

## José González Giménez y el monumento a Sucre en Quito

ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ

Universidad de Sevilla

### RESUMEN

Este trabajo se centra en el estudio del monumento a Antonio José de Sucre encargado en 1874 por la Municipalidad de Quito al escultor español José González y Giménez. Se analizan la iconografía del monumento, su concepción, y las vicisitudes y problemas que, a lo largo de casi una década, acecharon al monumento hasta impedir que viese la luz en su forma definitiva, realizándose en cambio el vaciado en yeso del grupo principal. Se aborda también la polémica suscitada a raíz de su exposición pública, por representar la liberación de Ecuador a manos de Sucre de una manera que disgustaba al ministro español en Quito, quien mantuvo un enfrentamiento dialéctico con el escritor ecuatoriano Juan León Mera.

**Palabras clave:** José González y Giménez, monumento a Sucre, Quito, siglo XIX, polémica.

### ABSTRACT

This work centers on the study of the monument dedicated to Antonio José de Sucre, ordered by the Municipality of Quito from the Spanish sculptor José González y Giménez in 1874. This is an analysis of the iconography of the monument, its conception, and the vicissitudes and problems that, throughout almost a decade, threaten the monument to preventing it from seeing the light in its definitive form, being replaced by a plaster cast of the main group. The polemic caused immediately after its public exhibition, is also considered a representation of the liberation of Ecuador to hands of Sucre in such a way that it upset the Spanish minister in Quito, who maintained a debate with the Ecuatorian writer Juan León Mera.

**Keywords:** José González y Giménez, monument to Sucre, Quito, XIX century, polemic.

Si un monumento conmemorativo ha generado documentación copiosa durante el siglo XIX en Quito, ése ha sido el que se encargó al escultor español José González y Giménez en memoria del Mariscal Antonio José de Sucre. Tanto la documentación de archivo como las noticias publicadas en periódicos de la época, ecuatorianos y españoles, son muestra de la gran repercusión que la realización de este monumento tuvo entre el pueblo ecuatoriano, y de la imagen que se pretendía ofrecer de vencedores y vencidos –es decir, de la nueva nación liberada por Sucre y de la España derrotada–. Fue durante la estancia en Quito de José González y Giménez, contratado por el gobierno de García Moreno para dirigir la recién creada Academia de Bellas Artes, cuando las autoridades ecuatorianas aprovecharon para encargarle la realización de un monumento al Mariscal Sucre. La importancia de este militar para los ecuatorianos en general, y para los quiteños en particular, se debe a que el prócer venezolano comandó el ejército independentista en la Batalla de Pichincha, el 24 de mayo de 1822, que supondría la independencia de los territorios de la Real Audiencia de Quito integrándose en la Gran Colombia, y pasando en 1830 a convertirse en la actual República del Ecuador. El elevado coste del monumento, así como problemas relativos a la extracción de la piedra necesaria para su ejecución, hicieron que se dilatara el proyecto durante años y que finalmente la estatua en mármol originalmente ideada no viera la luz sino en forma de modelo en yeso. Asimismo, la iconografía elegida fue motivo de una agria polémica entre personalidades ecuatorianas y españolas, que obligaron a modificar parcialmente el grupo que ya se había aprobado y vaciado en yeso. A pesar de algunas lagunas documentales que quizás se produjeron por el trasiego de documentos entre el Ministerio del Interior y la Municipalidad de Quito, gracias a la documentación encontrada en el Archivo Nacional de Historia del Ecuador y en la Hemeroteca Nacional de la Biblioteca Nacional de España podemos reconstruir el proceso, desde su ideación y firma del contrato en 1874 hasta las polémicas provocadas por su modificación en tiempos del presidente Caamaño.

## JOSÉ GONZÁLEZ Y GIMÉNEZ. ACERCA DE SU VIDA Y SU ESTANCIA EN QUITO

Por la información que hemos encontrado en la prensa española del siglo XIX acerca del escultor José González y Giménez, sabemos que éste había nacido en Granada y se formó en Madrid y en Roma, donde disfrutó de una beca<sup>1</sup>. Tras su prolongada estancia en ésta, primero como alumno y después como docente, José González y Giménez llegaría a Quito en 1871, según señala Sebastián<sup>2</sup>. Su formación romana, que tenía en alta estima,

---

1 *La Discusión. Diario Democrático*, año VI, Núm. 1441, martes 4 de septiembre de 1860, s. p. Esta información desmiente su supuesto origen vallisoletano, como creía Fernández Fernández. Véase Fernández Fernández, X., “El escultor José González Giménez y su fracasado proyecto de estatua a María Pita”, *Abrente*, 21-22, 1989-1990, pp. 95-96.

2 Véase Sebastián, S., “Ecuador, República de El. Arte II”, *Gran Enciclopedia Rialp*, 1991. [http://www.canalsocial.net/GER/ficha\\_GER.asp?id=3676&cat=arte](http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=3676&cat=arte) Consultada el 24/01/2010.

fue esgrimida por él en numerosas ocasiones durante el periodo en que residió en Quito, pues en sus cartas al Ministerio del Interior e Instrucción Pública firmaba en calidad de Director de la Academia del Panteón en Roma, y no de la Academia de Bellas Artes de Quito, que a la sazón dirigía, pero que tenía menor entidad que la institución romana. En la capital de Ecuador ostentó el cargo de Director de la Academia Nacional de Bellas Artes, siendo sustituido en estas labores por Juan Manosalvas. No obstante, continuó residiendo en la ciudad durante una década, pues tenemos localizada documentación de archivo fechada a mediados de abril de 1882 en la que dirigía peticiones al Ministerio del Interior. Lo que sí queda claro es que tras su experiencia docente en la Academia de Bellas Artes, y que se vio truncada por diversos motivos que ya tuvimos ocasión de poner de relieve en otra publicación<sup>3</sup>, González y Giménez desempeñó la enseñanza de escultura en Quito en otros centros, pues sabemos que abrió una escuela de escultura en su estudio, dentro del convento de San Agustín de Quito<sup>4</sup>. Finalizada su etapa en Ecuador, el artista volvió a España. En la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid ocupó plaza de Profesor ayudante de modelado, vaciado y adorno<sup>5</sup>. En 1887 consiguió plaza de Profesor numerario de la asignatura de dibujo lineal y de adorno en la Escuela Provincial de Bellas Artes de la Coruña<sup>6</sup>. En enero de 1894 lograba que se incorporase al Dibujo lineal el de adorno, completando así la asignatura que impartía<sup>7</sup>. En 1895 se encargaría de la dirección accidental de esta Escuela, motivo por el que se le felicitaba en la *Gaceta de Instrucción Pública* de 7 de marzo de ese año<sup>8</sup>. Según Fernández Fernández, también llegó a ser académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde el 12 de marzo de 1888<sup>9</sup>.

## EL MONUMENTO A SUCRE

Según Kennedy Troya, la idea de erigir una estatua en mármol a la memoria de Sucre partió de las Carcelén, hermanas políticas del militar, quienes habían donado para tal fin 10.000 pesos. A esta apreciable cantidad se sumaría la procedente de una colecta de particulares<sup>10</sup>. El monumento encomendado a González y Giménez fue un encargo de

3 Justo Estebanz, A: "José González y Giménez y la Academia Nacional de Bellas Artes de Quito", en *Mirando a Clío. El arte español, espejo de su historia*, Santiago de Compostela, 2011, pp. 1237-1245, en prensa.

4 Archivo Nacional de Historia del Ecuador (en adelante, ANH/Q), Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, sin fecha.

5 Según Fernández Fernández, desarrolló esta labor desde 1880. Véase Fernández Fernández, X: "El escultor José González Giménez y su fracasado proyecto...", op. cit., p. 95.

6 Idem, p. 95.

7 *Gaceta de Instrucción Pública*, año VI, Núm. 171, Madrid, 25 de enero de 1894, pp. 1253-1254.

8 *Gaceta de Instrucción Pública*, año VII, Núm. 213, Madrid, 7 de marzo de 1895, p. 62.

9 Fernández Fernández, X., "El escultor José González Giménez y su fracasado proyecto...", op. cit., p. 94.

10 Kennedy Troya, A., "Sucre, un secreto, una estatua", en E. Freire Rubio, *Quito: tradiciones, testimonio y nostalgia*, Tomo IV, LIBRESA, Quito, 2002, p. 240. Una noticia publicada en *El Globo* en 1876 decía,

la Municipalidad de Quito, con quien el escultor celebró contrato en 1874<sup>11</sup>. Junto a ella, estaba implicado el Ministerio del Interior, organismo al cual está dirigida la documentación, y es éste el que se interesaba por el presupuesto destinado a la pieza y por la marcha de las obras. Por ser el monumento de Quito una obra de interés nacional, “concurrieron todas las provincias con su contingente y tomó parte el Gobierno, decretando en el Congreso de 1875 la suma de 5.000 pesos”<sup>12</sup>.

El tema elegido para representar al mariscal de Ayacucho en la capital de Ecuador fue *Sucre arrebatando América del poder de España*, o bien, como se alude en la documentación, *El General Antonio José de Sucre dando libertad a la República del Ecuador en la Batalla de Pichincha* o, de manera más sucinta, *Sucre y el Ecuador libre*. La iconografía plasmada por González y Giménez muestra al grupo, originalmente compuesto por tres elementos, formando un volumen unitario conseguido a través de una clara jerarquización visual y simbólica de los personajes representados<sup>13</sup>. El centro de la composición es la figura del entonces general, que se yergue mirando altivo al horizonte, blandiendo en origen una espada en la mano derecha y sujetando a América con el brazo izquierdo. Su efigie, si bien ofrece una doble condición, apela más al mito que a una cierta voluntad de evocar la realidad, presente por cuanto el parecido con el retratado es evidente<sup>14</sup>. Originalmente, un león era pisoteado por Sucre con su pie derecho, simbolizando la derrota de España a manos del mariscal en la Batalla de Pichincha<sup>15</sup>. La alegoría se completaba con la figura femenina que representaba a América, una india doliente que se veía recién liberada de las cadenas alusivas a la dominación española, que acaba de ser cercenada por

sin ahondar mucho en la materia, que el general Yepes se había puesto a la cabeza de una suscripción para levantar un monumento a Sucre. Véase *El Globo*, año II, núm. 488, 1 de agosto de 1876, p. 126.

- 11 Así lo reconocía el propio González y Giménez en una representación enviada al Presidente de la República en 1878. Véase ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 39, 21 de octubre de 1878. A diferencia del monumento de Quito, no ocurrió lo mismo con otros monumentos erigidos al mariscal en Ecuador, pues el que se realizó en Guayaquil fue una iniciativa del diario “Los Andes”, si bien contó con apoyo económico del Tesoro. Véase Avilés Pino, E., “Monumento al Gral. Sucre”, en <http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=1485&Let=> (Consultada el 18/09/2011).
- 12 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 39, 21 de octubre de 1878.
- 13 Según Reyero, éste es el modo más habitual de representación de grupos escultóricos en la España decimonónica. Véase Reyero, C., *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999, pp. 219-220.
- 14 Esta doble condición de representación del héroe es la usual en la pintura y escultura decimonónicas, según apunta Reyero, C., “*¡Salvemos el cadáver!* Inmortalidad y contingencia del héroe en la plástica española del siglo XIX”, en M. Chust y V. Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Universitat de València, Valencia, 2003, p. 187.
- 15 Hemos podido encontrar en una poesía del poeta cuencano Antonio Marchán, publicada en un volumen de 1866, alusiones al león y a las cadenas, que parece seguir González y Giménez en su escultura. La poesía, dedicada “Al Pichincha”, dice textualmente: “Allí corrió a torrentes la sangre del martirio/ Vertida por las garras de ibérico león”, y más adelante: “I en vano de Colombia la espada vengadora/ Las bárbaras cadenas de América rompió”. Es decir, el elemento del león como representación de España y las cadenas rotas por Sucre eran ya parte del imaginario ecuatoriano, antes de realizarse el monumento. La poesía está reproducida en Molestina, V. E., *Lira Ecuatoriana*, Imprenta y Encuadernación de Calvo i Ca., Guayaquil, 1866, pp. 251-254.

la espada de Sucre<sup>16</sup>. Por tanto, la composición destaca más a Sucre como libertador que al Ecuador como nación liberada.

La efigie del militar venezolano sigue el patrón de otras tantas representaciones pictóricas y escultóricas de la época. Éste figura como un hombre joven –tenía 27 años cuando venció en la Batalla de Pichincha<sup>17</sup>–, más bien alto<sup>18</sup>, de nariz prominente y largas patillas, pelo rizado, ataviado con el uniforme de general, impecablemente planchado, que corresponde con la iconografía habitual en sus retratos –aunque a diferencia de otras, cambia la casaca, que va abierta al medio–. Por su parte, la mujer representativa de América no obedece a un grupo indígena en particular, sino que es una abstracción, de tal manera que se pueda aplicar a todo el continente en general, y a la República del Ecuador en particular. Lleva un gorro frigio, de incuestionables ínfulas libertarias y republicanas, cuya cinta inferior presenta en letras mayúsculas la inscripción “BATALLA DE PICHINCHA, 24 MAYO 1822”, y sobre ella un sol radiante<sup>19</sup>. Asimismo, luce unos pendientes en forma de discos, y un cinturón con un sol a modo de broche. La inclusión de sendos soles utilizados como ornamentos de la mujer parece aludir a que la Batalla de Pichincha finalizó a las 12 del mediodía, suponiendo el preciso momento en que Ecuador conseguía su libertad. Adornan sus brazos dos brazaletes con colgantes. Viste amplia túnica, ceñida por el cinturón, y lleva sandalias que se adivinan bajo la túnica.

El modelo en yeso de la estatua de Sucre, que coronaría el monumento originalmente ideado, está firmado por González y Giménez en la base a los pies de la figura femenina, y lleva la fecha de 1874, año del encargo.

En la actualidad, la alegoría originalmente plasmada en barro y después en yeso por González y Giménez queda un tanto desleída, pues debido a unas modificaciones realizadas una década después de entregado el modelo, que analizamos más adelante, se perdió la referencia original a la nación española, de la que Sucre libraba al Ecuador. Además, tampoco se conserva la espada que, en origen, blandía el Mariscal con su mano

16 Una india tímida y amedrentada, según se recoge en un artículo publicado en el *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 168, 26 de febrero de 1887, p. 2000.

17 Butrón Gómez, M. y Palomino Salguero, F., *Antonio José de Sucre: el delfín de Bolívar*, Ediciones Anaya, S.A., 1988, p. 52. Una descripción del desarrollo de la Batalla de Pichincha puede encontrarse en Villanueva, L., *Vida de don Antonio José de Sucre, Gran Mariscal de Ayacucho*, Marvin Klein, Caracas, 1995, pp. 78 y ss.

18 Aunque alguna descripción lo presenta como hombre de estatura mediana. Véase Butrón Gómez, M. y Palomino Salguero, F., *Antonio José de Sucre...*, Óp. Cit., 1988, p. 13.

19 El gorro frigio, ya usado por Delacroix en su cuadro *La libertad guiando al pueblo* (1830), es prenda que usa como tocado Marianne, personificación de la República Francesa. Asimismo figura en el escudo de varias naciones americanas como Colombia, Paraguay, Bolivia, Cuba, El Salvador, Haití, Nicaragua y Argentina, con una clara simbología alusiva a la libertad. En cambio, no se incluye en el escudo de Ecuador. También figuraba tocada con el gorro frigio la matrona que representaba a la I República Española en imágenes desde 1873, momento muy cercano en el tiempo a la obra de González y Giménez. Véase Orobon, M.-A., “Marianne y España: la identidad nacional en la Primera República española”, *Historia y Política*, nº 13, enero/junio 2005, p. 82, donde trata en profundidad la configuración iconográfica de la personificación de la República en España.

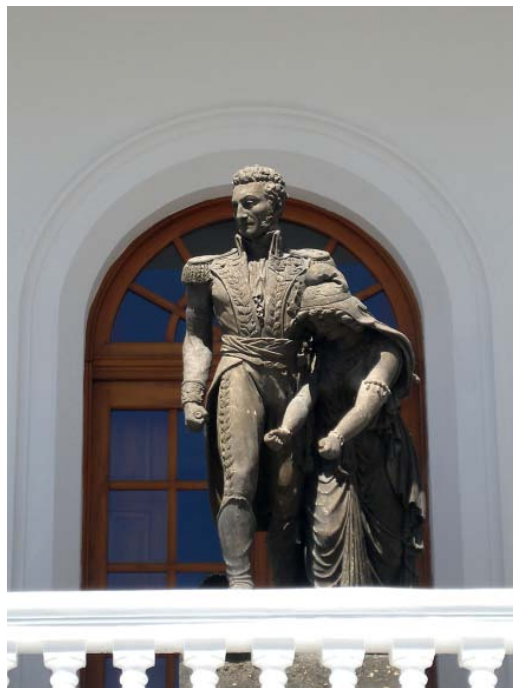


Figura 1. José González y Giménez: *El General Antonio José de Sucre dando libertad a la República del Ecuador en la Batalla de Pichincha* (Teatro Nacional Sucre, fechada al pie en 1874).

derecha, según testimonio del cónsul en Ecuador del *Archivo Diplomático y Consular de España*, quien debió verla en su estado original<sup>20</sup>. Al parecer, también figuraban un cetro y unas cadenas rotas en el suelo, que el diplomático español Llorente Vázquez solicitó retirar<sup>21</sup>. Sí se mantuvieron parcialmente, sin embargo, las cadenas sobre las muñecas de la mujer, alusivas al sometimiento a España de que se veía liberada América. No obstante, pocos años después de eliminados estos elementos se volvería a plantear la figura alegórica del león, esta vez herido y no aplastado, en el monumento a los Padres de la Patria que luce desde 1906 en la Plaza Grande de Quito. Aunque se colocó en ese momento, el diseño de Juan Bautista Minghetti era de 1894, pocos años después de la polémica que estudiamos más adelante<sup>22</sup>. Minghetti

también mantuvo el símbolo de las cadenas, que están siendo rotas por el cóndor que representa a América.

La composición ideada para el monumento quiteño a Sucre no sería única en la carrera del escultor granadino, pues años después volvería a plantear soluciones que mantienen una dependencia formal respecto al mismo. Así, en el proyecto ganador para el monumento a María Pita en La Coruña, González y Giménez presentaba a la heroína de pie, con su marido, Gregorio de Rocamonde –mortalmente herido–, caído a su izquierda, en composición que guarda similitudes con el monumento a Sucre diseñado tres lustros antes en Quito. Para el monumento coruñés, el escultor había presentado dos modelos, uno en 1888 y otro en 1889, que resultó el elegido<sup>23</sup>. Tal como había planteado en Quito,

20 *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 167, 16 de febrero de 1887, p. 1191.

21 León, C., *Hispanoamérica y sus paradojas en el ideario de Juan León Mera*, Universidad Andina Simón Bolívar, Abya-Yala y Corporación Editora Nacional, Quito, 2001, p. 68, y *Teatro Nacional Sucre, 1886-2003*, FONSAL, Quito, 2003, p. 23.

22 Véase Cevallos, A., “Bronce y mármol, historia del monumento”, en AA. VV, *Nuestro día Sol*, FONSAL, Quito, 2006, p. 29.

23 Fernández Fernández, X., “El escultor José González Giménez y su fracasado proyecto...”, op. cit., p. 91.

la figura de la heroína sujetaba con su mano derecha un arma –una pica en este caso-, mientras con su brazo izquierdo sostenía a su marido –en su correlato quiteño, una mujer representando a América–. Asimismo, presentaba un alto zócalo decorado con relieves, que completaban la iconografía del monumento, más complejo en el caso coruñés. Pero esta figura se realizaría en bronce, y no en el mármol pensado para la estatua quiteña.

En el contrato del monumento a Sucre, que cita Kennedy, se especificaba que la estatua habría de entregarse en el plazo de dos años, y que se realizaría en mármol<sup>24</sup>. En origen este material tendría que proceder de las canteras del Pichincha, según el contrato, pero como se verá más adelante se aceptó cambiar el material por la traquita blanca de Guamote<sup>25</sup>. El valor simbólico que cobraría la realización del monumento en la piedra del volcán en cuyas faldas se libró la batalla que supuso la independencia de Ecuador no debió pasar desapercibido para las autoridades quiteñas. Así se vería potenciado el significado de la imagen representada en el monumento. No obstante, la opinión del escultor en relación al material era diferente, debido a la escasa calidad de éste para realizar la escultura.

La historia del monumento es compleja, tal como acredita la documentación encontrada en el Archivo Nacional, ya que fueron numerosas las gestiones económicas, cuestiones sobre la iconografía y sobre la elección del material. Lo que se realizó en primer lugar fue el modelo de barro, al parecer antes de mediados de abril de 1874, según reconocía el escultor en carta al Presidente de la República. A éste siguió el vaciado en yeso, llevado a cabo en los meses siguientes. Una vez terminado, se plantearon los medios económicos para realizar la estatua en mármol<sup>26</sup>.

El 20 de abril de 1874 se trasladaban al Ministerio del Interior dos comunicaciones de González y Giménez<sup>27</sup>. En la primera, el escultor exponía al Presidente que ya había modelado en arcilla plástica el grupo, de 2,10 m. de altura, representando según sus propias palabras “al inmortal Antonio José de Sucre que hollando el león Ibérico dio ser á

24 Kennedy Troya, A., “Sucre, un secreto, una estatua”..., op. cit., p. 240. También lo reconoce González y Giménez en representación dirigida al Presidente de la República en octubre de 1878. Véase ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 39, 21 de octubre de 1878. De la celebración de este contrato en las fechas señaladas se hizo eco años después algún medio español. Por ejemplo, en diciembre de 1886 atestiguaba el corresponsal español en Ecuador del *Archivo Diplomático y Consular de España* que la estatua databa de unos doce años antes, bajo la Presidencia de García Moreno. Véase *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 167, 16 de febrero de 1887, p. 1191.

Fernández Fernández sostiene que el grupo estaba formado por tres figuras –suponemos que incluyendo al león-, de un tamaño de 2,20 metros, a los que se añadían dos bajorrelieves con motivos alegóricos de las batallas de “Piduncha y Ayacucho” (sic). Véase Fernández Fernández, X: “El escultor José González Giménez y su fracasado proyecto...”, op. cit., p. 96.

25 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 39, 21 de octubre de 1878.

26 Como señala Reyero, la elección del mármol o el bronce como soporte para los monumentos se debe a dos factores: la resistencia al paso del tiempo y también la capacidad de mostrar “la duración y firmeza de los conceptos expresados a través de ellos”. Véase Reyero, C., *La escultura conmemorativa en España...*, op. cit., p. 191. Asimismo, señala que el mármol obliga a concebir los grupos en actitudes y gestos dotados de una calma y gravedad sintética, que se podría aplicar al grupo objeto de este estudio.

27 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 35, 20 de abril de 1874.

la hermosa Republica Ecuatoriana”<sup>28</sup>. El artista señalaba que el grupo había merecido la “atención del respetable público” durante el periodo en que estuvo expuesto –algo que se contradice con los datos aparecidos en periódicos una década después, y que tratamos en otro epígrafe–. Esgrimiendo una salida de Quito, el artista pretendía asegurarse el visto bueno del Gobernante –Gabriel García Moreno en ese momento–, para perpetuar en piedra el monumento y proceder a destruir el modelo en arcilla<sup>29</sup>. Este monumento, en piedra, iría colocado sobre un pedestal, con “bajos relieves fuentes” (sic), erigido en una plaza de Quito, y su coste no pasaría de 14.000 pesos, que se verían reducidos a 4.000 si sólo se decidía hacer el vaciado en yeso del grupo ya realizado en arcilla –que fue lo que finalmente sucedió–. En la segunda misiva, dedicada al Gobernador de la Provincia de Pichincha y fechada el mismo día, se pedía que se publicase la comunicación “para justificar mas su conducta”<sup>30</sup>.

El contrato se celebró el 22 de mayo de 1874, y el día siguiente se enviaba al Gobierno para aprobarlo y que pudiese llevarse a efecto<sup>31</sup>. Es decir, que las autoridades se aseguraron de ver el modelo y de que éste fuera del agrado del público quiteño antes de comprometerse en una empresa que se iba a revelar muy compleja y costosa, ya que el modelo estaba listo al menos un mes antes de la firma. En notificación de 1 de junio se trataba acerca de las dimensiones del monumento, que no se habían detallado en el contrato por no estar terminado el boceto el día de su firma. Ello se debió a que era voluntad del Gobierno que éste estuviese firmado para antes de la conmemoración de la batalla de Pichincha –es decir, el 24 de mayo–. Una vez examinado y aprobado por la Municipalidad, se consignó en el artículo 4º del contrato y se envió de nuevo al Gobierno<sup>32</sup>.

El 11 de septiembre se remitía al Ministro del Interior la escritura pública del contrato para el monumento. Puesto que el artista había cumplido con la obligación de dar una fianza para responder de las cantidades que recibiera por el monumento, se esperaba la aprobación y cooperación del Presidente, incluyendo la fianza<sup>33</sup>. En octubre de 1874, el escultor se desplazó a Sula para examinar las canteras, según atestiguaba en carta de 21 de junio de 1876, que se analiza más adelante.

Tras un vacío documental de varios meses, en marzo de 1875 se recibía en el Ministerio del Interior una notificación del Jefe Político del Cantón Pichincha. En la misma, datada el 13 de ese mes, se señalaba que se había vaciado en yeso la estatua del General, y que González y Giménez había remitido una muestra de la piedra en la que pensaba trabajar y que, “a su juicio, es mucho mas adecuada que la de cantera para dicha obra”, la cual

28 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 35, 20 de abril de 1874.

29 Según sus propias palabras, “antes de que el joven artista proceda a la demolición del ya puesto en vida en arcilla plastica”.

30 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 35, 20 de abril de 1874.

31 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 35, 23 de mayo de 1874. No obstante, el contrato no figura hoy ni en el expediente, ni entre otros documentos del Ministerio del Interior.

32 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 35, 1 de junio de 1874.

33 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 35, 11 de septiembre de 1874.



se remitía a su vez al Gobierno para su examen<sup>34</sup>. Además, se decía que había que pagarle el segundo dividendo, por haber entregado la estatua de yeso. La cantidad que pedía que el Gobierno entregase a la Municipalidad, 1.250 pesos, correspondía a la mitad de dicho dividendo. Es decir, antes de mitad de marzo de 1875 ya se había vaciado la estatua de yeso, que es la que finalmente ha pervivido.

Al mes siguiente, el Jefe Político del Cantón señalaba que el Concejo facultaba a la Jefatura Política para librar cierta cantidad, habida cuenta de la carestía de fondos para la estatua, ya que el procedente de las suscripciones era muy poco, y la caja municipal no disponía de ninguna cantidad para destinar al pago del segundo dividendo, que ya había reclamado el escultor español<sup>35</sup>. Los intereses se pagarían de la sección “Gastos extraordinarios” del presupuesto. Para ello se pedía la aprobación del Presidente García Moreno. Por su parte, en el libro de ingresos de la Municipalidad correspondiente a abril de 1875 figuraba un recibo de 1.250 pesos del Tesoro Nacional para el pago de parte del valor de la estatua de Sucre, más otros 1.000 “tomados a mutuo con el mismo objeto”<sup>36</sup>. Asimismo, se consignaba el pago a González y Giménez de 2.250 pesos, y no los 2.500 que le correspondían en el segundo dividendo, que se completarían casi un año después. En el libro de ingresos correspondiente a mayo se consignaba el recibo de 1.250 pesos del Tesoro Nacional para la estatua, más otros 241,75 procedentes de la suscripción de varias personas, con el mismo objeto<sup>37</sup>. Finalmente, se señalaba el pago de 1.500 pesos a González y Giménez.

Será a finales de marzo de 1876 cuando el Ministerio del Interior vuelva a recibir noticias de la estatua de Sucre, es decir, casi ocho meses después del asesinato del Presidente García Moreno y prácticamente un año después de las últimas gestiones recogidas en el Archivo Nacional. En este caso, será gracias a una representación de González y Giménez con un informe que había remitido el Jefe Político del Cantón, P. Endara, señalando que su primera acción al acceder al puesto fue nombrar una comisión –llamada “del Gran Mariscal de Ayacucho”–, encargada de organizar todo lo concerniente a la erección de la estatua<sup>38</sup>. Pero como no existían datos seguros sobre las suscripciones realizadas anteriormente, los había pedido reiteradamente a los anteriores jefe y tesorero. Señalaba asimismo que la comisión ya había empezado sus trabajos. En este momento aparecen discrepancias en torno al material en que habría de realizarse el monumento, pues en este documento indicaba la inconveniencia de la materia elegida por el estatuario para el monumento –y que había notificado al Gobierno–, “*aun* antes de que se supiese la venida del comisionado venezolano”. Además destacaba la implicación en el proyecto del propio Presidente, quien había realizado una suscripción, y la publicación en el periódico oficial

---

34 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 36, 15 de marzo de 1875.

35 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 36, 3 de abril de 1875.

36 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 36, abril de 1875.

37 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 37, mayo de 1875.

38 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 37, 23 de marzo de 1876.

de una circular a autoridades y ciudadanos particulares para que se suscribieran. El Jefe consignaba el pago al escultor de 250 pesos para completar el segundo dividendo, a pesar de la bancarrota del municipio. En relación a las inscripciones que llevaría el monumento, el jefe se ocupaba en ese momento, junto con González y Giménez y la comisión, de examinar si cabrían cómodamente en las tarjetas tanto las que se habían aprobado antes como las que faltaban. Asimismo, el Jefe señalaba la conveniencia de que el Gobierno escuchase las indicaciones de González y Giménez “para proceder con mas espedicion (sic) al logro de la empresa”, tanto acerca del lugar en que se colocaría la estatua, cuanto sobre la piedra de Guamote, localidad adonde se ofreció a ir para dar las dimensiones, siempre que el Gobierno la hiciera trasladar de su cuenta<sup>39</sup>.

En los meses siguientes, González y Giménez debió desplazarse al sur de Ecuador para inspeccionar y dirigir él mismo las labores de extracción de la piedra. Así, el 21 de junio de 1876, el artista español dirigía otra carta al Ministro del Interior<sup>40</sup>. Señalaba cómo en una misiva del día 7 de dicho mes, y que le había hecho llegar el Gobernador de Chimborazo, se le ordenaba pasar a Sula y suspender los trabajos en Guamote. Ahora se congratulaba al poder señalar cómo el día 9 había encontrado “un trozo de tres metros cubicos de una blancura superior, al parecer sin tacha”, junto con otro de un metro cúbico y cuatro trozos medianos. González y Giménez narra en su carta los esfuerzos inimaginables que supusieron las labores de extracción, pues las herramientas de que disponían eran las que habían quedado “botadas” en el depósito del camino carretero<sup>41</sup>. El propio artista contaba cómo, desde el 8 hasta el 12, había trabajado con catorce peones. El 13 salió de Guamote en dirección a Quito, para informar al Gobierno sobre la carencia de mármol en Sula, que ya conocía por una visita en octubre de 1874. En esta carta pedía permiso para continuar los trabajos en Guamote, facilitándosele los recursos necesarios para la extracción del trozo antes aludido.

El 12 de julio se notificaba al Ministerio una comunicación del Jefe Político del Cantón Pichincha, en la que se indicaba que había comisionado a un Procurador Síndico para que hiciese examinar las muestras de traquita blanca de Guamote y de mármol de Sula que había llevado González y Giménez<sup>42</sup>. El Procurador eligió para esta tarea al profesor de química y geología de la Politécnica, quien verbalmente opinaba desfavorablemente en relación a las dos muestras, pero en su escrito se expresaba de modo diverso. Ello provocó la perplejidad del Jefe Político del Cantón, quien lo comunicaba al Ministe-

39 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 37, 22 de marzo de 1876.

40 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 38, 21 de junio de 1876. En este caso firma sólo en calidad de Profesor de Escultura, sin especificar el centro donde había ejercido.

41 Así, faltaban canterones que puliesen las caras de las piedras y escogiesen las mejores, de manera que se ahorrara tiempo y dinero.

42 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 38, 12 de julio de 1876. La traquita es una roca de color gris ceniza o amarillenta, áspera al tacto, compuesta de fenocristales de sanidina y plagioclase y algunos de piroxeno. Véase Aspiazú de Páez, P., “Rasgos geográficos de la Parroquia de Tumbaco”, *Revista de la Universidad Católica*, año IX, n° 29, Quito, marzo de 1981, p. 53.

rio. Asimismo, mandaba al Ministerio el contrato de la estatua, los oficios de González y Giménez, el informe del profesor y las muestras antes aludidas, más dos de las canteras del Pichincha. En nota al margen del documento se consignaba la decisión de que eligiese la piedra el propio González y Giménez.

Para el 22 de julio ya se había decidido utilizar la traquita de Guamote<sup>43</sup>. Por ello, había que entregar al escultor 100 pesos para los gastos del viaje a dicha localidad, a fin de que extrajese en el menor tiempo posible el mineral. El Jefe del Cantón solicitaba en la carta que el Gobierno pagase la mitad del importe.



**Figura 2.** Detalle de la estatua *El General Antonio José de Sucre dando libertad a la República del Ecuador en la Batalla de Pichincha* (Teatro Nacional Sucre, fechada al pie en 1874), con inscripción en el gorro frigio.

A pesar de encontrarse un vacío documental de casi dos años entre la anterior y la siguiente comunicación, la minuciosidad y buena memoria del escultor andaluz permite reconstruir el curso de los acontecimientos en ese lapso de tiempo. El 21 de octubre de 1878 pedía González y Giménez que se impartiesen las órdenes necesarias para la continuación de la estatua de Sucre<sup>44</sup>. Asimismo, esperaba que se le hiciese un anticipo de dinero por cuenta del tercer dividendo que debía percibir. En la amplia representación enviada por el escultor al “Sr. Presidente encargado del Poder Ejecutivo”, se presentaba como “Profesor de Escultura de varias Academias de Roma”, señalando una breve cronología de los aspectos más importantes relativos al contrato firmado y las instituciones implicadas en el mismo<sup>45</sup>. También indicaba que los gastos de extracción de la piedra corrieron de parte del Gobierno, según constaba en los Diarios del Ministerio de

43 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 38, 22 de julio de 1876. La decisión se consensuó entre el Gobierno y el Concejo Municipal, convencidos por el escultor español.

44 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 39, 21 de octubre de 1878. En esta ocasión se refieren a él en la documentación como “profesor de escultura en esta Capital”.

45 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 39, 21 de octubre de 1878. En este caso firma como “Profesor de Escultura”.

Hacienda<sup>46</sup>. González y Giménez señalaba que los trabajos de extracción se habían suspendido en septiembre de 1876<sup>47</sup>. El 3 de abril de 1877 insistía en que el Gobierno no abandonase los trozos ya empezados a desbastar, pasando a trasladarse a Guamate y reanudándose el trabajo el 7 de mayo de dicho año. Pero, por no pagarse a los peones y obreros, el 3 de junio se pararon las obras. Las gestiones realizadas para que se abonasen 103 pesos a “los infelices laborantes” no habían dado sus frutos hasta el momento, más de un año después del paro. El propio escultor, en este sentido, había mandado una representación el 10 de julio de 1877 explicando los daños que se le ocasionaría si no continuaba el trabajo, ya que había anticipado mucho dinero de su peculio a los peones. La Municipalidad, el 27 de agosto de 1877, dirigía al Gobierno un oficio haciendo ver que “a esta corporación no pesa” el proporcionar al artista la traquita para hacer el grupo. El 2 de marzo de 1878 se hacía una petición a la Asamblea Nacional referida a la continuación del monumento a Sucre, pero hasta la fecha en que González y Giménez escribía este texto no se había recibido contestación. Por todo ello, el escultor preguntaba al Consejo de Estado a quién debía someterse, y si debía continuar las obras, sin materiales y sin medio de subsistencia, ya que habían pasado cuatro años desde la firma del contrato y a los dos debía estar entregado el trabajo. El artista no tenía esperanzas de llevar “á cima tan honrosa obra para la nacion Ecuatoriana (sic)”, y llegaba a pedir, “en nombre del honor Nacional”, que no se le perjudicase con más demoras y se pudieran continuar los trabajos de extracción de los trozos que antes hemos indicado. Además, reiteraba su solicitud de un anticipo de parte del dinero correspondiente al tercer dividendo, para marchar a Guamate y proseguir las obras, así como el pago de los 103 pesos adeudados a los peones.

Las deudas contraídas con el artista español no se pagaron inmediatamente. En la sección tercera del presupuesto de 1880, correspondiente a la “Deuda municipal” del Cantón Pichincha, figuraba una partida de 5.000 pesos para pagar al escultor español<sup>48</sup>. En el presupuesto correspondiente a 1881 se seguía reconociendo la deuda de 5.000 pesos para la estatua<sup>49</sup>. En carta fechada en 2 de junio de 1881 se ponía en conocimiento del Ministro del Interior la constitución de una junta para recolectar fondos para la estatua de Sucre, y se pedía asimismo la colaboración del Gobierno para facilitar la tarea<sup>50</sup>. En 1882

---

46 Concretamente, en los de 1876: hojas 208, 283 y 318.

47 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 39, 21 de octubre de 1878. Como se habían dejado de pagar unos 66 pesos correspondientes a la suspensión del trabajo, el Gobierno mandó abonarlos el 24 de febrero de 1877 por medio de la Tesorería de Pichincha.

48 Al “contratista de la Estatua”, tal como figura en la documentación. Véase ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 41, 4 de febrero de 1880. También se consignaba una partida de 4.000 pesos destinada a la construcción del Teatro. Este presupuesto se había firmado los días 22 y 24 de diciembre de 1879.

49 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 41, 23 de octubre de 1880. En este momento se refiere la documentación a la estatua “del Gran Mariscal Antonio José de Sucre”.

50 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 42, 2 de junio de 1881. La carta iba firmada por el Presidente de la Junta, Julio Castro, y el Secretario. Los pormenores de la instalación de la Junta figuraban en el acta que acompañaba la misiva, y que lamentablemente no se conserva en la carpeta correspondiente.

seguían figurando partidas destinadas a la ejecución de la estatua de Sucre, pues en la sección tercera de los Egresos, correspondiente a Obras Públicas, de los presupuestos de ese año, se consignaban 5.000 pesos destinados a la estatua de Sucre, junto con 2.000 para las obras del Teatro<sup>51</sup>. Esta partida debe de ser la que se le adeudaba desde al menos 1880.

Pero ese año hubo problemas que se debieron revelar como irresolubles, y según parece es el momento en que se va González y Giménez de Ecuador, o al menos en que la documentación referida a él en el Ministerio del Interior se interrumpe. A finales de abril de 1882, E. Gangotena remitía de nuevo al Ministro del Interior el contrato que González y Giménez había celebrado con la Municipalidad para la realización de la estatua de Sucre, en 34 hojas, para que resolviese “lo que fuere arreglado a la ley”<sup>52</sup>. En nota al margen fechada el 7 de mayo de ese año, se ordenaba la devolución del contrato para que pasase al Cantón, y se decidiese allí si debía rescindirse. A partir de ese momento, la documentación del Ministerio guarda silencio sobre la estatua.

Hasta aquí llegan las noticias documentales sobre la realización del monumento. Cuatro años más tarde se produjo un revuelo notable merced a su iconografía, que provocó la modificación de un detalle significativo del conjunto, y que puede seguirse por las noticias publicadas en la prensa y en publicaciones ecuatorianas y españolas.

## LAS VICISITUDES DEL MODELO EN YESO: LA POLÉMICA SUSCITADA POR SU ICONOGRAFÍA

La elección de la iconografía de la estatua erigida en honor del Mariscal de Ayacucho terminó desembocando en una sonada polémica, pues la decisión de representar a Sucre venciendo a España en forma de león pisoteado en su cabeza suponía una afrenta a los ojos de los diplomáticos destinados en el país sudamericano. Esta representación suponía presentar públicamente a España como pueblo humillado por el entonces general venezolano, algo que se consideraba intolerable. El malestar generado se puso de manifiesto en diversas publicaciones tanto en forma de folleto como de libro o de artículos en periódicos, lo que contribuyó a darle notoriedad. Concretamente, la modificación del modelo de yeso motivó un agrio enfrentamiento entre el escritor ecuatoriano Juan León Mera, que consideraba fiel al sentido histórico de los hechos el modelo presentado, y el diplomático español Manuel Llorente Vázquez, Ministro español en Ecuador<sup>53</sup>. Esta polémica, que

51 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 42, sin fecha. Estos presupuestos están insertos dentro de la carpeta del mes de enero. La partida para la estatua de Sucre corresponde al Artículo 37 de la Sección 3ª: Obras públicas, dentro del capítulo Egresos.

52 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 42, Exp. 24 de abril de 1882. Lamentablemente, este contrato no se conserva en el lugar indicado.

53 León, C., *Hispanoamérica y sus paradojas...*, op. cit., p. 68. Como un monumento fiel a los hechos representados se entendió también otra creación de González y Giménez realizada ya en España, el monumento a María Pita, según reconocía el jurado que seleccionó su modelo. Véase Fernández Fernández, X., “El escultor José González Giménez y su fracasado proyecto...”, op. cit., p. 92.

inició Mera en 1886 y se continuó durante los comienzos del año siguiente, merece ser comentada detenidamente, pues dio lugar a un cruce de declaraciones en forma de carta que aporta datos de interés sobre la obra y su época<sup>54</sup>. El Ministro español, ante lo que entendía poco menos que un ataque de un “declarado enemigo de España [...] ultramontano, furioso é intransigente en sus odios”, se sintió impelido a contestar, no privándose de publicar tanto sus cartas como las de Mera en un volumen que recogía sus viajes por América<sup>55</sup>. Ya que Mera lo señalaba como el último responsable de la decisión de eliminar el león, parece que en este volumen se trasluce un sentido de revancha, pues se señala que el escritor ecuatoriano se vio obligado, “aunque de mala gana, á repetir mi grito de paz para no pasar plaza de ser un indio apache”. Además, publicó su correspondencia con el Presidente Caamaño, como muestra de que el entendimiento entre hombres de nacionalidades diferentes pero de carácter civilizado era posible<sup>56</sup>. Por cierto, Mera había escrito, en su letra del Himno Nacional fechada en 1865, “libertad tras el triunfo venía, / y al león destrozado se oía, / de impotencia y despecho rugir”. Por lo tanto, el león herido suponía para el escritor ecuatoriano un símbolo ya asentado de la derrota española en Ecuador, al que no pensaba renunciar, al menos sin presentar batalla dialéctica.

El 22 de diciembre de 1886, Llorente Vázquez escribía al Presidente Caamaño felicitándolo por retirar el símbolo “que no estaba de acuerdo con las cariñosas demostraciones de España á este país”<sup>57</sup>. Asimismo, aventuraba la posible aparición de gritos de algunas personas indignadas con la medida en contra de la decisión recién tomada. El mismo día respondía Caamaño, señalando que tras recibir la carta decidió “nulificar el odioso símbolo”.

A la primera misiva dirigida a Mera por Llorente Vázquez, fechada el 5 de enero de 1887, y que hace gala de una dureza realmente palpable, respondió rápidamente el literato ecuatoriano. El 8 contestaba Mera que los pueblos debían perdonar pero no olvidar la historia. Seguiría trabajando por la unión ibero-americana, pero defendiendo a la vez “la libertad y el honor de América”. Además, Mera se sacudía la responsabilidad del inicio de cierto resentimiento antiespañol<sup>58</sup>. Finalmente, se comprometía a no escribir más de

En calidad de Ministro español en Ecuador se refieren a Manuel Llorente Vázquez las fuentes hemerográficas citadas. Por ello hemos decidido mantener esta denominación para el diplomático español destinado en el país sudamericano.

- 54 El librito que publicó Mera y que prendió la mecha llevaba el título de *La Estatua de Sucre*, Imprenta de Salvador R. Porras, Ambato, 1886.
- 55 Llorente Vázquez, M., *Cuadros americanos. Venezuela, Brasil, California, Guatemala, Montevideo y Ecuador*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1891, pp. 329 y ss. Mera es presentado en el texto como un intrigante, capaz de inspirar a un pintor de Guayaquil una pintura sobre *Bolívar pisoteando la bandera de España* tras modificarse la estatua de Sucre. Esta pintura se colocaría tras la partida del diplomático español en la Municipalidad de Guayaquil.
- 56 La correspondencia que mantuvo con el Presidente en relación a la estatua se mueve en unos términos de cordialidad y afinidad de espíritu totalmente alejados del tono empleado con Mera, lo cual resulta bastante lógico.
- 57 Llorente Vázquez, M., *Cuadros americanos...*, op. cit., p. 343.
- 58 Llorente Vázquez, M., *Cuadros americanos...*, op. cit., p. 334.

asuntos tan peliagudos, a no ser que se produjeran otros acontecimientos que a su entender atacasen la honra nacional.

El intercambio de golpes no quedó ahí, pues el día 9 respondía Llorente Vázquez, explicando de forma más precisa el desarrollo de los acontecimientos. La primera comunicación al Presidente ecuatoriano, en conversación privada y de corta duración, acerca de la inconveniencia de que figurasen el león y el escudo español pisoteados, se produjo hacía ocho o nueve meses. Es decir, hacia mayo o junio de 1886 y, por lo tanto, esta conversación antecedió a su discurso en el Centro Hispano-Americano, que se creía que fue el que motivó la acción destructora de Caamaño. El motivo esgrimido, además del posible daño a las relaciones entre los países, era que Ecuador no había conquistado España, y por tanto la iconografía resultaría inexacta<sup>59</sup>.

Tras contestar a las soflamas políticas de Mera, éste respondía en carta de 15 de enero pidiendo que no se hiciera pública la correspondencia. Pero su ruego no se vio cumplido, tal vez como dulce venganza por parte de Llorente Vázquez. Asimismo, condenaba los pasquines y los insultos contra España y el Ministro<sup>60</sup>. Esta misiva fue respondida en tono más conciliador el 18 de enero, siendo contestada en iguales términos por Mera el día 22 y finalizando así este desagradable episodio, al menos temporalmente. Llama la atención la actitud de Mera, quien pedía que no se hiciera pública la correspondencia pero no tenía reparo alguno en publicar un año después una *Réplica a Don Manuel Llorente Vázquez (Comprobación de cuanto en él censuré... explicación de mis ideas acerca de la unión de americanos y españoles.)*<sup>61</sup>.



**Figura 3.** Vista de la fachada del Teatro Nacional Sucre con la estatua de González y Giménez presidiendo la galería principal.

59 Idem, p. 335.

60 Idem, p. 339.

61 Mera, J. L., *Réplica a Don Manuel Llorente Vázquez (Comprobación de cuanto en él censuré... explicación de mis ideas acerca de la unión de americanos y españoles.)*, Ambato, Imprenta de Salvador R. Porras, 1888. En esta imprenta había publicado ya su primer folleto sobre la estatua de Sucre.

La discusión podría haber quedado en una simple disputa privada, de no ser por la decisión de Mera de publicar su folleto en 1886 y de alentar a los descontentos con la mutilación del modelo en yeso. Ello provocó no sólo la primera contestación de Llorente Vázquez –que conocemos por su postrera publicación en España–, sino la aparición de sendas noticias en periódicos españoles, a comienzos de 1887, cuando la eliminación del león era reciente. En el número de 16 de febrero de 1887 del *Archivo Diplomático y Consular de España* se exponía el problema que hemos analizado, en artículo fechado en Guayaquil en diciembre del año anterior por el corresponsal del periódico<sup>62</sup>. Estaba presente el temor a que se enfriasen las relaciones entre España y Ecuador por culpa de la estatua<sup>63</sup>. En este artículo se hacía referencia al discurso que Llorente Vázquez había pronunciado en la inauguración del Centro Quiteño de la Unión Ibero-Americana. Para el dignatario, debía acabarse con ciertos símbolos incomprensibles en aras del hermanamiento entre naciones. Este comentario fue recogido por el Presidente Caamaño, quien actuó en consecuencia acabando con el león representado en la estatua, que se encontraba entonces en el Teatro. Según el periódico, al día siguiente del discurso antes mencionado, desapareció el león “bajo los golpes de maza dados por orden del Sr. Caamaño”<sup>64</sup>. El autor de este artículo, claramente a favor de la actitud de Llorente Vázquez, recoge una serie de críticas hacia el monumento que no parecen claras. Según este texto, ya en época de García Moreno la escultura recibió críticas, y las primeras por parte del propio Presidente. No obstante, esta afirmación nos parece muy aventurada, pues conservamos documentación de las mismas autoridades ecuatorianas, quienes estaban muy satisfechas del modelo, como demuestran las palabras del Jefe Político del Cantón Pichincha en julio de 1876, cuando señalaba que el boceto había sido concluido “de una manera que honra los conocimientos científicos del estatuario”<sup>65</sup>. Según testimonio del mismo corresponsal, tanto la concepción como la ejecución de la obra fueron “desdichadas”, pues lo mismo podía representar el rapto de América que el de una de las Sabinas. Aunque en ese momento podría pensarse que era cierto, no lo sería originalmente, cuando figuraban todos los símbolos suprimidos más tarde. Con cierta sorna, el periodista señalaba que la mujer rescatada por Sucre más parecía una “víctima de algún desafuero del soldado que la arrebató, que cualquier otra cosa, y menos la virgen América que el artista se propuso

62 *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 167, 16 de febrero de 1887, pp. 1191-1192.

63 De hecho, en artículo del 26 de febrero de 1887 se decía textualmente que Llorente Vázquez, sin haber provocado en absoluto, “sin comerlo ni beberlo se encuentra metido en un berenjenal sumamente desagradable”. Véase *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 167, 16 de febrero de 1887, p. 1191.

64 Sería un capricho del destino el que hiciera que, años después, el monumento mandado hacer en agosto de 1888 por Caamaño en honor de los Padres de la Patria que dieron el grito de Independencia de 1809 incluyera la representación de un león herido como símbolo de España. Este monumento no vería la luz hasta dieciocho años después, cuando se colocó en la Plaza Grande. Véase AA. VV., *Nuestro día Sol*, FONSA, Quito, 2006, p. 25.

65 ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, Caja 38, 12 de julio de 1876.



personificar<sup>66</sup>. Ello llevó a que se optase por almacenar la estatua, según testimonio de la época, en primer lugar “al rincón de los desechos y después a una casa de empeño, con un rótulo que hablaba algo de la ingratitud de las Repúblicas”<sup>67</sup>. Pero lo cierto es que la estatua se exhibió públicamente en abril de 1874, con la aprobación del público y sin quejas, al menos de forma tan notoria a como sucedió una década después, y su almacenamiento se produjo tras esta exhibición, en espera de realizarse el monumento en mármol o de buscar un emplazamiento definitivo. Ello sucedió a raíz de la inauguración del Teatro Nacional Sucre, en cuya galería principal de la plaza se exhibe el modelo en yeso. No obstante, este modelo no fue pensado originalmente para embellecer la fachada del edificio, pues la construcción de este teatro fue iniciada en 1880, inaugurándose en noviembre de 1886<sup>68</sup>. La idea original era la de erigir un monumento en una de las plazas quiteñas, pero finalmente sólo se llevó a cabo el grupo principal, que se colocó en la fachada del Teatro por orden del Presidente Caamaño, cuando se rescató del olvido la estatua en yeso, aprovechándose para limpiarla y que “le dieran otros toques” –la eliminación de los símbolos problemáticos como el león–<sup>69</sup>.

La publicación de varios artículos en la prensa española da noticia del malestar producido entre la población ecuatoriana a raíz de la intervención realizada en la estatua por orden del Presidente Caamaño, quien al parecer costeó la misma de su propio peculio<sup>70</sup>. Algunos inconformistas con la decisión, que creían tomada por orden del Ministro español, escribieron pasquines “dando mueras a éste y a los españoles”. Pero es que incluso parte de la prensa ecuatoriana opinaba en este sentido, sin reflexionar acerca de la carencia de facultades ejecutivas del representante de España en Ecuador<sup>71</sup>. Tras las quejas

66 *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 167, 16 de febrero de 1887, p. 1191. En otro artículo aparecido en el mismo periódico se califica a la figura femenina de “india tímida y acobardada”. Véase *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 168, 26 de febrero de 1887, p. 2000.

67 *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 167, 16 de febrero de 1887, p. 1191. En el siguiente número de la publicación se señalaba que el escultor renunció a la propiedad del modelo, dejándolo en una tienda tras ausentarse de Ecuador, de donde se lo sacaría después. Véase *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 168, 26 de febrero de 1887, p. 2000. Este cuarto estaba, según Kennedy Troya, en el barrio de La Loma. Véase Kennedy Troya, A., “Sucre, un secreto, una estatua”..., op. cit., p. 241.

68 El Teatro se inauguró oficialmente el 25 de noviembre de 1886 con un concierto. Véase *Teatro Nacional Sucre...*, op. cit., p. 22. Los planos del edificio eran obra del arquitecto alemán Francisco Schmidt, quien entre 1900 y 1905 terminó la fachada, de aspecto neoclásico, con un tímpano en el que figuran relieves de Orfeo y las musas. Véase Avilés Pino, E., “Teatro Nacional Sucre”, en <http://www.encyclopediadeecuador.com/Indice.php?Ind=&Let=S> (Consultada el 18/09/2011). Tenemos constancia fotográfica de la presencia de la estatua en la galería principal, en el mismo sitio que ocupa hoy, ya en fotografías de 1892.

69 *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 167, 16 de febrero de 1887, p. 1191.

70 El dato del pago de la modificación de la estatua por cuenta de Caamaño se recoge en *La Época* y en el *Álbum Ibero-americano*, donde se recordaba la acertada decisión. Véase *La Época*, año LIII, núm. 18528, 11 de enero de 1902, y *Álbum Ibero-americano*, año XX, núm. 6, 14 de febrero de 1902, p. 62.

71 *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 167, 16 de febrero de 1887, p. 1191. En este sentido, el corresponsal del periódico español señalaba que entre los disgustados hubo un hombre que “sintió la descalabrada del león cual si le hubieran descalabrado un pariente”.

correspondientes del Ministro español al Ministro ecuatoriano de Relaciones Exteriores, se condenaron los pasquines en contra de la estatua, y se felicitó al Presidente Caamaño por su actuación en relación a la modificación de la iconografía<sup>72</sup>. No obstante, al no aclararse el asunto de cara al público, parte del pueblo ecuatoriano seguía pensando que la decisión de cercenar la estatua se debía al Ministro español.

En otro artículo se señalaba que se rescindió el contrato del escultor de la obra –de quien quizás deliberadamente se omite su nombre y su nacionalidad–, por presentar una iconografía que se entendió poco apropiada<sup>73</sup>. La Municipalidad de Quito habría rechazado el modelo, en palabras textuales, “por ridículo, por inconveniente y hasta por impracticable”<sup>74</sup>. Además, se criticaba la iconografía que había presentado el escultor, que no obedecía al sentir del pueblo quiteño y resultaba desfasada<sup>75</sup>. Llama la atención que el autor del modelo que provocó este malestar entre ambas naciones fuera español. No obstante, Mera no recurrió a su figura para tratar de justificar la iconografía, cosa que hubiera podido tener su fuerza como argumento estético, ya que el león, además de servir como símbolo de la España derrotada por Sucre, quizás compensara en profundidad los volúmenes del grupo.

Habría que esperar unos años para que Sucre tuviese un monumento en Quito. En 1887 se resolvió enviar a París un diseño de monumento a Sucre para que fuese fundido por Alexandre Falguiere, inaugurándose éste el 10 de agosto de 1892<sup>76</sup>. Por lo que respecta a la estatua del Teatro Nacional, fue restaurada durante las obras de restauración de este monumento, entre febrero de 2002 y noviembre de 2003<sup>77</sup>. El cariño del pueblo ecuatoriano por Antonio José de Sucre se mantuvo durante todo el siglo XIX, siendo recordado en el país numerosas veces, no sólo con el monumento encargado al escultor español, objeto de este estudio, sino también con la aparición de publicaciones panegíricas. Así, pocos años después de inaugurado el Teatro Nacional Sucre y colocado el modelo en yeso en su fachada, veía la luz un pequeño libro con el elocuente título de *Gloria a Sucre*, que incluía poemas y recuerdos de numerosos personajes importantes de la socie-

72 Esta actuación seguiría siendo aplaudida entrado el nuevo siglo, cuando poco tiempo después de su muerte, en un artículo escrito por Francisco de Paula Flaquer en el *Álbum Ibero-americano*, se recordaba la acertada decisión. Véase *Álbum Ibero-americano*, año XX, núm. 6, 14 de febrero de 1902, p. 62.

73 *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 168, 26 de febrero de 1887, p. 1199. La información apareció en un artículo que recogía otro publicado en el periódico quiteño *El Nacional*. En el mismo se aludía al famoso escrito de Juan León Mera acerca de la estatua.

74 *Archivo Diplomático y Consular de España*, año V, núm. 168, 26 de febrero de 1887, p. 2000.

75 De hecho, incluso tras la Batalla de Pichincha, el 24 de mayo de 1822, momento de mayores ínfulas patrióticas, se acordó erigir en el lugar un monumento que no presentaba símbolos de esta naturaleza.

76 *Teatro Nacional Sucre...*, op. cit., p. 23. En este caso el modelo era obra del ingeniero nacional José Gualberto Pérez, mientras que el pedestal lo hizo H. Beer siguiendo los planos de C. Chedanne. Véase Vargas, J. M., *Historia de la cultura ecuatoriana*, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1965, p. 385.

77 *Teatro Nacional Sucre...*, op. cit., p. 44.

dad ecuatoriana, algunos de cuyos párrafos parecen hacer alusión a la estatua de yeso<sup>78</sup>. Por ejemplo, la “filial ternura” que los ecuatorianos debían consagrar a su memoria, que destacaba Orejuela, o su cualidad de redentor de los pueblos oprimidos que señalaba Cornejo, consiguiendo con su espada llevarles los principios tutelares de la democracia<sup>79</sup>. Pero quizás la más clara es la de Alberto Aguirre, quien lo presenta como redentor de todo un mundo, “cortando las cadenas que lo aherrojaban”<sup>80</sup>. La imagen que nos ofrece González y Giménez no puede ser más cercana. En este caso, la plástica antecedió a la poesía, que tuvo muy en cuenta la imagen de Sucre como libertador de Ecuador, aunque amplificando la trascendencia de la hazaña sin circunscribirla a la nación ecuatoriana. Por su parte, en los actos de conmemoración del Centenario de la Independencia de Ecuador, Sucre seguía siendo recordado como héroe querido por el pueblo que, en palabras de Jijón y Caamaño, “ha hecho de él su héroe preferido, y por obra de amor, bien correspondido de Sucre, hijo suyo predilecto”<sup>81</sup>.

---

78 AA.VV., *Gloria a Sucre*, Imprenta del Gobierno, Quito, 1889. El libro está concebido como homenaje al Mariscal en el sexagesimoséptimo aniversario de la batalla de Pichincha.

79 Idem, pp. 39 y 40.

80 Idem, p. 50.

81 Jijón y Caamaño, J., *Quito y la independencia de América*, Imprenta de la Universidad Central, Quito, 1922, p. 61.