distinción. Si la obra lograba reputación, se estimaba que la artista era una excepción, un prodigio en su género, es decir que causaba asombro que un trabajo tan bien hecho pueda ser realizado por una mujer.

Ayala Mora narra en su libro *Resumen de Historia del Ecuador*, que en el siglo XVII la Iglesia contaba con muchos recursos para promover actividades culturales, las que se desarrollaban al amparo de los conventos, que eran las instituciones que solicitaban obras con temas religiosos destinados a la evangelización de la población. Estas obras

²¹ Linda Nochlin, «Por qué no han existido grandes ...».

²² Whitney Chadwick, *Las mujeres y el arte* (Debate Feminista, 7, 1 de marzo de 1993), <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1993.7.1656>.

que comprendían esculturas, pinturas y la construcción, eran realizadas por artesanos y aborígenes que supieron incluir elementos originales a los modelos europeos que tenían que emular, haciendo del arte quiteño una de las más altas expresiones del arte americano.²³

Alexandra Kennedy Troya en su texto *Quito: imágenes e imagineros barrocos*²⁴ nos dice que las primeras congregaciones religiosas en llegar a tierras americanas fueron los franciscanos, dominicos y agustinos, que iniciaron el proceso de evangelización a los indígenas valiéndose de la “imagen”, es decir de las pinturas y esculturas como un recurso estratégico.

En 1535 llegó el franciscano de origen flamenco Fray Jodoco Ricke, quien creó la escuela de San Andrés en 1536, considerada la primera escuela de artistas en Sudamérica y que a decir de Kennedy “instauró las bases para la conformación de lo que posteriormente se conoció como *Escuela Quiteña* y produjo su propia generación de artistas y artesanos locales a fines del siglo XVI”.²⁵ Fray Pedro Gocial, también flamenco, se encargó del taller de artes en donde se enseñaba a los indígenas a pintar, esculpir, canto, albañilería, carpintería, así como también se impartía clases de lengua castellana y catecismo. Las imágenes que se elaboraban en el taller eran exclusivamente religiosas, pues ya sabemos que la finalidad de ellas era el adoctrinamiento de los habitantes de Quito.

José Gabriel Navarro, en su texto *La influencia de los franciscanos en el arte quiteño*,²⁶ dice que años después, en 1553, la escuela se elevó a la dignidad de colegio bajo la advocación de San Andrés, por el nombre del Virrey don Andrés Hurtado de Mendoza que protegió la fundación. En esta escuela, recibieron educación artística “los primeros indios civilizados” y los hijos de los primeros pobladores de la ciudad, fue un colegio que ennoblecía y honraba a Quito, y debe ser considerada la primera escuela de Bellas Artes en América del sur, donde se forjó la cultura artística ecuatoriana.

La pintura y escultura en el siglo XVII eran consideradas como artes menores o suntuarias, catalogadas también como oficios, por lo que Fray Jodoco Ricke organizó el

²³ Enrique Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador*.

²⁴ Alexandra Kennedy Troya, «Quito: imágenes e imagineros barrocos» en *Antología de Historia*, Pág. 110, <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/40911.pdf>

²⁵ Alexandra Kennedy Troya, «Quito: imágenes ...», Pág. 113

²⁶ José Gabriel Navarro, *La influencia de los franciscanos en el arte quiteño* (Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011), http://www.cervantesvirtual.com/portales/porta_nacional_ecuador/obra/la-influencia-de-los-franciscanos-en-el-arte-quiteno/.

colegio como una escuela de artes y oficios. Allí se instruyeron los primeros pintores, escultores, alarifes, canteros y músicos que tuvo el reino, como Andrés Sánchez Galque, Miguel de Santiago, Caspicara, Olmos, entre muchos otros de una larga lista de nombres masculinos, lo que da a entender que la mujer no tenía acceso a la educación formal en artes, pues estaba privilegiada para los hombres.

En el siglo XVI ya existían centros de enseñanzas en La Real Audiencia de Quito que eran regentados por religiosos y enseñaba a niños la doctrina cristiana y muchos aprendieron a leer y escribir, luego para el siglo XVII se crearon las universidades San Fulgencio, San Gregorio y Santo Tomás regentadas por los Agustinos, Jesuítas y Dominicos respectivamente, pero en ninguna de ellas se aceptaba el ingreso a las mujeres, estaban restringidos para los seminaristas o para hombres de la aristocracia quiteña.

En el libro *Historia de la Cultura Ecuatoriana* de Fray José María Vargas se publica una lista de 133 abogados, ninguna mujer, que se graduaron en la Universidad de Santo Tomás en la facultad de Derecho de las Cátedras de Cánones y Leyes, desde junio de 1740 hasta agosto de 1809; así también encontramos el *Libro donde se asientan las recepciones de los Colegiales de San Fernando*, a partir del año 1803, en la que aparecen solamente nombres masculinos.²⁷

En el siglo XVII los artistas no tenían una preparación académica, aprendían de manera práctica en los talleres, con el tiempo adquirían habilidades que les permitía obtener incluso un estilo propio. Las imágenes se trabajaba por repetición, para lo cual se traían grabados desde Europa, que se usaban como modelo para realizar las pinturas y esculturas, en ese tiempo no se le daba la libertad al artista de expresarse. Los pintores adquirieron técnicas, con las que lograron trabajos que fueron admirados, como los reconocidos como de la Escuela Quiteña que ganó fama traspasando las fronteras patrias, siendo las pinturas y esculturas solicitadas en distintos países del continente como Perú, Colombia, Chile, México e incluso fueron pedidas desde España.

Para esa época, la sociedad patriarcal esperaba, que si la mujer tenía alguna inclinación artística, lo dejara en nombre del amor y el matrimonio. La soltería no estaba bien vista, por lo que muchas mujeres ingresaban a las órdenes religiosas, además era un medio más directo al conocimiento y la cultura. Las mujeres podían hacer uso de sus bienes e impulsar obras en esas comunidades religiosas, también tenían la posibilidad de desempeñarse colectivamente en la sociedad. Con las limosnas y el dinero que recibían

²⁷ José María Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana* (Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005), Pags 225 a 231 y 354-355 <https://biblioteca.org.ar/libros/154830.pdf>

esas instituciones por patronazgo, podían realizar transacciones comerciales, lo que acrecentaba la participación activa de las mujeres en la economía de la población.

En el siglo XVIII, época de la Ilustración, la educación no estaba al alcance de todos; había ciudades como Guayaquil en las que ni siquiera tenían escuelas. En el texto *Vida pública y mundos privados 1590-1950*²⁸, Ángel Emilio Hidalgo indica, que la primera escuela para niñas en Guayaquil, fue fundada en 1803 por la maestra Tomasa Cevallos.

En la Audiencia de Quito, las primeras escuelas fueron creadas por las congregaciones religiosas, también los seminarios, colegios y universidades, así como las escuelas en donde se enseñaba arte.

Jorge Núñez Sánchez en su texto *Inicios de la educación pública en el Ecuador*²⁹ nos indica que en 1825, como parte de la Gran Colombia, en el Departamento de Ecuador existían 57 escuelas públicas, en las que se educaban 1573 alumnos, en el Departamento de Azuay 65 escuelas públicas con 1860 estudiantes. En 1827, en el Departamento de Guayaquil solo hay datos que estudiaban 1138 niños.

Ayala Mora nos indica que luego de la Independencia “muchos rasgos de la sociedad colonial pervivieron más allá de la fundación de la República. [...] se mantuvo la discriminación racial y la exclusión de la mujer de la vida política.” En el siglo XIX, a pesar de los cambios políticos, la sociedad estaba dominada por la religiosidad, el racismo y la discriminación a la mujer.³⁰

Fray José María Vargas nos narra en su texto *Historia del Arte ecuatoriano*, que la mujer no tuvo acceso a la educación o preparación profesional sino hasta mediados del siglo XIX, indica que en la presidencia de Vicente Rocafuerte se da como deber esencial del gobierno la instrucción del pueblo, incluyendo escuelas para niñas.³¹ Pero esa educación no consideraba que las mujeres sean participantes activas en el ámbito político, la moral católica se respetaba en el espacio privado familiar reproduciendo los roles tradicionales establecidos para el hombre y la mujer.

En el siglo XIX se crearon las escuelas de Bellas Artes en nuestro país, la primera escuela oficial fue creada en Cuenca en 1822, cuyo director fue el escultor Gaspar de

²⁸ Ángel Emilio Hidalgo, «Vida pública y mundos privados 1590-1950», en *Guayaquil al vaivén de la ría*, (Municipio de Guayaquil, Ediciones Libri Mundi. 2003).

²⁹ Jorge Núñez Sánchez, «Inicios de la educación pública en el Ecuador» en *Historia Ciencias Sociales Antología* (Flacso, Quito, 2000).

³⁰ Enrique Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador*. Pag 28,31.

³¹ José María Vargas, *Historia del Arte ecuatoriano* (Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004), Pag 364-365, <https://biblioteca.org.ar/libros/154830.pdf>.

Sangurima, uno de los mejores talladores de estilo colonial.

El pintor francés Ernest Charton fundó en Quito, el Liceo de pintura Miguel de Santiago en 1849, donde estudiaron artistas importantes de la época, según Alexandra Kennedy en el ensayo *El Barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos*, “fue el primer intento por formalizar la enseñanza metódica y clásica de las artes pictóricas”.³² Permaneció abierto menos de dos años, basado en éste, en 1852, por razones políticas además de las artísticas, se crea la Escuela Democrática Miguel de Santiago, conmemorando el aniversario de la Revolución Marcista el día de su fundación. Trinidad Pérez dice que “Puede ser considerada la institución de formación artística más importante de mediados del siglo”, promovió exposiciones artísticas en 1852 y 1857³³

Con el Liceo de pintura, el país inició su ingreso al arte moderno, los artistas ya no imitan, sino que experimentan con temas originales, en las composiciones de las pinturas se empiezan a incluir el medio ambiente, los retratos, las costumbres y situaciones de los habitantes, el indio como protagonista, dejando de lado los temas religiosos que abundaban en las iglesias y conventos de Quito. También se incursiona en nuevas técnicas de pintura como la acuarela.

Para 1841, existían 31 escuelas con 546 alumnas frente a 139 escuelas con 4323 alumnos. En 1854 aumentaron los colegios para mujeres. En 1896 se pidió la enseñanza de las Bellas Artes para las mujeres, además de la instrucción general. En 1900 se habla de admitir a las mujeres en las universidades, para 1910 la mujer tiene acceso a las Facultades de Farmacia y Obstetricia; a inicios del siglo XX, pudo ingresar al Conservatorio y a la Escuela de Bellas Artes. Se funda en Quito la revista literaria *La mujer*, de ahí en adelante la mujer tiene más posibilidades de seguir una profesión.

En el gobierno de Vicente Rocafuerte (1835-1839), las artes fueron parte de la educación pública. El gobierno de García Moreno promovió la educación artística, se fundó la Academia de Dibujo o Academia Ecuatoriana en 1861, dirigida por Luis Cadena, artista que retornó luego de sus estudios en Europa; en 1872 se creó la Academia de Bellas Artes, dirigida por Juan Manosalvas que funcionó hasta 1876.³⁴

³² Alexandra Kennedy Troya, «El Barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos», en *Elites y la nación en obras Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930* (Cuenca, 2015), <https://dialnet.unirioja.es> › descarga › libro

³³ Trinidad Pérez, «Documentos para el estudio de las Bellas Artes. Introducción y transcripción», *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia*, II semestre, 2013, Universidad Andina Simón Bolívar <https://dialnet.unirioja.es> › descarga › artículo

³⁴ Trinidad Pérez, «Documentos para el estudio de las ...»

Los gobiernos de Francisco Robles (1856-1859), García Moreno (1861-1865 / 1869-1875), Eloy Alfaro (1895-1901/ 1906-1911), Leonidas Plaza (1901-1905 / 1912-1916) y Alfredo Baquerizo Moreno (1916-1920) apoyaron la inclusión de la enseñanza de las artes en la malla curricular. Como parte de esas políticas, becaron a varios artistas para que se perfeccionen en el extranjero. El arte y la cultura fueron importantes para esta época, las academias de arte recibían alumnos de toda condición social y las mujeres tuvieron una participación preponderante en los talleres.

Con el triunfo de la Revolución Liberal en 1895 se introdujeron cambios en el sistema legal, las profesiones y los empleos públicos dejaron de estar vedados a las mujeres, de esta manera su participación política aumentó, accedió al trabajo remunerado y a los sindicatos. Hubo difusión de novelas y libros y se publicaron escritos en las primeras revistas femeninas, tuvo acceso al cine, radio y teatro. La educación laica a todos sus niveles hizo que el poder de la Iglesia disminuyera pero se seguía inculcando los principios cristianos que persistía en el sometimiento de la mujer.



Figura 1. Alumnos de la Academia de Bellas Artes, año 1908

Milagros Aguirre en una publicación aparecida en la revista Mundo Diners, titulada *Cuando Bellas Artes se escribía con mayúsculas*³⁵ dice que hay registros y fotos que indican que muchas mujeres formaron parte de la Academia de Bellas Artes, y han

³⁵ Milagros Aguirre, «Cuando Bellas Artes se escribía con mayúsculas», *Revista Mundo Diners*, 8 de junio de 2019, <https://revistamundodiners.com/cuando-bellas-artes-se-escribia-con-mayusculas/>

sido olvidadas, pero también existen hombres a los que no se recuerda, o los que fueron becados y no regresaron. Lo que demuestra que la historia del Arte se ha narrado de manera selectiva, se ha olvidado mencionar artistas de los dos géneros, aunque en su mayoría, las mujeres son las olvidadas.

Ana María Goetschel en el libro *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas Quito en la primera mitad del siglo XX*³⁶, presenta una investigación sobre las mujeres y las posibilidades de su participación en el ámbito público. Nos indica que a pesar de que el estado en el siglo XIX era laico, la iglesia y los sectores conservadores mantenían el poder en la sociedad, incluida la educación.

Incorporación de la mujer en el relato de la historia del arte ecuatoriano

En muchos textos referentes a la historia del arte del Ecuador antes del siglo XX, vemos recurrentes los nombres de Pedro Bedón, Miguel de Santiago, Nicolás Javier Gorívar, Pampite, Legarda, Caspicara, entre muchos otros nombres masculinos, como los más importantes exponentes del arte, detallando vida y obras. Es raro que un nombre femenino aparezca y si lo hace es con una información muy superficial.

En el libro *Historia del Arte ecuatoriano*, 1968, escrito por el Fray José María Vargas³⁷, en los capítulos referentes a la pintura de los siglos XVIII y XIX entre tantos artistas hombres apenas sí aparecen los nombres de mujeres; a Isabel de Santiago la nombra como “señalada en el arte” y esposa de Antonio Egas; de Brígida Salas escribe “de notable habilidad pictórica y muy cotizada por sus obras de tema religioso”.

Vargas hace un detallado recorrido por la historia del Ecuador desde el siglo XVI, pero podemos apreciar que los nombres femeninos están presentes solo como esposas, hijas, hermanas y santas. Habla sobre el diario de La Condamine que escribe con admiración sobre las hermanas de don Antonio Dávalos, niñas cultas con conocimiento del idioma francés y muy talentosas para el arte pero de las cuales ni siquiera da sus nombres y Vargas tampoco lo deja en claro.³⁸ Sabemos que se refiere a María Estefanía y Magdalena Dávalos.

En el libro *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*, 1927, escrito por el historiador y crítico de arte José Gabriel Navarro, detalla una lista “larga y gloriosa” de pintores quiteños entre los que están Isabel de Santiago, como hija de “el pintor más

³⁶ Ana María Goetschel, *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas*.

³⁷ José María Vargas, *Historia del Arte ecuatoriano...*

³⁸ José María Vargas, *Historia del Arte ecuatoriano...* pag 258

esclarecido de toda la América”, pero no da ni una sola pista de su obra o habilidades, consta también: “M. Magdalena Dávalos, tan alabada por La Condamie, que la conoció y la trató, oyéndola tocar el arpa, el clavicorno, la guitarra, el violín y la flauta, y viéndola pintar miniaturas y varios cuadros al óleo”. En el capítulo “Los escultores quiteños”, narra sobre la vida y obras de los artistas dedicando varias páginas a cada uno de ellos, pero cuando se refiere a las hermanas Dávalos solo le basta media página.³⁹

El historiador Federico González Suárez en el libro *Historia General de la República del Ecuador*, 1903 escribe:

“No solamente hubo pintores célebres en tiempo de la colonia, ni al cultivo de la pintura se consagraron únicamente los hombres, pues las mujeres se dedicaron también á esa arte nobilísima, en la cual Isabel de Santiago y la Madre Magdalena Dávalos lograron grangearse no inmerecida celebridad. Isabel fue quiteña, hija del famoso maestro Miguel de Santiago, y sobresalía en la *dulzura*, manejando el pincel con admirable delicadeza.”⁴⁰

Sobre Dávalos expresa: “sus dotes para la música y la pintura, que había aprendido sin maestro, causaron sorpresa y admiración al docto académico francés señor de La Condamine”.⁴¹

Por otro lado, me llamó mucho la atención que el mismo autor cuando se refiere a Miguel de Santiago, luego de elogiar su pintura, duda que sea quiteño:

“De Miguel de Santiago juzgamos que no fue quiteño, sino español.....Nos parece imposible explicar de otro modo el estilo y la manera de sus pinturas: Miguel de Santiago o vino de España cuando era ya pintor diestro o estuvo en España, en Sevilla, donde indudablemente fue discípulo de Murillo...”⁴²

Me pregunto si, ¿acaso creía González Suárez que un indio (indígena) quiteño no era capaz de pintar tan bien como un español? Bien sabemos que no sólo las mujeres han sido marginadas de la historia oficial, caso similar ocurre con otros grupos como negros, indios, pobres (la peor parte la llevaban las mujeres negras o indias y pobres). Además, eran marginados también de la sociedad de su época, sin los derechos que gozaban los privilegiados ricos blancos.

³⁹ José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI-XVII-XVIII*. (Quito, Ecuador: Trama Diseño S.A., 2006), pag 171,

⁴⁰ Federico González Suarez, *Historia General de la República del Ecuador* (Tomo séptimo, 1894), <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/bitstream/34000/971/1/FR1-L-000329-Gonzalez-Historia-V7.pdf>

⁴¹ Federico González Suarez, *Historia General de la República del Ecuador*, 139.

⁴² Federico González Suarez, *Historia General de la República del Ecuador*, 137-138.

A este respecto en el libro *Arte Colonial Quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores* escrito por Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego nos refiere:

“Otros, por su condición racial, fueron despreciados y olvidados y no siquiera tuvieron derecho a un apellido, como fue el caso de Miguel, esclavo negro, quien solo aparece con su nombre y su oficio de pintor, por toda señal: Juan Francisco Artiaga y Miguel “oficial pintor”, son los dos únicos artistas negros de quienes se sabe que participaron en la fecunda actividad de los talleres quiteños.”⁴³

El padre Federico González Suárez en lo que respecta a la educación en las escuelas, indica:

“Si la educación que se daba a los niños varones en la capital de la colonia era tan escasa y tan defectuosa, nadie se maravillará de que la de las niñas estuviese del todo olvidada: durante largo tiempo hubo en la colonia una preocupación, hondamente arraigada, de que a las mujeres les era nocivo y aun peligroso el saber escribir, y así se les enseñaba únicamente a leer en libros impresos.”⁴⁴

Fray José María Vargas en el texto *El Arte Ecuatoriano*⁴⁵ narra que en el colegio San Andrés enseñaban a leer, escribir, música y pintura a los indios y en una lista de de alumnos, luego de medio siglo de funcionamiento del colegio, que constan en el libro de la Cofradía como pintores todos son hombres. En este mismo libro en un apartado titulado *Contribución femenina al arte ecuatoriano* da los nombres de las esposas de varios pintores indicando que algunos tuvieron conflictos de hogar y que no fueron completamente comprendidos por sus esposas. Entiendo como un reproche a las esposas que no asumieron su papel de sumisión a sus maridos como lo establecía la sociedad, pero al mismo tiempo el deseo de esas mujeres de no aceptar imposiciones.

Ya como contribución femenina al arte, específicamente, expone solo a tres mujeres, una de ellas es Isabel, como heredera de la sangre y la afición al arte de su padre Miguel de Santiago; la otra artista es Magdalena Dávalos Maldonado, de quien describe sus habilidades en la música y la pintura y enumera unas pocas obras, además, hace referencia a las alabanzas que sobre ella escribe La Condamine; y la última es la madre Ángela de la Madre de Dios Manosalvas, que a decir de Vargas, fue pintora, doró los

⁴³ Carmen Fernández-Salvador, Alfredo Costales Samaniego, *Arte Colonial Quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores* (Quito, 2007), https://www.academia.edu/6968213/Arte_colonial_quite%C3%B1o

⁴⁴ Federico González Suárez, *Historia General de la República del Ecuador*, pag 33.

⁴⁵ José María Vargas, *El Arte Ecuatoriano*, (Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004) Pag 230, <https://biblioteca.org.ar/libros/132515.pdf>

ángeles tallados por Magdalena Dávalos, fue discípula de Nicolás Cabrera y tía de Juan Manosalvas, a quien inició en el arte de pintar.

A ninguna de las tres artistas le da el mismo espacio e importancia que a los demás pintores, le basta un capítulo muy corto, sin mayores detalles de sus obras. Tal es el trato y el espacio dado a las mujeres por parte del historiador Fray Vargas.

Del arte ecuatoriano del siglo XIX, Fray Vargas se refiere a la pintura, escultura y arquitectura, no hace mención al grabado, talvez por eso, el nombre de Emilia Rivadeneira no aparece junto a artistas contemporáneos a ella. Tampoco encontré mención de Rivadeneira en los textos de José Gabriel Navarro ni de Jacinto Jijón y Caamaño.

Como podemos apreciar en los libros antes mencionados, no solo habían mujeres desempeñándose en el campo artístico, sino que lo hacían bien, pero a diferencia del trabajo ejercido por los hombres, el trabajo de las mujeres no es apreciado y si bien se da un poco de información, no llega a tener la misma consideración que la labor masculina, que es analizado con prolijidad y alabanza. En nuestro país, actualmente hay interés por investigar sobre mujeres en el arte, cuyos trabajos ya se han presentado en exposiciones y en blogs creados para el efecto.

Ana María Goetschel en el texto *re/construyendo historias de mujeres ecuatorianas* dice: “La historia es una construcción social y hasta ahora la participación de las mujeres no ha sido considerada en su verdadero sentido”⁴⁶. “En cuanto a las bellas artes, las mujeres trataron de abrirse posibilidades aunque en condiciones menos favorables que las de los hombres. Para la mentalidad modernista de esos años la sensibilidad artística estaba asociada al mundo femenino pero al momento de valorar sus obras, éstas eran ubicadas en un segundo plano.”

El libro *100 artistas del Ecuador*, publicado en 1990 por los 10 años de la revista *Diners*, aparecen artistas plásticos del siglo XX. De los 100 artistas solamente 14 son mujeres.⁴⁷

En la tesis para obtener el título de Maestría en Antropología Visual,⁴⁸ Arianni Batista nos indica que apenas un cuarto de los nombres recogidos en el *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del siglo XX (2006)* de Hernán Rodríguez

⁴⁶ Ana María Goetschel, *Re/construyendo historias de mujeres ecuatorianas* (Trama ediciones. 2009), <https://repositorio.iaen.edu.ec/handle/24000/4351>.

⁴⁷ Internet Archive, *100 artistas del Ecuador*.

<https://archive.org/details/VariosPintura100ArtistasDelEcuador/page/n111/mode/2up>

⁴⁸ Arianni Batista Rodríguez, «Arte Contemporáneo en Ecuador: La Producción femenina... ».

Costelo, responden a artistas femeninas. De un total de 679 artistas nombrados en el Diccionario, sólo 166 son mujeres. En su investigación, resalta que la presencia de la mujer en el ámbito de las artes visuales cada vez era mas notoria; sin embargo, eso no se manifestaba en la historia del arte, hasta que en la década de los noventa del siglo pasado aparecen críticas y teóricas de en el circuito de circulación y difusión de las artes visuales.

Texto	Mención Hombres	Mención Mujeres	Total
100 artistas del Ecuador	86	14	100
Nuevo Diccionario Crítico	513	166	679

Tabla 1 Mención de artistas en textos ecuatorianos

Pero esta falta de notoriedad no solo se da en los textos, también es frecuente en las exposiciones. En un recorrido por la exposición de Arte Colonial *Jesús de Nazareth. Vida, camino y Arte* en el Museo Nahim Isaías existen 86 obras entre pinturas y esculturas, de las cuales 65 son anónimas, 6 tienen autoría de hombres, 5 estan firmadas por hombres, 4 indican que son del círculo de o alrededor de, 2 son atribuidas, 2 son de la Escuela Quiteña y 2 son de la Escuela Cuzqueña. Es decir de 86 obras sólo de 11 se conoce su autor, es posible que entre las 75 obras algunas o muchas hayan sido realizadas por mujeres.

En una visita efectuada al Museo de Arte Colonial de Quito, a la exposición *Arte y Vida en Quito Antiguo*, en las diversas salas, hay alrededor de 90 cuadros, la mayoría son de autores anónimos, 22 de ellos son de autoría o se atribuye su autoría a hombres, no hay ninguna obra atribuida a una mujer.

Museo	Obras expuestas	Autoría o atribuidas a hombres	Autoría o atribuidas a mujeres	Anónimas	Escuelas
Nahim Isaías	86	17	0	65	4
Arte Colonial	90	22	0	68	-

Tabla 2 Obras por género en museos

La exposición *Mujeres en la Colección Premio Salón de Julio -60 años-* realizada en la Sala de Arte Contemporáneo del Museo Municipal de Guayaquil, en marzo de 2021, presenta 12 obras de 10 artistas que han ganado premios y una Mención, en el Salón de Julio de Guayaquil desde 1959, durante 58 ediciones del certamen. La investigación curada por Matilde Ampuero, arroja que recién a los 20 años de su creación, la obra de una mujer logró ser premiada con un segundo puesto.

Investigación Diana Gardeneira

PINTURA
AÑOS: 1959 - 2019

	Número de Artistas		Porcentajes	
	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres
PRIMER PREMIO	6	51	11%	89%
SEGUNDO PREMIO	3	47	6%	94%
TERCER PREMIO	2	37	5%	95%
MENCIÓN DE HONOR	23	157	13%	87%
DIRECTOR/A DE SALON	31	10	75%	25%
JURADXS	29	183	14%	86%
TOTAL	94	485	16%	84%

ESCULTURA
AÑOS: 1965 - 1991

	Número de Artistas		Porcentajes	
	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres
PRIMER PREMIO	3	19	14%	86%
SEGUNDO PREMIO	5	11	31%	69%
TERCER PREMIO	1	6	14%	86%
MENCIÓN DE HONOR	5	27	16%	84%
DIRECTOR/A DE SALON	3	9	25%	75%
JURADXS	4	69	5%	95%
TOTAL	21	141	13%	87%

Tabla 3 Datos de premios otorgados en Salón de Julio

Educación artística familiar

Muchos pintores o escultores famosos han provenido de familias cuyos padres o familiares cercanos fueron pintores, escultores o de profesiones afines. La transmisión de la profesión artística de padres a hijos era considerado una norma en los siglos previos al XIX, tal es el caso de Hans Holbein, Alberto Durero, Rafael Sanzio y Gian Lorenzo Bernini y más actualmente Pablo Picasso, Alexander Calder, Alberto Giacometti y Andrew Wyeth.

Esta condición también fue usual entre las mujeres artistas quienes fueron hijas de padres artistas o tuvieron cercanía con algún personaje masculino conocido, como es el caso de Artemisia Gentileshi (1593-1656), Lavinia Fontana (1552-1614), Marietta Robusti (1560-1590), Angelica Kauffman (1741-1807), Rosa Bonheur (1822-1899) entre otras.

Al pertenecer a una familia de relacionada con el arte, “podían acceder a una formación gratuita y disponer de lienzos, pigmentos y otros materiales que les hubiera resultado muy difícil conseguir por otros medios” nos dice Patricia Mayayo en su libro *Historias de mujeres, historias del arte*.⁴⁹

La mujer, desprovista de estímulos, recompensas y con educación en desventaja, persistieron en el arte como profesión, siendo competitivas e innovadoras; decidieron abrirse camino en el mundo del arte y no someterse a las imposiciones sociales y

⁴⁹ Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2003).

culturales que se le adjudicaba automáticamente por el hecho de ser mujer, mostrando destreza, tenacidad y concentración para lograr el éxito.

Las mujeres de las familias adineradas eran afortunadas, disfrutaban de ciertas prebendas y tenían acceso a una educación en casa, aunque limitada, aprendían a leer y a escribir, aprendían las labores del hogar como bordado, costura y cocina; además podían aprender a tocar algún instrumento musical, o podían optar por el dibujo y la pintura, pero no como profesión sino como un pasatiempo para dedicarse dentro del ámbito familiar, su desenvolvimiento en el espacio público era muy limitado.

En el siglo XVII no era usual que las mujeres tengan educación en instituciones educativas o aprendan oficios en talleres. Miguel de Santiago decide enseñarle a su hija Isabel, todo lo relacionado a la pintura en su taller, en donde a más de elaborar sus magestuosas pinturas, también impartía clases a muchas personas sin importar su condición social o étnica. Isabel supo conferir un estilo propio a sus obras, logrando buena reputación en su época.

En el siglo XIX la educación era impartida también para las mujeres, pero fue una época en la que la creatividad y el trabajo de las mujeres enfrentaba muchos obstáculos. Emilia Rivadeneira, siendo muy joven y con el apoyo de su familia, pudo desarrollarse como grabadora rompiendo los esquemas de su época, en la que la participación de la mujer era restringida, convirtiéndose en una profesional destacada. Desarrolló sus conocimientos sobre el grabado en el taller de su padre, el conocido tipógrafo Manuel Rivadeniera, en su trabajo trató temas de índole histórica, cultural, religiosa y de la vida cotidiana. Su trabajo logró reconocimiento y premios.

Se conoce que a inicios del siglo XX, la mujer ya participaba de las clases en la Escuela de Bellas Artes, para entonces Emilia contaba con más de 60 años.

METODOLOGÍA

La metodología de investigación que uso es una combinación de metodología cualitativa y metodología cuantitativa.

Metodología cualitativa

Todo proceso de investigación necesita una metodología científica que guíe de manera correcta el trabajo. Según Monje Álvarez, la metodología cualitativa “muestra una mayor tendencia a examinar el sujeto en su interacción con el entorno al cual pertenece y en función de la situación de comunicación de la cual participa apoyándose

en el análisis sistémico que tiene en cuenta la complejidad de las relaciones humanas y la integración de los individuos al todo social”.⁵⁰

La metodología cualitativa me permite desarrollar una investigación histórica enfocándome en la recolección de datos biográficos y de obras realizadas por las artistas y el análisis del contexto histórico, social, político y cultural de las épocas en que vivieron las artistas, con el método etnográfico busco explicar el contexto en el que se desenvolvían y analizar como afectó su entorno en su desempeño como mujeres artistas. Mediante una visión holística, busco entender por qué la mujer no tiene protagonismo en la historia del arte ecuatoriano, planeo hacer entrevistas a historiadores y críticos de arte, análisis de documentos y de material visual.

Por medio de una revisión bibliográfica y en internet busco información complementaria sobre el papel desempeñado por las mujeres artistas y el rol asignados a ellas por la sociedad de sus tiempos. No es abundante la información que existe sobre las artistas en internet, por lo que también debo hacerlo en bibliotecas, archivos, repositorios, museos, en cuanto sea posible, para obtener datos concernientes a sus vidas y obras. Fueron mujeres que aún teniendo reconocimiento en su tiempo por su trabajo artístico, son ignoradas o minimizados sus logros por la historia oficial del arte.

Metodología cuantitativa

“Con la metodología cuantitativa la medida y la cuantificación de los datos constituye el procedimiento empleado para alcanzar la objetividad en el proceso de conocimiento.[...] Las explicaciones proporcionadas se contrastan con la realidad factual de manera que su concordancia con ella define la veracidad y objetividad del conocimiento obtenido”⁵¹

Pretendo combinar la metodología cualitativa con una breve investigación cuantitativa sobre el número de obras expuestas por mujeres artistas ecuatorianas, tanto obras pre contemporáneas como actuales, en los principales museos de Quito y Guayaquil para reflexionar sobre cuánto ha cambiado el interés e importancia que le da el ámbito artístico a las obras de las mujeres.

⁵⁰ Carlos Arturo Monje Álvarez, *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa. Guía didáctica*, <https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Guia-didactica-metodologia-de-la-investigacion.pdf> .pag 14.

⁵¹ Carlos Arturo Monje Álvarez, *Metodología de la investigación cuantitativa ...*, pag 14.

Investigación documental y bibliográfica

Mediante la recopilación de información en internet, tesis de grados, escritos, datos biográficos, sobre cada una de las artistas y comentarios de sus obras para comprender de mejor manera las características de cada una de ellas, demostrar la importancia que tuvieron en sus épocas y revalorizar el papel de las mujeres pintoras en el arte ecuatoriano, cuyo trabajo, técnicas y talentos fueron equiparables a artistas hombres.

Investigación bibliográfica sobre los antecedentes y referentes en los que baso mi investigación. Investigación en tesis que traten sobre el rol de las mujeres en el arte y textos como *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* de Linda Nochlin, que analiza el papel de la mujer en el arte como musas, objeto de admiración y como creadoras.

Métodos de recolección de datos

- Visita de observación de obras en Museos de Quito donde están expuestas las obras de las artistas y toma de fotos de las mismas para agregar a la investigación.
- Visita de observación de obras realizadas por mujeres en museos de Guayaquil y Quito.
- Entrevistas a historiadoras de arte sobre las artistas y analizar cómo influye el contexto en el relato de la historia del arte.

CAPÍTULO I

DE SANTIAGO, SIGLO XVII - INICIOS XVIII

Isabel de Santiago fue la tercera generación de una familia de artistas, su abuelo paterno, Lucas Vizuete, fue un importante pintor, su padre el gran Miguel de Santiago, la apoyó en su preparación para ser pintora, en una época en que las mujeres no tenían opciones de capacitarse.

Ni Isabel, ni Miguel llevaron el apellido de sus correspondientes padres, Isabel llevaba el apellido de su madre, de Cisneros y Alvarado, pero como artista se la conoció como Isabel de Santiago, en cambio su padre llevaba el apellido de su benefactor Hernando de Santiago.

A pesar de que hay mucha información sobre la vida y obra Miguel de Santiago, creo necesario escribir sobre él, pues fue precisamente de quien aprendió todo lo que sabía, incluso, trabajaron juntos en algunos encargos en su taller.

Miguel de Santiago

No existe certeza en cuanto a la fecha de nacimiento de Miguel de Santiago y los acontecimientos en torno al cambio de su apellido, por lo que hay varias versiones en torno a estos hechos. Hay quienes consideran que su nacimiento fue en 1620 y otros en 1633. En cuanto a su apellido, las versiones varían entre que fue por adopción, por ahijamiento, por orfandad y reconocimiento al amparo. Lo que sí hay evidencia, es que Miguel de Santiago murió el 4 de enero de 1706 en Quito.

Rita del Consuelo Díaz, Historiadora del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) dice que el año más probable de su nacimiento es 1633, en Quito, cuando sus padres empiezan a vivir juntos en la casa que adquirió su madre en el barrio Buenos Aires de la parroquia eclesiástica de Santa Bárbara. Su padre Lucas estaba casado y tenía otra familia por lo que no formaron un hogar estable con su madre.⁵²

Díaz indica que Miguel de Santiago fue hijo natural de los indígenas Lucas Vizuete y Juana Ruiz, siendo bautizado como Miguel Vizuete, fue único hijo de Juana, por parte de su padre tuvo varios hermanos. Miguel llevaba el apellido de su benefactor Hernando de Santiago, Regidor y Fiel Ejecutor de Riobamba, de quien se dice que lo adoptó alrededor de 1636, pero según investigaciones se han encontrado documentos que indican que es falso, lo que hubo es un ahijamiento de parte del Regidor para ayudarlo a subsistir, que mejore su condición económica y que le permita tener educación, pues para la época no todos los indígenas podían acceder a ella.⁵³

María José Galarza, guía del Convento de San Agustín, discrepa de la fecha, piensa que el año de su nacimiento fue 1620, nacido como Miguel Vizuete Ruiz. Nos dice que, en 1633, el corregidor de Riobamba, de visita en Quito, conoce de las dotes para la pintura del joven Miguel y que su familia no le puede dar la educación y los materiales que necesita, por lo que decide adoptarlo con el beneplácito de su padre Lucas y “nace” (el nombre de) Miguel de Santiago.

Según José M. Vargas en su libro *El arte ecuatoriano*, dice: “Data de 1645 el lienzo más antiguo que lleva las iniciales de Miguel de Santiago.”⁵⁴ En base a este dato, es improbable que haya nacido en 1633, pues Miguel apenas tendría 12 años cuando pintó el lienzo a que se refiere Vargas, más factible es que lo haya pintado a los 25 años.

⁵² «Miguel de Santiago», Día a Día, Teleamazonas, 20 de julio de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=wQA0xoBTnGY&ab_channel=D%C3%ADaD%C3%ADa-Teleamazonas

⁵³ «Miguel de Santiago», Día a Día, Teleamazonas

⁵⁴ José María Vargas, *El Arte ecuatoriano*, Pag 175.

A la muerte de Hernando de Santiago, Miguel no recibió herencia, solo mantuvo su apellido de Santiago. Apellido que no quiso que sus hijos llevaran porque consideraba que no le pertenecía, pero tampoco quiso que se apellidaran Vizúete, pues para él, representaba su herencia indígena, por lo que recibieron el apellido Cisneros de su esposa Andrea.

Para esa época no existía el Registro Civil, quien llevaba los registros de los nacimientos, matrimonios y las actas de defunciones era la Iglesia. No era obligatorio que los niños llevaran los apellidos de sus padres. Tras la Revolución Liberal, el estado despojó el dominio que la Iglesia ejercía sobre esos sectores y sobre la educación y tomó el control mediante una burocracia secular.

Miguel de Santiago vivió junto a su esposa Andrea de Cisneros y Alvarado en Quito. Tuvo cinco hijos: Agustín Valeriano, Agustín Silvestre, Bartolomé, Juana e Isabel. Los tres varones murieron siendo niños, Juana murió siendo adulta y dejó un hijo. Isabel fue la última y la única hija que le sobrevivió.

De Santiago fue muy devoto de San Agustín, Obispo de Hipona, por lo que puso su nombre a dos de sus hijos. En la iglesia de San Agustín se casó, bautizó a sus hijos y dejó en su testamento expresado su deseo de ser enterrado en el convento de San Agustín con el hábito agustino como mortaja, para lo que se tramitó la Bula Papal, según palabras de Martha Romero, responsable de la Unidad de Laboratorio y Análisis del INPC.⁵⁵

Miguel de Santiago se sintió atraído por la pintura desde muy joven, estudió pintura y escultura en el taller de imagineros con el italiano Angélico Medoro y el religioso español Hernando de la Cruz. Su padre Lucas Vizúete con quien siempre mantuvo contacto, también fue un importante pintor que tuvo contratos para realizar pinturas para la Catedral y para el Salón Principal de la Real Audiencia.⁵⁶

Existen algunas leyendas, en torno a Miguel de Santiago que era de carácter fuerte, perfeccionista en su trabajo y con muy escasa paciencia. Se dice que, en su taller, un retrato por entregar se cayó y un cerdo lo manchó, Gorívar lo arregló, pero Miguel se dio cuenta y enfurecido cortó la oreja de su esposa Andrea con una espada, por haberse descuidado del cuadro. Otra leyenda es sobre la muerte de un joven que trabajaba con él, a quien colgó de una cruz para lograr ver la expresión de dolor y plasmarlo en su obra “El Cristo de la Agonía”. Nada de eso se ha comprobado, las investigaciones históricas realizadas al respecto no han encontrado ningún documento que indique que De Santiago

⁵⁵ «Miguel de Santiago», Día a Día, Teleamazonas

⁵⁶ «Miguel de Santiago», Día a Día, Teleamazonas

haya tenido algún problema legal. Fue un artista muy reconocido y apreciado, se sabe que fue muchas veces nombrado padrino de bautizos y bodas según comenta Martha Romero, Responsable de la Unidad de Laboratorio y Análisis del INPC.⁵⁷

De Santiago es considerado el mejor pintor del arte quiteño, cuya fama traspasó las fronteras, muchas de sus obras se encuentran en diferentes países. En Colombia, la obra “Artículos de la Fe” se encuentra en la Catedral de Bogotá y la obra “Oraciones del Santísimo Rosario” se encuentra en la iglesia de San Francisco de la misma ciudad.

Según el INPC, “Influenció en gran medida en las transformaciones estilísticas, tecnológicas y de contenido teológico de la pintura quiteña, implantando un estilo propio, más libre, más creativo y más técnico”⁵⁸

Justo Estebaranz, en el texto *El obrador de Miguel de Santiago en sus primeros años: 1656-1675*, indica que Miguel de Santiago obtuvo el grado de maestro pintor a edad temprana y desde entonces estableció un taller de obrador⁵⁹ en su casa, en donde trabajó por más de 50 años, hasta su muerte, y en donde se formaron muchos artistas, entre los que se hallaban su hija Isabel, Antonio Egas (esposo de Isabel) y Nicolás Javier de Gorívar, considerado su mejor discípulo.

Pareja Diezcanseco en su libro *Vida y leyenda de Miguel de Santiago* dice que, ayudado por la influencia de los agustinos, Miguel de Santiago obtuvo de parte del Cabildo el nombramiento de Maestro Pintor, Maestro Mayor del Gremio de las Artes y Oficios.⁶⁰

Su obrador gozaba de prestigio, la categoría artística del maestro es la que destacaba entre todos los pintores que trabajaban en el taller. Miguel de Santiago se encargaba de la escena principal y le daba los toques finales a la obra. Pareja Diezcanseco relata que:

“no faltaba trabajo en el obrador, que, como los otros de la ciudad, proveía gran cantidad de pequeñas pinturas y estatuas, enviadas por las órdenes religiosas a Lima, a Bogotá, a México y hasta la misma España, tan rápidamente habían

⁵⁷ «Miguel de Santiago», Día a Día, Teleamazonas

⁵⁸ Instituto nacional de Patrimonio Cultural, *2020 estará dedicado al redescubrimiento de Miguel de Santiago*, 4 de enero de 2020, <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/2020-estara-dedicado-al-redescubrimiento-de-miguel-de-santiago/>

⁵⁹ Ángel Justo Estebaranz, «El Obrador De Miguel De Santiago En Sus Primeros años: 1656-1675», *Revista Complutense De Historia De América* 36diciembre, 2010. pag163 -184. https://doi.org/10.5209/rev_RCHA.2010.v36.8.

⁶⁰ Alfredo Pareja Diezcanseco, *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*. (CCE Benjamín Carrión, 2008).
Pag 53

alcanzado fama de buenos artífices los quiteños”.⁶¹

Ganó fama entre las familias más acaudaladas de la época, ejecutó muchos encargos para nobles y frailes, algunos requerían que las pinturas fueran hechos exclusivamente por el maestro. Muchos lienzos han desaparecido o se han deteriorado, debido a los daños producidos en la infraestructura del convento de San Agustín, por los sismos ocurridos en 1859 y en 1868 y por el descuido por parte del clero.

Se conocen tres periodos de Miguel de Santiago, el primero lo desarrolla con los Agustinos, el segundo periodo fue con los Franciscanos y el tercero nuevamente con los franciscanos, pero en la Iglesia de Guápulo.

Miguel de Santiago estaba muy ligado a la comunidad religiosa de los agustinos, dirigida en ese entonces por el padre Basilio de Ribera. Ellos le encomendaron su primer trabajo como pintor, a los 23 años, que consistía en una serie de cuadros de gran formato sobre la vida, milagros y obra de San Agustín.

Para realizar las pinturas, tomó como modelo los grabados de Schelte Adams Bolswert (1586-1659), grabador de la escuela de Amberes. Aunque nunca viajó a Europa, conocía la obra de los pintores flamencos Peter Paul Rubens (1577-1640) y Anthony van Dyck (1599-1641) a través de los grabados, así como de los pintores españoles Francisco de Zurbarán (1598-1664) y de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), de quienes se nota su influencia.

Los grabados median 18 x 22 cm y debían ser replicados en lienzos de 310 x 170 cm, proyecto que realizó con la colaboración de discípulos, aprendices y oficiales de su taller, de quienes se desconoce sus nombres.

Galarza, nos relata que la serie de cuadros en el convento, está dividida desde el año 2016, en tres secciones: en la galería sur, están los cuadros referentes a la parte personal de San Agustín, la galería oriental es la de milagros y misticismos y la galería norte es sobre la intelectualidad. Originalmente, la serie estaba formada por más de 54 pinturas que estaban colocadas conforme se iban trabajando. Miguel de Santiago disponía de un espacio en el convento donde instaló su taller. Actualmente existen 44 cuadros expuestos, pues algunos ya se han dado de baja por su mal estado.

Galarza indica que los cuadros que se encuentran en el Convento no estaban hechos para el pueblo, que no era alfabetizado, sino para personas que tenían un nivel de estudios elevado, como los religiosos en formación en el Convento. Los textos en latín

⁶¹ Alfredo Pareja Diezcanseco, *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*, Pag 56

que tenían los grabados en la parte inferior, se los traducía para facilitar su comprensión al castellano básico que se usaba en el siglo XVII.

El cuadro que inicia la serie sobre San Agustín, se llama de la Dedicatoria, en el centro de la composición hay una forma de corazón dentro del cual se presenta una inscripción aclaratoria del donante de la obra y a quien está dedicada. Bajo ella, en la parte central está una cartela con la inscripción: “*Este lienço con 12 o mas Pintó Miguel de Santiago en todo este año de (1)656 en que se acabó esta historia*”.

El año 2013, el INPC inició una investigación para saber cuáles de los 44 cuadros que forman la excepcional serie sobre San Agustín, son de autoría de Miguel de Santiago. Rita del Consuelo Díaz, dice que se reconoce al menos en doce de ellos la pincelada del maestro, no se conoce en exactitud el número de cuadros que realizó en toda su vida, pero se sabe que son muchos. Además, por el prestigio que tuvo y la falta de firma en los cuadros le quieren adjudicar obras que no tienen su calidad y estilo.



“Cuadro de la Dedicatoria”
210 x 260 cm
1656
Convento de San Agustín
Quito

Figura 2 Primer cuadro de la Serie sobre San Agustín



Figura 3 Detalle de la cartela

La iglesia de Guápulo en Quito posee la colección más amplia de Miguel de Santiago, pasaba los cincuenta años cuando se le encargó pintar los “Milagros de la

⁶² Ángel Justo Estebaranz, *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito* (Ed. Quito: FONSA, 2008), pag 102, https://www.academia.edu/24773130/Miguel_de_Santiago_en_san_Agustin_de_Quito

virgen” (Nuestra Señora de Guápulo), una serie de doce lienzos para los retablos. Para realizar estas pinturas no tuvo modelos y fueron hechos a su interpretación, en donde incorporó el paisaje andino con sus características montañas, valles, paisaje y gente, pero también tuvo inspiración en las esculturas de la virgen esculpidas por Diego de Robles.

Miguel de Santiago tenía vínculos con la Merced, en su museo se conservan obras del pintor como “El Cristo de la Agonía”, “El Divino Maestro”, “El Señor de la Columna”. En casi todas las iglesias y conventos de Quito existen obras de su autoría, así como en colecciones privadas.

Los cuadros los trabajaba con composiciones arquitectónicas con figuras centrales rodeados de paisajes, hacía uso del claroscuro para acentuar los volúmenes; tuvo gran dominio de las técnicas pictóricas; manejaba diferentes formas de pinceladas; su pintura no tiene líneas definidas por la difuminación de los colores; el detalle en las telas, las escenas son cargadas de dramatismo, de realismo, era muy cuidadoso al pintar los rostros, utilizó la técnica de las veladuras, iba desde lo oscuro a lo claro; le caracteriza el uso del pigmento azul esmalte así como la traslucidez de las capas de pinturas.

Las pinturas de Miguel de Santiago hablan en su mayoría de la vida de santos y pasajes de la Biblia, encargos hechos por las comunidades religiosas. También trató otros temas como por ejemplo la serie de las Cuatro Estaciones que se encuentra en el Museo de Arte Colonial de Quito.



Figura 4

“Inmaculada Concepción con Eucaristía”
Óleo sobre tela
Museo Fray Pedro Gocial
Quito

Pintó varias vírgenes de la Inmaculada, pero a diferencia de los grabados europeos las pintaba con sutiles movimientos, transparencias, detalles en los textiles y sus rostros eran expresivos. Una de sus obras más trascendentales es la “Inmaculada Eucarística”, que la pintó en su edad madura. La composición en triángulo invertido es una representación de la virgen adolescente, por lo cual no tiene el niño; la Virgen se encuentra como figura central, en el aire sostenida por la luna, sujeta una custodia en sus manos que se apoya en su corazón, está rodeada de nubes, con una mirada profunda hacia el cielo; en la parte superior vemos a tres personajes sedentes con las manos enlazadas que representan la Santa Trinidad; varios pequeños ángeles levitantes juegan alrededor de la virgen; está pintada a base de manchas y veladuras que le dan luminosidad.

Miguel de Santiago no bosquejaba sus pinturas, sino que las pintaba directamente sobre el lienzo, por lo que, si consideraba que había errores, los modificaba después. El investigador químico del INPC Carlos Vásquez, indica que un análisis multiespectral que se hizo a la pintura “San Agustín entre la sangre de Cristo y la leche de la Virgen” revela que Miguel de Santiago pintó el lienzo por dos ocasiones. Con filtros de luz visible, ultravioleta, infrarrojo y un filtro especial llamado ingas se puede develar figuras escondidas en el cuadro que demuestran que el lienzo fue reutilizado.



“San Agustín entre la sangre de Cristo y la leche de la Virgen”
210 x 255 cm
Convento de San Agustín
Quito

63

Figura 5

⁶³ ARCA Arte colonial. <http://52.183.37.55/artworks/2038>



Figura 6 Detalle de corrección

La pintura de fondo del cuadro muestra al santo de pie, con una mitra papal y con las manos en posición de oración o alabanza. Fernando Espinoza, investigador conservador del INPC manifiesta que el maestro buscaba generar mejor calidad en su trabajo, la primera pintura estaba bien hecha, pero Miguel de Santiago no estaba convencido como estaba representado el santo.⁶⁴

El INPC, a través de análisis químicos a sus pinturas, ha determinado que para pintar usaba pigmentos como el albayalde (blanco), azurita (azul ultramar), viridián (azul verdoso), minio de plomo (anaranjado), el aceite de linaza para colores oscuros y el aceite de nuez para los colores claros.

Miguel de Santiago no poseía grandes riquezas, pero mantuvo el patrimonio heredado de su madre y con su trabajo que era bien valorado pudo adquirir otros bienes. En su testamento que se encuentra en el Archivo Nacional establece su advocación hacia la virgen; se puede conocer que tuvo propiedades, que no pasó necesidades, los únicos familiares que le sobrevivieron fueron su nieto Agustín Ruiz y su hija Isabel. No lega lo relacionado a sus pinturas a alguien en específico, pero como su hija y su nieto son herederos universales, se entiende que es Isabel quien le hereda el taller de pintura, su nieto para ese tiempo era menor de edad, con esto, además le deja deudas y que termine pinturas a medio terminar y que entregue obras a quien corresponda.⁶⁵

Supuestamente Miguel de Santiago se autorretrató en las pinturas “El milagro de las ceras” y “La ordenación de San Agustín”, retratado de perfil, con un fenotipo europeo como su imagen, considero que no es posible, pues las referencias históricas indican que Miguel fue hijo de indígenas, étnia con características muy diferentes a la europea.

⁶⁴ «Miguel de Santiago», Día a Día, Teleamazonas

⁶⁵ Ángel Justo Esteban, «El Obrador De Miguel De Santiago ...».



Figura 7 “El Milagro de las ceras”



Figura 8 “La ordenación de San Agustín”



Figura 9 Supuesto retrato de Miguel de Santiago

“Supuesto retrato de Miguel de Santiago, en una litografía que ilustra el artículo biográfico de Juan León Mera, publicado en el número 9 de la revista El Iris publicada en Quito el 20 de noviembre de 1861.”⁶⁶

De su hija Isabel, si bien es cierto no sobresalió como su padre, se sabe que tuvo reconocimiento en su tiempo al igual que muchos otros pintores, pero en los textos de historia del arte de nuestro país es mínima la información que encontramos sobre ella.

Isabel de Cisneros y Alvarado

De Isabel de Cisneros y Alvarado no se sabe la fecha exacta de su nacimiento por falta de documentos, pero se cree que fue entre 1660 y 1670 en Quito, que para esa época era la capital de la Real Audiencia de Quito. Fue pintora y dibujante y perteneció a la Escuela Quiteña. Es una de las pocas mujeres que han trascendido en el tiempo.

⁶⁶ Ángel Justo Estebananz, *Miguel de Santiago en San Agustín ...*, pag 8

Fue hija legítima, de Miguel de Santiago, mestizo, y de la dama blanca Andrea de Cisneros y Alvarado, ambos originarios y residentes de Quito. Por parte de su madre Andrea Cisneros, estaba emparentada con Mariana de Jesús, la primera santa ecuatoriana y recordada como la Azucena de Quito y con la beata Sebastiana de Caso y Miranda.

Isabel, desde muy pequeña practicó la pintura, instruyéndose en el taller de su padre desde adolescente, de quien aprendió todos los trucos, por lo que su técnica de pintura era muy similar, se la conoció en el ambiente artístico como Isabel de Santiago.

Alfredo Pareja Diezcanseco nos dice en su libro *Vida y leyenda de Miguel de Santiago* que Miguel de Santiago envió a sus hijas Isabel y Juana a estudiar en el colegio de los agustinos.⁶⁷ De Isabel expresa:

“se esmeraba en las imágenes de la Virgen y de Jesús, cuyas suaves formas dibujaba con gran amor. Recibía ya algunos encargos de los monasterios, y una vez pintó con maestría un ángel guardián que fue adquirido por los agustinos para exornar la portería del Convento.”⁶⁸

Isabel fue respetada como artista de Arte Colonial y consiguió reconocimiento a su trabajo que fue bien valorado, a pesar de que por ser mujer no pudo realizar los exámenes para obtener un título que la acreditara como pintora profesional.

En el libro *Arte Colonial Quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*, encontramos que Isabel tuvo la desgracia de ser violada por Juan Merino Roza,⁶⁹ que fue nombrado Portero Mayor de la Audiencia de Quito por Real Provisión el 22 de agosto de 1660, y por las convenciones sociales de la época la obligaron a casarse con su violador.

Este abyecto suceso recuerda lo sucedido con la artista italiana Artemisia Gentileschi (1593 – c.1656) en 1612, fue ultrajada, y lo usual era que el violador sea redimido de su condena a cambio de que se casara con la violada. En ese caso la boda no se efectuó y se le siguió un juicio en el que se le condenó a un año de prisión y al exilio.

Vemos pues, que salvar el “honor” de la mujer era más importante para la sociedad del siglo XVII que castigar a quien cometió un acto tan despreciable contra ella. Las estructuras patriarcales estaban establecidas a nivel mundial, el sometimiento de la mujer por parte de una figura masculina era un problema de época.

Años después, Isabel enviudó y tal vez por eso o cuando consiguió la anulación de su matrimonio contrajo un nuevo matrimonio con el capitán Antonio Egas Venegas de

⁶⁷ Alfredo Pareja Diezcanseco, *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*, Pag 90.

⁶⁸ Alfredo Pareja Diezcanseco, *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*, Pag 121.

⁶⁹ Carmen Fernández-Salvador, Alfredo Costales Samaniego, *Arte Colonial Quiteño. Renovado ...*

Córdoba, el 15 de enero de 1692, según consta en la partida de matrimonio hallada en el Archivo Arzobispal de Quito,⁷⁰ teniendo como testigos a sus padres Miguel y Andrea.

Antonio Egas era viudo y tenía por lo menos seis hijos ya mayores, con Isabel procrearon cinco hijos, dos mujeres: María Mónica y María Tomasa y tres hombres: Agustín, Nicolás Fortunato, y Antonio. Los dos varones menores se hicieron religiosos profesos de la Orden de San Agustín de quien era muy devoto su abuelo Miguel.

Antonio Egas Venegas de Córdoba también era pintor, consiguió mucha destreza con Isabel y su padre Miguel, ganando renombre entre los artistas de su tiempo; no se sabe la fecha de su fallecimiento, pero a la muerte de Miguel de Santiago el año 1706, Isabel ya había enviudado y heredó el taller en el que había trabajado habitualmente junto a su esposo y en el que siguió trabajando hasta su muerte en 1714. Fue enterrada, según su voluntad expresada en el testamento, en el convento Nuestra Señora de La Merced en Quito, que estaba localizado cerca de su casa, y para lo cual había tramitado los respectivos permisos que fueron concedidos por el Provincial del monasterio.

En el siglo XVIII era usual dejar testamento, documento solemne generalmente registrado ante un escribano oficial y confirmado por testigos. Los testamentos son una fuente de información invaluable, mediante los cuales podemos llegar a conocer sobre la vida cotidiana de las personas que los redactaron. En él, se dejaba asentada la última voluntad de la persona en temas familiares, patrimoniales e incluso espirituales, así como también hechos y situaciones que le afectaron y su relación con su comunidad.

Isabel de Santiago dejó un testamento formal, jurídicamente acata el modelo testamentario establecido en el siglo XVII, encabezado con la frase usual: “En el nombre de Dios Todopoderoso, Amén”, seguido de su nombre y los nombres de sus progenitores, esposo e hijos. Aunque se declara enferma al hacer el testamento, dice estar en plena posesión de sus facultades mentales, que era una condición para validar el testamento.⁷¹

Su testamento se considera una reveladora pieza histórica por la información que se encuentra en él, especialmente por lo meticuloso en lo referente a las pinturas en su taller y otros objetos de arte que poseía, lo que no dice es cuáles obras son de autoría de su padre, cuáles son suyas, cuáles fueron trabajados en colaboración con su padre y con su esposo, ni el número exacto de cuántos cuadros pintó en total.

Expresa su última voluntad, pero también trata sobre las obligaciones, asuntos

⁷⁰ Inmaculada Martín Martín, *Isabel de Santiago una pintora quiteña del siglo XVII*, (Dialnet, 2008), <https://dialnet.unirioja.es › dialnet>

⁷¹ Inmaculada Martín Martín, *Isabel de Santiago una pintora quiteña...*

pendientes, circunstancias relacionadas con su vida personal, encargos que aún quedaban por cumplir, en los que estaba trabajando y las condiciones en las que se encontraban; las deudas que mantenía, asuntos relacionados con su padre y marido, así como también la herencia que les corresponde a sus hijos y los bienes que poseía como casa, terreno, cuadros, lienzos, etc. Por último, muestra su preocupación por sus hijos menores, especialmente las mujeres y nombra como tutor de ellos a su cuñado el Dr. Cristóbal Egas Vanegas de Córdoba con poder y facultad para administrar sus bienes.⁷²

El testamento está fechado en Quito el 17 de mayo de 1714 y señala como testigos a Nicolás de Goríbar, Juan Francisco de Nabarrete y Marcos Morales, firmado y con rúbrica de Isabel de Cisneros, seguida de la firma del escribano público y de provincia, Manuel de Cevallos y Velasco quien “da fe de conocer a la otorgante y de que ésta se encuentra en su entero juicio, memoria y entendimiento natural”.⁷³

El testamento es un documento en el que se puede evidenciar que ejercía la pintura como un trabajo. En él, indica que recibió numerosos encargos, que terminó las obras inconclusas de su padre y su esposo, que realizó otras como medio de pago de varias deudas contraídas por ellos e indica la compra de materiales que hizo para realizar las pinturas. En una parte del testamento dice: “...di cumplimiento a sus entregas, con mi sudor y trabajo, pintándolas, vendiendo algunos bienes del dicho marido para la compra de materiales como así mismo pagué cuarenta pesos a Ignacio Miranda pintando lienzos con dichos materiales...”.⁷⁴ Siendo esto una confirmación de que se dedicaba a la pintura como actividad laboral y como medio de subsistencia, haciéndose cargo del taller luego de la muerte de su padre.

En el testamento no indica si ella tuvo encargos de obras mientras vivían su padre y su esposo, pero tras sus muertes supo ponerse al frente del taller, con firmeza y profesionalismo pudo terminar obras inconclusas y pagar deudas familiares. Nos revela a una mujer con capacidad y decisión que tras quedarse viuda supo salir adelante, ganó reconocimiento a su trabajo, que lo aceptaban como pago de deudas y recibió nuevos encargos de obras particulares, que le permitieron obtener los medios para mantener a su familia.

Sus creencias religiosas influyeron para realizar sus trabajos, los temas sobre la infancia de la Virgen María y el niño Jesús al óleo se convirtieron en su especialidad, sus

⁷² Inmaculada Martín Martín, *Isabel de Santiago una pintora quiteña...*

⁷³ Inmaculada Martín Martín, *Isabel de Santiago una pintora quiteña...*

⁷⁴ Carmen Fernández-Salvador, Alfredo Costales Samaniego, *Arte Colonial Quiteño. Renovado ...*

cuadros se encuentran en algunas iglesias de la capital.

Tenía vínculos con la Basílica de Nuestra Señora de la Merced, estaba emparentada por parte de su madre, con el mercedario Antonio Ruiz de Alvarado; por parte de su padre, éste pintó cuatro lienzos para el comendador del monasterio fray Antonio de Onramuño, Además, su esposo Antonio también realizó algunos trabajos para la iglesia.

También tenía vínculos con el convento de San Agustín, en el claustro monástico, su padre realizó una serie de pinturas sobre la vida del santo de Hipona y sus dos hijos ingresaron como religiosos.

Isabel no se limitó a imitar técnicas, supo conferir a su obra su sensibilidad, plasmó en sus pinturas detalles que la caracterizan, como ramos de flores y pequeños animales, los mismos que también podemos apreciar en las telas y broches; definen su estilo la delicadeza de los rostros ovalados y finos con encarnaciones nacaradas, hace uso correcto de la composición y la proporción en las figuras, resuelve con prolijidad el uso de la luz y del color, a diferencia de la pincelada de Miguel de Santiago, la suya no es tan firme.

Su estilo se manifiesta en obras como “La Inmaculada Eucaristía con la Trinidad”, entre otras expuestas en distintos museos y conventos de Quito. Probablemente, Isabel trabajó en varios ángeles de uno de los retablos de la Iglesia de Nuestra Señora de Guápulo y en el cuadro “San Gabriel” en exposición en el Museo de la Iglesia.

Isabel de Santiago elaboraba los colores que usaba en su pintura, pues no era fácil conseguir todos los materiales que se usaban para pintar, inicialmente eran traídos desde Europa, pero resultaban caros y demoraban mucho tiempo en llegar. Se obtenían los pigmentos ya conocidos desde antes de la conquista española, de minerales, tierras, plantas e insectos; los lienzos eran sustituidos por tejidos como la sarga y el tocuyo; para los pinceles se usaba pelo de perro entre otros materiales. Isabel llevaba a cabo todo el proceso preparatorio del cuadro, desde la imprimación hasta la aplicación de aceites y barnices para lograr la obra final.⁷⁵

Era usual entre los artistas pertenecer a alguna cofradía gremial, que ayudaba a sus integrantes ante una necesidad grave y se hacía cargo de los gastos de sepelio de los mismos. En los testamentos de Isabel y de su padre no hay referencias de pertenecer a cofradías y no hay otros documentos que lo afirmen.

⁷⁵ Inmaculada Martín Martín, *Isabel de Santiago una pintora quiteña...*

Isabel de Santiago no es desconocida en los textos de Historia del Arte, en ellos se aprecia su habilidad para la pintura, pero se habla de ella muy superficialmente. Este proceder es común a la hora de relatar la historia de mujeres en todos los ámbitos, sus aportes han sido minimizados. Investigaciones realizadas sobre ella recién en el siglo pasado nos dan algo más de información sobre su vida y obras.

Veamos como en algunos textos de historia del arte ecuatorianos se refieren a Isabel de Santiago

El historiador Jacinto Jijón y Caamaño se refiere en estos términos:

“hija del gran pintor Miguel de Santiago, y esposa del Capitán Antonio Egas, aprendió junto a su progenitor el arte de la pintura, sus cuadros que con frecuencia tienen fragmentos admirables, que no son suyos sino del padre, se caracterizan por un cúmulo de flores o animalillos que revelan la pequeñez de espíritu de su autora.”⁷⁶

Inmaculada Martín en su artículo *Isabel de Santiago: una pintora del siglo XVII* explica que entiende ese comentario como halagador, pues “hace referencia a su predilección por todas aquellas expresiones e imágenes que conducen al alma a la humildad y sencillez”.⁷⁷

Jacinto Jijón y Caamaño no hace más comentario ni aclara a que se refiere con “la pequeñez de espíritu de su autora” pero tomando en cuenta que la sociedad era muy religiosa, por medio de la pequeñez de espíritu se podía alcanzar la santidad, ser personas humildes, que no buscan reconocimiento de los humanos. Esos pequeños animales y delicadas flores en la obra de Isabel de Santiago eran el testimonio de la insignificancia ante la gloria de Dios.

Pero es evidente que esos detalles son como una marca que identifica la obra de Isabel, relacionados con la sensibilidad y que se solía asociar a un arte femenino distinguiéndolo del arte realizado por hombres considerados “talentosos”, “genios”, con habilidades extraordinarias y por lo tanto con obras más admiradas e importantes.

Fray José María Vargas en el texto *El Arte Ecuatoriano* se expresa sobre Isabel, como hija de Miguel de Santiago a quien amó entrañablemente y que le heredó la sangre y la afición al arte. Se refiere además, a un discurso pronunciado por Don Nicolás Carrión

⁷⁶ Jacinto Jijón y Caamaño, *Jacinto Jijón y Caamaño* (Edición digital basada en la de México, J. M. Cajica, 1960), Biblioteca Ecuatoriana Mínima, pag 464 http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jacinto-jijon-y-caamano--0/html/?_ga=2.94033947.723169308.1627836731-1884456434.1627266795

⁷⁷ Inmaculada Martín Martín, *Isabel de Santiago una pintora quiteña...*

en 1786, en el que menciona: “[...] Isabel, quien si no le hizo ventaja en la valentía de los rasgos, le excedió (a su padre), según sienten los del arte, en aquella calidad que los pintores llaman dulzura.”⁷⁸

Obras

“Sor Juana de Jesús”, “Pintura de la Vida de Santa Juana de la Cruz”

Con estos nombres se conoce su obra más famosa y de la única que hay constancia que la realizó, es el retrato de la monja clarisa Sor Juana de Jesús, que pintó para el Convento de Santa Catalina en Quito. A la muerte de la religiosa ocurrida en 1703, le encargaron a su esposo, Antonio Egas, que realizara el retrato de la fallecida, pero al no sentirse apto para ejecutarlo, le pidieron a Isabel que lo hiciera, ella lo pintó en base a las pocas veces que la había visto con anterioridad y dando como resultado un retrato “si no con perfección, con alguna semejanza” a la monja, según su biógrafo el padre Francisco Javier Antonio de Santa María.⁷⁹

En la pintura sobre fondo oscuro, apreciamos a la religiosa vestida con el hábito negro y con sus manos en pose de oración que mira hacia su regazo donde se apoya Jesús, que está cubierto solo con un lienzo en sus caderas. Jesús no tiene las proporciones correctas, parece ser mucho más pequeño que la religiosa; y está en una pose forzada, está mirando directamente al espectador con una mirada melancólica, su cabeza apoyada en su mano izquierda, lleva una corona de espinas que le provoca un poco de sangrado. Alrededor de su cabeza se aprecia un leve resplandor como aura. En este cuadro no se aprecian los detalles característicos de la obra Isabel, tal vez el no tener modelos y hacerlo en base a la memoria, influyó en el resultado.

La pintura se encuentra en el convento de Santa Clara, donde no pudimos entrar, pero una religiosa nos comentó que en el monasterio está una copia del cuadro, que “ni siquiera parece pintura”, según sus palabras, y nos aseguró que la pintura original está en el convento de San Diego. Conociendo que el Monasterio de Santa Clara tiene una cuenta de Facebook, nos contactamos y pudimos obtener la foto del cuadro y sus medidas.

En el museo de San Diego, al preguntar por el cuadro “Sor Juana de Jesús”, nos dijeron que no lo tenían, pero en un recorrido por las instalaciones encontramos un cuadro con la misma imagen, con fondo más oscuro y limitada por un óvalo dorado, alrededor

⁷⁸ José María Vargas, *El Arte ...*, Pag 230.

⁷⁹ José María Vargas, *El Arte ...* pag 140.

del cual se aprecian ocho diferentes imágenes religiosas limitadas por un círculo dorado. En el inventario del museo franciscano encontramos que la pintura se llama “Pintura de la vida de Juana de la Cruz” y es de autor anónimo.



“Sor Juana de Jesús” (copia)
1703
90 x 80 cm
Coro alto, donde las religiosas rezan la liturgia.
Monasterio de Santa Clara.
Quito

⁸⁰ Figura 10

En este cuadro se aprecian unas pocas flores y angelitos alrededor de la escena principal, las pequeñas pinturas parece que representan eventos de la vida de la santa, la Santa Trinidad y otros santos.

⁸⁰ Foto y datos facilitados por una religiosa del Monasterio de Santa Clara, mediante Messenger.



Figura 11

“Pintura de la Vida de Santa Juana de la Cruz”⁸¹
 Óleo sobre lienzo, Escuela Quiteña, tiene tapa cantonera, mide: largo 153 cm por 123cm de ancho. En estado restaurado, pero mal. Se envió a restaurar con la ayuda del Convento de Guayaquil (Centro) y de la Radio Francisco Stéreo, en mayo del 2012. Responsable de la restauración Alex Carrera.
 Siglo XVII. Anónimo
 Museo Franciscano del Padre Almeida.
 Convento de San Diego

Las demás pinturas presentadas en adelante, son atribuidos a ella por el estilo empleado en su ejecución, mas no por que estén firmados por la artista.

“El hogar de Nazaret”

El lienzo titulado “El hogar de Nazaret”, se encuentra en el museo de San Diego de Quito, en el cuadro podemos apreciar un rosario enmarcando la composición; el gusto por el detalle y la anécdota está presente en el pájaro parado en la cima del tejado del

⁸¹ Información: Inventario del Museo Franciscano “Del Padre Almeida”. Administración 2011-2012. Convento de San Diego. Foto de Mayleen Lama

edificio del fondo, en el perrito blanco que se encuentra entre la Virgen y el niño, y también en la perla que adorna la oreja de la Virgen; María vestida de rojo y con un manto azul está sentada haciendo ovillos, mientras el niño le ayuda a sosteniendo el hilo entre sus manos, ataviado con una túnica gris y un manto rojo; en la parte exterior de la casa, tras unas rejas, se encuentra José, con sombrero, en su labor de carpintería, acompañado de dos niños; vemos una planta con muchas flores y como fondo apreciamos casas de varios pisos.



“Pintura de la Sagrada Familia”⁸²
Óleo sobre lienzo, mide: largo 150 cm por 248 cm de ancho. Marco de madera tallada, pan de oro, policromada, mide: largo 170 cm por 260 cm de ancho.
En estado regular.
Siglo XVIII.
Isabel de Santiago.

Figura 12

Vemos como imprime a la obra su estilo, con la presencia de los pequeños animales y las delicadas flores le da naturalidad a la escena representada, refleja lo cotidiano de vida en familia. Esos detalles eran considerados como arte para mujeres.

⁸² Información: Inventario del Museo Franciscano “Del Padre Almeida”. Administración 2011-2012. Foto de Mayleen Lama

“Hogar de Nazaret”



“Hogar de Nazaret”
205 x 105 cm.
Segunda mitad siglo XVII -
primer tercio del XVIII
Museo Jijón y Caamaño
Quito

Figura 13

Esta pintura muestra una composición invertida con respecto al cuadro con el mismo nombre que se encuentra en el museo del convento de San Diego y es una representación en un ambiente interior de la Sagrada Familia. En la parte inferior izquierda están dos angelitos hurgando una canasta de flores, en la parte frontal inferior de la composición; José en su labor de carpintero, presto a golpear un cincel con el mazo, mientras un pequeño ángel le está ayudando con herramientas de carpintería en sus manos; la Virgen sentada en labores y el niño cerca de ella mirando hacia el frente. Los detalles propios del estilo de Isabel se aprecian en el perrito blanco en el suelo, en el gatito en el travesaño de la mesa de trabajo, en las flores, en el rostro de la Virgen.

⁸³ *Lost Art Press* <https://blog.lostartpress.com/2017/07/25/latin-american-workbenches-in-the-colonial-era-part-1-mexico-colombia-ecuador/>

“El Arcángel Gabriel”



84

“Arcángel Gabriel”
Óleo sobre lienzo
Segunda mitad siglo XVII –
principios del XVIII
Museo Fray Pedro Gocial
Convento de San Francisco
Quito

Figura 14

Otra obra atribuida a Isabel de Santiago es “El Arcángel Gabriel”, es un cuadro de grandes dimensiones, cuyas medidas no están señaladas en la cédula, ni hay referencia de ellas en ningún texto.

En la pintura vemos al Arcángel Gabriel caminando con sus amplias alas extendidas; un delicado velo cubre su antebrazo derecho, mientras desde la cornucopia que sostiene en la mano del mismo lado se van derramando flores multicolores por el suelo, entre las cuales se encuentra la azucena que es su atributo personal y representa la pureza de María; con el dedo índice de su mano izquierda señala hacia el cielo para indicar hacia quien le envió en su misión; tiene una diadema que nos advierte de su carácter real; su vestido de estampados florales cubre sus brazos hasta sus muslos y se encuentra entallado en su cintura con broches dorados y piedras, debajo una falda larga hasta las

⁸⁴ Foto de Mayleen Lama

canillas; su calzado son botas sin punta y decorados también con piedras; completa su vestimenta un fino manto decorado con sutiles flores, que cae ondeando desde su hombro. El arcángel mira hacia abajo como mirando al espectador. Como parte del fondo podemos apreciar un paisaje nublado de montañas andinas.

“La Virgen de las Rosas” y “Virgen de las Flores”



85

Figura 15

“La Virgen de las rosas”
Orla floral atribuido a Isabel de Santiago
138 x 156 cm.
Segunda mitad siglo XVII – principios del XVIII.
Museo Fray Pedro Bedón del Convento de Santo Domingo
Quito

Isabel trabajó en conjunto con su padre varias obras, una de ellas es el cuadro “La Virgen de las Rosas” que se encuentra en el Convento de Santo Domingo. El centro de la composición en el que se encuentra María sentada sobre nubes grises con el Niño en brazos, se considera que es obra de Miguel de Santiago, la virgen tiene una corona de doce estrellas, como fondo de la composición vemos un ligero resplandor circular. Se

⁸⁵ Foto de Mayleen Lama

atribuye a Isabel la pintura de la orla floral de estilo flamenco, que está formada por múltiples flores de distintos tipos y colores, entre ellas tulipanes que no son propios de nuestro país por lo que se considera que tuvo como modelo algún grabado flamenco.

Otra versión, llamada “La Virgen de las flores” se encuentra en el Museo de Arte Colonial de Quito, se diferencian solo en los colores. La primera, ubicada en un lugar con mucha iluminación natural, tiene colores vivos, cálidos y la segunda tiene colores grises, apagados, pero no sabemos si se debe al paso del tiempo, o la iluminación deficiente del museo donde se exhibe, acentúa esta característica.



Figura 16 “La Virgen de las flores”

Fray J. M. Vargas presenta en su libro *Arte Quiteño Colonial* las pinturas “Virgen del Carmen” (Nuestra Señora del Carmen) y “San Antonio de Padua” como obras de Isabel de Santiago, ambas pertenecientes al Museo del Carmen Alto.⁸⁷

⁸⁶ Foto de Mayleen Lama

⁸⁷ José María Vargas, *El Arte Quiteño Colonial*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-quiteno-colonial--0/html/00281534-82b2-11df-acc7-002185ce6064_26.html

“Pentecostés carmelitano (Virgen del Carmen y su orden)”

Se la conoce también como “Nuestra Señora del Carmen”. Según Ángel Justo Estebaranz, investigador de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, dice que el lienzo de “Nuestra Señora del Carmen” que se encuentra en el Monasterio del Carmen Alto, está basado en el grabado que representa a “San Agustín y su posteridad espiritual” del grabador holandés Schelte Bolswert, grabador del taller de Rubens, el mismo que usó su padre Miguel de Santiago para realizar su serie sobre San Agustín. Isabel pintó a la Virgen en lugar de San Agustín, a las monjas carmelitas en el lugar de los hombres y en la parte superior del cuadro representó a la Trinidad isomórfica.⁸⁸ Aunque el cuadro no es una idea original de Isabel de Santiago si está el presente el estilo de la pintora.



“San Agustín y su posteridad espiritual”
Schelte Bolswert
Siglo XVII
Grabado

Figura 17

La virgen está en el centro de la composición, vestida con el hábito de las carmelitas, con una corona sobre su cabeza de la que brotan rayos de luz, dos ángeles sujetan su manto a ambos lados, bajo el cual se encuentran las religiosas de su congregación, postradas de rodillas en señal de respeto y veneración. Los dos ángeles sostienen una corona de flores cada uno, resalta uno de ellos con su vestido rojo, sobre ellos están dos ángeles más pequeños, uno de los cuales derrama flores que caen hasta el piso. En el centro superior, sobre la virgen, está representada la Santa Trinidad, rodeados de muchos putti.

⁸⁸ Monasterio del Carmen Alto, *Fuentes grabadas en algunas pinturas del Monasterio del Carmen Alto*. <http://www.museocarmenalto.gob.ec/fuentes-grabadas-en-algunas-pinturas-del-monasterio-del-carmen-alto/>

Padre, Hijo y Espíritu Santo en gesto de bendición; el Padre celestial sostiene un corazón en representación de su infinito amor hacia la humanidad, que cae como gotas sobre las carmelitas; el Hijo, Jesús, sujeta la cruz y el Espíritu Santo tiene en sus manos la Tierra.



Figura 18

Autor: Anónimo (atribuido al taller de Isabel de Santiago)⁸⁹
Título: Pentecostés carmelitano (Virgen del Carmen y su orden)
Cronología: Siglo XVII-XVIII
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: largo 257 cm x ancho 203 cm
Inscripción: Ninguna
Código de inventario patrimonial: 2PC19-00-01
BM-17-01-03-030-11-000010

Esta representación hace alusión a la celebración del Pentecostés narrada en Hechos de los Apóstoles, en el Nuevo Testamento, relativo al descenso del Espíritu Santo

⁸⁹ Información y foto proporcionada por el Museo del Carmen Alto.

sobre los apóstoles, para ayudarlos en la labor de evangelización, luego que Jesús resucitó y ascendió a los cielos.

“La Virgen María entrega el Niño a San Antonio”



Figura 19

Autor: Anónimo (atribuido al taller de Isabel de Santiago)
Título: La Virgen María entrega el Niño a San Antonio
Cronología: Siglo XVII
Técnica: Óleo sobre lienzo
Estilo: Manierista
Dimensiones: largo 220 cm x 187 cm
Inscripción: Ninguna
Código de inventario patrimonial: 2PC19-00-02
BM-17-01-03-030-11-000134

En esta obra podemos apreciar el estilo de Isabel manifestado en el velo delicadamente decorado con flores y en el fino rostro de la virgen. Al lado izquierda

⁹⁰ Información y fotografía proporcionada por el Museo del Carmen Alto, la pintura está en la Reserva.

superior vemos a la virgen sedente sobre una nube, que sostiene al niño que mira al santo, en su regazo. La virgen tiene un aura de estrellas y el niño un aura resplandeciente. En el centro y viendo a la virgen está San Antonio, de rodillas y con sus brazos en posición de alabanza. En la parte superior derecha está el Padre en medio de nubes y rodeado de algunos putti y bajo él una paloma símbolo del Espíritu Santo; en la parte derecha, frente a la virgen, tres pequeños ángeles en amena conversación; en la parte inferior, bajo la imagen de la virgen se encuentran dos angelitos, el más pequeño sujeta un libro en la mano izquierda y sostiene en su mano derecha una rama de azucena, símbolos de la pureza y la castidad y sabiduría, dones atribuidos a San Antonio.

"La contemplación mística de San Agustín"



Figura 20

"Contemplación mística de San Agustín" / "Aparición de Cristo a San Agustín"
 Óleo sobre lienzo
 208 x 248 cm.
 Museo Miguel De Santiago, Convento de San Agustín.
 Quito

⁹¹ Ángel Justo Estebananz, *Miguel de Santiago en San Agustín ...*, pag 302.



Figura 21 Detalle de la firma en el ángulo izquierdo inferior del cuadro

La pintura está formada “por al menos tres fragmentos unidos mediante costuras”⁹². A diferencia de las otras pinturas sobre el santo que se encuentran en el convento de San Agustín, ésta no pertenece a la serie de grabados de Schelte Bolswert.

Apreciamos dos narrativas que están delimitadas por un voluminoso pilar ubicado en el centro de la pintura. La escena principal, en la parte central del cuadro, se desarrolla dentro de una estancia que tiene un enrejado en la parte posterior, vemos a San Agustín arrodillado, admirado ante la presencia de Jesús resucitado. Jesús de piel muy clara, descalzo, tiene barba y el cabello largo, una brillante aureola alrededor de su cabeza está cubierto con un paño blanco en sus caderas, un manto rojo se sujeta en su brazo derecho y se suspende tras él ondeando al viento mientras muestra la herida de la palma de su mano derecha, con la mano izquierda sostiene el lábaro. Desde todas las heridas de Jesús se aprecian proyecciones de luz hacia el pecho de San Agustín. El santo, con barba y cabeza tonsurada, también con aureola en su cabeza, está vestido con un hábito negro de la Orden y con una capa decorada prolijamente en oro, la mitra y el báculo se encuentran en el suelo. En otra escena a la izquierda del cuadro, al aire libre, se aprecia al santo con su hábito, solitario, en actitud de éxtasis mirando al cielo, como fondo se ve un paisaje andino con montañas nevadas y cielo nublado, pintado con colores azulados y blancos que contrastan con los colores ocres de la tierra, detrás el pilar se encuentra un árbol que deja ver tras de sí una construcción blanca. En el lado derecho inferior está el escudo del donante y en la parte baja de la pintura una inscripción del donante con su nombre.

La obra originalmente fue atribuida a Miguel de Santiago porque se reconocía la firma manuscrita, en la parte inferior izquierda del cuadro como “MdS”, iniciales de las letras del nombre del pintor. Pero, al no estar muy definidas las letras, desde el 2008 se empezó a dudar y tras un estudio paleográfico a la firma, se piensa que son las iniciales

⁹² Inmaculada Martín Martín, *Isabel de Santiago una pintora quiteña ...*, pag 143.

fYdS, cuyas dos primeras letras se encuentran unidas pareciendo que forman la letra M. La letra f podría ser de *fecit*, que el latín significa lo hizo, y la letra Y, es de Isabel, tomando en cuenta que, tanto en su testamento como en su partida de casamiento, su nombre está escrito Ysabel,⁹³ por lo cual es muy posible que la obra no sea autoría de su padre. Lo que está claro es que sigue el estilo del taller de Miguel de Santiago, por ejemplo en el uso del claroscuro y la fuente de luz.

“La educación de la Virgen”



Figura 21



Figura 22

“La educación de la Virgen”
 Siglo XVII
 Óleo sobre lienzo
 Museo Jijón y Caamaño, Pontificia
 Universidad Católica del Ecuador
 Quito

“Sainte Anne”⁹⁴
 Michel Dossier

Esta pintura atribuida a Isabel de Santiago, está basada en el grabado “Sainte Anne” del grabador francés Michel Dossier (1684 – 1750). No es una copia fiel del

⁹³ Inmaculada Martín Martín, *Isabel de Santiago una pintora quiteña ...*, pags 146-149

⁹⁴ The Met. Arte. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/770880>

grabado pero mantiene la misma composición y personajes; Santa Ana, a la izquierda, sentada sosteniendo en su regazo la biblia; la joven Virgen María, de pie, lee las sagradas escrituras ; San Joaquín, detrás de la Santa, mira la escena; en la parte superior del cuadro, dos querubines juguetones, sostenidos en el aire, sujetan una corona de hojas, teniendo como fondo una luz resplandeciente en medio de nubes grises. El estilo de Isabel se manifiesta en el detalle de las flores agregadas, que uno de los querubines suelta desde el aire y se riegan por el piso, así como en las flores en el balaustre del balcón.

Isabel de Santiago vivió en una época de muchas limitaciones, la sociedad con tradiciones profundamente religiosas, la mujer estaba bajo el dominio masculino, no tenía libertad para trabajar. Pero pudo recibir capacitación en pintura por parte de su padre Miguel, y supo aprovechar esos conocimientos y ganarse el reconocimiento del público. En contra de lo que indicaba la norma, trabajó aún estando casada y teniendo hijos, lo siguió haciendo cuando enviudó y tuvo a su cargo el taller heredado de su padre. No hemos encontrado ninguna pintura que indique que es el retrato de Isabel de Santiago, por lo que desconocemos sus características faciales.

Al ser integrante del taller de Miguel de Santiago, seguramente son muchos más cuadros los que pintó, ya sea sola, o en colaboración. La falta de firmas en las pinturas hace difícil, sino imposible saber cuántas y cuáles obras son de su autoría. ¿Cómo saber si alguna, o varias de sus pinturas han sido atribuidas a pintores contemporáneos suyo, o cuántas otras catalogadas anónimas estarán relegadas en algún lugar? Y no es el único caso, ¿cuántas otras mujeres artistas están fuera de los libros de historia?, otro caso de olvido es el de Emilia Rivadeneira.

CAPÍTULO II

RIVADENEIRA, SIGLO XIX - INICIOS XX



Figura 23. Imagen del sitio web del Ministerio de Cultura y Patrimonio

Emilia Rivadeneira, al igual de Isabel de Santiago, pero en siglos diferentes, fue parte de una familia relacionada con el arte, específicamente con la impresión y aprendió, también como Isabel, en el taller de su padre Manuel Rivadeneira.

Manuel Antonio Rivadeneira

Manuel Antonio Rivadeneira Heredia, nació en Quito en la parroquia de San Marcos, en 1814. Fue hijo del Capitán del ejército ecuatoriano Antonio Rivadeneira y Caicedo, quien luchó junto al Mariscal Antonio José de Sucre en la Batalla del Pichincha en 1822 y en la Batalla de Tarqui en 1829, su madre fue Magdalena Heredia Medrano. Se casó en primeras nupcias en 1836 con Dolores Valencia, con quien procreó once hijos, entre ellos Emilia. Quedó viudo y se casó con Carmen López Vaca con quien no tuvo hijos. Tuvo un hijo con Felisa Guerra, José Antonio Benjamín, pionero de la fotografía.

Manuel Rivadeneira fue tipógrafo profesional, filatélico y reconocido impresor, publicó libros, revistas, periódicos, folletos, hojas sueltas. Su primera imprenta estaba registrada como “Fundición de tipos Manuel Rivadeneira”, luego le cambió el nombre a “Imprenta de la Nación” que la atendía junto a sus hijos Emilia y Rafael. En marzo de 1850 publica el periódico “El Pueblo” defendiendo el gobierno de Manuel de Ascáubi y Matheu y en diciembre del mismo año edita el periódico “La Paz”. En 1853 junto a Gabriel García Moreno y José María Cárdenas funda el periódico “La defensa” que sale a circulación en octubre del mismo año.

Firmó con el Estado ecuatoriano un contrato suscrito el 31 de octubre de 1864 con el ministro de Hacienda, Dr. Pablo Bustamante del Mazo, en el gobierno de García Moreno, para la elaboración de la serie postal de los primeros cuatro sellos no perforados del Ecuador, que los imprimió en una casa en la parroquia San Marcos donde instaló la imprenta. El contrato fue por un valor de mil quinientos pesos y debía entregar en dos meses un millón quinientas mil estampillas, en enero de 1865 ya estaban en circulación sobres con sellos de medio real.

Estas estampillas fueron conocidas con diversos nombres: primera edición, primera serie, medio real y escudito Rivadeneira, Gustavo Salazar, investigador histórico, prefiere adherirse a la propuesta de algunos de los miembros filatelistas ecuatorianos de denominarla edición Rivadeneira, pues el diseño y la impresión fueron realizados por padre e hija.⁹⁵

⁹⁵ Gustavo Salazar, Conversatorio Las casas impresoras en la filatelia ecuatoriana (parte 1) https://www.youtube.com/watch?v=d6um5vA6n7w&t=1281s&ab_channel=MiOficinaPhilatelicSociety

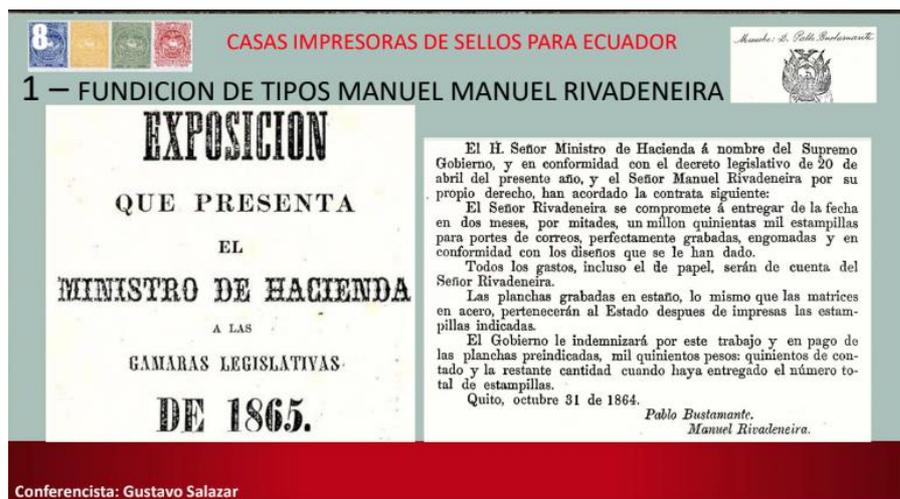


Figura 24 Captura de imagen en Conversatorio sobre las casas impresoras.

Un segundo contrato, probablemente firmado a fines de 1865, se hizo para imprimir cuatrocientas mil estampillas de cuatro reales, y un tercer contrato se firmó el 29 de septiembre de 1872 para la impresión de quinientas mil estampillas de correos, a cuatro reales el millar.⁹⁶

Manuel Rivadeneira murió a los 80 años, el 13 de marzo de 1894 y fue sepultado en el cementerio San Diego.⁹⁷ En la Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Sede Quito se encuentran 222 publicaciones impresas por él.⁹⁸

Emilia Rivadeneira Valencia

Emilia Rivadeneira creció rodeada de papel y del plomo de las letras del taller de su padre, donde aprendió el uso del buril, se perfeccionó en el grabado artístico en alto y bajo relieve sobre acero, metal, madera y marfil y aunque no pudo ser heredera del oficio de su padre por considerarse un oficio de hombres, logró una importante producción de obras.

Emilia Rivadeneira Valencia nació en Quito el 13 de noviembre de 1839, en el seno de una reconocida familia de tipógrafos, su padre fue don Manuel Antonio Rivadeneira Heredia, y su madre fue doña Dolores Valencia Vizcaíno. Fue bautizada como María Benigna Emilia Martina Rivadeneira Valencia, vivió en el barrio de San

⁹⁶ Boletín AFE número 15 – abril de 2014. Pag. 24 http://www.guayaquilfilatelico.org/afe/boletin_15.pdf

⁹⁷ Rodrigo Páez Terán, «Rivadeneira y Rivadeneira» *Genealogía filatélica. Boletín AFE Asociación Filatélica ecuatoriana*. Número 15. abril de 2014. Pg 8-14. http://www.guayaquilfilatelico.org/afe/boletin_15.pdf

⁹⁸ «Emilia Rivadeneira, grabadora ecuatoriana a cien años de su muerte», Ministerio de Cultura y Patrimonio, <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/exposicion-emilia-rivadeneira-grabadora-ecuatoriana-a-cien-anos-de-su-muerte/>

Marcos, se casó con el quiteño Pedro Héguy Wanderberg el 19 de julio de 1863. En 1864 nació en Quito su única hija, Rosa Herminia Héguy Rivadeneira. Emilia murió a causa de una neumonía, el 8 de septiembre de 1916, a los 77 años en Quito.

Emilia Rivadeneira es considerada como la mujer pionera en el campo del grabado en el Ecuador, así como en el diseño y elaboración de los primeros sellos postales del país, trabajó e investigó sobre técnicas y formatos, incursionó en la filatelia, ilustración, cartografía, su trabajo fue abundante, existen más de cien grabados de su autoría impresos en papel, cartulina y tela. Ejerció su profesión por más de cincuenta años, hasta inicios del siglo XX, siendo su trabajo reconocido y valorado en una época en la que la mujer todavía enfrentaba obstáculos para desempeñarse en el ámbito profesional.

En 1872, Emilia Rivadeneira representó al país en la Exposición Nacional de Lima, Perú, con grabados y miniaturas sobre marfil, siendo la primera mujer que representó al país en un evento de arte en el exterior.

En el siglo XIX, se realizaron Exposiciones Internacionales en las que participó el Ecuador los años 1867, 1889, 1892, 1893 y 1900. Eran eventos de mucha importancia en los que se apreciaba los adelantos de los países participantes y también se mostraba el trabajo de artistas. Emilia participó exitosamente con sus grabados de acero en la Exposición Mundial Colombina de Chicago el año 1893, junto a conocidos artistas como Rafael Troya, Daniel Grijalva y Augusto Martínez.⁹⁹ Fue la primera exposición universal realizada en tierras americanas organizada para conmemorar los 400 años del Descubrimiento de América, participaron 46 países.

La Cámara del Senado de 1887 en el gobierno de José María Plácido Caamaño, la catalogó como “verdadero genio artístico en su ramo”. El ministro del Interior Mariano Bustamante expresa de ella: “después de aplaudir, como es justo, el genio artístico de nuestra compatriota...”¹⁰⁰

Gustavo Salazar, biógrafo de Emilia Rivadeneira, en el conversatorio “Las casas impresoras en la filatelia ecuatoriana, primera parte 1865-1859”¹⁰¹ relata que, en 1887 a los 48 años, Emilia decidió cambiar la grafía de su apellido Rivadeneira a Ribadeneira, sin que se conozca las razones de su determinación. Lo cambió en el único documento

⁹⁹ Ángel Emilio Hidalgo, «La pintura costumbrista y las exposiciones internacionales del siglo XIX», *El Telégrafo*, Sección Punto de vista. 30 de enero de 2017. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/punto/1/la-pintura-costumbrista-y-las-exposiciones-internacionales-del-s-xix>

¹⁰⁰ Ivonne. Guzmán, «Emilia Rivadeneira: artista», *El Comercio*. 28 de enero de 2017. <https://www.elcomercio.com/tendencias/emiliarivadeneira-artista-grabado.html>

¹⁰¹ Gustavo Salazar, Conversatorio, *Las casas impresoras en la filatelia ecuatoriana*

que se conoce firmado por ella, en el que interpela al gobierno nacional sobre la contratación con empresas extranjeras para la elaboración de los sellos.

“Habiendo yo desde mi niñez tomado entre mis dedos el buril, también me he preguntado: ¿por qué nuestro gobierno contrata con los Yankees la estampa de sus timbres y sellos, en vez de contratarla con una hija del país, que puede hacerlos tan buenos como se necesitan?... ¿Por qué se regla al extranjero caprichosamente una suma que deberá destinarse á proteger la industria nacional?”¹⁰²

Su argumento, según Salazar, tiene dos virtudes, primero defender el oficio nacional y segundo defender su trabajo como mujer y profesional. No logró su objetivo, pero dejó manifestado su malestar por escrito.

Emilia junto a su padre Manuel, conocidos como los Rivadeneira, promovieron por mucho tiempo la creación de una escultura en Quito como homenaje al Mariscal Antonio José de Sucre e insistieron ante el presidente García Moreno que fuera realizada por el escultor español José González y Jiménez. El presidente accedió a la petición, pero con la condición de que los Rivadeneira, garanticen la ejecución de la obra, pues no confía en el español. El 10 de septiembre de 1874 se celebró el contrato entre el artista y el Concejo Municipal.¹⁰³



Figura 25

Sello 4	
Valor:	US\$ 5,00
Tiraje:	8000 sellos
Medidas:	3,8 x 2,8 cm
Impresión:	Policromía, pan de plata
Motivo:	150 años Primera Emisión Postal del Ecuador
Perforación:	13 x 13,5
Diseño:	Santiago Núñez para Correos del Ecuador (CDE E.P.)

Como homenaje a la memoria de Emilia Rivadeneira se designó una calle al sur de Quito con su nombre y se editó un sello postal con su imagen por la conmemoración

¹⁰² Mónica Polanco de Luca, *Nación y estado en la gráfica de sellos postales ecuatorianos*, Pag 134 https://www.palermo.edu/dyc/doctorado_diseno/documentacion/Tesis_Polanco.pdf

¹⁰³ Nataly Andrea Cáceres Santacruz, *La estatua más esperada. El Mariscal Antonio José de Sucre*, <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/download/566/724/753>

de los 150 años del Primer Sello postal del Ecuador. Es uno de cinco sellos conmemorativos emitidos el 19 de marzo de 2015.¹⁰⁴

Obras

Muchas de sus obras eran de corte religioso, produjo representaciones de distintas devociones católicas como la imagen del Niño Jesús; de beatas y santos como Mariana de Jesús, Santa Rita de Casia, San Antonio de Padua, San Francisco de Asís y San Roque; vírgenes como nuestra Señora del Cisne, nuestra Señora del Quinche, nuestra Señora de Las Lajas, la Virgen del Rosario de Pompeya, la Virgen del Rosario de Agua Santa de Baños y la Dolorosa del Colegio; se ha encontrado un escapulario impreso en tela en el que se aprecia su nombre, además hizo ilustraciones para cubiertas de libros, portadas de revistas, folletos, escapularios y estampas.

La segunda edición de la biografía de Mariana de Jesús escrita por el padre Jacinto Morán de Buitrón, está ilustrada su portada con un grabado de la beata realizado por Emilia Rivadeneira a los 17 años. Es considerado su primer trabajo y fue impresa en 1856, en la imprenta de Vicente Valencia, pariente cercano de Emilia.

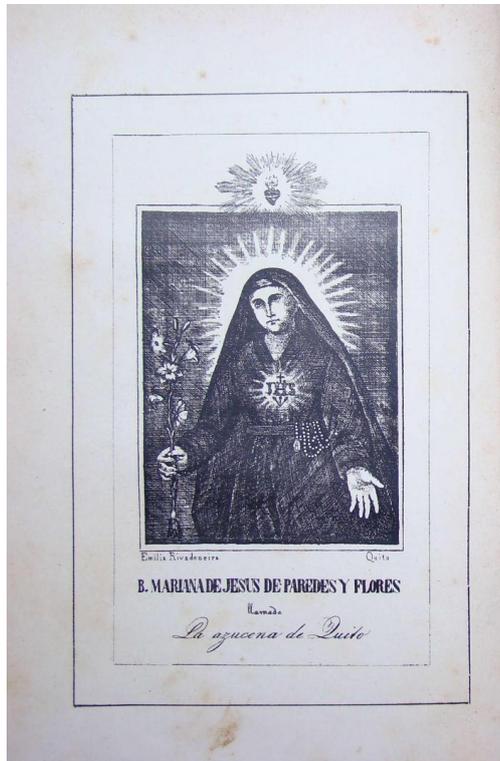


Figura 26 Beata Mariana de Jesús



Figura 27 Venerable Mariana de Jesús

¹⁰⁴ Filatelia del Ecuador. <http://filateliadeecuador.blogspot.com/2015/04/150-anos-del-primer-sello-postal-del.html>

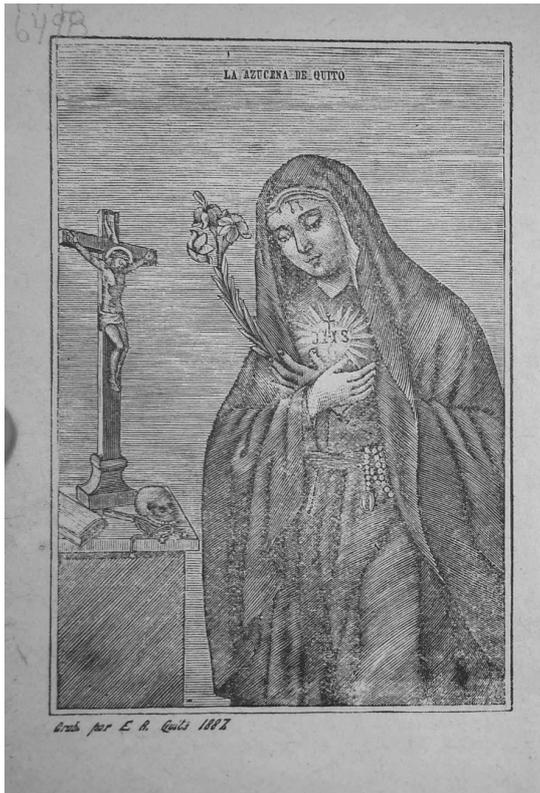


Figura 28 Mariana de Jesús Paredes y Flores



Figura 29 Recuerdo del tercer centenario del nacimiento de la Beata Mariana de Jesús 1618-1918

En 1912 hizo otro grabado más estilizado de la beata, conocida como Azucena de Quito, que se usó en 1918 para conmemorar los 300 años de su nacimiento, el grabado fue basado en una obra atribuida al confesor de la beata el padre Hernando de la Cruz.

Entre esos dos años, hizo dos grabados más de Mariana de Jesús, en ellos podemos apreciar el desarrollo en su técnica, desde su primer trabajo sencillo a uno más elaborado y con más detalles, la santa en todas las representaciones lleva un ramo de azucenas y a excepción del primer grabado en todos los demás lleva las manos cruzadas al frente; en el segundo grabado le añade la imagen de Cristo crucificado; en el tercer grabado le suma una biblia, una calavera y el flagrum, sabemos que la santa sometió su cuerpo a la flagelación; en el último no está la biblia pero le da como fondo el paisaje de Quito en el que apreciamos el Palacio de Carondelet, la Catedral, la Plaza Mayor de Quito y las faldas del Pichincha; en la parte superior central una imagen del Padre representando a la Santa Trinidad que derrama bendiciones sobre la santa. Es interesante el hecho de que a la imagen de una santa del siglo XVII la ambientara en Quito a inicios del siglo XX.

Retratos

El historiador y crítico de arte Eladio Rivadulla Pérez indica que es posible que

algunos de los afiches que realizó hayan sido usados como propaganda electoral, pues la imprenta De la Nación, perteneciente a su padre, imprimía volantes y periódicos de sesgo político. El investigador Gustavo Salazar Calle afirma que uno de ellos era en sociedad con Gabriel García Moreno, para la lucha en contra de José María Urbina. Por esta razón, sugiere Salazar, Emilia hizo varios retratos de García Moreno, de quien se dice fue su mecenas¹⁰⁵ y de quien hizo varios grabados.

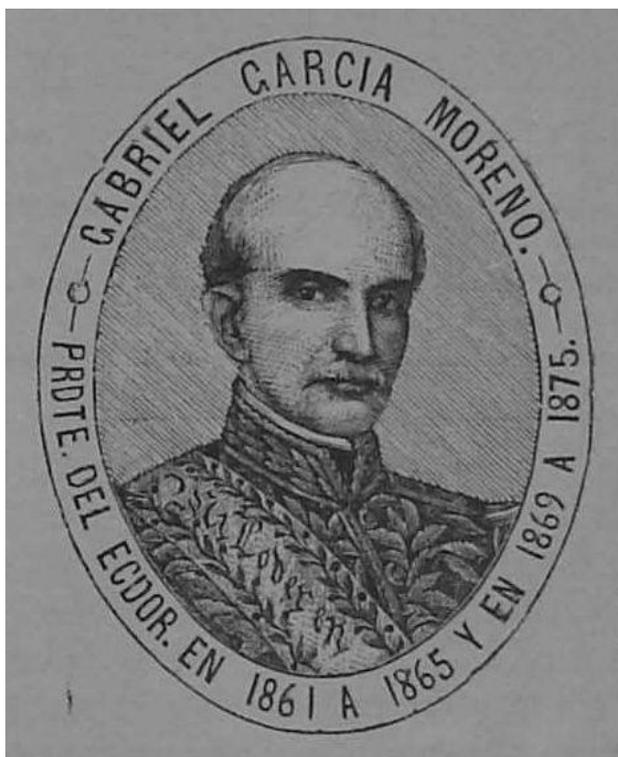


Figura 30 Gabriel García Moreno



Figura 31 Baronesa de Wilson

La relación de amistad que su padre y ella tenían con personajes ilustres y de la política hizo posible que Emilia pueda realizar los retratos de los presidentes Juan José Flores, José María Plácido Caamaño, Antonio Flores Jijón (hizo su retrato para las campañas presidenciales de 1875, 1888 y 1892) y Luis Cordero Crespo; el vicepresidente Pedro José de Arteta; los escritores Juan Montalvo, (como homenaje tras su muerte ocurrida en París en 1899), Quintiliano Sánchez y la escritora española Emilia Serrano conocida como la Baronesa de Wilson; los militares José María Sarasti, Reinaldo Flores y Francisco Javier Salazar; los sacerdotes José María de Jesús Yerovi, Pedro Rafael González y Calisto, Manuel José Proaño, incluso el retrato del papa León XIII.

¹⁰⁵ Ivonne Guzmán, «Emilia Rivadeneira:...».



Figura 32 Antonio Flores

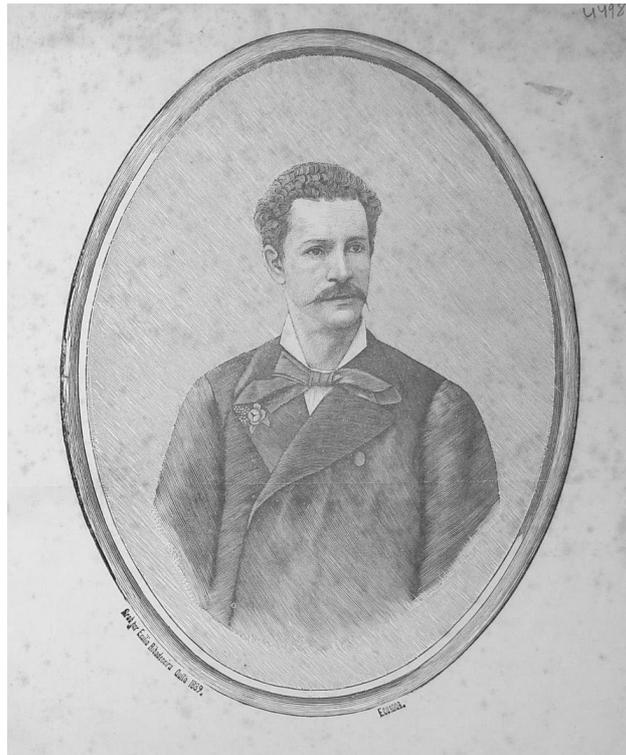


Figura 33 Juan León Mera

El retrato de la baronesa de Wilson se encuentra en el documento *La ley del progreso*, publicado en Quito en 1880, escrito y dedicado por la baronesa al Ecuador, con la dedicatoria: “La señora Baronesa de Wilson se dignará aceptar esta ovación de su atenta amiga E. R. de Héguay, como prueba de expresión muy superior a la que suele emplearse para admirar el talento”¹⁰⁶

Emilia era conservadora, no tenía afinidad política con Juan Montalvo que era liberal, pero su padre Manuel Rivadeneira, compartía con el escritor la lucha contra Urbina, a mas de estar relacionados con la imprenta y el periodismo.

Numismática

En el siglo XIX, el diseño de las monedas y billetes eran elaborados por artistas grabadores. En 1856 en el gobierno del General Francisco Robles, se dicta la Ley de conversión al sistema decimal, que consistía en dejar el sistema octogesimal español por el sistema decimal francés. Se sacaron de circulación las monedas predecimales y se estableció la relación de dos reales por un franco francés, de acuerdo a esta disposición

¹⁰⁶ Gustavo Salazar Calle, «Una historia del grabado en Ecuador: Emilia Rivadeneira», *Cartón Piedra*. edición número 277. 20 de febrero de 2017 <https://web.archive.org/web/20180623222121/https://www.cartonpiedra.com.ec/noticias/edicion-n-277/1/una-historia-del-grabado-en-ecuador-emilia-rivadeneira>

un peso fuerte, que correspondía a cien centavos o diez reales, equivalía a cinco francos; se las conocieron como fuertes de 5 francos.

El Arq. Melvin Hoyos, en su libro *La Moneda Ecuatoriana a través de los tiempos*, nos indica que se las fabricó “con el refinamiento del material de toda la moneda gastada o mala que se hallaba en circulación” y empezaron a circular entre julio y agosto de 1858,¹⁰⁷ pero el proyecto de cambio de sistema no prosperó por lo que las monedas circularon sólo hasta el año 1861.

En 1858, se encomendó a Emilia Rivadeneira, en ese entonces de 19 años, realizar el grabado para la acuñación de la nueva moneda que se realizó en la Casa de Moneda Quito. Hoyos, en las páginas 129 y 130, de su libro dice al respecto: “...se mandó a romper un cuño con la mejor talladora de la época, Emilia Rivadeneira, para amonedar la primera pieza de valor decimal, es decir, la moneda de 5 francos” y en otra parte se refiere a Emilia como la “mejor artista del grabado”.

En el capítulo “Los últimos pesos ecuatorianos”, al escribir sobre el Emilia, el Arq. Hoyos cambia la grafía del apellido a Ribadeneyra sin explicación alguna, pero mantiene el mismo criterio de exaltación sobre su trabajo:

[...] Doña Emilia Ribadeneyra, connotada artista del grabado con quien contaba la nación hasta fines del siglo XIX [...] se encargó de confeccionar con primorosa perfección el arte de los «FUERTES» de cinco francos, dejando como constancia de su intervención la ceca E. R. que puede observarse bajo el cuello de la efigie en la imagen del anverso. La satisfacción por la calidad del trabajo fue tal que don Antonio Yerovi, Ministro(e) de Hacienda, en aquel entonces, se refirió a él en su informe a las Cámaras del modo que sigue: “*El sello de esta moneda, como se puede notar tiene su mérito recomendable y es debida esta obra a una artista del país*”.¹⁰⁸

Más adelante, en la página 153 de su libro se vuelve a referir a la artista:

“Este trabajo había recaído en las manos de una joven quiteña llamada Emilia Rivadeneira, cuya habilidad en el arte del grabado la destacaban de los demás artistas del gremio. Sus obras ilustran libros y revistas nacionales con una ejecución digan de los mejores elogios”.

Aclara que el cuño magnífico al estilo de los grandes talladores lo firmó con sus

¹⁰⁷ Melvin Hoyos Galarza, *La Moneda Ecuatoriana a través de los tiempos* (Poligráfica C.A. segunda edición, Guayaquil, 2016), Pags 130.

¹⁰⁸ Melvin Hoyos Galarza, *La Moneda Ecuatoriana ...*, pag 142.

iniciales, mismas que se pensaban pertenecían a las siglas de un tallador peruano. Hoyos explica que se pensaba que la moneda fue hecha en Perú porque la perfección de las letras y el tallado en las dos caras eran características que no tenían los demás trabajos realizados en la Casa de la Moneda nacional.¹⁰⁹

En el anverso de la moneda diseñada por la grabadora que era de plata de 0,900 con un peso de 25 gramos, se aprecia la leyenda EL PODER EN LA CONSTITUCIÓN y el año de acuñación, en el reverso aparece REPÚBLICA DEL ECUADOR y QUITO, las iniciales de G.J. correspondiente al nombre del ensayador Guillermo Jameson y a los lados del escudo del Ecuador, el número 5 y la letra F.¹¹⁰

Ramiro Reyes, autor del libro *Numismática ecuatoriana Evolución y coleccionismo de nuestra moneda*, al escribir sobre la moneda de cinco francos, expresa:

“Emilia Rivadeneira realizó el trabajo de tallado de estas piezas, destacándose por su sutil labor; su prestigio en el grabado ameritó que se la contratase para esta puntual tarea, sobre todo si se quería hacer más digerible la aceptación de estas controversiales monedas.”¹¹¹



Figura 34 Monedas de 5 francos

Reyes, se refiere también a la existencia de una moneda de 5 francos que presenta dos diferencias: en el anverso no están las iniciales E.R. bajo la efigie y en el reverso no está el valor nominal 5F. No se ha definido si se trata de algún error o de una adulteración, cree que se requiere más análisis.

¹⁰⁹ Melvin Hoyos Galarza, *La Moneda Ecuatoriana ...*, Pag 196

¹¹⁰ Boletín AFE número 15- abril de 2014. Pag. 25. http://www.guayaquilfilatelico.org/afe/boletin_15.pdf

¹¹¹ Ramiro Reyes, *Numismática Ecuatoriana Evolución y coleccionismo de nuestra moneda*, Instituto Metropolitano de Patrimonio, pag. 114 <https://docplayer.es/17564152-Numismatica-ecuatoriana.html> (60 of 125)

Filatelia

Rivadeneira elaboró el grabado y burilado de la primera emisión del sello postal ecuatoriano en 1864, mediante un contrato firmado por su padre Manuel Rivadeneira con el gobierno de Gabriel García Moreno. Junto a su progenitor ejecutó los estéreos y planchas metálicas con las que se realizó el grabado y luego la impresión de los primeros cuatro sellos postales ecuatorianos para circulación dentro y fuera del país.¹¹² En enero de 1865 salió a la venta el sello azul de medio real y los sellos verde y amarillo de un real, el sello rojo de cuatro reales salió a circulación a mediados de 1866.¹¹³



Figura 35 La primera serie de sellos ecuatorianos: medio real azul, un real amarillo, un real verde y cuatro reales rojo

En un conversatorio online organizado por el Museo Numismático del Banco Central del Ecuador, denominado *Visualidades del sello postal, orígenes y devenires*,¹¹⁴ la Lic. Elizabeth Guzmán, comunicadora de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE, Sede Ibarra, manifiesta que el primer sello postal del Ecuador tiene varias particularidades: el escudo nacional como símbolo de nuestra identidad; fue grabado por una mujer ecuatoriana, Emilia Rivadeneira; y el sello no tenía el dentado que los sellos postales tenían. Por eso se considera al sello un “objeto cultural patrimonial como testimonio del pasado y símbolo identitario de la Nación”.



Figura 36 Diferenciación entre un sello postal primigenio y la serie que dio origen a los posteriores sellos que conocemos. Captura de imágenes de Conversatorio Museo Numismático.

¹¹² Boletín AFE núm. 15–abril de 2014. Pags 12–

¹¹³ Boletín AFE núm. 15–abril de 2014. Pag 22 http://www.guayaquilfilatelico.org/afe/boletin_15.pdf

¹¹⁴ Conversatorios Museo Numismático. *Visualidades del sello postal, orígenes y devenires*. 29 jul 2021 https://www.youtube.com/watch?v=kbEbt73KLDU&list=PLCN6s4Xg7vd3XIVszTE2ZFvrgEScEJGY-&index=2&ab_channel=MuseoBce

La simbología está presente en los sellos postales, el Penny black, fue el primer sello postal de la historia, emitido el 1 de mayo de 1840 en Gran Bretaña, se llamó así porque costaba un penny y era de color negro, tenía la imagen de la reina Victoria y eso bastaba para indicar que pertenecía a la nación británica. En América son los escudos los que representan a las nacientes repúblicas, y es precisamente el escudo nacional la primera imagen impresa en los primeros sellos postales.

Los sellos sin el dentado había que recortarlos con tijeras y eso ocasionaba que en muchas ocasiones el recorte quedara defectuoso.

En el mismo conversatorio la Ph.D Mónica Polanco, profesora de la PUCE, expone que el grabado y los primeros sellos postales ecuatorianos están relacionados, porque la grabadora Emilia Rivadeneira fue la creadora del sello a través de la imprenta de la familia Rivadeneira, que se encontraba en la esquina frente a lo que hoy es el Palacio de Carondelet.

Paul Novoa en el conversatorio “Ecuador 1865-1873 El cuatro reales rojo”¹¹⁵ analiza en profundidad la estampilla y opina que la roja de cuatro reales es una estampilla visualmente bonita, la joya de la corona. Indica que su diseño fue copiado por Emilia Rivadeneira de la estampilla mexicana de 1864, en la parte superior en lugar de Correos México, tiene Correos Ecuador, en la parte inferior en vez de un real dice cuatro reales, las orlas son muy similares y en la parte central a diferencia de la estampilla mejicana que tiene un retrato, la ecuatoriana tiene el escudo nacional.



Figura 37 Captura de imagen Conversatorio Museo Numismático

Ilustración

En 1876, Emilia Rivadeneira fue la primera ilustradora en la historia de prensa del Ecuador que contribuyó en la publicación literaria “La Luciérnaga”, fundada en Cuenca por el padre Julio Matovelle. El grabado realizado por Emilia para la portada, es un

¹¹⁵ Paul Novoa, Conversatorio *Ecuador 1865-1873 El cuatro reales rojo*, Mi oficina Philatelic Society, 26 de abril de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=>

trabajo realizado con la técnica de la litografía, es un paisaje romántico que guarda concordancia con la narrativa que se difundía en sus páginas sobre poesía y literatura.

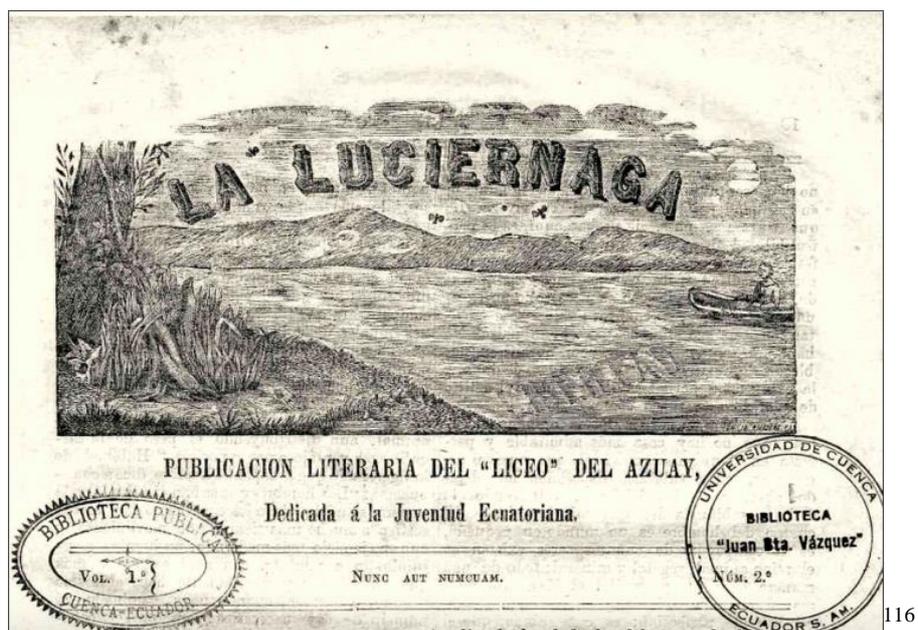


Figura 38

La Luciérnaga. Vol. 1 Núm. 2
1876
Universidad de Cuenca
Biblioteca Juan Bautista Vázquez

En 1883 se publican sus grabados en “Los Principios”, primer diario editado en Quito, creado por el Dr. Ángel Polibio Chaves.

Emilia también hizo ilustraciones para un manual de esgrima y muchas imágenes para ilustrar dos libros de sastrería del artesano Manuel Chiriboga Alvear, además de su retrato.¹¹⁷ Chiriboga fue el tesorero del primer directorio de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha (SAIP), creada en 1891, que reunía a artesanos de diferentes gremios: arte musical, pintura, escultura, sastrería, platería, carpintería, zapatería, hojalatería, herrería y mecánica, talabartería, sombrerería, peluquería.¹¹⁸ Esta sociedad que se inició con la influencia de la Iglesia, fue la semilla de la organización de los trabajadores de la Sierra. Chiriboga también fue fundador de la Escuela de Sastrería en 1896 y profesor de la misma.

¹¹⁶ Repositorio Institucional Universidad de Cuenca, «La Luciérnaga» <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/27195>

¹¹⁷ autores.ec La base de datos de autores de Ecuador, <http://autores.ec/autor/13827>

¹¹⁸ En Marcha por el poder popular y el socialismo, *Fundación de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha*, 16 de febrero de 2012. <http://pcml.org/EM/spip.php?article5018>



Figura 39

Cartilla del aprendiz de sastrería
Primera edición. 1899
Imprenta de la Universidad Central
Biblioteca Nacional del Ecuador
Eugenio Espejo

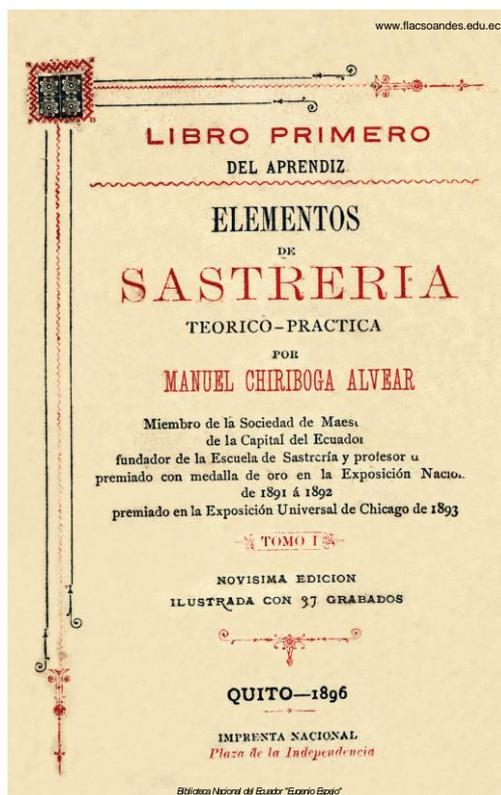


Figura 40

Libro primero del aprendiz de sastrería
Tomo 1. Novísima edición. 1896
Imprenta Nacional
Biblioteca Nacional del Ecuador
Eugenio Espejo

Según la portada de *La cartilla del Aprendiz de Sastrería*, obtuvo dos premios: la Medalla de Oro en la Exposición Nacional de 1891-1892 y premiada en la Exposición Universal de Chicago en 1893, además fue Obra declarada como Texto de Enseñanza, por el Consejo General de Instrucción Pública. En sus más de 400 páginas, contiene 124 láminas grabadas sobre sastrería, y el retrato del autor, pero en ningún lado del texto se cita como autora de los grabados a Emilia Rivadeneira. Sin embargo, no hay duda de que las láminas son de su autoría porque en la mayoría de ellas se puede apreciar claramente sus iniciales. Me atrevo a pensar que los grabados tuvieron mucho que ver en los premios obtenidos, pues con las imágenes, la enseñanza es más eficiente.

La versión publicada años antes, en 1896, *Libro primero del aprendiz de sastrería*,

¹¹⁹ Manuel Chiriboga Alvear, *Cartilla del aprendiz de Sastrería: teórico-práctica*. (Biblioteca Digital CCE, 1889, Repositorio Digital). <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/18458>

¹²⁰ Manuel Chiriboga Alvear, *Elementos de sastrería teórico-práctica: libro primero del aprendiz*. Biblioteca Digital CCE, 1896, Repositorio Digital), <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/17650>

del mismo autor, tiene 37 grabados y 95 páginas. En esta publicación sí hace la respectiva aclaración de la autoría de los dibujos y grabados, en el Apéndice bajo el título “Por un deber de justicia” hace un reconocimiento al artista Sr. Ezequiel Tamayo por los dibujos y a la Sra. Doña Emilia Rivadeneira V. de Héguy por los grabados. Por esta razón, desconocemos la falta de reconocimiento de la autoría de los grabados en la Cartilla.

Cartografía

Rivadeneira incursionó en la cartografía con el grabado de varios mapas, en 1875 grabó el plano de Quito creado por el sacerdote jesuita alemán Juan Bautista Menten, que fue el primer mapa que podía ser adquirir por el público.



Figura 41

Plano de Quito delineado por el padre Juan Bautista Menten, SJ.
1875
Colección Cartográfica
Centro Cultural Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinoza Pólit. (BEAEP)

Gustavo Salazar Calle nos indica que posiblemente en los dos períodos de Eloy Alfaro y el período de Leonidas Plaza Gutiérrez dispusieron que el sacerdote dominico Enrique Vacas Galindo elaborara su estudio compuesto por tres volúmenes: *Colección de documentos sobre límites ecuatorianos-peruanos* para defender los derechos territoriales de nuestro país. En los dos primeros volúmenes se encuentran los grabados realizados por Emilia en los años 1902 y 1903. En 1902, grabó el mapa del antiguo Virreinato del Perú

elaborado en 1792 por el militar español Andrés Baleato; en 1903, hizo la reimpresión del mapa de la Real Audiencia de Quito realizado en 1779 por el geógrafo español Francisco de Requena y Herrera. Las planchas originales de los mapas se encuentran en la mapoteca de la Cancillería del Ecuador en Quito.¹²¹

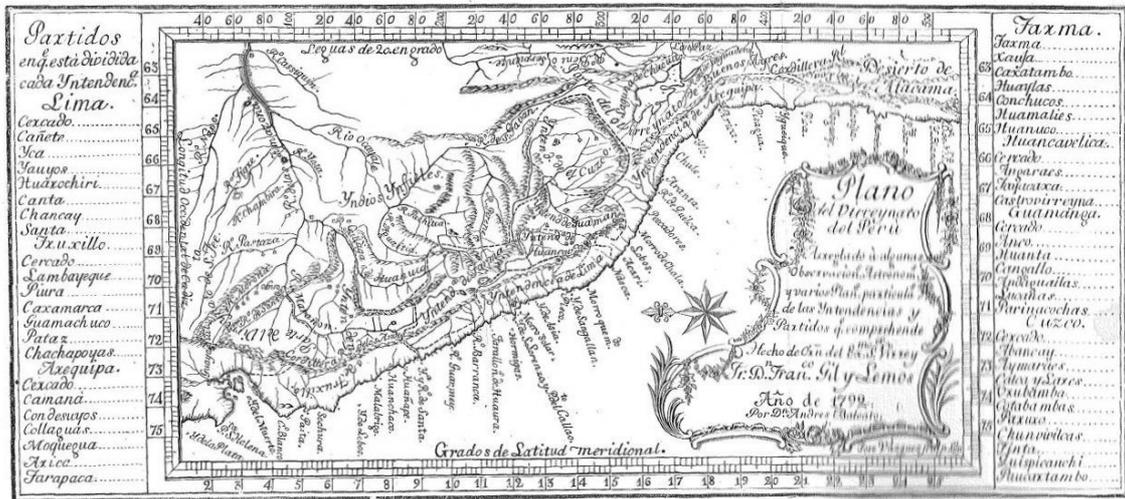


Figura 2

Plano del antiguo Virreinato del Perú de 1792 elaborado por Andrés Baleato
Grabado en 1902
Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo

Entre sus trabajos encontramos el grabado de una cabeza de toro, no se ha determinado la fecha de su elaboración, pero fue usado en 1940, en un cartel publicitario de una corrida de toros que se realizó en la Plaza de toros Arenas de Quito. No se sabe si el grabado pertenece a otra publicación y la reprodujeron para este cartel o usaron la plancha original y la adaptaron para realizar el anuncio promocional.



Figura 43 Captura de imagen de Conversatorio

¹²¹ Gustavo Salazar Calle, «Una historia del grabado en Ecuador: Emilia Rivadeneira...»

¹²² Gustavo Salazar Calle, Conversatorio *Las casas impresoras en la filatelia ecuatoriana...*

En el siglo XIX fue común ver grabados como propagandas en las publicaciones impresas, así como también grabadores que ofrecían sus servicios. Emilia hizo una publicación en *La Guía de Quito* de 1894, en donde ofrecía clases y cursos prácticos de grabado para niñas: “En bajo o alto relieve, sobre acero, marfil o madera; para hacer monogramas, tarjetas, sellos, rúbricas, retratos, estampas [...] del bellísimo, delicado y entretenido arte de grabar [...] deseosa de ser útil a su Patria y a petición de muchas personas honorables de esta Capital”¹²³, en su taller que estaba ubicado en las calles Juan José Flores y Antonio José de Sucre, en el centro de Quito, en el sector conocido como “Comercio Bajo”.

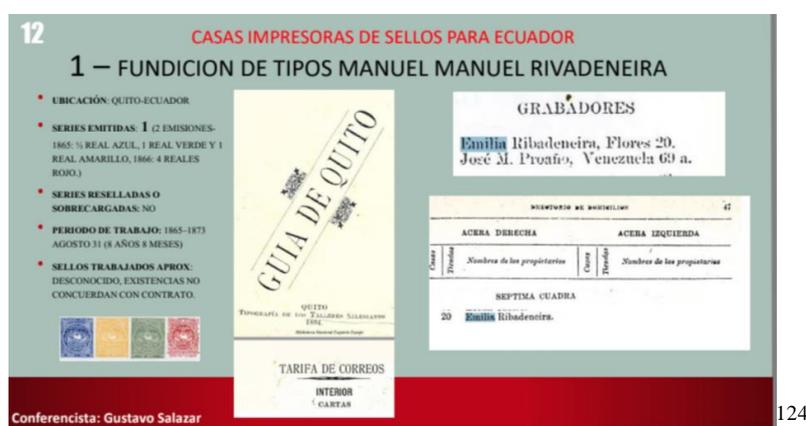


Figura 44 Captura de imagen de Conversatorio

Emilia firmaba su obra de diferentes maneras: E. R., Emilia R., Emilia Rivadeneira, E. R. de Héguy y como Emilia Rivadeneira de Héguy. Es curioso que su apellido presenta variaciones: Rivadeneira, Ribadeneira, Ribadeneyra, pero mayoritariamente se encuentra en los textos como Rivadeneira.

Su obra, que es patrimonio cultural del Ecuador, se encuentra en diferentes instituciones del país: la moneda se encuentra en la Casa de la Moneda de Quito, Colección Museo Numismático del Banco Central del Ecuador; los mapas en la Mapoteca del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador en Quito; y los grabados en la Biblioteca del Ministerio de Cultura del Ecuador y la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinoza Pólit.

Emilia Rivadeneira desde muy joven se dedicó al grabado como profesión, como un medio de sustento, aún estando casada no fue impedimento para que continuara con su trabajo, rompiendo los esquemas de su época, que impedía una libre participación de

¹²³ Ivonne. Guzmán, «Emilia Rivadeneira:...».

¹²⁴ Gustavo Salazar Calle, *Las casas impresoras en la filatelia ecuatoriana...*

las mujeres en la esfera pública como profesionales. Su obra abarcó diferentes ámbitos, su labor era reconocida y muchas personas que estaban en capacidad de pagar un retrato hecho por ella, frecuentemente buscaban sus servicios.

Lamentablemente la presencia de las mujeres en el ámbito del grabado no ha sido reconocida en la historia del Arte, pero ventajosamente los últimos años se han hecho investigaciones que nos muestran la amplia obra de Emilia Rivadeneira que ha servido para reivindicar su nombre y obra.

CAPÍTULO III

ENTREVISTAS A HISTORIADORAS

Hemos realizado entrevistas a dos historiadoras del Arte, para que nos den sus opiniones respecto a la invisibilidad de la mujer en el Arte. El tema se presta para una conversación extensa, pero solo hemos formulado cuatro preguntas, las mismas para las dos entrevistadas.

Nuestra primera entrevistada es Alexandra Kennedy Troya, Doctora en Historia del Arte, ha hecho una extensa labor de investigación en arte escribiendo varios libros y muchos artículos sobre Arte, visualidad y arquitectura, entre otros temas. Tiene una amplia trayectoria, se ha desempeñado como docente universitaria, consultora, conferencista.

La Dra. Kennedy conoce del trabajo de Isabel de Santiago y de Emilia Rivadeneira, entiende que se han realizado investigaciones sobre las artistas, pero considera que se debe profundizar, revisar archivos, en el caso de Isabel cree que es un proceso que tomaría mucho tiempo por la época en que vivió y en el caso de Emilia piensa que es menos complicado.

Sobre la imagen de la mujer como musa inspiradora y como creadora de arte, considera que es un tema muy complejo de tratar, que ha sido analizado por varias historiadoras.

Cree que los adjetivos usados para referirse al arte hecho por mujeres como por ejemplo "*delicado*", "*suave*", "*frágil*", "*sensible*", *entre otros*, es una construcción discursiva e ideológica que jerarquiza lo masculino sobre lo femenino.

La segunda entrevistada es Susan Rocha Ramírez, Máster en Historia, Curadora, Crítica, investigadora de Arte, ha dirigido varios museos y ha sido docente. Ha publicado múltiples artículos, catálogos y capítulo de libros sobre Arte ecuatoriano.

Nos dice que conoce sobre el trabajo de las artistas y estima que hacen falta estudios históricos agregadores de valor, pero también medios de difusión como son las exposiciones. Estima que se debe analizar las reales condiciones del contexto en el que se desempeñaron las mujeres, qué posibilidades tenían de crear, de insertarse dentro del espacio de producción, de recibir encargos, de poder tener su propio negocio, de lograr vender.

Las dos artistas vivieron en momentos históricos diferentes, Isabel de Santiago aprendió a pitar como un oficio familiar, y Emilia ya tuvo acceso, aunque limitado, de acceder a estudiar, en su época el estudio del arte ya fue una opción, con la creación de la Escuela de Bellas Artes, de su generación surgieron escultoras importantes. Hay que examinar en un contexto específico, las condiciones que tenían las mujeres de circular.

En cuanto a los adjetivos que le daban al arte producido por mujeres, nos indica que hay mujeres que se autocalifican de esa manera, insertándose en ese discurso patriarcal. Piensa que hay que observar bien las palabras que los historiadores han usado para referirse a las mujeres y su trabajo, para no forzar la situación con lo ideológico. En el caso de Emilia, hay que revisar el por qué de su ausencia, dónde están los registros de sus obras, cómo se fue de su existencia.

Las dos historiadoras coinciden en que se deben realizar estudios más profundos sobre las artistas, analizando el contexto en el que vivieron y las reales posibilidades que tuvieron para desenvolverse como profesionales.

CUESTIONARIO

1. ¿Conoce el trabajo artístico de la pintora Isabel de Santiago y de la grabadora Emilia Rivadeneira?

Alexandra Kennedy Troya Si, claro

Susan Rocha Ramírez Si

2. ¿Cómo recuperar la participación de la mujer en la Historia del Arte ecuatoriano a partir del ejemplo de Isabel de Santiago y Emilia Rivadeneira?

A.K.T. Lamentablemente no se ha realizado una investigación a fondo sobre ninguna de las dos, habría que empezar por ello. Sobre la primera tomaría mucho tiempo y revisión de archivos (hay un trabajo inicial de Carmen Fernández), y de la segunda

también hay un trabajo inicial menos académico, pero sobre ella sería menos complicado por la época en la que vive.

S.R.R. Creo que lo que hace falta son estudios históricos que sean agregadores de valor. Poder colocar en el campo a través de estudios que realmente sean agregadores de valor y a través de dispositivos también de difusión como las exposiciones.

3. Para los artistas visuales de todas las épocas, la mujer siempre ha sido musa e inspiración, la imagen femenina está representada en muchas obras y de distintas maneras. ¿Por qué se aceptaba que la mujer pueda ser mirada y apreciada en una obra de arte y no se aceptaba que sea creadora de arte?

A.K.T. Leer a Mayayo para comenzar...es un tema muy complejo, no se puede resolver en una entrevista.

S.R.R. No son artistas visuales, son artistas plásticas, de artes visuales hablamos recién desde finales del siglo XX, por temporalidad, por concepción de la obra no son artistas visuales.

Hay una estructura de género que determina unos ciertos regímenes de visibilidad enmarcado en ciertas condiciones de posibilidad de crear. Creo que no hay que decir todas las épocas, como si fuera una sola cosa esencialista, sino que hay que ver las composiciones reales de posibilidad de cada época. Isabel de Santiago creció en una familia de pintores, vivió en un taller, aprendió a pintar como un oficio familiar. Habría que ver por ejemplo las condiciones de posibilidad que tenían las mujeres en ese siglo específico, de insertarse en estos talleres, de realmente lograr vender, que se sepa que la obra es suya, es decir, no es una condición tan de minoridad, no es que al sujeto subalterno le caen todas los males del mundo, que no tiene posibilidad de agencia. No es así. Habría que ver cuáles son las condiciones reales de posibilidad que ella tuvo, incluso de insertarse dentro del espacio de producción o de creación de pinturas con fines religiosos, las posibilidades que ella tuvo de tener encargos, las posibilidades que ella tuvo de tener ventas, tener su propio taller, como para ver cuáles fueron sus condiciones reales en su contexto.

Emilia Rivadenerira está en otro momento histórico, igual habría que ver cuáles son sus posibilidades reales de producción y de circulación, o sea, finalmente Emilia Rivadeneira fue también contratada para elaboración de numismática, de grabado muy especializado.

Habría que ver también cuáles son sus condiciones reales de producción, habría que ver que luego de la revolución liberal, si bien es cierto se abrió la posibilidad que las mujeres estudien, lo tenían limitado y uno de las cosas que podían hacer era realmente la cuestión de las artes. Si uno mira las fotografías de la Escuela de Bellas Artes de inicios de siglo se va a ver que hay una cantidad importante de mujeres, y de hecho, de esa generación surgieron un montón de escultoras importantes, por ejemplo discípulas de Luigi Casadio. Hay que ver en el contexto cuáles son las condiciones de posibilidades en ese contexto específico de las mujeres de circular.

4. El arte hecho por mujeres se ha calificado en la historia del Arte con adjetivos como "delicado", "suave", "frágil", "sensible", entre otros, encerrándolos dentro del concepto de feminidad. ¿Cree usted que esta es una construcción discursiva e ideológica que jerarquiza lo masculino sobre lo femenino?

A.K.T. Por supuesto, igual hay mucho material escrito sobre esto en las historias del arte escritas por mujeres feministas (Butler, por citar una). Hay muy buena bibliografía fuera sobre toda esta problemática.

S.R.R. No creo que esos sean los únicos adjetivos, le recomendaría leer Andrea Giuntia *Un Arte femenino no es un Arte feminista*, no es un arte radical tampoco, hay mujeres también que se autocalifican de esa forma, se insertan dentro de ese discurso patriarcal. Evidentemente esas palabras hacen una distinción entre una obra de arte, digamos fuerte, y una obra de arte como femenina. Creo que habría que mirar en realidad cuál es el lenguaje con el que se refiere de verdad la historia del arte aquí sobre ellas. O sea, qué es lo que de verdad dice, por ejemplo Navarro, o qué es lo que de verdad dice, por ejemplo, el Padre Vargas, que son dos relatos canónicos, los primeros relatos de Historia del Arte. Navarro se podría considerar el primer historiador de Arte, con todos los defectos que tiene, habría que ver cuáles son las palabras que ellos realmente usan para referirse a ellas y ver si realmente coinciden con esto, porque sino estaríamos forzando, hacer calzar algo ideológico, no necesariamente con las fuentes, no necesariamente con la base empírica material que encontremos.

Es interesante leer que hay una ausencia, cómo se sabe que existió Emilia Rivedeneira entonces?, dónde están los registros de sus obras? Cosas así, pero leyendo las fuentes, viendo lo que realmente dicen las fuentes.

CONCLUSIONES

¿Cómo sería la historia del arte si la hubieran escrito mujeres?, ¿Cómo sería la historia del arte si la hubieran escrito sobre mujeres, en los mismos términos en que escribieron sobre los hombres?, ¿Cuál sería el legado y la influencia en la sociedad actual?, son preguntas que me ha hecho y que solo en una historia alternativa podría desarrollar.

En los primeros textos escritos sobre la Historia del Arte ecuatoriano, la mujer está invisibilizada, minimizada y no porque no haya historias que contar, sino que en el siglo XVII el pensamiento global era de marginación, subordinación de la mujer por parte del hombre, la sociedad era hegemónica, patriarcal que veía a la mujer como un ser de condiciones menores al varón.

En un contexto de ignorancia, la educación era para grupos privilegiados de la sociedad, las congregaciones religiosas llegadas con los conquistadores, impartían educación en escuelas y universidades. También lo hacían a niños de grupos vulnerables, pero no para niñas, aparte de alfabetizar, también enseñaban oficios.

Los hombres indígenas y mestizos de la época colonial, gracias a sus habilidades para la pintura y la escultura, lograron destacarse en la Escuela Quiteña y forman parte de la narrativa de la Historia del Arte ecuatoriano, el ser hombres les ayudó, en estos casos, a acceder a la educación. Las mujeres no tuvieron esa suerte, diestras artesanas sin instrucción formal, se desarrollaron en el ambiente artístico, pero por su condición, apenas si son nombradas, la mayoría invisibilizadas.

Pero existieron mujeres que no aceptaron ese rol impuesto, algunas optaron por la vida religiosa que era una manera de acceder a la educación, les permitía desarrollarse culturalmente, y también gozaban de respeto y consideración, pudiendo, en algunos casos, incluso tener la libertad de manejar sus bienes y dinero.

El papel de las mujeres artistas en la historia ha sido hasta hace muy pocos años sistemáticamente ignorado en el discurso oficial, tradicionalmente masculino. El hombre siempre es el sujeto de referencia y las mujeres frente a ellos quedan invisibilizadas, olvidadas o excluidas por la visión androcéntrica del arte.

Pero también están esas historias no contadas sobre mujeres que participaban de la economía, en los eventos sociales, culturales y políticos, mujeres que participaron en las luchas independentistas, activas en todas las esferas de la sociedad y que eran bien vistas y aceptadas en su época.

Pero son los historiadores quienes han contado sobre una parte de la sociedad, esa

parte instruida, privilegiada, y cercana a los blancos europeos. Por eso las investigaciones han dado luz sobre personajes destacados pero silenciados, reconocidos pero invisibilizados. En los archivos y bibliotecas seguramente se seguirán encontrando historias que merecen ser contadas,

Se puede tomar como referencia el título *Contribución femenina al arte ecuatoriano* del texto *El Arte Ecuatoriano* de Fray José María Vargas, para escribir sobre todas esas mujeres a la que la Historia oficial escrita hasta el siglo anterior, no les dio cabida en sus páginas, o no les dio la suficiente importancia a su obra como para hacer un análisis extenso y riguroso, similar a sus pares masculinos. Pareciera que no existieron mujeres dedicadas al arte, y gracias a este texto de Vargas, los talentosos pintores no fueron entendidos por sus parejas, dejando un sabor a una *contribución femenina* negativa al arte.

Hablamos de grupos de excluidos, marginados, discriminados, por una sociedad hegemónica, patriarcal de siglos anteriores al XX, no solo segregaba a las mujeres, sino también a negros, indígenas, pobres. A la mujer le imponía que su vida girase en torno al cuidado de su familia, las que pertenecían a familias aristocráticas, de clases privilegiadas, podían acceder a una educación formal en casa, destinada al buen desempeño como ama de casa, imitando las virtudes de la virgen María, de humildad, obediencia, paciencia, dulzura, caridad, etc. Algunas, con el apoyo de sus familias incursionaron en la pintura, la música, la literatura, como actividades de recreación dentro del ámbito familiar y unas cuantas fueron contra lo establecido y se desempeñaron en el ámbito laboral. Las mujeres pobres no tenían opción de educarse, debían trabajar y soportar el trato que les dieran sus esposos y patrones.

En los años setenta del siglo pasado, tras las movilizaciones sociales, se denunció el orden androcéntrico del sistema del arte, la desigualdad de género, el trato de los museos y centros de arte hacia las producciones de mujeres, donde había ausencia o mínima participación femenina, pues el poder masculino mantenía su hegemonía.

Isabel de Cisneros y Alvarado, hija de Miguel de Santiago, reconocido como uno de los pintores más importantes de la Escuela Quiteña, llevó el apellido de su madre porque su padre consideraba que su apellido De Santiago no le pertenecía, pues fue adoptado por Hernando de Santiago, Regidor y Fiel Ejecutor de Riobamba, alrededor del 1636, y su apellido de nacimiento, Vizúete, representaba su herencia indígena.

Sabemos que la sociedad de esa época privilegiaba lo “blanco”, además no había obligatoriedad de darle el apellido de los padres a sus hijos, no había registro civil que

regulara esas acciones.

Isabel aprendió a pintar en el taller de su padre, con el que trabajó junto a otros ayudantes del taller, por lo que se puede inferir que participó de las múltiples obras que se le encargaban, especialmente de las instituciones religiosas que básicamente usaban las pinturas con espíritu pedagógico para imponer la nueva fe cristiana a la población. Pero también recibía pedidos de parte de la élite quiteña, que quería adornar sus casas con obras de diferentes temáticas, del taller más prestigioso de la época, por la fama de Miguel de Santiago a nivel nacional y en el exterior.

Isabel ha pasado a la historia en el ámbito artístico como Isabel de Santiago, su obra lleva cuatro siglos en silencio, en la penumbra, la falta de firma en sus cuadros aporta al mutis de su trabajo en la historia del arte. Escasamente nombrada, merece ser estudiada y perseverar en el estudio de su trabajo, al igual que otras mujeres que aportaron al arte ecuatoriano. No se trata de crear historias de mujeres para agregarlas a la historia del arte, sino de narrar historias que ocurrieron y que no están escritas.

Isabel fue la única hija, de cinco que tuvo Miguel de Santiago, que le sobrevivió. Se casó con Antonio Egas Venegas de Córdova, también pintor, procrearon cinco hijos, lo que no le impidió seguir laborando en el taller, a la muerte de su padre, siendo ya viuda, heredó el taller que lo dirigió hasta su muerte en 1714, tenía alrededor de 50 años.

El testamento en el siglo XVII, era un documento en el que se dejaba por escrito y ante notario y testigos, la última voluntad del testador. Se aclaraba sobre los bienes, deudas por pagar, deudas por cobrar, herencias, etc. Isabel deja constancia en su testamento de su trabajo en el taller, de los trabajos inconclusos que tuvo que cumplir y de las deudas dejadas por su esposo y por su padre, que tuvo que sufragar, muchas de las cuales fueron canceladas con obras. Debieron ser de buena calidad para que sean aceptadas como pago.

Isabel de Santiago y su padre Miguel de Santiago fueron muy religiosos, Miguel devoto de San Agustín, pidió ser enterrado en el convento de San Agustín, lo que fue aceptado mediante Bula Papal, murió en 1706, Isabel fue enterrada en el convento de Nuestra Señora de La Merced, los dos en Quito. Tuvieron nexos con algunos conventos e iglesias, sus obras son, mayoritariamente, de índole religiosa cristiana.

Para la época no existía el concepto de artista, no se acostumbraba a firmar las obras, lo que dificulta saber con certeza quien es el creador de los cuadros, hay unos pocos con leyendas alusivas al autor o a quien encomendó la obra, también, por las

características de la pintura, técnicas usadas, se puede deducir quien la realizó, pero esto lo analiza un especialista.

Isabel y Miguel, no pertenecieron a ninguna cofradía de artesanos como usualmente era la costumbre.

Sus obras eran copias de grabados traídos de España, Italia, y otros lugares de Europa, que los religiosos les proveían. Solamente si éstos requerían algún cambio, se modificaba la imagen. Los colores que usaban eran en base a productos naturales, no de muy buena calidad, pues los importados resultaban muy caros. A las imágenes de los grabados las enriquecían en ocasiones con paisajes andinos, y colores propios de esta naturaleza.

De Isabel de Santiago solo hay constancia de un trabajo que realizó, el de sor Juana de la Cruz, o sor Juana de Jesús, todas las demás obras son atribuidas, porque se corresponden al estilo que ella usó en su trabajo.

Los investigadores de la vida y obra de Emilia Rivadeneira Rodrigo Páez Terán, Gustavo Salazar, Eladio Rivadulla, Fernando Jurado Noboa, han encontrado muchas obras de Emilia Rivadeneira donde se aprecia sus habilidades para el grabado.

Emilia Rivadeneira aparece en textos y escritos sobre filatelia y numismática ecuatoriana, por los trabajos que realizó para los primeros sellos y la moneda de cinco francos, pero su obra es mucho más amplia.

En 1864, su padre Manuel Antonio Rivadeneira Heredia, obtuvo mediante contrato con el estado ecuatoriano, la elaboración de la serie postal de los primeros cuatro sellos no perforados, que los hizo en la imprenta de su propiedad.

En el siglo XIX, los gobiernos vieron la importancia de brindar educación a las mujeres, poco a poco más mujeres podían acceder, no solo a la educación básica, sino que aspiraban a una profesión y trabajo, se reconoció los derechos de las mujeres, pero continuaron las jerarquías basadas en el sexo. Se crearon también instituciones y escuelas de bellas artes, aunque con ciertas limitaciones para las mujeres, como el estudio del desnudo.

Emilia, además fue pionera y se destacó en varias facetas: reconocida como la primera mujer en incursionar en el grabado, la primera mujer en representar al país en un evento internacional, hizo el diseño de los primeros sellos postales ecuatorianos, la moneda de cinco francos se considera como uno de los diseños más lindos y el Senado la catalogó como “verdadero genio artístico”, tuvo su propio taller en el que, también

impartía clases de grabado a las niñas de Quito, mismas que promocionaba mediante avisos en la prensa.

Incursionó en la elaboración de retratos, ilustración, numismática, filatelia y cartografía. Y su accionar fue más allá de la creación, gestionó junto a su padre la elaboración de una escultura en honor al Mariscal Antonio José de Sucre, que desgraciadamente por múltiples problemas solo se la hizo en yeso y no en mármol o piedra como estaba estipulado. Interpeló al gobierno de José María Plácido Caamaño, en un documento escrito y firmado por ella, en el que reclamaba por la contratación de los sellos postales con empresas extranjeras, cuando se lo podía hacer aquí en el país, defendiendo de esa manera su derecho al trabajo, pues ella había hecho el diseño de los primeros sellos.

Jose Gabriel Navarro, Jacinto Jijón y Caamaño y Fray José María Vargas autores de textos sobre Historia del Arte del Ecuador, incluyeron en sus relatos, unos pocos nombre de mujeres entre los que está Isabel de Santiago, pero ninguno escribió sobre Emilia Rivadeneira, siendo ella una grabadora conocida y reconocida en la capital. Cuando Emilia murió, Navarro tenía 35 años, Jijón y Caamaño 26 años y Vargas 14, no entendemos por qué la ausencia de Emilia en sus narraciones, siendo ella una grabadora de prestigio en Quito y ellos residentes de la misma ciudad.

Entre los artistas, no a todos los hombres se los ha considerado excepcionales, hay unos que tienen mejor técnica que otros, algunos tienen más obras conocidas o un mayor número de trabajos realizados, no hay una genialidad per se. Así como, no por ser mujer una pintora no puede destacar, o su trabajo es de inferior calidad.

Las dos artistas comparten similitudes, aunque vivieron en épocas con dos siglos de diferencia. No tuvieron acceso a la educación formal, Emilia con menos limitaciones que Isabel; las dos pertenecieron a familias vinculadas al arte, que las supo apoyar, para que en sus casas, aprendan todo lo relacionado al grabado y la pintura respectivamente; trabajaron desde muy jóvenes y prácticamente durante toda sus vidas, en tiempos en el que el trabajo de la mujer no se aceptaba; formaron sus familias, pero eso no impidió para que sigan laborando y siendo productivas en sus trabajos; tuvieron su propio taller, aunque Isabel lo heredó, ambas supieron mantenerlos; Emilia daba clases de grabado y es posible que Isabel en su taller también enseñara, pues para la época, los talleres eran los lugares donde se aprendía el oficio de la pintura.

Ambas, hoy reconocidas como artistas, nos han legado importantes obras, es un derecho conocer sobre ellas y sobre todas esas otras mujeres creadoras cuyas vidas y

obras están guardadas en archivos y bibliotecas. Artistas quitenas olvidadas y cuya vida y obra merecen ser estudiadas: Petrona Pérez, Mercedes Miño, Magdalena Dávalos y Maldonado, Sor María Estefanía Dávalos Maldonado, María Salas, Eugenia Mera, Rosario Villagomez

Se necesita investigaciones concienzudas, como dicen nuestras entrevistadas, profundas, que llevan tiempo pero que son necesarias. Reivindicar el papel desempeñado por mujeres creadoras de arte y darle visibilidad, es crear referentes femeninos a las nuevas generaciones de artistas, es mostrar que las mujeres tuvieron una contribución positiva en la cultura y en la sociedad.

Como dice Patricia Mayayo: “ lo importante no es tanto (o no sólo) rescatar la obra de una serie de mujeres olvidadas, sino preguntarse por qué han sido discriminadas, examinar en qué medida la historia del arte ha contribuido a forjar una determinada construcción de la diferencia sexual y analizar, sobre todo, cómo han vivido las mujeres esa construcción a lo largo de los siglos”¹²⁵.

Se necesitan cambios en las reglas que legitima el arte, para lograr la igualdad y el museo juega un papel importante, pues no solo marcan tendencia, sino que pueden mostrar esos trabajos y también darle más cabida a las actuales producciones femeninas para seguir una ruta de más equidad.

¹²⁵ Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid, Ediciones Cátedra. 2003).

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Milagros. «Cuando Bellas Artes de escribía con mayúsculas», *Revista Mundo Diners*, 8 de junio de 2019, <https://revistamundodinners.com/cuando-bellas-artes-se-escribia-con-mayusculas/>

ARCA Arte colonial. <http://52.183.37.55/artworks/2038>

Ayala Mora, Enrique. *Resumen de Historia del Ecuador* (Corporación Editora Nacional, Quito, 2008), Pag 17, <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf>

autores ec La base de datos de autores de Ecuador. <http://autores.ec/autor/13827>

Blog sobre las visiones alternativas de la Humanidad,
<https://laotracaradelpasado.blogspot.com/2015/05/llega-la-historia-imperfecta.html>.

Batista Rodriguez, Arianni. «Arte Contemporáneo en Ecuador: La Producción femenina en la configuración de la escena (1990-2012)» (Tesis de Maestría, FLACSO, Sede Ecuador, 2013), 10,
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5712/2/TFLACSO-2013ABR.pdf>.

Belart Bellas Artes Artes-Antiguedades-Coleccionismo, Ediciones Jardín, S.L. Revistas revisadas año I (1993) N° 1; año II (1994) N° 3, 4, 7, 8, 9 y 10; año III (1995) N° 13

Boletín AFE número 15 – abril de 2014.
http://www.guayaquilfilatelico.org/afe/boletin_15.pdf

Cáceres Santacruz, Nataly Andrea. *La estatua más esperada. El Mariscal Antonio José de Sucre*,
<https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/download/566/724/753>

Chadwick, Whitney. *Las mujeres y el arte* (Debate Feminista, 7, 1 de marzo de 1993),
<https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1993.7.1656>.

Chiriboga Alvear, Manuel. *Cartilla del aprendiz de Sastrería: teórico-práctica*. (Biblioteca Digital CCE, 1889, Repositorio Digital).
<http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/18458>

Chiriboga Alvear, Manuel. *Elementos de sastrería teórico-práctica: libro primero del aprendiz*. Biblioteca Digital CCE, 1896, Repositorio Digital),
<http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/17650>

Civale, Cristina. « Mujeres radicales”: la muestra que logró recuperar la obra de las grandes artistas latinoamericanas», *Infobae* (21 de septiembre de 2018),
<https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/09/21/mujeres-radicales-la-gran-muestra-que-reivindica-el-arte-femenino/>

Conversatorios Museo Numismático. *Visualidades del sello postal, orígenes y devenires*. 29 jul 2021.

https://www.youtube.com/watch?v=kbEbt73KLDU&list=PLCN6s4Xg7vd3XIVszTE2ZFvrgEScEJGY-&index=2&ab_channel=MuseoBce

En Marcha por el poder popular y el socialismo. PCMLE. *Fundación de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha*. 16 de febrero de 2012. <http://pcmle.org/EM/spip.php?article5018>

Fernández-Salvador, Carmen, Costales Samaniego, Alfredo. *Arte Colonial Quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores* (Quito, 2007), https://www.academia.edu/6968213/Arte_colonial_quite%C3%B1o

Filatelia del Ecuador. <http://filateliadelecuador.blogspot.com/2015/04/150-anos-del-primer-sello-postal-del.html>

Goetschel, Ana María. *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas. Quito en la primera mitad del siglo XX 2007* (Digital Repository The University of New Mexico) FLACSO, Sede Ecuador, 2007, https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1173&context=abya_yala.

Goetschel, Ana María. *Re/construyendo historias de mujeres ecuatorianas* (Trama ediciones. 2009), <https://repositorio.iaen.edu.ec/handle/24000/4351>.

González Suarez, Federico. *Historia General de la República del Ecuador* (Tomo séptimo, 1894), <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/bitstream/34000/971/1/FR1-L-000329-Gonzalez-Historia-V7.pdf>

Guzmán, Ivonne. «Emilia Rivadeneira: artista», *El Comercio*. 28 de enero de 2017. <https://www.elcomercio.com/tendencias/emiliarivadeneira-artista-grabado.html>

Hidalgo, Angel Emilio. «La pintura costumbrista y las exposiciones internacionales del siglo XIX», *El Telégrafo*, Sección Punto de vista. 30 de enero de 2017. <https://www.letelegrafo.com.ec/noticias/punto/1/la-pintura-costumbrista-y-las-exposiciones-internacionales-del-s-xix>

Hidalgo, Ángel Emilio. «*Vida pública y mundos privados 1590-1950* », en *Guayaquil al vaivén de la ría*, (Municipio de Guayaquil, Ediciones Libri Mundi. 2003).

Higuera, Priscilla. «Ciencia ficción y la historia alternativa», *Forbes Mexico* (18 de julio de 2014), <https://www.forbes.com.mx/ciencia-ficcion-y-la-historia-alternativa/>.

Hoyos Galarza, Melvin. *La Moneda Ecuatoriana a través de los tiempos* (Poligráfica C.A. segunda edición, Guayaquil, 2016).

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural 2020 *estará dedicado al redescubrimiento de Miguel de Santiago*. 4 de enero de 2020. <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/2020-estara-dedicado-al-redescubrimiento-de-miguel-de-santiago/>

Internet Archive, 100 artistas del Ecuador. <https://archive.org/details/VariosPintura100ArtistasDelEcuador/page/n111/mode/2up>

Jijón y Caamaño, Jacinto. *Jacinto Jijón y Caamaño* (Edición digital basada en la de México, J. M. Cajica, 1960), Biblioteca Ecuatoriana Mínima, pag 464 http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jacinto-jijon-y-caamano--0/html/?_ga=2.94033947.723169308.1627836731-1884456434.162726679566795

Justo Estebanz, Ángel. «El Obrador De Miguel De Santiago En Sus Primeros años: 1656-1675», *Revista Complutense De Historia De América* 36 diciembre, 2010. pag 163-184. https://doi.org/10.5209/rev_RCHA.2010.v36.8.

Justo Estebanz, Ángel. *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito* (Ed. Quito: FONSA, 2008), [https://www.academia.edu/24773130/Miguel de Santiago en san Agustin de Quito](https://www.academia.edu/24773130/Miguel_de_Santiago_en_san_Agustin_de_Quito)

Kennedy Troya, Alexandra. «El Barroco quiteño revisitado por los artistas decimonónicos», en *Elites y la nación en obras Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930* (Cuenca, 2015), <https://dialnet.unirioja.es> > descarga > libro

Kennedy Troya, Alexandra. «Quito: imágenes e imagineros barrocos» en *Antología de Historia*, Pag. 110, <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/40911.pdf>

Londoño López, Jenny. *Ensayos históricos sobre subordinación e insurgencia femenina* (Quito, 2010). <https://repositorio.iaen.edu.ec/bitstream/24000/4431/1/ENSAYOS%20HIST%20C3%93RICOS%20SOBRE%20SUBORDINACI%20C3%93N%20E%20INSURGENCIA%20FEMENINA.pdf>

Lost Art Press <https://blog.lostartpress.com/2017/07/25/latin-american-workbenches-in-the-colonial-era-part-1-mexico-colombia-ecuador/>

Macfie, Alexander Dr. Dr. Revisión de la *Retrospectiva de Keith Jenkins* (1991) revisión no. 1266, Consulta: 27 de octubre de 2021, <https://reviews.history.ac.uk/review/1266>.

Martín Martín, Inmaculada. *Isabel de Santiago una pintora quiteña del siglo XVII*, (Dialnet, 2008), <https://dialnet.unirioja.es> > dialnet

Mayayo, Patricia. «Historias de mujeres, historias del arte». Madrid, Ediciones Cátedra. 2003.

Mill, John Stuart. *The subjection of Women*, en *The Three Essays by John Stuart Mill*, Londres, World's Classics Series, 1869, p. 441.

Ministerio de Cultura y Patrimonio. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/conversatorio-sobre-emilia-rivadeneira-la-primer-grabadora-ecuatoriana/>

Ministerio de Cultura y Patrimonio. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/exposicion-emilia-rivadeneira-grabadora-ecuatoriana-a-cien-anos-de-su-muerte/>

Monje Álvarez, Carlos Arturo. *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa. Guía didáctica*, <https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Guia-didactica-metodologia-de-la-investigacion.pdf> .pag

Monasterio del Carmen Alto, *Fuentes grabadas en algunas pinturas del Monasterio del Carmen Alto*. <http://www.museocarmenalto.gob.ec/fuentes-grabadas-en-algunas-pinturas-del-monasterio-del-carmen-alto/>

Navarro, José Gabriel. *La influencia de los franciscanos en el arte quiteño* (Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011), http://www.cervantesvirtual.com/portales/portal_nacional_ecuador/obra/la-influencia-de-los-franciscanos-en-el-arte-quiteno/.

Navarro, José Gabriel. *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI-XVII-XVIII*. (Quito, Ecuador:Trama Diseño S.A., 2006).

Nochlin, Linda. «Por qué no han existido grandes mujeres artistas», <https://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf>

Novoa, Paul. Conversatorio *Ecuador 1865-1873 El cuatro reales rojo*, Mi oficina Philatelic Society, 26 de abril de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=>

Núñez Sánchez, Jorge. «Inicios de la educación pública en el Ecuador» en *Historia Ciencias Sociales Antología* (Flacso, Quito, 2000).

Páez Terán, Rodrigo. «Rivadeneira y Rivadeneira» *Genealogía filatélica. Boletín AFE Asociación Filatélica ecuatoriana*. Número 15. abril de 2014. Pg 8-14. http://www.guayaquilfilatelico.org/afe/boletin_15.pdf

Pareja Diezcanseco, Alfredo. , *Vida y leyenda de Miguel de Santiago*.(CCE Benjamín Carrión, 2008).

Pérez, Trinidad. «Documentos para el estudio de las Bellas Artes. Introducción y transcripción», *Procesos Revista Ecuatoriana de Historia*, II semestre, 2013, Universidad Andina Simón Bolívar <https://dialnet.unirioja.es> › descarga › artículo

Polanco de Luca, Mónica. *Nación y estado en la gráfica de sellos postales ecuatorianos*, Pag 134 https://www.palermo.edu/dyc/doctorado_diseno/documentacion/Tesis_Polanco.pdf

Reilly, Maura. «El revisionismo el MoMA es fragmentado y está lleno de problemas: la historiadora del arte feminista Maura Reilly sobre el Rehang del museo», *Artnews* (31 de octubre de 2019), <https://www.artnews.com/art-news/reviews/moma-rehang-art-historian-maura-reilly-13484/>

Repositorio Institucional Universidad de Cuenca. *La Luciérnaga* <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/27195>

Reyes, Ramiro. *Numismática Ecuatoriana Evolución y coleccionismo de nuestra moneda*, Instituto Metropolitano de Patrimonio, <https://docplayer.es/17564152-Numismatica-ecuatoriana.html> (60 of 125)

Romero, Martha. Día a Día, Teleamazonas, *Miguel de Santiago*, 20 de julio de 2021 https://www.youtube.com/watch?v=wQA0xoBTnGY&ab_channel=D%C3%ADaD%C3%ADa-Teleamazonas

Ryzik, Melena. «Las Guerrilla Girls, después de 3 décadas, siguen haciendo ruido en las jaulas del mundo del arte». *The New York Times* (5 de agosto de 2015), <https://www.nytimes.com/2015/08/09/arts/design/the-guerrilla-girls-after-3-decades-still-rattling-art-world-cages.html>

Salazar Calle, Gustavo. Conversatorio *Las casas impresoras en la filatelia ecuatoriana* (parte 1) Mi oficina Philatelic Society, 25 de noviembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=d6um5vA6n7w&t=1281s&ab_channel=MiOficinaPhilatelicSociety

Salazar Calle, Gustavo. «Emilia Rivadeneira (1839-1916), artista ecuatoriana del grabado», *Numbers Magazine*.02 octubre de 2018. <https://www.numbersmagazine.com/articulo.php?tit=emilia-rivadeneira-1839-1916-artista-ecuatoriana-del-grabado>

Salazar Calle, Gustavo. «Una historia del grabado en Ecuador: Emilia Rivadeneira», *Cartón Piedra*. edición número 277. 20 de febrero de 2017 <https://web.archive.org/web/20180623222121/https://www.cartonpiedra.com.ec/noticias/edicion-n-277/1/una-historia-del-grabado-en-ecuador-emilia-rivadeneira>

Wallach Scott, Joan. *Género e Historia* (Fondo de cultura económica, Universidad Autónoma de la ciudad de México, 2008), https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/380230/mod_resource/content/1/Scott%20%20Joan%20-%20G%C3%A9nero%20e%20Historia.pdf

Siguenza, Carmen. «María Gimeno raja el canon de la historia del arte para que entren las mujeres», *Efeminista* (11 de noviembre de 2019), <https://efeminista.com/maria-gimeno-arte-mujeres/>.

Video de la performance «María Gimeno en el Museo del Prado», https://www.youtube.com/watch?time_continue=128&v=VSzkKDeM29Y&feature=emb_logo&ab_channel=EfeministaAgenciaEFE

The Met. Arte. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/770880>

Torrent Esclapés, Rosalía. *El silencio como forma de violencia. Historia del arte y mujeres* (Revista UM Universidad de Murcia, 2012), <https://revistas.um.es/reapi/article/view/163001>

Vargas, José María. *Historia de la cultura ecuatoriana* (Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005), Pags 225 a 231 y 354-355 <https://biblioteca.org.ar/libros/154830.pdf>

Vargas, José María. «Historia del Arte ecuatoriano»,
<https://biblioteca.org.ar/libros/154830.pdf>

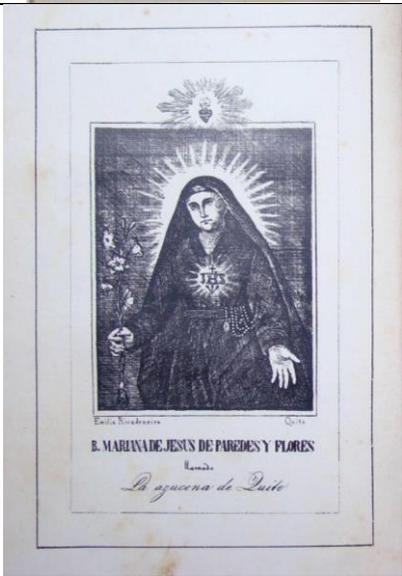
Vargas, José María. *El Arte Ecuatoriano*, (Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004), Pag 230, <https://biblioteca.org.ar/libros/132515.pdf>.

Vargas, José María. «El Arte Quiteño Colonial», 1944.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-quiteño-colonial--0/html/00281534-82b2-11df-acc7-002185ce6064_26.html

Vicente de Foronda, Pilar. *Investigación joven con perspectiva de género III. La invisibilidad de las mujeres en el arte. Una herstory es posible* (Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid, 2018), https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/28098/invisibilidad_vicente_IJCPG_2018.pdf?sequence=3&isAllowed=y

ANEXOS

OBRAS DE EMILIA RIVADENEIRA

 <p>QUETANIAS DEL SIGLO XIX CORAZON DE JESUS AURELIO QUITO GR. POR E. R.</p>	<p>Sagrado Corazón de Jesús</p> <p>Tipo de obra: Grabado Obra Visual</p> <p>Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p>Año de publicación: c. 1910</p>
	<p>Cristo de la Agonía y Virgen de los Dolores</p> <p>Tipo de obra: Grabado Obra Visual</p> <p>Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p>Año de publicación: 1869</p> <p>Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit</p>
 <p>Emilia Rivadeneira S. MARIANA DE JESUS DE PURGUES Y FLORES Lond. La imprenta de Quito</p>	<p>Retrato de Santa Mariana de Jesús</p> <p>Tipo de Obra: Grabado Obra visual</p> <p>Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p>Año de publicación: 1856</p> <p>Colección: Biblioteca Nacional de Ecuador</p>



Retrato de la venerable Virgen Mariana de Jesús Paredes y Flores Azucena de Quito

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1863

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato de Santa Mariana de Jesús: la Azucena de Quito

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1887

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato de Santa Mariana de Jesús: la Azucena de Quito

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1912

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Virgen María (esperanza de resurrección)

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1863

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Inmaculada Concepción

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1870

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



La Virgen SS. Del Rosario de Pompei

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Alto: 15 cm

Año de publicación: 1885

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Virgen del Quince

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: c 1886

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Santa Ana ruega por nosotros

Archivo particular de la Dra. Alexandra Kennedy Troya



Niño Jesús Buen Pastor

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Alto: 16 cm

Año de publicación: 1879

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Niño Jesús de Praga

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Alto: 7 cm

Año de publicación: 1898

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



San José y el Niño

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1885

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



San Jacinto

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1893

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Ascención de Monseñor José Ignacio Checa y Barba

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1887

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Capilla de Nuestra Señora del Rosario

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1865

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato del Papa León XIII

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1897

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato del Papa Pío X

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: c. 1903

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato de Fray José María de Jesús Yerovi

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: c. 1869

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato del Arz. Pedro Rafael González y Calisto

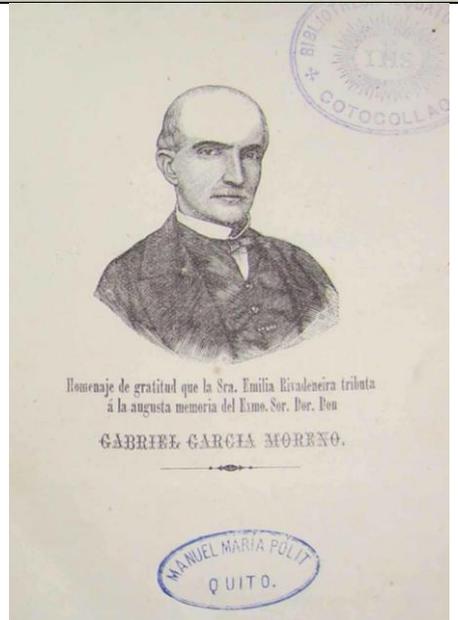
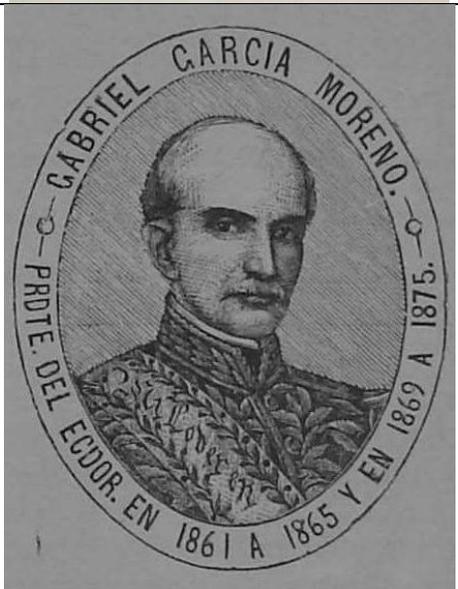
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

	<p>Retrato de Pedro José Arteta</p> <p>Tipo de obra: Grabado Obra Visual</p> <p>Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p>Año de publicación: 1873</p> <p>Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit</p>
	<p>Retrato de Gabriel García Moreno</p> <p>Tipo de obra: Grabado Obra Visual</p> <p>Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p>Alto: 20 cm</p> <p>Año de publicación: 1876</p> <p>Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit</p>
	<p>Retrato de Gabriel García Moreno</p> <p>Tipo de obra: Grabado Obra Visual</p> <p>Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p>Año de publicación: c. 1900</p> <p>Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit</p>



Retrato de la Baronesa de Wilson (Emilia Serrano García)

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

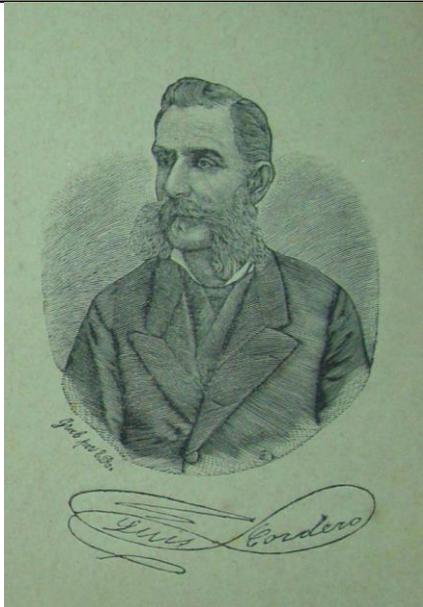
Autor: Emilia Rivadeneira

Alto: 19 cm

Año de publicación: 1880

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato de Luis Cordero

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

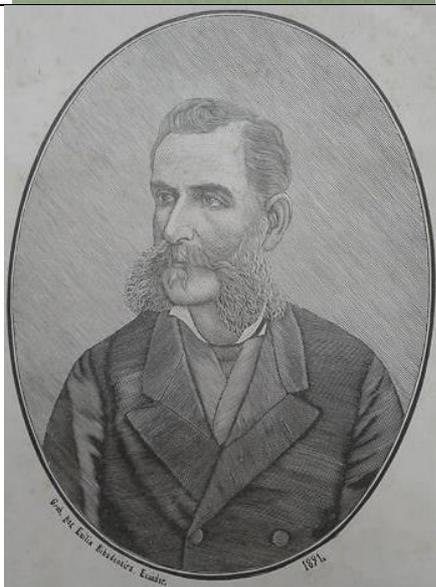
Autor: Emilia Rivadeneira

Alto: 20 cm

Año de publicación: 1883

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato de Luis Cordero

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

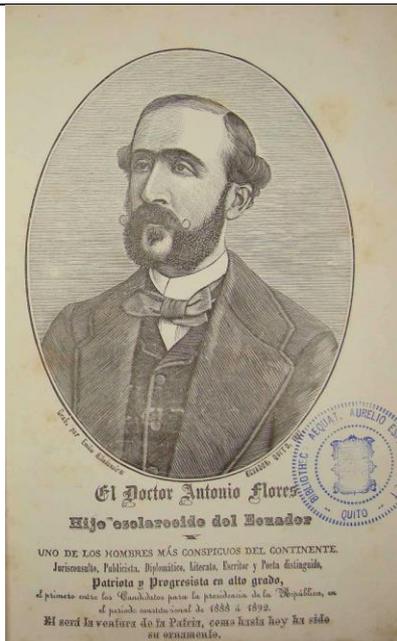
Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1891

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

 <p data-bbox="387 730 719 763">EL SEÑOR GENERAL DON REINALDO FLORES.</p>	<p data-bbox="922 353 1273 387">Retrato de Reinaldo Flores</p> <p data-bbox="922 427 1294 499">Tipo de obra: Grabado Obra Visual</p> <p data-bbox="922 504 1270 537">Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p data-bbox="922 542 1262 575">Año de publicación: 1884</p> <p data-bbox="922 580 1066 613">Colección:</p> <p data-bbox="922 618 1326 689">Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit</p>
 <p data-bbox="405 1352 746 1386">EL SR. GRAL. DR. D. FRANCISCO JAVIER SALAZAR.</p>	<p data-bbox="922 965 1278 1037">Retrato de Francisco Javier Salazar</p> <p data-bbox="922 1077 1294 1149">Tipo de obra: Grabado Obra Visual</p> <p data-bbox="922 1153 1270 1187">Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p data-bbox="922 1191 1262 1225">Año de publicación: 1884</p> <p data-bbox="922 1229 1066 1263">Colección:</p> <p data-bbox="922 1267 1326 1339">Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit</p>
 <p data-bbox="523 2024 767 2047">Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo"</p>	<p data-bbox="922 1603 1331 1637">Retrato de Quintiliano Sánchez</p> <p data-bbox="922 1677 1294 1749">Tipo de obra: Grabado Obra Visual</p> <p data-bbox="922 1753 1270 1787">Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p data-bbox="922 1792 1262 1825">Año de publicación: 1884</p> <p data-bbox="922 1830 1066 1863">Colección:</p> <p data-bbox="922 1868 1326 1939">Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit</p>



Retrato de Antonio Flores Jijón

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1887

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato de Antonio Flores Jijón

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1892

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato de Juan Montalvo

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1889

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



EXMO. DR. DN. J. M. F. CAAMAÑO.

Retrto de José María Plácido Caamaño

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1892

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato de Manuel Chiriboga Alvear

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1897

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Retrato de Antonio José de Sucre, Mariscal De Ayacucho

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: c. 1900

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



La abundancia

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1862

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Logotipo del Colegio de La Unión 1

Tipo de obra: Grabado Obra visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1860

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Logotipo de las Misiones Dominicanas en el Oriente (amazonía) ecuatoriana

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1890

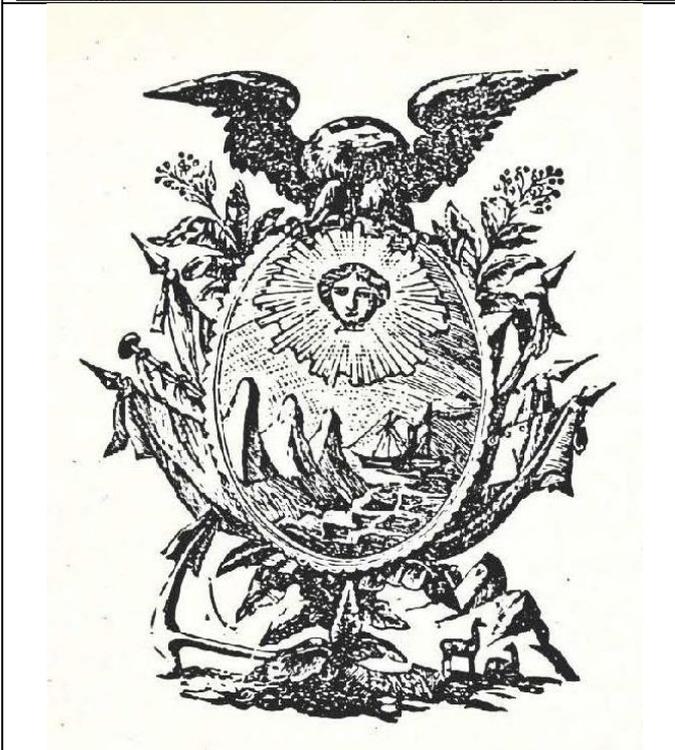
Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



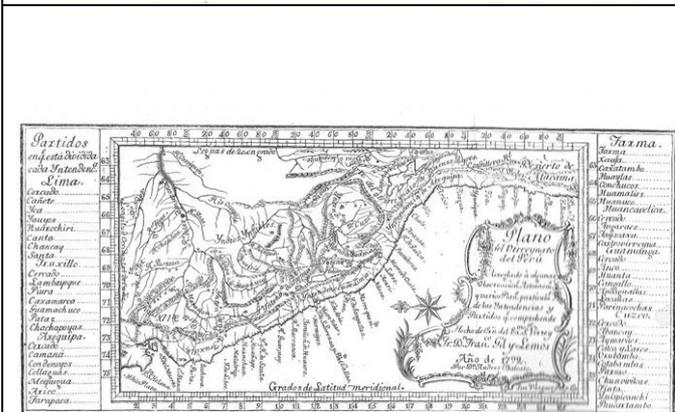
Portada La Luciérnaga Vol. 1
Núm.2

Tipo de obra: Grabado
Obra visual
Autor: Emilia Rivadeneira
Año de publicación: 1876
Colección:
Biblioteca Juan Bautista
Vásquez
Universidad de Cuenca



Escudo de la República del Ecuador

Tipo de obra: Grabado Obra Visual
Autor: Emilia Rivadeneira
Año de publicación: 1899
Colección:
Biblioteca Ecuatoriana Aurelio
Espinosa Pólit



Plano del Virreynato del Perú.
Arreglado á algunas
observaciones astronómicas y
varios planos particulares de las
Yntendencias y partidos que
comprende. Hecho de orden
del Exmo. S. Virrey Fr. Dn.
Francisco Gil y Lemos. Año de
1792. Por D. Andrés Baleano

Tipo de obra: Grabado Obra Visual
Autor: Emilia Rivadeneira
Año: 1902
Colección:
Biblioteca Nacional del Ecuador
Eugenio Espejo

Biblioteca Nacional del Ecuador "Eugenio Espejo"



Plano de Quito delineado por el padre Juan Bautista Menten, SJ.
 Autora: Emilia Rivadeneira
 Año: 1875
 Colección:
 Cartográfica Centro Cultural Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP)



Timbres y sellos postales (no emitidos)
 Tipo de obra: Grabado Obra Visual
 Autor: Emilia Rivadeneira
 Año de publicación: 1887
 Colección:
 Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Moneda de cinco francos
 Año de elaboración: 1858
 Casa de la Moneda de Quito,
 Colección Museo Numismático del Banco Central del Ecuador



Sastrería: Manera de tomar la costura

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Tiro del cordón

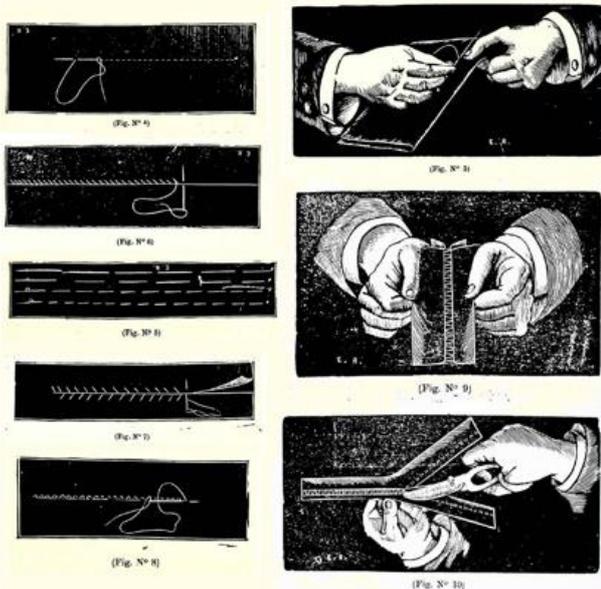
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Puntos de costura (1):
 pespunte; punto atrás; hilván;
 encandelillado; randa sencilla; y,
 punto flojo

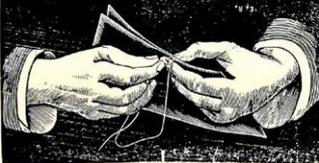
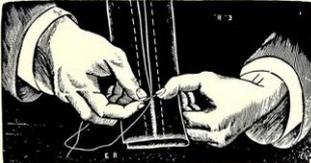
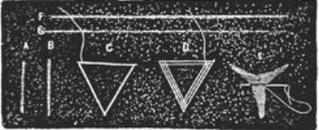
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

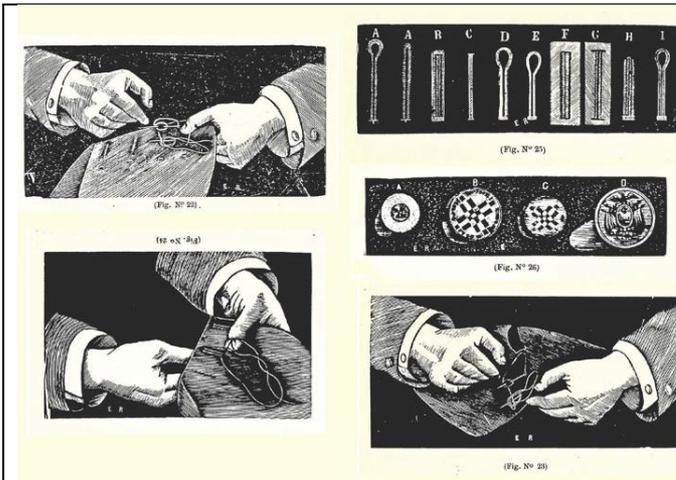
Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

 <p>(Fig. N° 11)</p>  <p>(Fig. N° 12)</p>  <p>(Fig. N° 13)</p>  <p>(Fig. N° 14)</p>	<p>Sastrería: Punto de costura (2): urle; punto perdido; surjete parado; y, surjete perdido</p> <p>Tipo de obra: Grabado Obra Visual</p> <p>Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p>Año de publicación: 1899</p> <p>Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit</p>
 <p>(Fig. N° 17)</p>  <p>(Fig. N° 15)</p>  <p>(Fig. N° 16)</p>  <p>(Fig. N° 18)</p>	<p>Sastrería: Puntos de costura (3): pata de pájaro; paspunto; taladro; y, zurcido</p> <p>Tipo de obra: Grabado Obra Visual</p> <p>Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p>Año de publicación: 1899</p> <p>Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit</p>
 <p>(Fig. N° 19)</p>  <p>(Fig. N° 20)</p>  <p>(Fig. N° 21)</p>	<p>Sastrería: El pulás</p> <p>Tipo de obra: Grabado Obra Visual</p> <p>Autor: Emilia Rivadeneira</p> <p>Año de publicación: 1899</p> <p>Colección: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit</p>



Sastrería: Ojales y botones

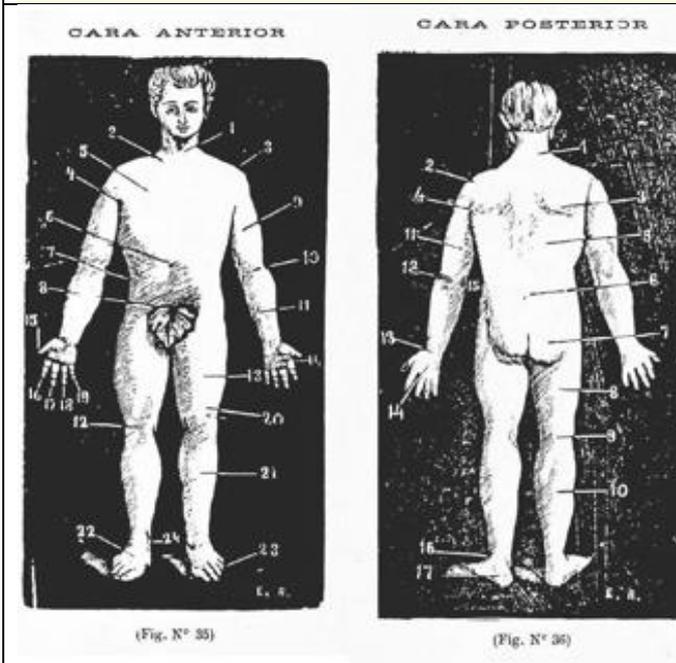
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Nomenclatura de las principales Regiones del cuerpo

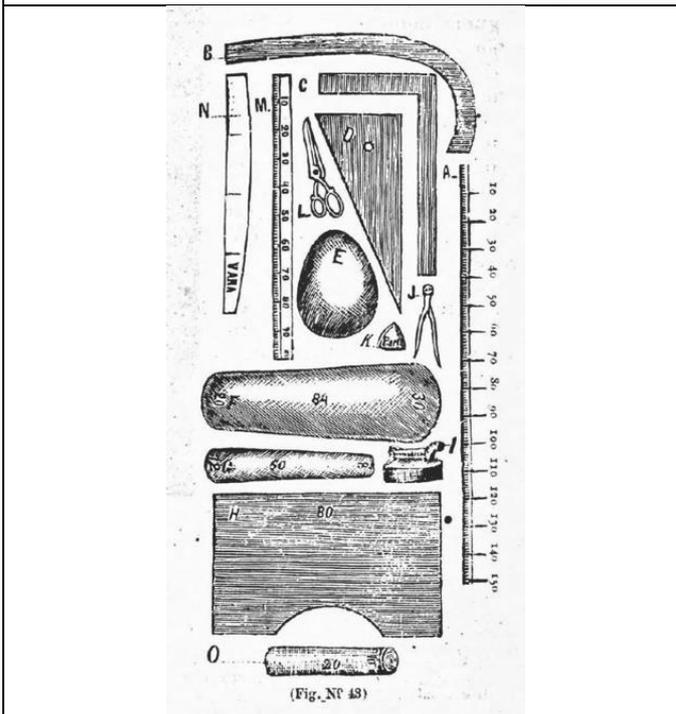
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Herramientas de sastrería

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

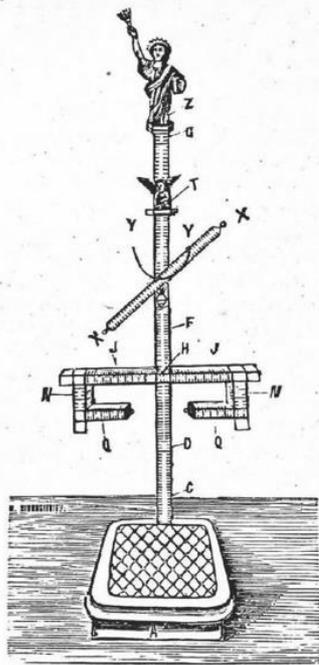


Fig. N° 87
El Medidor Rápido inventado por el autor de esta obra

Sastrería: Medidor rápido
(Instrumento para medir)

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

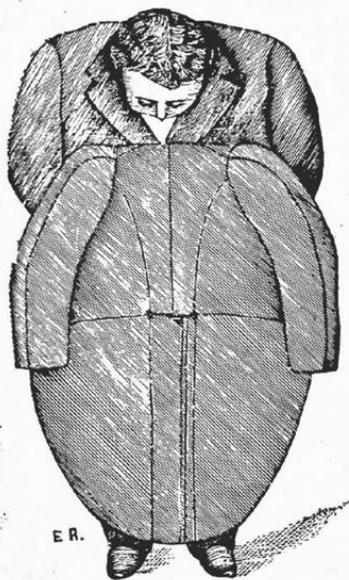


Fig. N° 80
Efecto de la observación del aplanchado de los pliegues del jaquet

Sastrería: Efecto de la observación del aplanchado De los pliegues del jaquet

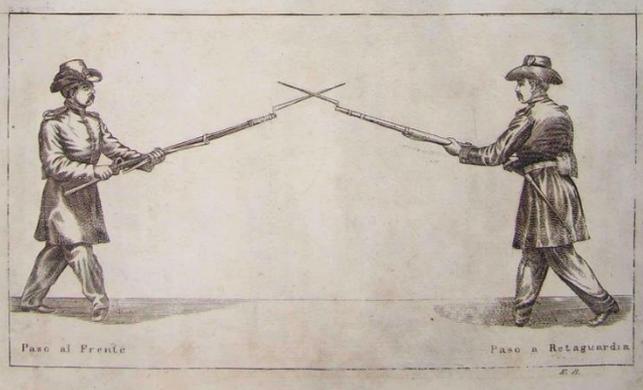
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Esgrima de Bayoneta: Paso al frente. Paso a retaguardia

Tipo de obra: Grabado Obra visual

Autor: Emilia Rivadeneira

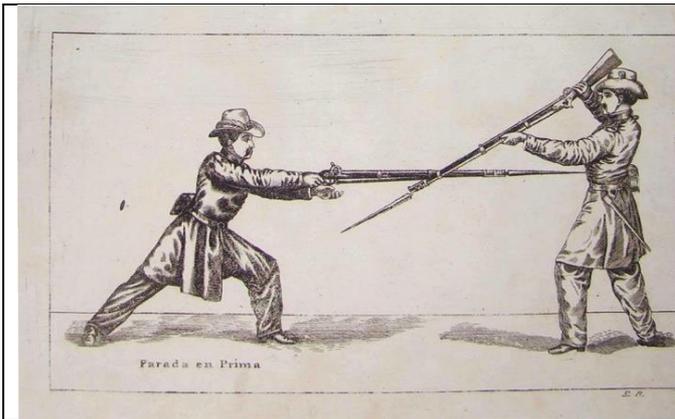
Año de publicación: 1867

Ancho: 19 cm.

Calidad de digitalización: Media

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Esgrima de Bayoneta; Parada en prima

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

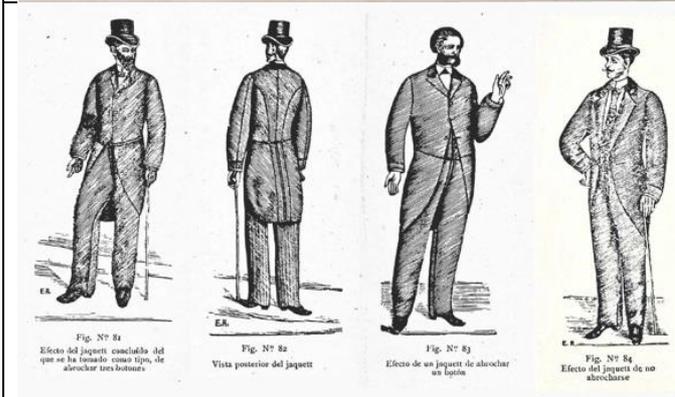
Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1867

Ancho: 19 cm

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Jaquett

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Uniforme de parada del capitán de artillería de línea

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Fig. N° 119
Uniforme de parada del Subteniente de infantería de línea

Sastrería: Uniforme de parada de subteniente De infantería de línea

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Fig. N° 91
Vista anterior del sobretodo conculido



Fig. N° 92
Vista posterior del sobretodo de cruz

Sastrería: Sobretodo

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Fig. N° 94
Vista anterior de la americana forma redonda



Fig. N° 95
Vista anterior de la americana de cruz

Sastrería: Americana

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Fig. 96
Vista anterior del uniforme de smoking . .

Sastrería: Uniforme de smoking

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Fig. N° 105
Efecto de la levita

Fig. 107
Efecto del frac concluido de entana redonda

Sastrería: Efecto de la levita y frac

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Fig. N° 123
Modelo.—Vestido de etiqueta reglamentario de empleados civiles

Sastrería: Vestido de etiqueta reglamentario de Empleados civiles

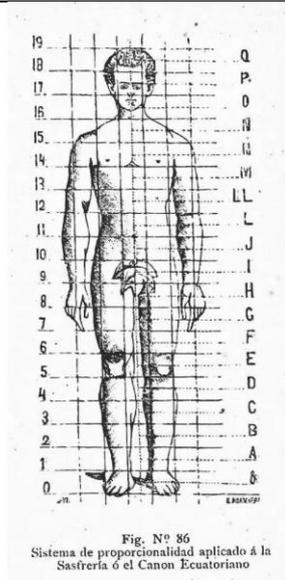
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Sistema de proporcionalidad aplicado a las sastrerías o el cánon ecuatoriano

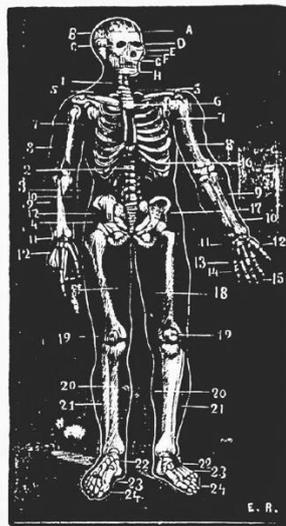
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Descripción del esqueleto

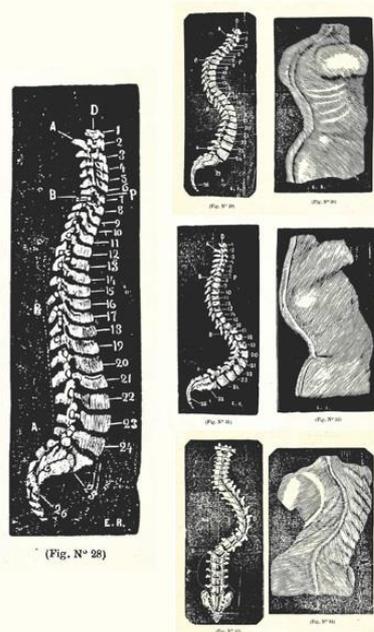
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: La columna vertebral y sus deformaciones: cifosis; lordosis; y, escoliosis

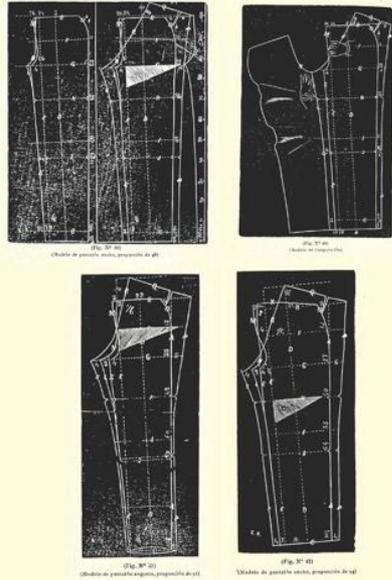
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Trazo del pantalón

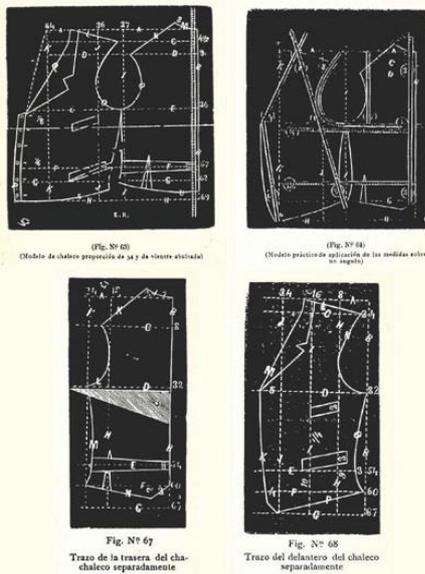
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Trazo de chalecos

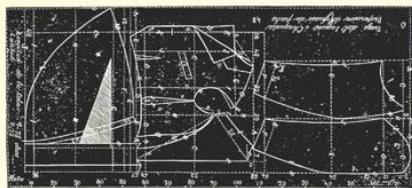
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

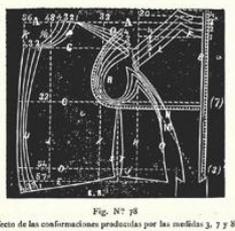
Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Trazo de jaquett y cuellos militares



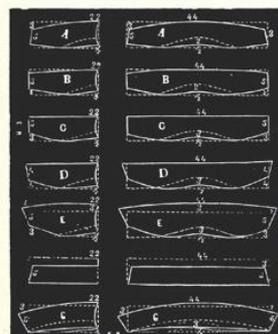
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



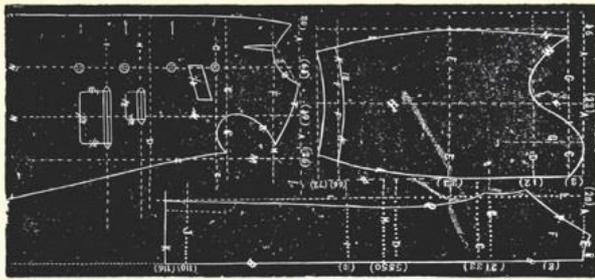


Fig. N° 86
Trazo de la sobretodo de cruz de tres hilos de hombre, proporción de 48.

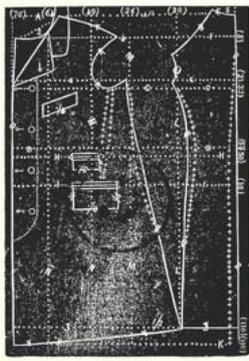


Fig. N° 88
Trazo práctico del Sobretodo recto y el estallido, según las líneas de forma en cruz.

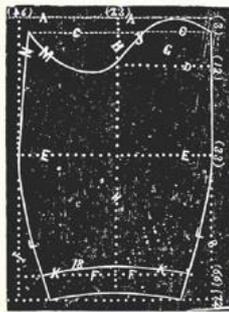


Fig. N° 90
Trazo de la manga sin costura en la sujeción para el sobretodo; proporción de 48.

Sastrería: Trazo de sobretodo

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

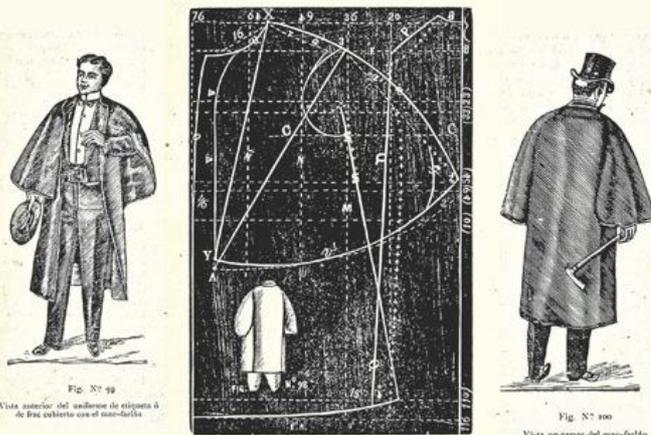


Fig. N° 97
Vista anterior del trabajador de ricameta á de fraz cubierta con el mac-farlán.

Fig. N° 98
Vista posterior del mac-farlán.

Figuras Nos. 97 y 98
Trazo del mac-farlán con su manga, demostrada sobre su propio trazo.

Sastrería: Mac-farlán

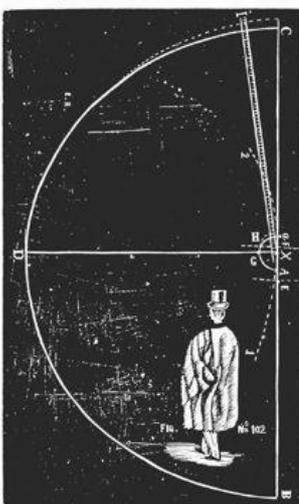
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Figuras Nos. 101 y 102
Trazo de la capa conocida con el nombre de punto redondo.

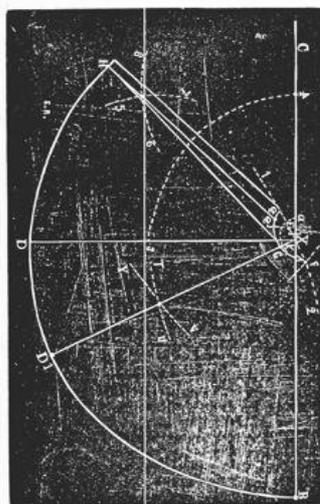


Fig. N° 103
Trazo de la capa rebajada ó de menos vuelo.

Sastrería: Trazo de capas: punto redondo; y, rebajada o de menos vuelo

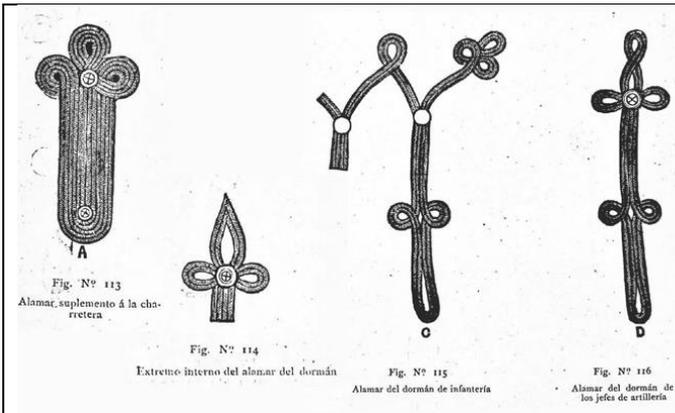
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Sastrería: Alamar

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio

Espinosa Pólit



(Fig. N° 37)



(Fig. N° 38)

Sastrería: Toma de medidas de pantalón

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio

Espinosa Pólit



(Fig. N° 52)

(Señalación de la 1ª y 4ª señal)



(Fig. N° 53)

(Señalación de la 2ª y 3ª señal)

Sastrería: Señalización anatómica

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

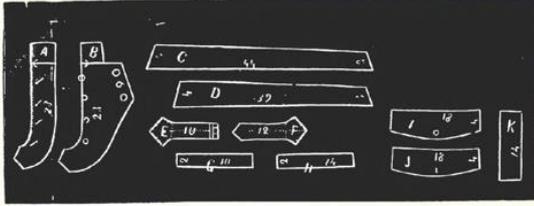
Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

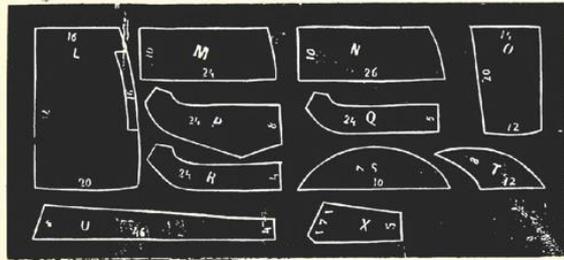
Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio

Espinosa Pólit



(Fig. N° 44)
(Modelo de accesorios del pantalón)



(Fig. N° 45)
(Modelo de los forros del pantalón)

Sastrería: Accesorios y forros del pantalón

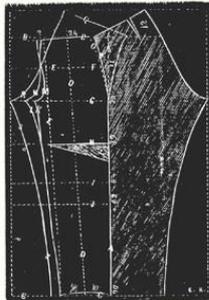
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



(Fig. N° 48)



(Fig. N° 49)
(Modelo del trazo del pantalón para montar)



(Fig. N° 50)
(Modelo del dibujo del pantalón para montar)

Sastrería: Pantalón de montar

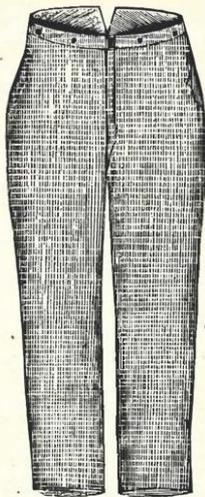
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

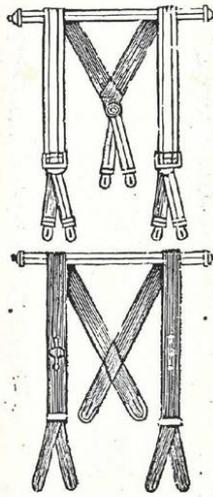
Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



(Fig. N° 46)
(Modelo del pantalón concluido)



(Fig. N° 47)
(Modelo de los tirantes)

Sastrería: Pantalón y tirantes

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Fig. Nº 109
Dibujo del alamar de la trasera del
dormán y trazo del cuello del
mismo



Fig. Nº 110
Trazo de la manga del dor-
mán con alamares y galones
del grado correspondiente



Fig. Nº 111

Vista posterior del dormán del Teniente de artillería de línea

Sastrería: Dormán de teniente de artillería y detalles de alamar

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

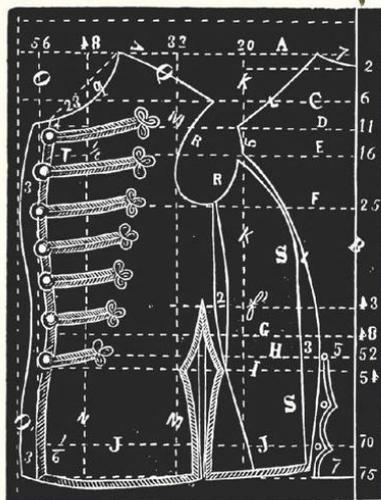


Fig. Nº 108

Trazo del dormán de infantería de línea y la posición de los alamares, trezcas y botches del mismo

Sastrería: Trazo de dormán

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Trazo y detalles del frac ó casaca sobre su propia cuadrícula para el Ministro Plenipotenciario

Fig. Nº 120



Fig. Nº 122

Ministro Plenipotenciario del Ecuador en el extranjero

Sastrería: Frac de Ministro Plenipotenciario

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

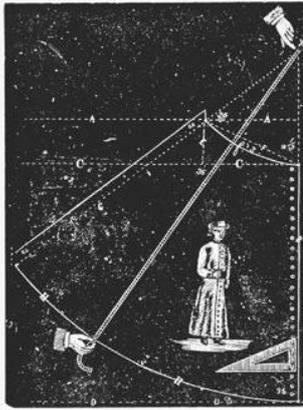


Fig. N° 115
Trazo de la faja de la sotana romana y su efecto

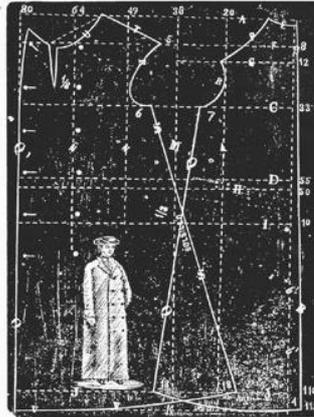


Fig. N° 120
Trazo del gabán de sobretodo para los eclesiásticos: estructuras y su efecto

Sastrería: Vestuario eclesiástico: sotana y Gabán

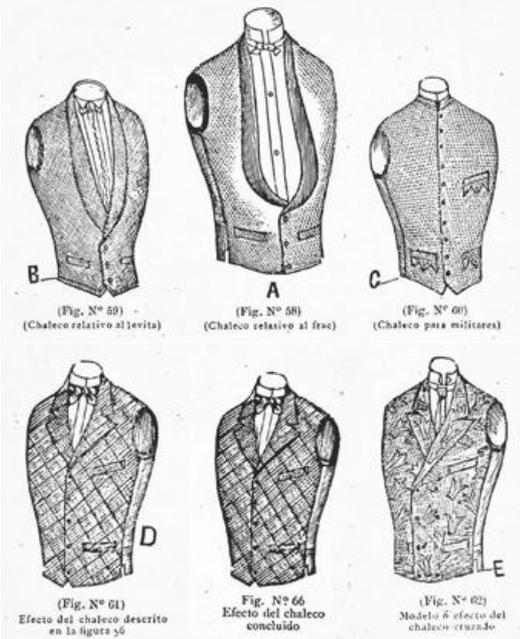
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



(Fig. N° 59)
(Chaleco relativo al levita)

(Fig. N° 58)
(Chaleco relativo al frac)

(Fig. N° 60)
(Chaleco para militares)

(Fig. N° 61)
Efecto del chaleco descrito en la figura 56

(Fig. N° 66)
Efecto del chaleco concluido

(Fig. N° 62)
Modelo 6 efecto del chaleco cruzado

Sastrería: Chalecos

Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

Colección:

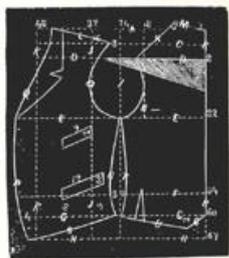
Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



(Fig. N° 54)
(Toma de medidas del chaleco)



(Fig. N° 55)
(Toma de medidas del chaleco)



(Fig. N° 56)
(Trazo del chaleco)



(Fig. N° 57)
(Trazo de 2 chalecos sobre un solo cuerpo)

Sastrería: Chelocos, medidas y trazos

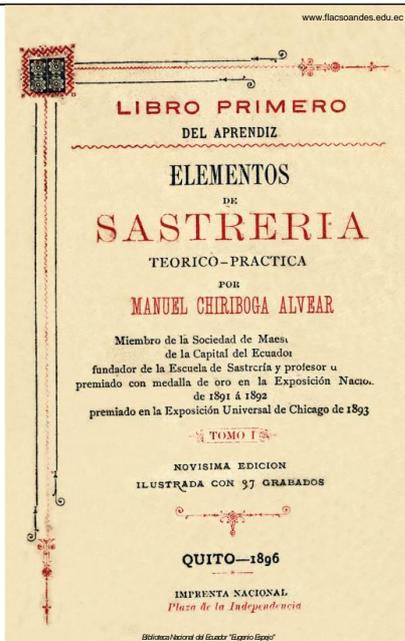
Tipo de obra: Grabado Obra Visual

Autor: Emilia Rivadeneira

Año de publicación: 1899

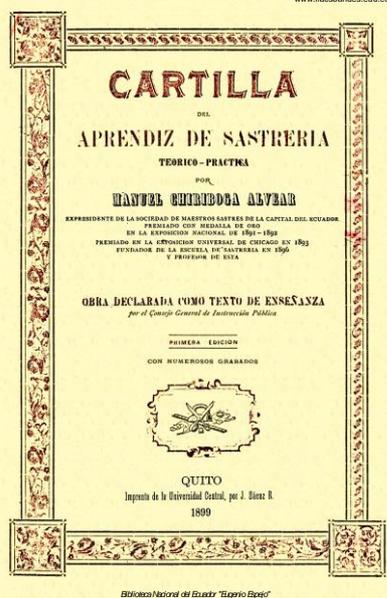
Colección:

Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit



Elementos de sastrería

Tomo 1 Novísima edición
Año de publicación: 1896



Cartilla del aprendiz de sastrería
Primera edición
Año de publicación: 1899



Juan José Flores

Foto aparecida en reportaje
“Emilia Rivadeneira (1839-
1916), artista ecuatoriana del
grabado”
Revista Number
02 febrero 2018



IMPRESIÓN EN TELA

Escapulario de tela con grabado de Emilia Rivadeneira

Captura de imagen
Conversatorio Las casas
impresoras en la filatelia
ecuatoriana



Nuestra Señora de la Merced

Captura de imagen
Conversatorio Las casas
impresoras en la filatelia
ecuatoriana



Escudo Academia Ecuatoriana
de la lengua

Captura de imagen
Conversatorio Las casas
impresoras en la filatelia
ecuatoriana



Cartel Plaza de toros

Captura de imagen
Conversatorio Las casas
impresoras en la filatelia
ecuatoriana

<http://autores.ec/autor/13827> **Estatus de derechos**

Las obras de la autora están en dominio público, ya que murió hace mas de 70 años.