

La estatua más esperada. El Mariscal Antonio José de Sucre y su escultura de bronce en Quito

A estátua mais esperada. Marechal Antonio José de Sucre e sua escultura de bronze em Quito

The most anticipated statue. Marshal Antonio José de Sucre and his bronze sculpture in Quito

Nataly Andrea Cáceres Santacruz¹

Resumen

Este documento abarca la incidencia de la estatuaria en bronce en el ideario patriótico de la sociedad ecuatoriana republicana, para lo cual, se ha seleccionado la representación del Mariscal Antonio José de Sucre ubicada en la Plaza de Santo Domingo en Quito. Este trabajo artístico fue levantado en 1892, y durante el s. XIX, fue una de las obras más esperadas, pues su realización, se tornó en un aletargado proceso, en el que se demostró –principalmente- el ejercicio del poder político, sobre las manifestaciones artísticas. La construcción de esta estatua permite explicar el pensamiento oficialista, vinculado a la apropiación del personaje, y al haber sido la primera -con esas características- en ser hecha, permite suponer que la imagen respondió a la obligación de representar a Sucre como un símbolo de poder. En este sentido, se recoge las propuestas planteadas para la obra y la reacción pública una vez inaugurado el monumento, comprendido este como medio de comunicación estratégico influyente en el imaginario social del colectivo.

Palabras Clave: Estatua Monumental, Sucre, valor patriótico, héroe, nación moderna, Quito.

Resumo

Este documento cobre a incidência da estatuária de bronze na ideologia patriótica da sociedade republicana equatoriana, para a qual foi selecionada a representação do marechal Antonio José de Sucre localizado na Plaza de Santo Domingo em Quito. Este trabalho artístico foi criado em 1892, e durante o s. XIX, foi uma das obras mais esperadas, desde sua realização, tornou-se um processo letárgico, no qual o

¹ ORCID 0000-0003-1352-9790. Magister en Historia. Especialización en Arte y Patrimonio por la Universidad de Montevideo, Uruguay. Doctorante del Programa de Historia y estudios humanísticos: Europa, América, Arte y Lenguas, en la Universidad Pablo de Olavide, España. Docente de la Universidad de Especialidades Turísticas Quito- Ecuador. Correo personal: natalina.deleche@gmail.com Institucional: ncaceres@udet.edu.ec

exercício do poder político foi demonstrado, principalmente, nas manifestações artísticas. A construção desta estátua possibilita explicar o pensamento oficial, vinculado à apropriação do personagem, e tendo sido o primeiro - com essas características - a ser feito, permite supor que a imagem respondeu à obrigação de representar Sucre como símbolo de poder. Nesse sentido, as propostas apresentadas para a obra e a reação do público são coletadas após a inauguração do monumento, sendo entendido como um meio de comunicação estratégica que influencia o imaginário social coletivo.

Palavras-chave: Estátua Monumental, Sucre, coragem patriótica, herói, nação moderna, Quito.

Abstract

This document covers the incidence of the bronze statuary in the patriotic ideology of the republican Ecuadorian society, for which, the representation of Marshal Antonio José de Sucre located in the Plaza de Santo Domingo in Quito has been selected. This artistic work was raised in 1892, and during the s. XIX, was one of the most anticipated works, since its realization, became a lethargic process, in which the exercise of political power was demonstrated, mainly, on artistic manifestations. The construction of this statue allows us to explain the official thinking, linked to the appropriation of the character, and having been the first - with these characteristics - to be made, allows us to assume that the image responded to the obligation to represent Sucre as a symbol of power. In this sense, the proposals made for the work and the public reaction are collected once the monument has been inaugurated, this being understood as a means of strategic communication influential in the collective social imaginary.

Key words: Monumental Statue, Sucre, patriotic value, hero, modern nation, Quito.

“Las estatuas son libros abiertos à la humanidad, donde se encuentran amor à la grandeza, al heroísmo, magníficas sabias enseñanzas, aspiraciones nobilísimas y sentimientos levantados” (Tobar Freire, BAEP XVII, XVIII y XIX, 1892: 5)

Para este trabajo de investigación se realizó la interpretación de fuentes primarias y secundarias, que permitieron una reflexión acerca de la fuerza ideológica -el contenido- que las esculturas monumentales tuvieron a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Para argumentar esta reflexión, se tomó en consideración algunas de las concepciones establecidas en parte de una de las cuatro teorías de la expresión artística de Ernest Gombrich que menciona que la obra de arte es una metáfora, no sólo porque es capaz de expresar un sentimiento o una situación, sino porque contribuye a que ésta consiga un lugar en el mundo, un nombre, una significación, y a través de ella percibir matices y sensaciones que no se podrían expresar con el uso de la palabras y que provocan como resultado la identificación de los individuos que comparten ciertos valores culturales (Gombrich, 2003:25).

La escultura del héroe de la Batalla de Pichincha Antonio José de Sucre fue durante el siglo XIX una de las obras más esperadas y postergadas de aquella época en Quito. En el documento referente a la *Estatua de Sucre de 1874*, se menciona que bajo el auspicio del Gral. Juan José Flores se estableció que se erigiera un monumento en honor a Sucre que se refiriera “al triunfo obtenido el 24 de mayo de 1822 en las breñas del Pichincha sobre las fuerzas realistas al mando del Gral. español Don Melchor Aymerich, que puso el sello a la independencia del antiguo Reino de Quito” (BAEP, SI XVII – XIX, 1874: FAA_02_313a/). Sin embargo, las diferentes circunstancias, como cambios de gobierno y enfrentamientos internos retrasaron el proyecto indefinidamente. Esta escultura, cuando logro emplazarse, se convirtió en la primera obra de estas características que se inauguró en Quito.

El Mariscal Antonio José de Sucre fue el Libertador del Ecuador, tal vez después de Simón Bolívar, el hombre más conocido por ser benemérito, inteligente y generoso. Se hizo su nombre inmortal en las batallas de Pichincha, Pasto, Ayacucho y Tarqui, y por citar uno de los galardones con el cual más se lo identifica, el Congreso de Perú lo condecoró con el título de Gran Mariscal de Ayacucho.

Antonio José de Sucre tuvo especial gratitud y preferencia por Quito, en este sitio “quiso fundar su hogar, familia y dormir su último sueño” (BAEP, 1874: 2).² deseos que se cumplieron pues se casó con la quiteña Mariana Carcelén – Marquesa de Solanda-, con quien tuvo una hija y años después, luego del asesinato del Mariscal en Berruecos, sus restos serían enterrados finalmente en la Catedral Primada de Quito, lo cual deja en evidencia que su voluntad fue respetada. Por su afinidad con el territorio dio a conocer su determinación de ser el primer magistrado del Ecuador, su conductor, defensor, protector y su primer ciudadano. Aunque su destino fue otro, sus acciones merecieron el reconocimiento de las autoridades y no sería hasta el año de 1874 que se pensó formalmente en levantar la estatua de este noble servidor.

El primer proyecto: La escultura del Gran Mariscal de Ayacucho

En aquel momento, el artista español-granadino, Don José González y Jiménez (BAEP, 1874: 7) en un intento de reivindicar su reputación como escultor, realizó un modelo de yeso, de un grupo escultórico de figura exenta que tenía como tema central a *Sucre y el Ecuador libre*.³ La obra se presentó ante el presidente de la república Dr. Gabriel García Moreno y las autoridades municipales quiteñas. El modelo bosquejado llamó la atención de las autoridades. Se trataba de una composición original en la cual se representaba a Sucre, “con sus propias facciones y en actitud valentísima, pisando la cabeza del León Ibero y amagando con la espada que empuñaba en la diestra: con la izquierda acogía benignamente á una esbelta joven de tipo americano, que representaba á la República del Ecuador” (BAEP, SI XVII-XIX ,1874:7). El Conjunto escultórico se completaba con la representación de “la joven que se inclinaba un tanto en actitud de entregar sus rotas cadenas al pie; se veía sobre el suelo el cetro español, roto en la mitad, como si acabara de caer con recio golpe” (BAEP, SI XVII-XIX, 1874: 7). La obra representaba a Sucre de manera poética.

Manuel Ribadeneira y su hija Emilia, quienes tenían el deseo por generar un ambiente cultural en Quito, apoyaron al artista y declararon con persistencia ante el presidente Moreno que deseaban

² A saber, el primer entierro fue en el mismo bosque de Berruecos donde fue emboscado, luego fue trasladado a la hacienda el Deán, propiedad de Mariana Carcelén, para luego ser depositados frente al altar mayor de la iglesia del Monasterio del Carmen Moderno en Quito. Después de años de investigación- aproximadamente 70- se realizó una exhumación del cuerpo para finalmente depositarlo en un mausoleo en la Catedral Primada de Quito.

³ José Gonzáles y Jiménez, español de Granada. Realizó sus estudios en Roma, llegó al Ecuador cuando Gabriel García Moreno inauguró la Escuela de Bellas Artes en Quito en la cual fue maestro. El Sr. Manuel Ribadeneira y su hija Emilia Ribadeneira v. de Héguy, plantearon la idea de realizar una escultura de Sucre-en mármol o en bronce- para adornar una de las plazas de Quito. Gonzales y Jiménez realizaron un boceto en arcilla plástica y luego elaboró la escultura en yeso en tamaño natural.

que la obra sea ejecutada por el español. García Moreno ante la petición de los Ribadeneira estableció “que se lleve á debido efecto la erección de dicha estatua, que en verdad es un deber de gratitud (...); ordenaré hoy mismo se arregle el contrato, siempre que usted garantice á Gonzales y Jimenez, por \$10.000, (...)” (BAEP, SI XVII-XIX, 1874:8.), y termina diciendo que no se fía del artista pero que confía en la palabra de los Ribadeneira. En la escritura del contrato celebrado entre el Ilustre Concejo Municipal y el Sr. José González y Jiménez en Quito, el 10 de septiembre de 1874, se compromete al artista mencionado a “construir en piedra de cantero, mármol o jaspe, en el término de dos años, un grupo que represente al inmortal Antonio José de Sucre, dando libertad a la República del Ecuador en la batalla de Pichincha (...)” (BAEP, SI XVII-XIX, 1874: 8). El uso del material dependía del sitio donde se halle. En caso de no encontrar el mármol en la provincia de Pichincha, se determinó realizar la obra con piedra de cantera.

El documento claramente establece detalles como, que el grupo escultórico de *Sucre dando libertad a Ecuador* debía ser elaborado en jaspe⁴, mineral equivalente al mármol o piedra de cantera y que debía medir, “dos metros diez centímetros de altura, es decir perfectamente igual al que está modelado en arcilla plástica i ha sido exhibido al público por el artista”.⁵ En cuanto al precio de la obra, se fijó en que la cantidad de diez mil pesos deberán ser pagados en dividendos de acuerdo al siguiente orden: “el primero, inmediatamente que se apruebe el boceto; el segundo cuando este el grupo vaciado en yeso; el tercero, cuando esté concluido dicho grupo en piedra de cantero, jaspe ó mármol, i el cuarto después de colocado en el lugar que se designa” (AHQ, 1877, p. 49). Es importante mencionar que se advierte que el pago de cada dividendo se hace efectivo tras el examen y aprobación de la obra en el estado en que se encuentren, en el tiempo de dos años, siempre y cuando la obra esté “ejecutada con solidez i perfección, á juicio de la municipalidad, y conforme al mencionado boceto” (AHQ, 1877, pp. 49-51).

Para la ejecución de la obra se pidió el aporte económico de la élite, Emilia Ribadeneira suscribió las donaciones realizadas. El primero en suscribirse fue el Sr. Miguel Camacho,

⁴ Jaspe material pétreo, equivalente al mármol italiano de segunda clase. Si el material no se encontraba en las canteras del Pichincha se consideraría otros sitios para la extracción de la piedra. González Jiménez escribe al Jefe Político del Cantón Guamate, Javier Endara, explicando que él se trasladó a este pueblo a dirigir la extracción del material, quedándose varias semanas en el sitio, pero los trabajos tuvieron que suspenderse con motivo de la guerra civil que en ese momento terminaba pero que necesitaba de su ayuda para culminar la tarea encomendada. Carta de José Gonzales y Jiménez a la Municipalidad, Quito, 22 de febrero de 1877, Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892, Archivo Histórico de Quito (AHQ),1891, p. 47.

⁵ La estructura estaba planificada para tener dos pedestales. El pedestal superior debía medir: 1m, 87 cm de altura y 87 cm de espesor por cuatro lados. Tres bajorrelieves junto con cuatro cóndores en las esquinas. El segundo pedestal tendrá un 1m, 13 cm de altura y 1m, 47 cm de longitud por cada lado. AHQ, 1877, p. 48.

ciudadano colombiano, que realizó la donación de una moneda de oro con un cóndor. También aparecen nombres como Mercedes Chiriboga & Salvador y Rosario Gómez Zaldumbide, mujeres de sociedad que mostraron interés en el proyecto. Se creería que la obra se llevó a cabo y se cumplieron con los plazos estipulados, sin embargo, la edificación de escultura del héroe de Pichincha tendría otro desenlace.

El maestro en escultura José González y Jiménez, después de celebrar el contrato en el cual, - como se menciona-, estaba comprometido el honor nacional, emitió varias veces cartas dirigidas a la municipalidad de Quito, en las cuales, mencionó que no se volvió efectivo el pago de los dividendos como se había acordado. En la carta del 14 de abril de 1875, donde González y Jiménez dice que por su parte entregó “el boceto que fue aprobado y recibido casi al mismo tiempo de contratar, el primer dividendo, se le pagó por partes y mucho tiempo después del que correspondía.” (AHQ, 1877: 30). Entonces, el artista se vio afectado en su reputación al mantener retraso en la materialización de la estatua.

El contrato establecía que la obra era de carácter público y por esa razón,

todas las autoridades que estén bajo la dependencia de la municipalidad presentaron al artista los auxilios necesarios para facilitar la construcción del monumento, mediante la indemnización que aquel debe dar por el trabajo que se emplee en su servicio; y se solicitará del Supremo Gobierno que dicte las órdenes convenientes para que también los empleados nacionales cooperen á la ejecución de dicha obra. (AHQ, 1877 :30).

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

requería de la inversión económica por parte la municipalidad y de otros miembros de la sociedad.⁶

Otra de las observaciones que hace la Junta Sucre al boceto de González y Jiménez, según la publicación, la *Escultura de Sucre*, fue que “parecía que Sucre requería amores á la emblemática figura que representaba al Ecuador”.⁷, es más, se determinó que por la postura del representado se trataba de un *Sucre Tenorio*, alejado de la imagen del *Sucre liberando*. La escultura -de la forma en la que había sido concebida- desacreditaba la efigie del Gran Mariscal, en cuanto a su presencia como héroe y estratega militar. Entonces, se procedió a devolver la escultura en yeso a su artífice (BAEP, SI XVII-XIX, 1887).

Cabe recalcar que debido a que el desembolso de los haberes no se realizó como se estipulaba en el contrato, el artista tuvo algunos inconvenientes económicos. Don Manuel Ribadeneira y su hija Emilia fueron quienes protegieron y sostuvieron económicamente al artista en sus días de mayor estrechez e incertidumbre. Al final, el artista José González y Jiménez decide retirarse a Europa, y durante este lapso escribió a los Ribadeneira para agradecerles sus atenciones y les hizo saber que dentro de la escultura hecha en yeso había dejado una botella escondida, en la cual, se podía encontrar una relación escrita, que resumía el proceso por el cual estuvo sometida la obra.⁸ La escultura de *Sucre libertando a la Patria* quedó como un proyecto que se había materializado en yeso.

La necesidad de tener una figura que represente a Sucre era evidente bajo la mirada crítica de propios y extraños. La ausencia de la imagen de uno de los héroes del Pichincha revelaría la ingratitud de un pueblo poco agradecido con los gestores de su independencia. Al menos eso manifiesta Manuel Rivadeneira en una carta dirigida a la Municipalidad de Quito, en la cual

⁶ Rosa Carcelén, cuñada del Mariscal, había dejado testamentado unos valores para la realización de la escultura; aunque no le pareció muy atractiva la idea de donar dinero. Cuando le preguntaron si deseaba aportar con algún valor para esta obra mencionó: ¡Ni medio para ese Zambol!, ¡ni medio! Sin embargo, el dinero donado fue invertido en el segundo proyecto escultórico. Tomado de Rodolfo Pérez Pimentel, “Los cinco mil suces de Rosita” en: *El Ecuador Profundo: Mitos, historias, leyendas, recuerdos, anécdotas y tradiciones del país*, tomo II, Editorial de la Universidad de Guayaquil, Guayaquil, 1988.

⁷ “Los Hombres de bien” La Estatua de Sucre; Guayaquil, 08 de enero de 1887, Imprenta Nacional, BAEP, SI XVII - XIX, Autores conocidos, Antonio José de Sucre, folio DSC09662.

⁸ Es posible que el origen español del artista haya repercutido en la decisión de rechazar la obra planteada. Manuel Ribadeneira se refiere a cierto rencor que puede haber hacia España, dice que “la ruindad salvaje debe quedar para seres degradados, no para quien abriga un alma generosa, cuál debe ser la de un republicano y la de quien lleve en sus venas una gota de sangre española”. El protector de González y Jiménez argumenta que es importante aprovechar el genio constructor y que no debe ser desdeñado por ser español. En los archivos legados por el Concejo Municipal no hay una respuesta clara a la afirmación realizada por Rivadeneira, pero menciona que la figura de Sucre proyectada por el artista español evoca un amor pastoril. La obra de González y Jiménez fue elaborada en bronce tiempo después. BAEP, 1874, p. 9; Manuel Rivadeneira, “A la Municipalidad de Quito”, en: *Escultura de Sucre 1874*, Imprenta “La Nación y Cía”, BAEP, SI digitales siglos XVII, XVIII, XIX, Autores conocidos, Antonio José de Sucre, p. 14.

defiende la obra de su protegido. El ilustre quiteño dice que “cuando la ávida mirada del extranjero busque en nuestras plazas algún monumento en que se vea encarnada una página de nuestra historia, ¿dónde lo encontrará? en ninguna parte (...) entonces dudaría del valor de la tierra que pisa” (BAEP, SI XVII-XIX, 1874: 14).

No cabe duda de que este mensaje fue considerado puesto que la fisonomía de ciudad moderna no terminaba de concretarse y ciertamente una escultura la complementaria. En el año de 1883, el Sr. Ribadeneira quien por casualidad transitaba por el sector de la Loma Chica, en el sitio donde funcionaba una tienda, encontró la imagen en yeso del Mariscal Sucre que años atrás fue realizada por González y Jiménez. Este espacio que estaba cerrado con fuertes candados y sobre el dintel de la fachada colgaba un letrero que decía: *El Gran Mariscal de Ayacucho*, llamó la atención de Ribadeneira provocando solicite al entonces presidente de la república Sr. Plácido Caamaño se presente la obra a la ciudadanía en otro lugar que fuera acorde al personaje representado. Se seleccionó la fachada del Teatro Sucre para ubicar la imagen.

El conjunto escultórico se mantuvo en este frontispicio algún tiempo, hasta que, por decisión del Presidente Plácido Caamaño, bajo petición de Don Manuel Llorente Vázquez -ministro español-, se mutila a la imagen con la destrucción del león ibero y de la espada de Sucre.⁹ Personajes Ilustres como el escritor Juan León Mera y el abogado Antonio Zapata- por medio de sus escritos- reaccionaron en contra de este acto que se consideró como un crimen en contra de la patria. Pero también hubo quien mencionó que no pasaba de ser un aspaviento y que el haber mandado a quitar trozos de yeso que representan un León, símbolo del poder español, no aleja al Ecuador de ser libre e independiente (BAEP, SI XVII-XIX, 1887).

El segundo proyecto: La Escultura en bronce de Antonio José de Sucre

Para el año de 1887, la intención de levantar la obra se retoma y esta vez, se desea que los artistas que se encuentran en Europa o en Norteamérica concursen en la elaboración de la imagen del héroe de Pichincha. En el oficio nro. 1 del Ministerio del Interior, con fecha 29 de enero de 1887, se pide al presidente del Concejo Municipal, Francisco Andrade Marín, otorgue información relacionada con las dimensiones de la figura, pedestal a construirse, preferencia en materiales y presupuesto para la obra. El objetivo era transmitir la información a los diplomados

⁹ Manuel Llorente se indigna al ver a Sucre sometiendo a España en la figura del León jadeante y moribundo. Por lo que considera es una ofensa para la madre patria por eso Caamaño atiende la solicitud de su amigo y proceden a la mutilación de la escultura. BAEP, SI XVII-XIX, 1887.

de la República del Ecuador que se encontraban en Europa y Norteamérica, para abrir la convocatoria para los artistas que deseen concursar en la materialización de la escultura (AHQ, 1891: 71).

En respuesta a esta petición, Francisco Andrade Marín delega al ingeniero Gualberto Pérez la tarea de proporcionar los datos relacionados con dimensiones, volumen y otros aspectos formales. Respondiendo a esta petición Gualberto Pérez realiza un informe en el cual menciona las dimensiones de la plaza, la altura de las edificaciones y se refiere a la forma en la que debía presentarse la figura de Sucre. Pérez escribe que “la estatua será de bronce y debe tener la altura de tres metros; la actitud, como se ve sencilla pero elocuente: Sucre señalando el Pichincha, lugar de sus victorias y donde se decidió nuestra independencia” (Informe Pérez, AHQ, 1891: 63a -64). El ingeniero declara que no es su intención presentar el diseño como un modelo, más bien, lo que pretende es dar una idea general “para que allá los grandes maestros, los artistas que han hecho serios estudios, den vida y expresión á la idea y vean si las dimensiones calculadas de la estatua, están en relación con la del sitio donde debe colocarse” (AHQ, 1887, p. 64b).

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

Siguiendo la línea del investigador Rodrigo Gutiérrez, en los concursos para monumentos dedicados a eventos históricos trascendentales, -en este caso a la imagen del héroe- los reglamentos a menudo estuvieron sujetos a supervisión de las autoridades políticas, a veces, “sin una sólida formación estética y mucho menos atentos a los avances estilísticos que iban produciendo las vanguardias escultóricas de Europa” (Gutiérrez, 2004:133). Al momento en que el presidente del Concejo Municipal -Francisco Andrade Marín- delegó desarrollar los detalles técnicos referentes al monumento de Sucre el ingeniero Pérez no tomó en consideración la carente formación en artes de Pérez. El propio Gualberto Pérez dice con reiteración en el informe que según su opinión “bastaría enviar al extranjero la idea del monumento, el material, la extensión del lugar donde debe erigirse la estatua y la altura de los edificios” (AHQ, 1887:72), dejando a la imaginación del artista los aspectos estéticos, iconográficos y de representación nacionales. Entonces, se dejó a un lado la presentación de una iconografía del héroe de la

independencia y se apostó a la imaginación de un extranjero que no vino a tierras ecuatorianas y que disponía de datos generales.

En esta emergencia, también se presentó otra propuesta de parte del ilustre quiteño Bruno Hidalgo quien establece en el documento del 20 de mayo de 1887 una efigie de Sucre más estilizada. Sucre “al pie del Pichincha dándonos patria apoyado solo en su espada; y, para que su actitud corresponda à la grandeza del hecho, le he dado una atrevida si, mas no contraria a las leyes de la gravedad” (AHQ, 1887:72). Se establece un elemento necesario para que la iconografía esté completa: la espada. Bruno Hidalgo propone a Sucre dando patria, apoyado solo en su espada siendo esta la idea principal del proyecto. Este accesorio está “en relación con el carácter y virtudes cívicas del héroe (...) que presentó su espada, desnuda para defender nuestra autonomía nacional, orlada de la oliva que brotara del punto en donde la clavó el héroe, y junto à ella un cóndor que de los frutos de esa planta se sustenta” (AHQ, 1887:72.). En el documento, Hidalgo agrega un detalle importante, “de pie es la actitud más favorable à la idealización pues, si en un acto de su héroe ha de expresar el buen estatuario una idea que bien servirá de argumento a todo un poema” (AHQ, 1887:72).

La figura de pie se asocia con la victoria, el héroe parado es una columna que representa la libertad. Esta característica se ve presente también en la propuesta de Pérez. Ambos mencionan al héroe mirando o haciendo un ademán con la mano hacia el imponente Pichincha. Se puede decir que se insiste en este aspecto debido a que en las faldas de esta montaña se desarrolló la Batalla el 24 de mayo de 1822, transformándose este sitio en un icono de la independencia. Para el escritor Dr. Alfredo Baquerizo, Sucre encontró en el Pichincha una página de su gloria, en el cual, “constancia, heroísmo, sacrificios, todo ello escrito y proclamado allá en la altura, en el declive del histórico monte, entre ásperas quiebras, sobre la dura roca, por el noble caudillo que, en la flor de la vida, á los veintisiete años de edad y con doce de esclarecidos servicios á la causa de la emancipación sud-americana, confirmaba para siempre la libertad de los pueblos”.¹⁰ Por lo tanto, Pichincha fue la Epopeya de sangre que tuvo Sucre para ser considerado héroe. Pero la presencia de la montaña no fue casual, en el discurso dirigido por Alfredo Baquerizo el 24 de mayo de 1900 en la misma página donde resalta al noble Sucre en el Pichincha, relaciona a la elevación con un peldaño hacia la grandeza, y al vencer, la “corona gloriosísima con que

¹⁰ Alfredo Baquerizo, “Discurso pronunciado a nombre del Comité Sucre en el festival organizado para el 24 de mayo de 1900”, en: *Homenaje a Sucre, Álbum Conmemorativo formado por el Comité Sucre con ocasión del hallazgo de los sagrados restos del Gran Mariscal Sucre*, Imprenta “La Nación”, Guayaquil, 1900, BAEP, Sección Impresos digitales siglos XVII, XVIII, XIX, Autores conocidos, Antonio José de Sucre, p. 3.

engalanan la frente del vencedor (...) de virtudes, inteligencia y patriotismo” (BAEP, SI XVII-XIX, 1900: 5).

En contraste con la idea planteada por Hidalgo, la obra del ingeniero Pérez, se diferenciaba puesto que carecía de la espada, y representa a Sucre solamente con la mano extendida hacia arriba, señalando hacia al el Ruco Pichincha. Cabe anotar, que la propuesta de Hidalgo fue presentada ante la Junta Sucre, la misma responde al Concejo Municipal y pide se le dé respuesta al Sr. Hidalgo, y aunque le agradecen su intervención e interés, le responden con una negativa, enfatizando la preferencia por la idea inicial de Gualberto Pérez. De esa manera, el oficialismo administra las obras monumentales para ser ubicadas en el espacio público; por lo tanto, la élite está realizando una metalización de un pasado glorioso, vinculado a la manipulación de ideas con la intención de garantizar la legitimación del poder político. De acuerdo con Rodrigo Gutiérrez Viñuales se hace hincapié en el carácter popular de las obras que recogían hechos históricos, puesto que intentan una particular visualización, fundamentados en las características de un realismo imaginado y seleccionado, con elegancia neoclásica, a fin de insertar parámetros estilísticos individualizados, que resulta en “el más rotundo y coherente testimonio plástico de la expresión cultural de un continente que alcanzaba la edad de la razón” (Gutiérrez, en: Chust y Minguez, 2003: 285).

Continuando con el desarrollo de la escultura, en Francia, Clemente Ballén, inicia con los preparativos y en la carta del 12 de diciembre de 1887 el diplomático sugiere al Concejo Municipal el bronce llamado Keller de 91%, para proporcionar durabilidad a la obra. (Ballén, AHQ, 1891: 103b) También menciona que “la actitud del héroe, colocado simplemente sobre los pies, no ofrece seguridad en un lugar como Quito, sujeto á terremotos” (AHQ, 1889, p. 104b.). Por ello propone poner un cañón ú otro apoyo porque es necesario sujetar a una base la estatua.

En el caso del pedestal, el presidente del Concejo Municipal Francisco Andrade Marín pide al diplomático Ballén que se exporte desde Francia este elemento, ante lo cual, Ballén responde que utilice el material de las canteras cercanas a Quito, sobre todo por el tiempo, peso, transporte y valor económico que significarían para el Ecuador. Un detalle que no mencionó Pérez en el documento que se envió a París es el atuendo que llevaría Sucre. Ante eso Ballén dice que debe llevar “uniforme militar considerada como de suprema elegancia” (AHQ, 1889: 105.), y pone en conocimiento que podría llevar o no capa, para generar armonía y seguridad en la obra y todo eso depende de lo que el artista decida para la escultura. En Quito, se propuso realizar un

pedestal de hierro galvanizado mientras el de granito llegaba por vía férrea, esperando la conclusión del ferrocarril. En el pedestal de hierro se podían fijar cuando se desee los bajorrelieves que debían hablar de las glorias de Sucre.

En fin, en carta del 03 de mayo de 1888, Ballén manifiesta -por pedido del Concejo Municipal-
“el escultor(...) determine el tamaño, en vista de la altura de las casas de la Plaza de Santo Domingo (...) que el héroe no tenga capa(...) que el peso no sea menor de quinientos kilogramos(...) y que el pedestal se elabore en Quito(...) que también se remite los bajorrelieves, y que ellos representaran las batallas de Pichincha, Junín y Ayacucho”.¹¹

En el caso de los bajorrelieves Ballén solicita una vista del Pichincha y un dibujo del uniforme que usaba la tropa, como también los retratos de los héroes de la cúpula militar que participaron en las gestas de independencia, retratos de Sucre, características físicas entre otros detalles. Esa información no llegó a las manos de Clemente Ballén.

El diplomático radicado en París recibió una carta en la que el presidente del Concejo Municipal le decía que no pida nuevos datos y que se sirva contratar la hechura de la escultura con la información recibida anteriormente. Ballén explica que “en vista de este desahucio, y colocado entre un escultor que pide datos y un Concejo Municipal que no puede dárselos, he debido buscar por mí mismo” (AHQ, 1889, p. 117).

En su necesidad y deseo de no entregar una obra defectuosa, Ballén acudió a otras personas para conseguir la información. Prueba de ello es la carta del 30 de enero de 1889 dirigida al Concejo Municipal, en la cual, se menciona los nombres y las contribuciones de aquellos a los cuales se dirigió de manera epistolar para que le proporcionen lo requerido. Ballén se puso en contacto con algunas personas como: los artistas venezolanos Martín Tovar y Tovar y Arturo Michelena, quienes realizaron varios cuadros del Mariscal Sucre; Dr. Modesto Urbaneja pariente de Sucre, quien facilitó varios retratos de generales y uno de Sucre de perfil; José Jiménez, compatriota residente en Lima quien otorgó varias fotografías; al Comité Olmedo¹² y a su Tesorero el señor Coronel; a Simón Calderón de Guayaquil quien envió el retrato al óleo de su pariente Abdón Calderón; a Octavio Santacruz, hijo del héroe de Pichincha, quien dio el retrato de su padre; a

¹¹ Para que perdurara en el tiempo la escultura, el espesor del bronce era primordial, el mayor peso posible será el mejor para mantenerse con los años. El peso de la escultura incidía en el valor y de las posibilidades de transporte de Guayaquil a Quito, por esa razón debían escoger el espesor en base al presupuesto planteado. AHQ, 1889, p. 111.

¹² El Consejo Municipal de Guayaquil en 1878 nombró una comisión destinada a levantar el monumento de José Joaquín de Olmedo para celebrar el 1er. Centenario de su nacimiento.

Antonio Flores, presidente de la república, quien dono su libro sobre el asesinato, en que se encuentra el retrato de perfil que se considera como el auténtico; sr. Pérez Soto, dedicado al estudio de la historia, quien entregó el único retrato de frente pero imperfecto de Sucre y Juan Ballén, hermano del diplomático, quien le colaboro imágenes y demás.¹³

Lamentablemente todo lo obtenido por Ballén fue inútil por la actualidad de estos. La razón por la que Ballén pedía datos específicos de Sucre atendía a que, de acuerdo con su percepción, la estatua del héroe no es representación de un hombre, ni de una idea abstracta, sino de él como persona y por eso no debía ser una efigie o alegoría su representación, sino un retrato y era deplorable que para el hijo predilecto de Quito se deba acudir hacia las reminiscencias de los más ancianos. Es más, al diplomático guayaquileño le parece insólito que “en la tierra de Salas y Pinto y tratándose de Sucre, se haya preferido una pésima fotografía al buen retrato de la montaña que puede obtenerse de los artistas” (AHQ, 1892, p. 119). Ballén enfatiza ese interés porque reitera en que esa rigurosa exactitud es un deber, debido a que las esculturas conmemorativas no son otra cosa que la historia del país representada en piedra o bronce (AHQ, 1892, p. 120.)

Las cartas iban y venían y el Concejo Municipal quiteño preguntaba a Ballén cuando enviaría la escultura terminada. El diplomático se puso en contacto con Monsieur Alexander Falgüiere, afamado escultor, quien comenzó a realizar el bosquejo del monumento, pero debido a la falta del retrato de faz de Sucre y otros elementos necesarios para la representación, el trabajo se realizó de manera pausada, situación que fue expuesta ante el Concejo Municipal por Ballén. También se explicó que la obra tardaría un poco más y que tan solo en el traslado de París a Quito se demorarían como cinco meses.

Finalmente, en la carta de Ballén fechada del 26 de mayo de 1891 explicó que el bajorrelieve de la Batalla de Ayacucho tuvo algunas imperfecciones a diferencia de aquel relacionado con la Batalla de Pichincha, debido a que el escultor se enfermó lo cual imposibilitó su perfecta realización.¹⁴ Cumplido este propósito se procede al envío del monumento y de los bajorrelieves. La escultura del Mariscal Sucre llegó a Quito entre los meses de mayo y junio de 1892.

¹³ En cuanto a los relieves con paisaje bélico, la vista de Ayacucho no cumplía con las expectativas y Juan Ballén mandó a realizar una nueva, el mismo caso para la vista de Junín que era la faltante y varios retratos de generales. Ballén hace reflexionar al Concejo Municipal de Quito en cuanto a que no hay sentido en que se represente la Batalla de Junín puesto que Sucre no participó en esa hazaña y que esa imagen está dedicada a Simón Bolívar. La información relacionada con los uniformes se la encontró en los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. AHQ, 1892: 119.

¹⁴ Al enviar la obra de Falgüiere, Ballén comenta en carta del 26 de mayo de 1891, que en el Banco de Francia -Credit Lyonnais - existe un saldo a favor del Concejo Municipal de Quito y que el Comité Olmedo de Guayaquil remitirá cuatro cuentas del banco francés del cual pueden disponer en cualquier banco de Francia. Este excedente se debió a los intereses acumulados en la casa monetaria durante el tiempo en el que la escultura estuvo en desarrollo. También comparte que tuvo que sacar en varias ocasiones

La esperada inauguración

La escultura fue inaugurada en la plaza de Santo Domingo el 10 de agosto de 1892. En honor a ello, se desarrolló un programa de festividades cívicas que iniciaron el 9 y se prolongaron hasta el 12 de agosto de ese mismo año. Los eventos que se realizaron fueron veladas literarias, premiaciones a los artistas ganadores de la Exposición Nacional y discursos que se establecieron dentro de un marco artístico que deseaba homenajear al héroe de Pichincha. Los parnasos - conjunto de todos los poemas de una época, género, etc.- que fueron presentados engalanaron la figura de Sucre y su genio militar.

El día 10 de agosto, los artilleros desde la Cima del Panecillo despertaron a la población con una estruendosa salva, situación que se repitió los días 11 y 12 de agosto. Se celebró en la Catedral la fiesta religiosa de costumbre, que al terminar permitió la reunión en la Casa Municipal del Supremo Gobierno donde se encontraron los representantes del cuerpo diplomático, cortes de justicia, de la prensa, entre otros. En horas de la tarde, inició el desfile en procesión solemne en el siguiente orden: “Los coraceros, gremios, las escuelas, los colegios, las sociedades patrióticas, la Universidad Central, los delegados de las provincias, distritos y cantones, el Concejo Municipal, el Poder Judicial, las comisiones del H. Congreso, el cuerpo diplomático y consular, el Supremo Gobierno y el Ejército” (BAEP, SIXVII-XIX, 1892: 7)

La presencia del cuerpo diplomático destacó por los carros triunfales o alegóricos. En este desfile participaron Bolivia, Colombia, Perú, Venezuela y Ecuador. Este evento comenzó desde la Plaza de la Independencia “siguió por la carretera de Gabriel García Moreno y se dirigió a la plaza Sucre, por la carretera Rocafuerte”.¹⁵ Al llegar al lugar donde fue emplazado el monumento, se proclamaron discursos y se finalizó con fuegos de pirotecnia y serenatas en honor a Sucre, ejecutadas por las bandas de música de la ciudad. Todo concluyó pasada las 10 de la noche.

el dinero del banco por la situación económica de Francia. Clemente Ballén se despide diciendo que “*la figura de Sucre es espléndida*”. AHQ, 1892: 133- 135.

¹⁵ De los carros alegóricos, el que más sobresalió fue el de Colombia. “Se presentó arrastrado por cuatro briosos caballos negros de dorados cascos, con ricos jaeces (...), sobre una alta pirámide se destacaba la gentil niña que representaba a la libertad; iba cubierta con una túnica blanca de seda y empuñando brillante espada”. En el carro del Ecuador se podía ver, “la reproducción del escudo nacional. En el centro (...) asomaba el Pichincha, cubierta la cima de nieve, recibiendo los perpendiculares rayos del sol que se hallaba en el cenit (...). En el propio lecho –de la montaña- se hallaba recostada la hermosísima niña que representaba la Libertad, lujosamente vestida de guerrero romano. Hacia atrás véase un navío símbolo del mar ecuatorial”. *Inauguración de la Estatua del Mariscal D. Antonio José de Sucre*, Quito el 10 de agosto de 1892, Imprenta del Gobierno, BAEP, SI XVII-XIX, Autores conocidos, Antonio José de Sucre, p. 23.

Después de la inauguración se realizaron actas y memorias escritas de lo ocurrido. Según los comentarios realizados, la presentación de la escultura fue exitosa y la imagen, perfecta. Sin embargo, de acuerdo con otros manuscritos elaborados por autores que firman con seudónimo, se expone la oposición y resistencia a la escultura, incluso antes de su inauguración.

Con el seudónimo de X.X. el documento fechado, julio 24 de 1892, dice que la propuesta antes planteada por el artista español José González y Jiménez fue en vano juzgada negativamente y afirma que la composición de la escultura aprobada y ejecutada “ha sido poco acertada, y que (...) habrá de ser reemplazada algún día por otra que merezca ser ornato de (...) la capital” (BAEP, SI XVII-XIX, 1874, p. 10).

Se menciona también, que la imagen inaugurada, representa a Sucre como un signo convencional, puesto que no se parece al Mariscal. La crítica hace alusión a la carencia de elegancia, a una representación forzada que no refleja las glorias del héroe y que no conecta con el simbolismo que se intenta configurar para la historia patria. El manuscrito finaliza con una nota de resignación, en la cual, dice que al fin y al cabo hay una estatua de Sucre pese a las dificultades y que, ante la situación, los ciudadanos deben enorgullecerse (BAEP, SI XVII-XIX, 1874, p. 10).

A modo de conclusión

La obra escultórica del Mariscal Sucre es una muestra de la emergencia ideológica que vivía el país en ese momento histórico. La necesidad de figuras representativas provocó que las esculturas monumentales no hayan sido levantadas con parámetros estéticos sino más bien con cierta des-complicación, tratando composiciones sencillas que no simbolizan a cabalidad la naturaleza inmortal en la que se deseaba figurar a los héroes.

La escultura monumental sirvió para cubrir necesidades políticas de legitimación de los gobiernos. La atención de la municipalidad en la construcción de la escultura se presenta como la necesidad de mantener en escena la herencia que el poder podía dejar por medio de la manipulación del pasado glorioso. Existe un escogimiento de los personajes y hechos que deben ser recordados y también hay una mentalización del pasado e imposición de recuerdos, lo que deja visible que por medio de una escultura se consagra el poder (Gutiérrez, 2004:161-162). Una estatua expresa emblemáticamente la obra pública promovida desde el oficialismo que se incorpora a la arquitectura y que se constituye en fundamental en la ornamentación urbana, es

decir, conforman un sentido alegórico-cívico en sintonía con los edificios, dejando atrás las estructuras- en el caso de Quito- del antiguo régimen y enfocándose en las modernas.

Las manifestaciones artísticas tuvieron carácter vernáculo y las esculturas no fueron la excepción. Se presentaron como símbolos del adelanto cultural, procurando establecer modelos reglados a seguir. Son obras que adornan plazas y parques públicos, y contribuyen con el cambio de la fisonomía de las ciudades; son monumentos cuya característica principal es su tinte popular que permite una definición rápida y comprensible. La escultura es mucho más fácil de interpretar porque es sólida como los objetos de la naturaleza, y bajo sus tres dimensiones se aproxima a la realidad, lo que la pintura no puede alcanzar. Sin la ayuda de imágenes, el análisis más abstracto y el razonamiento más metafísico queda más allá de nuestro entendimiento, por medio de las imágenes somos capaces de recordar.

El individuo domina su entorno a través de imágenes que son un lenguaje digerible que representa algo en común y que debe ser guardado en la memoria. Al levantar la figura del héroe de manera sencilla y sin tanta alegoría permite la identificación del individuo común con la efigie del héroe inmortal y este a la vez se convierte en modelo a seguir, aunque no sea aceptado en su parte estética. Un aspecto social que se marca es el *ver y ser visto*, entendiéndose en imágenes reflejo que definen el prestigio, modernidad y reputación del colectivo ante las otras naciones que los observan y juzgan, en este caso por lo que edifica como parte de la urbanización de los espacios, buscando elevar su importancia en sintonía con el ideario de la clase dirigente.

Por los comentarios realizados antes, durante y al finalizar la inauguración de la escultura de Sucre, por un lado, se acepta con el haber cumplido el propósito de levantar una obra en gratitud y por otro, lo Kitsch, entendiéndolo como aquellas obras que contienen una carga de mal gusto, de lo que parte y se concreta desde otras intencionalidades y formaciones estéticas (Gutiérrez, 2004:24). Entonces, la representación de Antonio José de Sucre no logró configurarse en una obra que semeje o supere la talla del personaje. Por lo cual, los intentos por representar a Sucre hicieron que se levanten esculturas que no permanecieron en la memoria de los ciudadanos y esto no solo ocurrió en Quito.

En la ciudad de Cuenca, provincia del Azuay, se levantó un monumento a Sucre el 12 de diciembre de 1881, en la denominada Colina de Yanuncay a orillas del río del mismo nombre. Se

trataba de una escultura de busto -obra de José Miguel Vélez-.¹⁶ Se desconoce los motivos, pero esta obra no persiste más en el lugar mencionado. Luego, el 3 de noviembre de 1920 en la Parroquia de Sucre- Plazoleta de la Iglesia de San Roque, se levantó una obra similar, trabajo del artista Abraham Sarmiento. Cuando se remodeló a la plazoleta se cambió por completo el pedestal de la escultura quedando reducida a un pilar rectangular simple coronado por el busto de Sarmiento sin placa alguna. En total fueron tres monumentos los que se erigieron, y el último levantado difícilmente se logra distinguir el personaje. Entonces, los monumentos que permanecen no refieren en su estructura al genio militar de Sucre como tampoco permiten el reconocimiento de los ciudadanos con la imagen dispuesta.

El material para la realización de las obras también fue motivo de dificultades. Al inicio se propuso elaborar la escultura en piedra si es que el mármol no se adquiriera. Pero Emilia Ribadeneira cuestionó el uso de la piedra diciendo que usar este material pétreo sería como ver un poema épico escrito con carbón sobre un muro despreciable y que daría pena ver en la capital un monumento semejante. El material en el cual se ejecutó la obra mostraba la talla del artista y la importancia del personaje, por eso, las mejores opciones fueron el mármol y el bronce.

En el caso del bronce, aquellas imágenes provenientes de los talleres franceses fueron solicitadas para adornar los lugares públicos, en donde era imprescindible convertir el espacio en un sitio de reconocimiento popular. El bronce por su aspecto brillante y resistente conforma la nueva composición moderna para la ciudad. Por consiguiente, la estatua levantada de Sucre –en el momento de ser erigido- simbolizó el imperecedero recuerdo, del gobierno de turno, pero también la eterna gratitud de los ecuatorianos, que en Quito particularmente, le profesaron a este personaje. La imagen del héroe se torna necesaria para hablar de una nacionalidad y al edificar este monumento, Sucre se convierte en el modelo de valentía y patriotismo que se quería para los jóvenes de la nación ecuatoriana. Sucre se constituyó como el héroe inmaculado, inmortal y en el ciudadano modelo, Padre de la Patria.

¹⁶ De acuerdo con el periodista Leoncio Cordero Jaramillo en su artículo *El primer monumento de Sucre en Cuenca* menciona que dicho busto se encuentra en el Museo Remigio Crespo Toral. Leoncio Cordero Jaramillo, “El Primer monumento de Sucre en Cuenca”, *Apuntes*, Órgano de Opinión de la Asociación de Ejecutivos de Cuenca, Cuenca, Año 7, N° 16, 1990, p. 25.

Bibliografía citada

Fuentes Primarias

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

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

Carta de José Gonzales y Jiménez a la Municipalidad, Quito, 22 de febrero de 1877, *Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892*, AHQ, 1891, p. 47.

Cartas de Lucio Salazar al presidente del Ilustre Consejo Municipal, Quito, 22 y 29 de enero de 1887, *Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874 a 1892*, AHQ, 1891.

COMITÉ SUCRE, *Homenaje a Sucre con ocasión del hallazgo de los sagrados restos del Gran Mariscal de Ayacucho*, Guayaquil, Imprenta “La Nación”, 1900.

Escritura de contrato Celebrado entre el Ilustre Concejo Municipal y el Sr. Jose González y Jimenez, Quito, 10 de septiembre de 1874 en: *Documentos sobre la estatua del Gran Mariscal de Ayacucho, 1874-1887*, Archivo Histórico de Quito, 1891.

Escultura de Sucre 1874, Documentos referentes a la Escultura proyectada e inaugurada de Sucre, Quito, Biblioteca Aurelio Espinoza Polit, 2014.

“Los Hombres de bien”, *Estatua de Sucreji*, Guayaquil, 08 de enero de 1887, Imprenta Nacional., Impresos digitales siglos XVII-XVIII-XIX, Quito, Biblioteca Aurelio Espinoza Polit, 2014.

Inauguración de la Estatua del Mariscal D. Antonio José de Sucre en Quito el 10 de agosto de 1892, Quito, Publicación Municipal, Imprenta del Clero, 1892, en: Impresos digitales siglos XVII-XVIII-XIX, Biblioteca Aurelio Espinoza Polit, 2014.

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

TOBAR FREILE Luis, “El Señor General Don Antonio José de Sucre, Vencedor en Pichincha y Gran Mariscal de Ayacucho”, *Inauguración del Monumento al Mariscal Antonio José de Sucre*, Quito, Archivo Aurelio Espinoza Polit, 1892.

Fuentes Secundarias

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

Cordero Jaramillo Leoncio, “El Primer monumento de Sucre en Cuenca”, *Apuntes*, Cuenca, Órgano de Opinión de la Asociación de Ejecutivos de Cuenca, Nro. 16, año 7, marzo de 1990.

Gombrich, E. H., *Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica.*, Madrid, Debate, 2003.

Gombrich, E. H., *El Uso de las Imágenes*, 1era. Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

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

Gutiérrez Viñuales Rodrigo, *Monumento conmemorativo y Espacio público en Iberoamérica*, Catedra, 2004.

Pérez Pimentel Rodolfo, Los cinco mil sures de Rosita en: *El Ecuador Profundo: Mitos, historias, leyendas, recuerdos, anécdotas y tradiciones del país*, tomo II, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1988.

Tecuanhuey Alicia, La imagen de las heroínas mexicanas, en Manuel Chust, Víctor Mínguez, eds., *La Construcción del Héroe en España y México (1789-1847)*, Universitat de Valencia, 2003.