

L I Ñ O

Revista de Historia del Arte

Universidad de Oviedo

Nº 12. 2006

Arte y artistas españoles en el Ecuador

Ana M^a Fernández García
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Este trabajo pretende reconstruir la presencia artística española en Ecuador durante el siglo XIX y gran parte del XX, analizando tanto la emigración de creadores peninsulares y sus trabajos en el país, como las relaciones establecidas entre España y la república americana a nivel intelectual. En esta investigación detallamos la trayectoria de cada artista en América y su importancia en la configuración de un sistema docente al modo europeo.

ABSTRACT

This work tries to explain the artistic spanish presence in Ecuador during the XXth Century and the beginning of XXth Century, in order to describe the creative emigration and his labour in the country, and also the intellectual relationship between Spain and the young american republic. This research wishes to analyse the professional life of each artist in America and his influence in the birth of an academic system like the European.

PALABRAS CLAVE:

Artes plásticas contemporáneas en España. Emigración. Arte ecuatoriano. Academias.

KEYWORDS:

Spanish contemporary arts. Emigration. Ecuatorian art. Academy.

* * * *

La presencia de artistas españoles y el comercio de arte peninsular en América es uno de los fenómenos característicos de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX en el panorama de las artes nacionales. En un país como España, excedente en artistas procedentes de decenas de escuelas provinciales, Academias o estudios, con sobreabundancia de obra y con un mercado interior corto en recursos, un coleccionismo escaso y más atento al acervo antiguo, la emigración tanto de obra como de personas se convirtió en una realidad pareja a la emigración masiva hacia en continente en ese mismo arco temporal. Pero los países americanos receptores no tuvieron ni los mismos ritmos cronológicos, ni la misma envergadura, ni por ende los mismos protagonistas. Algunas repúblicas fueron muy atractivas para nuestros artistas, como Argentina, Cuba o México, otras tuvieron presencias puntuales pero interesantes, como Chile –con Álvarez de Sotomayor como director de la Academia de Santiago–, Uruguay, Colombia o Brasil, y en prácticamente en todas existió una colonia de creadores procedentes de España. En su conjunto explican un éxodo humano y de obras pictóricas producidas en la península, como vía de escape a la saturación del mercado español.

Aunque la realidad del arte español en cada uno de los estados de América es forzosamente diferente, se pueden verificar coincidencias comunes como una presencia destacada de españoles en la formación o continuidad de las respectivas Escuelas de Bellas Artes – tanto nacionales como regionales–, una emigración constante de artistas que en primera instancia se suelen vincular con la colonia de connacionales en cada país, y un trasvase comercial de obra que llega a América a través de intermediarios o galeristas. Paralelamente el arte español se recibe o interpreta en el continente progresivamente con mayor entusiasmo. Del ostracismo de todo lo hispánico que a principios del siglo XIX se extiende por América, llevando a modelos sobre todo franceses, y en menor medida británicos, alemanes o italianos, se comienza a valorar y prestigiar lo español en las últimas décadas de esa centuria. En ese cambio de actitud encontramos artistas americanos que viajan a España, que exponen en nuestro país o que frecuentan estudios de los grandes maestros de talla internacional (Zuloaga, Sorolla, Anglada,...), y se adquiere y aplaude la obra importada de la península y exhibida en las muestras comerciales.

Paralelamente se produce un reencuentro cultural con lo español de la mano la intelectualidad del continente que busca una idiosincrasia propia que pasa por lo hispánico y lo indígena. Estos aspectos se materializan en las Exposiciones conmemorativas de los centenarios de las respectivas independencias, donde el peso de lo español es más que destacado y donde la antigua metrópoli se ve obligada a dar una nueva imagen de sí misma para rescatar la valoración cultural, histórica y comercial del gran territorio americano tras décadas de olvido voluntario.

En Ecuador esos procesos que hemos analizado en otros países¹ se dan en pequeña escala. No fue un país especialmente atractivo para la emigración masiva de la época, y no encontramos por tanto un comercio de arte europeo de importancia. Sin embargo, sí rastreamos a españoles en el país, jugando roles interesantes en la definición del arte ecuatoriano, como docentes, ilustradores o escultores, y también se puede definir una corriente intelectual de hispanistas, de trayectoria relacionada con las artes plásticas².

Artistas extranjeros y las instituciones docentes ecuatorianas

El origen de las instituciones docentes de índole artística fundadas desde la independencia en Ecuador arranca de 1822, cuando el mismo Simón Bolívar en la ciudad de Cuenca inicia una Escuela de Artes y Oficios dirigida

¹ FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana M^a, *Arte y Emigración. La pintura española en Buenos Aires 1880-1930*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo-Universidad de Buenos Aires, Gijón, 1997; "Mercado de arte español en Latinoamérica 1890-1930", en *Artigrama*, n° 17, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2002, pp. 89-111; "Artes plásticas y emigración: en torno a las relaciones artísticas entre Cuba y España hasta 1930", en *Acerca de las migraciones centroeuropeas y mediterráneas a Iberoamérica: aspectos sociales y culturales*, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 187-223. "Pintura española en el cono sur americano desde 1880 hasta 1930", en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, *Ars Iberica et Americana*, vol 7, Vervuert- Iberoamericana, 2002, pp. 437-459.

² Tengo que agradecer la ayuda prestada durante la investigación en Ecuador del profesor de la Universidad Católica Don Jorge Moreno Egas, y de la investigadora del Museo de la Ciudad de Quito Doña Nancy Morán, que me aportaron todo su apoyo para iniciar este trabajo.

por un personaje polifacético como era el indio Gaspar Zangurima –versado en la arquitectura, las artes plásticas, la ebanistería y la orfebrería–, con un sueldo vitalicio de treinta pesos mensuales, instruía en tales oficios a una treintena de jóvenes de la localidad. Unos años más tarde, en 1849, se fundó el Liceo de Pintura “Miguel de Santiago” bajo la dirección de Ernesto Charton (1818-1878), dibujante francés que con una dotación económica del mecenas quiteño Ángel Ubillús, inauguró una línea docente en la que se formaron pintores ecuatorianos de la talla de Ramón y Rafael Salas, Agustín Guerrero, Luis Cadena, Camilo Corral o Juan Manosalvas. Charton llegó a Quito procedente de Chile³, donde residió en Valparaíso y Santiago desde 1843. En ambas localidades trabajó como retratista y realizó innumerables vistas del paisaje de las cañadas y visiones panorámicas de la capital. En octubre de 1848 participó en una expedición a California, en plena fiebre del oro, pero después de aciagas aventuras su viaje se vio interrumpido en una de las islas de Ecuador. Vivió primero en Guayaquil y después en Quito, aunque su estancia en la zona no fue todo lo larga que muchas veces se da a entender en la historia del arte ecuatoriano. Se sabe que en 1851 estaba ya en Lima, y que regresó durante algún tiempo a París, pero de nuevo en 1862 se radica en Chile, concretamente en Valparaíso. De allí este viajero inquieto se trasladó a Buenos Aires con la idea de regresar a Europa, pero por problemas económicos permaneció en la capital porteña hasta su muerte el 7 de diciembre de 1877, como profesor de dibujo del Colegio Nacional, retratista y pintor de costumbres⁴. De su corta estancia ecuatoriana conocemos dibujos de tipos y paisajes del país, casi siempre rápidas impresiones en pluma de las calles quiteñas más típicas y también el retrato de su discípulo Manosalvas. Ilustró igualmente un texto propio sobre su viaje de Guayaquil a Quito, con escenas de costumbres y paisajes.

³ ROMERA, Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976.

⁴ En el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires se conserva “El velatorio del angelito”, pintado en Chile en 1848 y el paisaje “La cordillera de los Andes” (1870), y en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires un retrato de Esteban Echeverría. Después de su muerte se organizó en diciembre de 1878 un remate de todos los cuadros de su estudio, posiblemente para financiar el regreso de su familia a Europa.

Casi paralelamente al Liceo de Pintura comenzó a funcionar una Academia de Pintura, dirigida por Camilo Unda y se mantenían modestas escuelas de artes en el Colegio jesuita de San Luis y en el dominico Convictorio de San Fernando⁵, hasta que en enero de 1852 se funda la Escuela Democrática “Miguel de Santiago”, para el ejercicio del arte, el estudio de la Constitución de la República y las bases del Derecho Público. Tenía como lema el famoso “Libertad, Igualdad y Fraternidad” de la Revolución Francesa y como sello un gorro frigio (tan frecuente en las iconografías libertarias iberoamericanas del siglo XIX) sobre una paleta de pintor. Esta institución abrió un doble frente de actuación: en primer lugar de orden político⁶ y en segundo de una renovación del arte ecuatoriano con un fortísimo sentido patriótico. La experiencia fracasó por diferentes motivos en 1859. Sólo en 1872 se consigue⁷ en el gobierno de García Moreno una Academia de Bellas Artes con respaldo estatal. El esfuerzo fue sin duda relevante. Se contrataron para la enseñanza de la arquitectura dos arquitectos europeos: Tomas Reed, británico, y Francisco Schmidt, alemán, que coincidieron con padres jesuitas Menten, Kolberg y Dressel, llamado a su vez por el profesor de la Escuela Politécnica Jacobo Elbert. En esta época se asistió en la capital ecuatoriana a un verdadero renacimiento constructivo con la edificación de la Penitenciaría, el Puente y el Túnel de la Paz (diseñados por Reed), el Observatorio Astronómico⁸ (dirigido por los padres Menten y Dressel), la Escuela de Artes y Oficios planteada por Schmidt, además de varios palacetes privados, como el del propio García Moreno con proyecto del ingeniero francés Sebastian Wisse, el del hacendado

⁵ NAVARRO, José Gabriel, *La pintura en el Ecuador del siglo XVI al XIX*, Dinediciones, Quito, 1991, p. 231.

⁶ En la inauguración de la Escuela Democrática se insistía en el idea de la democracia con el objetivo de la nivelación de las clases sociales, llegando incluso a afirmarse que “querer atajar la democracia es luchar contra la voluntad del mismo Dios”. Citado en VARGAS, José María., *El arte ecuatoriano en el siglo XX*, Banco Central de Ecuador, Quito, 1984.

⁷ Si hubo algunas escuelas particulares de dibujo y pintura como la de Juan Pablo Sanz en 1857 y la de Luis Cadena por esas fechas en Quito y en Manabí.

⁸ El Observatorio fue fundado en 1873 y Menten no sólo ejecutó el diseño del edificio basándose en el modelo del Observatorio de Bonn, sino que se hizo cargo de la dirección del recinto científico que comenzó a funcionar en 1877.

Salvador Ordóñez y el Hotel Paris, obras dirigidas por Reed o el de la familia León bajo diseño de Elbert⁹.

Dejando al margen la revitalización de la arquitectura y de la música (disciplina en la que García Moreno procuró el contrato de maestros italianos como Francesco Rossa, Pedro Traversari y Antonio Casarotto, entre otros), el director Luis Cadena –pintor quiteño, discípulo de Antonio Salas– recurrió al artista local Juan Manosalvas, quien había disfrutado precisamente de una beca de estudios en Europa, para la enseñanza del óleo y el pastel¹⁰. Y es que la voluntad de la Academia de Bellas Artes era conseguir una institución semejante a las europeas, bien con el concurso de artistas extranjeros o con la contratación de creadores del país, pero concedores de la realidad académica del viejo continente. La sección de escultura quedó inicialmente huérfana de tutelaje, ante la negativa del cuencano José Miguel Vélez, por motivos familiares. Ante ese imprevisto el cónsul de Ecuador en Roma, Víctor Gabriac, buscó un contrato con un artista europeo, concretamente en el español español José González Jiménez – residente en Roma desde 1857– con un plazo estipulado de seis años y el pago de quinientos francos mensuales.

De la estancia quiteña de José González Jiménez no disponemos de demasiados datos. Sabemos que realizó el grupo que representa a Sucre que se encuentra en el balcón del teatro de su nombre en Quito, y el busto de Antonio Borrero para el Observatorio Astronómico, además recibir varios encargos de iglesias y conventos quiteños. Sin embargo la estancia ecuatoriana no debió satisfacer las expectativas de un maestro maduro, que había residido veinticinco años en Roma becado por el Gobierno Español¹¹, el infante Sebastián y el general Ezpeleta porque regresa a La Coruña

en 1887, optando a la cátedra de Dibujo Lineal y Adorno de la Escuela de Bellas Artes. La oposición a la plaza tuvo otro pretendiente de cierto peso, el pintor valenciano Luis Franco Salinas –quien había logrado varias medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes–. Ante el empate en la calificación de los méritos de los dos pretendientes la Comisión benefició al gallego, en atención a que “había fundado y dirigido la Escuela de Bellas Artes de Quito (Ecuador)”¹², apreciación parcialmente inexacta, que no suponía más que una exageración de los méritos internacionales de González Jiménez, que consigue oficialmente el empleo el 21 de octubre de 1887 y poco tiempo más tarde es nombrado académico correspondiente de San Fernando. A su regreso a Galicia presenta dos proyectos para el monumento a la heroína María Pita – que fueron informados desfavorablemente por la Academia de San Fernando–, y ejecuta el busto de José Sánchez Bregua.

Paralelamente en Cuenca desde 1893 la Escuela de Pintura fue dirigida por Tomás Povedano y de Arcos, español, y posteriormente por Joaquín Pinto¹³. Tomás Povedano (Lucena, Córdoba 1847– San José de Costa Rica, 1943) formado en la Academia de Bellas Artes de Málaga¹⁴, llegó al país en 1891 después de haber sido elegido en un concurso abierto por la Legación de Ecuador para el establecimiento de una Academia de Bellas Artes en Cuenca. Permanece allí hasta 1896, fecha en la que por motivos no del todo definidos –por supuestos problemas políticos por la llegada al poder de Eloy Alfaro o cierta rivalidad con otros profesores de la Escuela– decide trasladarse a México, pero en el periplo se detiene unas semanas en Costa Rica, donde el entonces Presidente Rafael Iglesias Castro le contrata para la organización de la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la que sería director hasta 1940. Defendió siempre un modo académico y una tendencia figurativa que en determinados momentos le enfrentó con aquellos sectores costarricenses afines a un lenguaje pictórico más moderno. Se dedicó especial-

⁹ *La Gaceta de América*, nº 3, 1921.

¹⁰ Manosalvas había viajado a Roma como becado del Gobierno ecuatoriano. Conoció a Mariano Fortuny en el cenit de su fama y fue éste el que le recomendó a Tapiró para perfeccionarse en la acuarela. Cuando regresa a Quito lleva cuatro acuarelas copiadas de las de Tapiró, como la de “El papa Pio Nono orando en San Pedro”.

¹¹ En Roma realiza el busto de Rossini para la Real Academia Filarmónica de Roma, y la gran mesa de los “Concilios Euménicos” por la que fue nombrado académico de mérito de la Academia de Bellas Artes y Virtuosi.

¹² FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Xosé, “El escultor José González Jiménez y su fracasado proyecto de estatua a María Pita”, *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes*, La Coruña, 1992, nº 21-22, p. 96.

¹³ VARGAS, José María, *El arte ecuatoriano*, cit.

¹⁴ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Ediciones Giner, Madrid, 1975, p. 551.

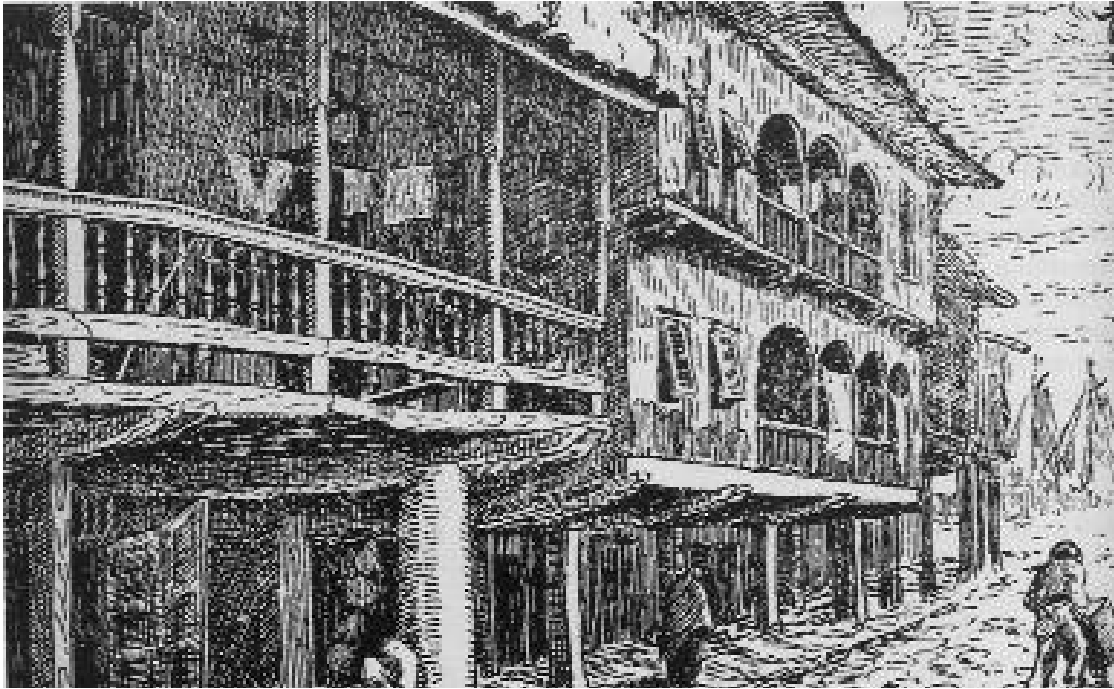


Fig. 1. Grabado de la serie *Guayaquil Romántico* del catalán José María Roura

mente al retrato¹⁵ – hizo por ejemplo la iconoteca del Ministerio de Asuntos Exteriores, con las efigies de los ministros-, los paisajes, los temas de costumbres campesinas, los asuntos alegóricos¹⁶, las ilustraciones y, de manera muy especial, a las pinturas de flores de la riquísima flora costarricense, especialmente de la amplia variedad de orquídeas. De su estancia ecuatoriana se conocen varios retratos, algunas escenas de costumbres y dos temas de historia, “El Fusilamiento del Coronel Vargas Torres”, de asunto de la historia reciente de Cuenca, y “El gran mariscal en Ayacucho”, regalado por el Ecuador a Venezuela.

En estos años de continuas iniciativas culturales, con tímidos conatos de creación de una estructura expositiva y museística, se funda en 1904 la Escuela Nacional de Bellas Artes por el gobierno de Leonidas Plaza, con la supervisión del Subsecretario de Instrucción Pública y también pintor Luis Martínez. En el reglamento se estipulaban ocho secciones:

¹⁵ En España realizó en 1889 para la serie de Retratos de Reyes de la Universidad de Sevilla el de María Cristina de Habsburgo.

¹⁶ Ya en España, en 1891, había pintado obras como “Alegorías de la independencia de Nerva y Zalamea la Real” (Rematadas en subasta en 2004), y una vez instalado en Costa Rica hizo las decoraciones murales con tres alegorías en el Teatro Nacional.

arquitectura, dibujo natural, dibujo objetivo, acuarela, pintura (figura humana), pintura (naturaleza muerta), dibujo de aplicación (litografía, fototipia y grabado) y escultura. Los profesores iniciales fueron Manosalvas, Joaquín Pinto y Rafael Salas en pintura, Víctor Puig en litografía y José Domínguez en escultura. En 1906 cuatro de los docentes fallecían, por lo que apresuradamente se contrató a César Villacrés, al pintor León Camarero y Malcorra, al pintor Wenceslao Cevallos, al arquitecto Giacomo Radiconcini, el escultor Carlo Libero Valente y el pintor portugués Raúl María Pereira. En esta nómina de docentes figuran dos artistas que posiblemente sean españoles, aunque no les haya considerado generalmente como tales. En el caso de Víctor Puig, normalmente considerado como artistas ecuatoriano, una referencia del momento procedente de *La Ilustración Ecuatoriana* de 1909, al tratar de la historia de la litografía en Quito dice textualmente: “...Hoy la clase de Litografía de la Escuela de Bellas Artes es la mejor organizada, y la que con sus obras deja utilidad al establecimiento. Cuenta, entre otros elementos indispensables, con una prensa a vapor que la maneja hábilmente el señor Castells y, sobre todo, por el decidido empeño del rector de la Escuela, Sr. Don Víctor Puig. Este eximio artista catalán ha formado discípulos descolantes como Carlos Almeida,

Camilio Egas, Alejandro Redín”¹⁷. Se deduce por tanto que Víctor Puig era catalán, y que además de director de la Academia fue un renovador de la técnica litográfica en el país. Se responsabilizó igualmente de la apertura de una sección de litografía en la Universidad de Quito. Años más tarde volvemos a tener noticias suyas por una polémica intelectual, pues el catalán en 1933 afirmó que Miguel de Santiago, el gran artista de la colonia, había sido un mero copista, sin originalidad ni imaginación. Esa torpe interpretación histórica sería enseguida contestada por el historiador José Gabriel Navarro con sólidos argumentos. Sobre León Camarero Malcorra es la misma historiografía ecuatoriana la que afirma su procedencia peninsular, sin que se pueda precisar hoy ni su lugar exacto de origen ni una trayectoria vital y profesional documentada. Sólo sabemos hasta ahora que era profesor de Colorido y Composición en la Academia.

Con las restricciones impuestas por los reglamentos esa Academia funcionó hasta 1911, pues con la caída del general Alfaro se renovó la dirección. El nuevo director; José Gabriel Navarro –a quien tratemos con mayor profundidad en los párrafos siguientes– afianzó al portugués Raúl María Pereira en el cargo, pues tiempo antes había renunciado a su actividad en la academia que consideraba una institución inmovilista; y contrató al italiano Luigi Casadio en 1915, y la pintor decorador francés Paul Alfred Bar, que introduce el impresionismo y la práctica de la pintura al aire libre. Paralelamente se organizó en 1913 el primer Salón Anual de Bellas Artes, que enseguida tomaría el nombre de premio “Mariano Aguilera” pues en su testamento estableció tres premios para galardonar a los más notables participantes de los certámenes anuales. Al año siguiente se incorporaría a la Academia el dibujante y caricaturista español José María Roura Oxandaberro –que trataremos más detalladamente en los párrafos siguiente– como docente en la sección de Dibujo y el paisajista norteamericano Harold Putnam Browne.

Durante la dirección de José Gabriel Navarro la Academia adquiere una mayor proyección, pues el diplomático, artista, periodista y escritor fue consciente de la necesidad de traer a Ecuador a maestros del viejo continente, para imprimir una formación académica al

modo europeo. En este sentido Navarro recogía los esfuerzos de la etapa de García Moreno de modernización de los cuadros docentes con referentes extranjeros. Gracias al epistolario conservado podemos reconstruir los procesos de rastreo y contratación de pintores europeos, a través de las amistades de Navarro en el viejo continente¹⁸. Concretamente en agosto de 1913 el intelectual ecuatoriano recibe una carta desde Roma de Rueda, donde le advierte de las dificultades para encontrar un docente apropiado para la Escuela de Bellas Artes de Quito, y sobre la posibilidad de contratar a un maestro italiano llamado Cuatrociochi. En la misma correspondencia se informa poco tiempo más tarde del compromiso en julio de 1914 del maestro italiano Luigi Casadio para instalarse en la capital ecuatoriana¹⁹. En estos desvelos de Navarro por conseguir un docente europeo para Quito jugaron un papel primordial sus amistades españolas, pues en el intercambio de misivas con Manuel María Coll y con José María de Labra, se deduce el interés por contratar un profesor de pintura para la Academia quiteña. La ejecución de esa voluntad no iba a ser fácil. Manuel Coll le escribe a Navarro el 26 de abril de 1914: “Tengo para mí que el principal reparo que ha de tener el Sr. Bermejo y cualquier otro pintor a contratar es el estado de agitación continua en que se halla esa República ¡Tan simpática como turbulenta!”.

Tanto Coll como Labra, en su papel de intermediarios para conseguir un docente de dibujo y pintura, se pusieron en contacto con el valenciano Joaquín Sorolla y con Villegas, apoyados por el señor Platón, cónsul en la segunda década del siglo XX de Ecuador en Madrid. Por mediación del valenciano se trató directamente con el pintor José Bermejo, con el que se negociaron las cláusulas del contrato. En ese trato laboral José María de Labra tenía la libertad de poder variar algunos aspec-

¹⁷ *La Ilustración Ecuatoriana*, Año I, nº 8, Quito, 10 de junio de 1909, p. 131.

¹⁸ Toda la documentación citada sobre José Gabriel Navarro procede de la consulta del legado del autor conservado en la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit. Agradezco al personal de este centro de investigación las facilidades que me han dado para la consulta de los fondos.

¹⁹ Oriundo de Rabeán, educado en Roma, donde hizo la Lucania para el monumento a Víctor Manuel y la estatua de la Victoria del puente Víctor Manuel además de un busto de Dante Alighieri. En Quito dejó la estatua del González Suárez y el busto de Luis Martínez de Ambato, además de la medalla conmemorativa de la batalla de Pichincha.

Ha llegado a Guayaquil
JUAN ROVIRA
 Escultor-Estatuario

Trabaja toda clase de
 obras artísticas en
 mármol, yeso, madera
 y barro

Imágenes religiosas, lápidas,
 mausoleos, etc., y ornamentación de salones

Especialidad en bustos (retratos) y relieves

Artista premiado en varias exposiciones y recomendado por el Dr. JUAN B. CERIOLA

Fig. 2. Presentación en la prensa de Juan Rovira en Guayaquil

tos, “excepto en lo referente al sueldo” (Carta de Manuel M^a Coll dirigida a José Gabriel Navarro el 15 de mayo de 1914). Precisamente entonces las negociaciones debían estar muy adelantadas, porque el mismo Labra afirma en abril de ese año que había detallado al cónsul Platon sus conferencias con los pintores Bermejo y Porset, que parecían propicios para ir a Quito, pero que “últimamente han puesto ciertas dificultades” (Carta de Labra a Navarro 24 de abril de 1914).

Por el epistolario incompleto de Navarro con sus contactos españoles sabemos por tanto que Sorolla estaba colaborando en conseguir la persona idónea para los fines docentes de la Academia quiteña, hablando con artistas de cierta trayectoria, pero con pocas expectativas profesionales en España. Con la mediación de Sorolla se negociaba personalmente con José Bermejo Sobera, discípulo de San Fernando y pensionado en Roma y París, profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid había celebrado varias exposiciones individuales en el Círculo de Bellas Artes (lo que supone un contacto estrecho José María de Labra, entonces presidente de la institución), y que había conseguido algunos premios en exposiciones

nacionales e internacionales²⁰. La trayectoria de Bermejo se ajusta perfectamente al prototipo de artista español de la época que, en aras a una más desahogada vida profesional, emprende el difícil camino de la emigración hacia ultramar. Junto con Julio Romero de Torres y Antonio Fillol había inaugurado en 1906 una suerte de Salón de los Rechazados cuando los tres son desestimados por el comi-

²⁰ José Bermejo y Sobera nació en Madrid en 1879, se formó en San Fernando y fue becado en Roma y París. Era profesor por oposición de la Escuela de Artes y Oficios de la capital y desde 1902 celebró exposiciones individuales en el Círculo de Bellas Artes y en el Salón Cano. Consiguió una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1901, una segunda en las de 1904 y 1908 y una primera – por el cuadro titulado “El Cafetín” – en 1926. En las de 1910 y 1912 sólo consiguió condecoraciones. En 1911 participó en la Internacional de Barcelona, con una segunda medalla, y en la de Munich con otra medalla de oro de segunda clase. PANTORBA, Bernardino de, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980, p. 377. En comercio se conocen obras suyas como “Verbena”, subastada en Durán en 1996, “El torero”, óleo de 1901, rematado en Subastas Segre, o “Hogar campesino” de 1915.

té de selección de la Exposición Nacional de Bellas Artes²¹. Los cuadros –el famoso “Vividoras de amor” de Romero, que hoy se encuentra en los Fondos de Arte de Caja de Canarias, “El Sátiro” de Fillol y “Nana” de Bermejo– fueron tachados de “inmorales”. Irritados por la decisión abrieron en un pequeño local de la calle Alcalá una reducida muestra de gran éxito popular titulada precisamente “Rechazados por inmorales en la Exposición Nacional de Bellas Artes”. En los años en los que parecía decidido a trasladarse a Quito, Bermejo trabajaba sobre todo el cartel taurino (es muy conocido el de la corrida de mayo de 1902 organizada por la mayoría de edad de Alfonso XIII, en la Plaza de Toros de Madrid), algunos cuadros de caballete de la fiesta nacional y escenas de costumbres madrileñas. A todas luces eran éstas actividades de menguados ingresos por lo que barajó la oferta quiteña, que no llegó en última instancia a admitir por considerar bajo el sueldo estipulado desde Ecuador.

Caso bien distinto es el del también madrileño Emilio Porset y Martínez. De él se sabe que participó con la obra “Dos valientes” en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, y que en la de 1901 fue galardonado con una tercera medalla. En el mercado se han subastado en los últimos años algunas piezas suyas fechadas a principios de siglo como el pequeño óleo “Halte de cavaliers” de 1900, del que hay varias versiones, o “Corrida” de 1911, rematado en abril de 2005 en Arte, Información y Gestión. Como Bermejo hizo algunos carteles taurinos para las corridas de Beneficiencia de la capital madrileña. La pista del artista se pierde a principios de la segunda década de siglo y volvemos a encontrar su rastro recurriendo de nuevo a la correspondencia de José Gabriel Navarro, pues en el archivo personal se conserva una carta de Emilio Porset de enero de 1915 desde la Universidad del Cauca en Popayán (Colombia) en la que expone al intelectual ecuatoriano la próxima finalización de su contrato y su disponibilidad para ir a Quito como docente. Pero a mediados de 1915 el claustro de profesores quiteño ya estaba completo con otros maestros europeos, por lo que sin duda el pintor español, entonces instalado en Colombia, no se incorporó como quería en ese momento a la Academia ecuatoriana.

²¹ Catálogo Exposición *Julio Romero de Torres*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao 2002, p. 80.

Con estas presencias puntuales los artistas españoles, junto al resto de los docentes extranjeros y ecuatorianos, dieron forma a un proyecto académico de modernización de las artes en la república de Ecuador, que explica la llegada de los lenguajes gestados en el viejo continente y que enseguida verá sus frutos en la extensa lista de creadores ecuatorianos que copará el mercado del país y se propagará por los estados limítrofes.

Emigración y arte español en Ecuador

Aún desde la firma del Tratado de Reconocimiento, Paz y Amistad entre España y Ecuador en 1840 que suponía la estabilización de las relaciones diplomáticas, no hubo un trasvase migratorio español hacia Ecuador comparable a otros países de América del Sur. No fue aquél un país interesante industrial ni comercialmente para la emigración en masa de ese periodo. No obstante se conoce que a mediados del siglo XIX algunos comerciantes peninsulares estaban establecidos en el río Napo y que, desde Manabí, comerciaban con Brasil los famosos sombreros de Jipijapa²². En esas mismas fechas la capital que recibía la mayor contingente europeo era sin duda Guayaquil, donde llegaron sobre todo industriales catalanes dedicados a los abarrotos, negocios de importación y exportación o boticas²³. Es significativa la fundación en 1883 en

²² Así lo recogió en los recuerdos de su viaje a Ecuador AVENDAÑO, Joaquín de, *Imagen del Ecuador: economía y sociedad vistas por un viajero del siglo XIX*. Introducción y organización documental de Leocio López Ocón, Corporación Editora Nacional, Quito, 1985.

²³ Las actividades de estos inmigrantes españoles en Guayaquil fueron diversas. Por ejemplo, Luis Contreras abrió en 1884 la librería y papelería La Viña y Manuel Janer la Librería Española, Lorenzo Tous y Lliteras se dedicó a la exportación de café, cacao, tagua y sombreros, negocio muy frecuente en la colonia española con almacenes instalados en el Malecón y la Calle del Comercio. Otros se dedicaron a la hostelería como Monclús, Artieda, Playá o Suárez Bango. Incluso nacieron fortunas vinculadas a las actividades fabriles como los encurtidos y tenerías de Jaime Castells o la fábrica de tabaco de Antonio Pons premiada con una medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1900. Y tampoco hay que obviar las incursiones en finanzas de la familia Luzárraga en el Banco de Circulación y Descuento desde 1859. Otro empresario peninsular, el malagueño Eduardo Rivas Ors (1883-1952,) fue uno de los pioneros del cine ecuatoriano, propietario de varias salas en el país, además de gestionar espectáculos circenses y los teatros Olmedo y Edén de Guayaquil.

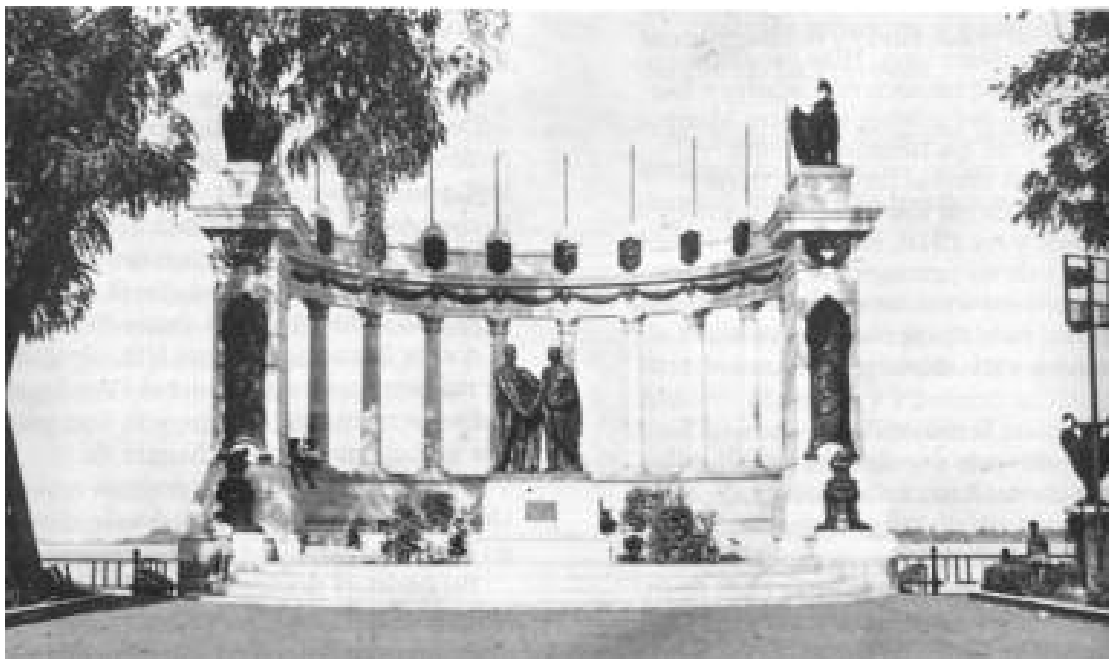


Fig. 3. Monumento del Encuentro de Simón Bolívar y San Martín en Guayaquil

esa ciudad de la Sociedad Española de Beneficencia, que en 1889 adquiere el terreno necesario en el Cementerio General para construir el Panteón de los Españoles. Ya en los primeros años del siglo XX la presencia española se deja sentir en la creación de la Cámara Oficial Española de Comercio de Guayaquil en 1920 y la fundación cinco años más tarde del Barcelona Sporting Club de fútbol. Fue entonces cuando Quito se convirtió en un lugar atractivo para la emigración española, fundamentalmente religiosos y exiliados republicanos como el anarquista Pedro Quiles o el filósofo Juan David García Bacca²⁴.

El peso de la inmigración española en Argentina, Chile o Cuba fue determinante en la atracción de los artistas peninsulares hacia aquellas jóvenes repúblicas americanas, pues los compatriotas se convirtieron en valedores y clientes de aquellos pintores o escultores que ante la escasa salida profesional de nuestro país decidieron formar parte de la gran masa migratoria hacia América. Al analizar lo sucedido en Ecuador la nómina de artistas es muy inferior a la de otros lugares, coincidiendo con la menor intensidad del flujo migratorio general. Y, precisamente por esa dependencia de la

emigración artística con los flujos generales de connacionales, no resulta extraño que la presencia de creadores españoles –al margen de aquellos vinculados a instituciones docentes– sea más intensa en Guayaquil que en otras capitales ecuatorianas, por ser la ciudad portuaria el foco más interesante de radicación peninsular, especialmente de emigrantes procedentes de Cataluña.

Así en Guayaquil se estableció el pintor y dibujante catalán José María Roura Oxandaberro (Barcelona 1880-Guayaquil 1947). En los años treinta fue el primer artista en visitar las Islas Galápagos y no es exageración afirmar que fue el artista español más destacado en el Ecuador, tanto por su labor docente, como por su prolífica trayectoria profesional²⁵. Natural de Barcelona, se graduó en Farmacia en la ciudad condal, donde comenzó a practicar la pintura bajo los consejos de Joaquín Vacells, Ferrer Palleja y Francisco Gallí. Decidido a orientar su futuro hacia las bellas artes se instaló durante algún tiempo en París, después de abandonar la botica que le había financiado su padre en Tortosa. En la capital francesa trabajó para la “Casa de

²⁴ ALOU CORNER, G., “España y Ecuador, más unidos por la emigración”, en *Ecuador-España. Historia y perspectiva*, Quito, 2001, p. 233.

²⁵ Todos los datos de José María Roura Oxandaberro me han sido proporcionados, con exquisita amabilidad, por sus nietos María Dolores Roura y Eduardo Roura, a quien agradezco su generosidad y colaboración.

Artes”, empresa de promoción artística alemana que le adquiere la obra y le recomienda nuevas fuentes de inspiración extraeuropeas. Desde París emprendió viaje a Ecuador en 1910, seducido por las descripciones del país que le había hecho el poeta ecuatoriano Aurelio Falconi en las tertulias nocturnas parisinas. A su llegada se instala en Guayaquil, desde donde realiza durante cuatro años expediciones por la selva costeña, por Quevedo, Palenque o Mocache, viviendo en contacto con la naturaleza y pintando sus primeros cuadernos con impresiones del país y varios cuadros que envía a San Francisco, París y Barcelona, por mediación de La Casa de Artes, que se disuelve con el estallido de la primera gran guerra. Para subsistir llegó incluso entonces a valerse de su condición de farmacéutico oficiando de médico en algunas de esas poblaciones, hasta que en 1914 viaja a Quito, donde conoce a doña Judith Cevallos (con la que contraerá matrimonio en 1917). Al año siguiente se instala en Lima durante diez meses y realiza –con importante éxito de crítica y ventas– su primera exposición individual. Desde allí se traslada a Santiago de Chile con el auspicio del Centro Catalán. En aquella capital organiza en julio de 1916 una muestra de caricaturas de personajes catalanes de la urbe, incluyendo una autocaricatura, y en noviembre da a conocer un conjunto de paisajes ecuatorianos y chilenos.

Desde su matrimonio en 1917 viaja por todo el continente junto a su esposa e hijos. En 1918 se instala en Panamá (donde nacen sus tres primeros hijos), en 1920 está en Costa Rica pintando los murales de la vida de San Francisco en el convento de Cartago, al año siguiente expone en Guatemala, en 1922 visita México, en 1923 recorre la isla de Cuba presentando su obra, y sólo en 1923 se establece de nuevo en Guayaquil. En ese puerto funda, junto a José Vicente Trujillo y Enrico Pacciano, la primera Escuela de Bellas Artes, adscrita al Colegio Vicente Rocafuerte, además de impartir clases en su estudio y en diversos centros educativos guayaquileños. De esos años son sus colecciones de plumillas que reflejan los rincones de la ciudad y su viejo puerto, que ven la luz con la edición de “Guayaquil Romántico” (Fig. 1). En 1929 se instala en Quito durante un año y hace otra colección de tintas sobre el Quito Colonial y el paisaje de los alrededores, que se edita con dos mil ejemplares y dos tomos con el título de “Quito Monumental”. Al año siguiente viaja a Caracas

para dedicar un nuevo álbum a la Casa de Bolívar y trasladarse desde allí a California. De esa estancia norteamericana nació la colección “Misiones españolas en California”, que tendrá continuidad en las vistas de arquitecturas coloniales tituladas “Taxco, la bella”, realizadas en México en 1931.

En 1938 viaja Roura a las Islas Galápagos donde pinta decenas de cuadros y una extensa colección de tintas. Y lo hace ya instalado definitivamente en Guayaquil, pues la altura de Quito le perjudicaba seriamente la salud. Falleció en la capital el 17 de enero de 1947, sin poder regresar a Cataluña, en la misma ciudad ecuatoriana donde inició su continuo deambular por el continente. Quienes le conocieron destacaron su cordialidad, y extraordinario carácter, poco amigo del sedentarismo y con un amor infinito por la naturaleza. Gracias a él floreció la caricatura ecuatoriana en la revista *Caricatura*, liderada por discípulos suyos como Enrique Terán y Latorre. Dejó una colección muy importante de dibujos del paisaje urbano guayaquileño y quiteño, algunos muy interesantes para conocer la arquitectura tradicional desaparecida. En los años treinta fue amigo y protegido de Juan José Plaza Aguirre, artista aficionado, empleado de la fábrica de tabacos El Progreso y dinamizador cultural de Guayaquil, precisamente en un momento de gran actividad en la bohemia artística y literaria de la ciudad. Durante la década de los cuarenta expuso en la recién inaugurada Galería Caspicara dirigida por Eduardo Kingman, donde también se colgaron obras de Oswaldo Guayasamín y de Guillermo Olgiesser. Y en 1945 formó parte del grupo fundacional del Núcleo Guayas, en el rectorado de la Universidad Estatal de Guayaquil, que con el tiempo derivaría en la Casa de Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Sus restos descansan hoy en el Cementerio general de Guayaquil y dos de sus hijos, Judith y Jaime, han continuado la vena artística iniciada por aquel catalán jovial y bohemio.

También en Guayaquil se instaló el escultor catalán Juan Rovira (Fig. 2). De él se conocen varios trabajos como el hemicycle del monumento que conmemora el encuentro de Simón Bolívar y San Martín el 26 de julio de 1822 en Guayaquil, instalación que se inaugura en 1930 y cuya pieza central fue encargada al taller del barcelonés de José Antonio Oms, corriendo a cargo de Rovira el planteamiento del hemicycle y las columnas (Fig. 3). Hizo también los faroles y estatuas del entorno de la



Fig. 4. Columna Nueve de Octubre de Querol en Guayaquil

Columna del 9 de octubre, piezas fundidas por cierto en el taller de otro español establecido en la ciudad, el mallorquín Miguel Arbona Gomila (Montuiri 1895- Guayaquil 1947). En 1922 Rovira talló las placas de mármol del

Monumento a los héroes de la Batalla de Riobamba.

Pero la importante presencia catalana en Guayaquil tuvo un refrendo de lujo cuando se inaugura en 1918 el monumento conmemora-

tivo del 9 de octubre, encargado – después de una selección por parte de una comisión cívica- al escultor catalán Agustín Querol Subirats²⁶ (1860-1909). El proyecto de la Columna Nueve de Octubre, o de los Próceres del 9 de octubre, había comenzado cuando en 1891 se forma un comité en la ciudad, presidido por Homero Morla, quien en 1903 a través del delegado en Europa Víctor Manuel Rendón convoca un concurso entre escultores italianos. Las propuestas enviadas parece que no fueron del agrado de los miembros de tal asociación cívica, y en 1907 se firma un contrato con el español Agustín Querol, después de desecharse dos interesantes propuestas de Lorenzo y Francisco Durini²⁷. En 1908 recibe información sobre la historia de Ecuador e incluso algunos historiadores afirman que llegó a barajar la posibilidad de trasladarse a Ecuador para dirigir el montaje. La obra fue terminada después de su muerte (acaecida el 12 de diciembre de 1909) por José Monserrat, en el taller de fundición barcelonés de Staccioli y transportada desde España en un primer lote en 1915 y definitivamente en 1917 (Fig. 4).

Entorno al hispanismo en el Ecuador

En varios países latinoamericanos a partir de 1910 hubo, con diferentes intensidades, un proceso de recuperación de la hispanidad que suponía la superación de viejos prejuicios hacia lo español derivados de la antiguo dominio colonial. En Argentina Enrique Larreta, o Noel, en Uruguay Ricardo Ugarte, en México Vasconcelos o en el Perú José de la Riva²⁸ formaron parte de esa corriente hispanista protagonizada por intelectuales que, a la hora de enfrentarse al mensaje imperialista impuesto desde Estados Unidos

con la teoría Monroe de “América para los americanos” y en pleno proceso de redefinición nacional, encontraron en el pasado colonial y en las raíces de lo español uno de los pilares para asentar su definición nacional. El hispanismo operó con un ideario que consideraba la existencia de una gran familia, la de las antiguas colonias españolas en ultramar, donde se desarrolló un estilo de vida, unas tradiciones y una cultura peculiar y diferenciada con respecto a otros pueblos o ámbitos culturales. Igualmente desde España ya desde el pensamiento del 98 se intentó una recuperación espiritual de esa hispanidad maltrecha, que culminaría durante el gobierno de Primo de Rivera con la creación del Centro Internacional de Investigaciones Históricas Americanas, el Centro Oficial de Cultura Hispanoamericana y el Instituto Iberoamericano de Derecho Comparado, además de la famosa organización de la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

Ese movimiento intelectual, favorecido desde España con una idea panhispanista, tuvo como eje aglutinador la cultura en todas sus manifestaciones como sustancia de una identidad común. Y operó públicamente con el escape de las exposiciones comerciales, verdaderos “escenarios transnacionales”²⁹, para afianzar lazos empresariales, intercambio de productos y elementos culturales. Ya la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892, organizada en conmemoración del centenario del descubrimiento de América³⁰, fue concebida en una doble vertiente, histórica e industrial. Y en esas fechas Ecuador plantea una presencia importante en tal evento. Así, con el político y periodista quiteño Leonidas Pallares como delegado, desde Ecuador se enviaron más de mil trescientos objetos, muchos de ellos originales precolombinos, además de una paqueta del Palacio de Ingapirca, fotografías de monumentos, un lote de utensilios de una tribu jíbara, obras de arte y una escultura de un indio jíbaro con dos vestidos completos, que fue uno de las piezas que logró mayor expectación y curiosidad en el certamen.

²⁶ De la extensa obra escultórica de Querol hay que señalar las piezas realizadas para América, como el Monumento a Garibaldi en Montevideo, el del General Urquiza en Panamá, el Monumento llamado de los Españoles y el del General Mitre en Buenos Aires, así como el del General Bolognesi en Lima, y en el Club Español de la capital argentina se conserva la pieza “La Tradición”.

²⁷ Véase sobre estos proyectos CEVALLOS ROMERO Y DURINI, *Ecuador Universal*, Quito, 1990, pp. 30-35.

²⁸ Durante el gobierno de Leguía en Perú se inauguró una capilla en honor del conquistador Francisco Pizarro en la basílica metropolitana de Lima, además de organizar las fastos de la exposición del Centenario de la independencia con una importancia destacada de lo español.

²⁹ SALZAR PONCE, B., “De hija a hermana...”, *Ecuador-España. Historia y perspectiva*, Quito, 2001. p. 156

³⁰ Los lotes de piezas históricas y arqueológicas fue realmente excepciones. Sobresalieron las piezas precolombinas de México, como el Coatlicue hallado en 1790 y tantos años sepultado en el patio de la Universidad, o la copia del Mapa de Cuautinchan realizado por Eduardo Bello; o la notable colección quimbaya de don Carlos Uribe procedente de Colombia.

Pero España no se limitó a desarrollar iniciativas expositivas en la península, que de alguna forma amalgamasen la tradición del mosaico cultural iberoamericano, sino que participó de manera muy activa en aquellas celebradas en América con motivo de los centenarios de las respectivas independencias de las repúblicas del continente. Desde el cono sur hasta México en Madrid no se escatimaron esfuerzos para conseguir una representación acorde con la proximidad cultural entre ambos mundos. En el caso ecuatoriano se celebró en 1909 una muestra o certamen conmemorativo del centenario de la independencia proclamado en Quito. Como en otras muestras iberoamericanas la implicación del gobierno español no quiso ser corta, y se organizó un completo viaje de productos peninsulares, para dar a conocer la riqueza industrial y comercial del nuestro país al otro lado del Atlántico.

En el pabellón de España se acogieron representaciones de vinos de Jerez, con la firma Pedro Domecq a la cabeza, de conservas, libros educativos, materiales pedagógicos (como el Museo Bastinos), jabones, perfumes, bordados, ... y un largo etcétera de manufacturas peninsulares ambiciosas de abrirse un hueco en el mercado americano³¹. El edificio que representaba a España y que reunía el compendio de productos peninsulares era, junto al italiano, la única presencia europea en el evento exhibitivo, pues la representación extranjera se reducía a un curioso pabellón japonés³², una construcción clasicista norteamericana “imitación de la Casa Blanca”³³, y otros de Chile y Colombia, ambos exentos, dado que tanto la asistencia peruana como la francesa se incluían en el gran pabellón ecuatoriano, de dos pisos con una gran cúpula

central sobre la que se colocó la figura del cóndor de los Andes con las alas abiertas. La edificación española, construida en piedra porosa tallada, era de un solo piso, con una gran entrada en arco de medio punto, flanqueada de sendos leones. Las alas laterales se distribuían en tramos marcados por pilastras sencillas, y sobre el cuerpo central –coronado por el escudo de España– un friso decorativo trataba de la hibridación cultural española en América (Fig. 5).

A diferencia de otras muestras internacionales celebradas en América en torno a 1910 –Exposición del Centenario de Buenos Aires, de Santiago o de México–, en Quito no hubo una presencia destacada de artistas españoles en el pabellón de bellas artes, pues en la sección extranjera fueron premiados con sendos diplomas el venezolano Francisco Manrique (por su colaboración en los trabajos de la arquitectura del palacio de la exposición) y el portugués Raúl María Pereira (por la ornamentación del mismo edificio), pero ni hubo una asistencia internacional importante ni los artistas españoles concurrieron a ella como sucederá en otras muestras del continente. Consiguieron los grandes premios de pintura Luis A. Martínez³⁴, Antonio Salguero y Alfonso Medina Pérez.

Al margen de la asistencia española a las muestras comerciales americanas conmemorativas de la independencia, en otro orden hay que apuntar que en Ecuador hubo, como en otros países del continente, un acervo de hispanistas sobresaliente. Destaca entre ellos el político, intelectual y coleccionista Jacinto Jijón Caamaño (1891-1950), uno de los artífices de la celebración del cuarto centenario de la fundación española de Quito en 1934 y que en alguna de sus meditaciones afirmaba, por ejemplo, que “la nacionalidad ecuatoriana nace en 1534 cuando se funda la villa de San Francisco de Quito”³⁵. Además de la figura muy estudiada de Jijón Caamaño, sobresale de

³¹ *Catálogo General de premios conferidos por el jurado de la Exposición a los concurrentes al Certamen Nacional inaugurado el 10 de agosto de 1909 con motivo del Centenario de la independencia sudamericana proclamada en Quito*, Imprenta y Encuadernación Nacionales, Quito, 1910.

³² En el interior del edificio japonés se mostraron manufacturas de marfil, lacas, porcelanas finas, trabajos de cuero, y pinturas sobre madera, raso, bordados y varios ejemplos de biombos. El cronista de La Ilustración Ecuatoriana afirmaba que “es la nota más simpática de la Exposición” e “indudablemente el más original que hay entre los diferentes y elegantes edificios”. *La Ilustración Ecuatoriana*, Año I, nº 12, Quito, 1 de septiembre de 1909, p. 222.

³³ “En la Exposición Nacional”, *El Comercio*, Quito, 29 de julio de 1909.

³⁴ Nacido en 1869 y fallecido en 1909 Martínez fue periodista, novelista, cazador, montañero y pintor, además de Ministro de Educación Pública y reorganizador de la Escuela de Bellas Artes de Quito, donde elaboró el plan de estudios. Su novela *A la costa* fue pionera del realismo en Ecuador. PACHANO LALAMA, Rodrigo, *La obra pictórica de Luis A. Martínez*, Casa de Cultura Ecuatoriana, Ambato, 1975.

³⁵ Citado por BUSTO, G., “El hispanismo en Ecuador”, *Ecuador-España. Historia y Perspectiva*, Quito, 2001, p. 155.

una manera muy especial la del jurista, historiador, periodista y diplomático José Gabriel Navarro. Fue una de las grandes figuras de la intelectualidad ecuatoriana. Rescató el arte ecuatoriano con títulos tan pioneros en el estudio de arte del país como *Artes Plásticas ecuatorianas* o *Historia de la Pintura ecuatoriana*, e innumerables trabajos y ponencias en Congresos internacionales sobre el arte colonial de su país. Su primera esposa, Eugenia Mera Iturralde³⁶ fue también pintora y él mismo se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de la que llegaría a ser director³⁷. En ese cargo desde 1912 aupó el desarrollo de la institución, creando la Revista de la Escuela y, gracias a sus contactos internacionales, fue el artífice de la llegada a la capital de profesores europeos, tal como se ha descrito en los párrafos precedentes. En 1928 fue nombrado Cónsul general de Ecuador en España, y sería recibido como Académico de Honor de la Academia de San Fernando, correspondiente de la Real Academia de Historia y de la de San Luis de Zaragoza además de titular de la Société des Americanistes de París.

En la correspondencia particular de José Gabriel Navarro que hemos podido consultar se deduce la preocupación del quiteño por la consolidación del arte ecuatoriano, y la formación de un cuadro docente de carácter internacional en la Academia de Quito durante la segunda década del siglo. Pero también se puede inferir la estrecha relación de este intelectual con España, no sólo desde su cargo de Cónsul General en Madrid desde 1928 a 1930³⁸, sino por sus frecuentes estancias en la península como conferenciante e investigador (en 1957, por ejemplo, trabajó a fondo el Archivo General de Indias). Muy elocuente resulta por ejemplo el intercambio de misivas entre el pintor José Salas, pintor ecuatoriano becado en Roma, que en abril de 1913 informa a Navarro de los métodos de enseñanza europeos o que el 7 de agosto de este mismo año, refiriéndose a la exposición que tuvo lugar en Quito afirma “ojalá queridísimo que esas exposiciones fue-

ren anuales y que el Gobierno adquiriera las dos mejores obras de las presentadas para que con estas se vaya formando nuestro Museo Nacional de Bellas Artes”. Por la propia mediación de Navarro, a través de José María de Labra –presidente del Ateneo de Madrid y senador- se le ofreció a Salas la posibilidad de acudir al estudio de Sorolla, quien al parecer le había aceptado como discípulo. Así en una carta fechada en Roma el 14 de agosto de 1914, dirigida a José Gabriel Navarro afirmaba: “¡Qué orgulloso me pondría yo llegando a ser un discípulo del primer pintor del mundo! ¡Del colorista por excelencia!”. Esas mismas amistades españolas de Navarro permitieron en 1935 a Luigi Casadio, ya plenamente integrado en Quito, la entrada en el estudio de Benlliure que el italiano relata a Navarro en carta desde Madrid en los siguientes términos: “Gracias a su cariñosa recomendación el maestro Benlliure con esa bondad propia de los grandes genios me ha dispensado el honor de llamarme escultor y abrirme su estudio, templo de verdadero arte”³⁹.

En el círculo de amistades de Navarro se incluían el escultor Julio Beovide y su hermano el organista José María Beovide, Pablo Uranga e Ignacio Zuloaga, con quienes se carteaba frecuentemente. El primero, por ejemplo, le informa en octubre de 1928 de varios trabajos realizados para “unos señores uruguayos que han veraneado en Biarritz”, mientras que el segundo le describe con precisión la gira norteamericana de Zuloaga y Uranga en Estados Unidos en 1925, en estos términos: “..dígame que desde poco ha Zuloaga se encuentra ya en España, a donde ha tornado henchido de gloria y dólares. El número de éstos debe ser muy crecido, puesto que a poco de estar en Nueva York ya había vendido algunos de sus cuadros por más de medio millón de ellos.... Su compañero de siempre, mi cordial amigo Uranga, quien el año pasado me hizo un retrato, le ha acompañado en su excursión y también éste se trae una bonita fortuna. Zuloaga ha debido de pintar muchos retratos, por cada uno de los cuales le han dado treinta y cuarenta mil dólares”. Por la misma correspondencia sabemos que Navarro le hizo algunos encargos a Zuloaga no sólo de retratos, sino de varias antigüedades conseguidas por el pintor en el ámbito castellano.

³⁶ Era hija de Juan León Mera, ensayista, folclorista, pintor y autor de la letra del Himno Nacional ecuatoriano. Falleció muy joven en Panamá.

³⁷ En el Museo Municipal de Quito se conservan dos obras de su mano, un desnudo femenino y un paisaje.

³⁸ En 1929 dio a conocer a través de un estudio de 30 páginas el cuadro de los caciques de Esmeralda, conservado entonces en el Museo Arqueológico de Madrid y que hoy se exhibe en el Museo de América.

³⁹ Carta fechada el 29 de junio de 1935.



Fig. 5. Pabellón de España en la exposición de Quito de 1909

Y la admiración de Navarro por los métodos docentes peninsulares, y su íntima relación con artistas españoles culminará cuando en 1930⁴⁰ llega a Madrid la delegación de Ecuador, con la idea de constituir la primera academia filial hispanoamericana de la española Academia de Bellas Artes. La comisión ecuatoriana, encabezada por Navarro como cónsul en la península, fue recibida por Cecilio Plá entonces director de San Fernando, quien se carteaba frecuentemente con el intelectual ecuatoriano. De aquella iniciativa poco más sabemos porque con la partida de Navarro de España se vio abortado un proyecto muy hablado entre Plá y el quiteño, como una

manera óptima de rehacer las relaciones entre ambos países y de asegurar el intercambio de docentes y becados.

Con la entusiasta labor de ciertos intelectuales ecuatorianos, con Navarro a la cabeza, y la partida definitiva o no de artistas españoles hacia aquel país, las relaciones artísticas España-Ecuador que parecían definitivamente rotas desde la independencia se consolidaron con una intensidad no comparable a la de otras repúblicas del continente, pero sí como un eslabón más de ese proceso de reencuentro cultural hispanoamericano que efectivamente se forjó en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX.

⁴⁰ En marzo de ese año Américo Castro escribe al diario quiteño *El Comercio* para ofrecer su colaboración en sus páginas, por la mediación de José Gabriel Navarro.