



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen CIII N° 214
Julio-diciembre 2025
Quito-Ecuador



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

**Volumen CIII
N° 214**

**Julio–diciembre 2025
Quito–Ecuador**

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Cesar Alarcón Costa
Subdirectora	Dra. América Ibarra Parra
Secretario	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
Prosecretaria	Ac. Ingrid Diaz Patiño
Tesorero	Dr. Claudio Creamer Guillén
Bibliotecario archivero	Lcdo. Carlos Miranda Torres
Jefe de Publicaciones (e)	Dr. José Echeverría-Almeida
Relacionador Institucional	Dr. Eduardo Muñoz Borrero

COMITÉ EDITORIAL

Dr. José Echeverría Almeida	Presidente
Dr. Jorge Ortiz Miranda	
Dra. Rocío Rosero Jácome	
Dra. Libertad Regalado Espinoza	
MSc. Bayardo Ulloa Enriquez	
Dr. Wilson Gutiérrez Marín	
Dr. Álvaro Mejía Salazar	(alterno)
Dr. Sebastián Donoso Bustamante	(alterno)

EDITOR

Dr. José Echeverría-Almeida	Universidad Técnica del Norte
-----------------------------	-------------------------------

EDITORES DE MONOGRÁFICO

Iván Rodrigo Mendizábal
Christian León
Matteo Manfredi
Claudio Creamer

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Katarzyna Dembic	Universidad de Varsovia-Polonia
Dr. Silvano Benito Moya	Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina
Dra. Elissa Rashkin	Universidad Veracruzana-México
Dr. Stefan Rinke	Instituto de estudios latinoamericanos/ Freie Universität Berlin-Alemania
Dr. Carlos Riojas	Universidad de Guadalajara-México
Dra. Cristina Retta Sivoella	Instituto Cervantes, Berlin- Alemania
Dr. Claudio Tapia Figueroa	Universidad Técnica Federico Santa María – Chile
Dra. Emmanuelle SinarDET	Université Paris Ouest - Francia
Dr. Roberto Pineda Camacho	Universidad de los Andes-Colombia
Dra. María Letícia Corréa	Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil
Dr. Roger Pita Pico	Investigador Academia Colombiana de Historia-Colombia
Dr. Justo Cuño Bonito	Universidad Pablo de Olavide-España
Dr. Héctor Grenni Montiel	Universidad Don Bosco- San Salvador
Dr. Pablo Solórzano Marchant	Universidad Católica Silva Henríquez – Chile
Dr. Tomás Caballero Truyol	Universidad del Atlántico – Colombia
Dr. Julio César Fernández	Universidad Nacional Pedro R. Gallo – Perú
Dra. Laura Falceri	Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador
Dr. Jairo Bermúdez Castillo	Universidad Sergio Arboleda – Colombia
Dr. Renato Ferreira Machado	Facultad Salesiana de Porto Alegre – Brasil
Dr. Saúl Uribe Taborda	Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador
Dr. Juan Cordero Íñiguez	Academia Nacional de Historia – Ecuador
Dra. Olga Zalamea Patiño	Universidad de Cuenca

BOLETÍN de la A.N.H.

Vol. CIII
N° 214
Julio-diciembre 2025

© Academia Nacional de Historia del Ecuador
ISSN N° 1390-079X
eISSN N° 2773-7381

Portada: Alegoría con motivo del centenario de su emancipación política.
Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943.

Diseño e impresión

PPL Impresores 2529762 Quito
landazarifredi@gmail.com

Diciembre 2025

Esta edición es auspiciada por el **Ministerio de Educación, Deporte y Cultura**

Libro de distribución gratuita

LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL GÉNERO EN LA CONMEMORACIÓN POR EL CENTENARIO DE LA BATALLA DE IBARRA: ANÁLISIS VISUAL DE LA FOTOGRAFÍA *ALEGORÍAS*, 1923

Carla Cristina Serrano Dávila¹

Resumen

El artículo presenta un estudio de la fotografía *Alegorías*² de 1923 que documenta la participación pública de un grupo de mujeres en la conmemoración por el centenario de la Batalla de Ibarra. Se propone a la fotografía como documento histórico que permite analizar la construcción simbólica del género. La imagen se encuentra en un álbum en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, que, de acuerdo con un informe institucional, se considera la primera memoria visual de la ciudad.³ El artículo plantea dos objetivos; el primero, presenta un contexto histórico de producción, a partir de la construcción discursiva del género en la prensa local y un contexto de producción visual que emerge de la relación dialógica con imágenes preexistentes. Y el segundo, analiza la representación visual

1 Magister en Antropología Visual por la FLACSO-Ecuador. Licenciada en Comunicación Social por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Investigadora y realizadora audiovisual. Sus líneas de trabajo e investigación se han enfocado principalmente en la investigación social con enfoque visual, el cine documental y, la fotografía patrimonial. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-1080-3082>. Correo: carla1992serrano@gmail.com.

2 Archivo histórico del Municipio de Ibarra (AHMI). Álbum fotográfico. Ibarra. 1943. Fotografía “Alegorías. Srtas. Manuela Grijalva, Aura Villamar, Juana Cornejo, Eloira Terán y Rosa Matilde Rosales”. La imagen corresponde a la presentación de un cuadro vivo en homenaje a Simón Bolívar.

3 AHMI. Álbum fotográfico, Carta de José M. Troya. Ibarra. 29 de julio de 1943. La entrega del acervo fotográfico estuvo a cargo de José Troya, quien sugirió que se conforme un álbum en el que ordenadamente se coloquen por secciones las fotografías, según los motivos e importancia, y con ello se iniciaría la historia visual de la ciudad. El Concejo Municipal, en respuesta a la petición de José Troya, indicó su agradecimiento por el gesto honrado y patriótico.

de las mujeres en la fotografía. Se propone una metodología que considera aspectos formales, históricos, iconográficos e iconológicos, contemplando así un análisis interdisciplinar que toma elementos de la historia y la antropología visual.

Palabras clave: Fotografía, Género, Representación, Prensa.

Abstract

The article presents a study of the 1923 photograph *Alegorías*, which documents the public participation of a group of women in the commemoration of the centenary of the Battle of Ibarra. The photograph is proposed as a historical document that allows for the analysis of the symbolic construction of gender. The image is found in an album in the Historical Archive of the Municipality of Ibarra, which, according to an institutional report, is considered the city's first visual memory. The article has two objectives: the first is to present a historical context of production, based on the discursive construction of gender in the local press and a context of visual production that emerges from the dialogical relationship with pre-existing images. The second analyzes the visual representation of women in the photograph. A methodology is proposed that considers formal, historical, iconographic, and iconological aspects, thus contemplating an interdisciplinary analysis that draws on elements of history and visual anthropology.

Keywords: Photography, Gender, Representation, Press.

Introducción

Una fotografía es una abstracción del entorno, una descontextualización de la inmediatez del momento, que, más allá de ser una reproducción del mundo real, “es un espacio de negociación de poder y de identidades, un espacio de reflexión teórica y metodológica, un medio de comunicación intercultural, un vínculo social, un medio de descubrimiento, un campo de experimentación”.⁴ De ahí su potencial como documento histórico, ya que posibilita abordar el contenido visual como producto cultural y objeto de análisis e interpretación del pasado.

La fotografía *Alegorías* se encuentra en un álbum fotográfico, en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra. Forma parte de un corpus de 682 imágenes registradas entre las últimas décadas del siglo XIX hasta los años 40 del siglo XX. Las imágenes pertenecieron a Manuel España,⁵ servidor público, poeta y coleccionista de fotografías de la ciudad. El legado de España, en 1943, fue organizado en dos álbumes por José M. Troya, amigo del coleccionista. La organización de las fotografías en los álbumes es dispersa; las páginas mezclan imágenes de diferentes temáticas y tiempos; aunque en algunas logra articular temáticas, carece de una catalogación rigurosa. Las fotografías se encuentran adheridas a cartulinas negras, con lo que las informaciones, en cuanto al documento y el registro, quedaron excluidas.

En la carta de entrega del legado fotográfico al consejo municipal, emitida por José M. Troya, se indica lo siguiente: “Las fotografías recuerdan a hombres célebres del Ecuador, en su mayor parte

4 Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola, “Visualidad y mirada. “El análisis cultural de la imagen”, Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola (coord.), en: Representación y cultura audiovisual en la sociedad. Ed. UOC, Barcelona, 2004, pp. 17-46, p. 23.

5 AHMI, Gaceta Municipal, 23 de julio de 1943, Ibarra. En el documento se anuncia el fallecimiento de Manuel España, con las siguientes palabras: “Fue el modelo de las características del genuino ibarreñismo”. De acuerdo con el historiador ibarreño Roberto Morales (1997), los valores del ibarreñismo surgieron a partir de la personalidad del Lic. Miguel de Ibarra, autor intelectual de la fundación española de la ciudad, quien se caracterizó por sus ideales de magisterio y de evangelización.

ibarreños, así como los personajes de las diferentes instituciones públicas y las jornadas de trabajo de los imbabureños por su obra del ferrocarril".⁶ Esta consigna excluye a las mujeres de la memoria visual, a pesar de ser parte de la colección fotográfica. En efecto, las imágenes evocan una sociedad predominantemente blanca/mestiza y masculina donde destacan políticos, intelectuales, estudiantes, artistas, militares, religiosos y artesanos.

En ese contexto, el presente trabajo considera la fotografía *Alegorías* como un instrumento para examinar la representación de la mujer, en este caso en la conmemoración por los 100 años de la Batalla de Ibarra. La imagen no contiene información referente a la fecha, lugar ni fotógrafo. Sin embargo, en la inscripción que la acompaña se encuentran los nombres de las mujeres retratadas. El estudio sobre la imagen se inició a partir de notas de prensa publicadas en el periódico *El Espectador*,⁷ publicado en agosto de 1923, en el que se encontró información referencial de la celebración patriótica, donde narran el acontecimiento y los preparativos previos al acto cívico. Es así como, a partir de dichas indagaciones, se concluye que la fotografía fue tomada durante la conmemoración cívica por los 100 años de la Batalla de Ibarra.

A tono con lo dicho, la pregunta que guiará la presente investigación es: ¿Cómo se construyen las representaciones simbólicas del género en el marco de la conmemoración cívica del centenario de la Batalla de Ibarra en la fotografía *Alegorías* de 1923? El estudio se realiza de la siguiente manera: primero, se presenta el contexto de producción; se lleva a cabo un análisis discursivo del pensamiento social respecto a las mujeres, sustentado en información de la prensa local de inicios del siglo XX, la cual incorporó dogmas religiosos como marco normativo para la construcción y legitimación de los roles de género. Posteriormente, se expone un contexto de producción visual, que se aborda desde una perspectiva comparativa y re-

6 AHMI, Álbum fotográfico, Carta de José M. Troya. Ibarra. 29 de julio de 1943.

7 Archivo Personal de Martha Jáuregui (APMJ), *El Espectador*, N.º 12, Ibarra, agosto de 1923, "Algunos números interesantes del Programa" y *El Espectador*, N.º 13, Ibarra, agosto de 1923, "Nota editorial", 17 de julio.

lacional, lo que implica reconocer la condición referencial de la imagen dentro de una red más amplia de resonancias icónicas; es decir, se sostiene la idea de que las imágenes siempre remiten de una u otra forma a otras imágenes. En ese sentido, se toman de referencia las pinturas de Rafael Troya, en las que se evocan los primeros indicios locales de alegorías femeninas y que funcionan como punto de referencia en las representaciones simbólicas; seguido, se realiza una lectura comparativa entre fotografías que se encuentran en el mismo álbum fotográfico, las cuales contienen signos visuales. Con base en lo descrito, finalmente se profundiza en el análisis iconográfico e iconológico de la fotografía.

Rituales de la memoria, género y fotografía

La fotografía *Alegorías* evidencia la participación pública de un grupo de mujeres en la conmemoración del centenario de la Batalla de Ibarra, específicamente a Simón Bolívar, también llamado “libertador” y “padre de cinco naciones”, a quien la historia ha instaurado como una de las figuras más representativas de la Independencia del Ecuador. Es preciso señalar que las alegorías y veladas literarias que exaltan su figura se introdujeron en la sociedad a partir de la conmemoración de su natalicio en 1883. De ahí en adelante, este tipo de actos se ampliaron al espectro público y social. Guillermo Bustos indica que este tipo de conmemoraciones *pueden entenderse como ejercicios colectivos de montaje de una memoria pública de la nación*.⁸ En ese sentido, el acto cívico que registra la imagen fotográfica se articula como una continuidad narrativa que se adhiere a la larga agenda conmemorativa a Simón Bolívar y a la independencia de Ecuador.

En ese contexto, el acontecimiento se plantea como un legado que organiza el campo simbólico de la identidad nacional, a lo que Bustos denomina “Los rituales de la memoria de nación”.⁹ Actos cí-

8 Guillermo Bustos, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*, Fondo de Cultura Económica, Quito, 2017, p. 165.

9 Guillermo Bustos, “El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales...”, cit., p. 149.

vicos contruidos y representados en contextos de poder, influidos por desigualdades de clase, género y etnicidad. Una práctica social que no es neutral, ni espontánea; se trata de elaboraciones intencionales que imponen una imagen del pasado, entendidos como instrumentos a través de los cuales la población interiorizó y asimiló ciertas imágenes y representaciones del pasado.

La organización y articulación de estos rituales estuvieron a cargo de múltiples actores sociales, entre ellos el Estado, las autoridades municipales,¹⁰ el poder local, la Iglesia y diversos grupos de interés, lo que denota la complejidad y la instrumentalización política de estos eventos. Asimismo, el trabajo del Estado en la promoción de una memoria social oficial se vincula con la noción de nación como “comunidad política imaginada”¹¹ formulada por Benedict Anderson, donde la pertenencia a un cuerpo político común se sustenta en la construcción de un imaginario colectivo compartido. Estas conmemoraciones escenificaron una visión unificada del pasado que sirvió para legitimar una imagen compartida de tiempos antiguos.

En ese contexto, el trabajo propone analizar la construcción simbólica del género en el registro fotográfico *Alegorías*. Para el cometido, se toma de referencia el concepto de Joan Scott: “El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género; es una forma primaria de relaciones significantes de poder”.¹² El género, entendido como una categoría relacional que no se limita al estudio de las mujeres, aborda los contrastes y las tensiones como una forma de en-

10 En el Acta Nro. 23 de la sesión ordinaria del Consejo Municipal del 25 de mayo del 1923, se indica lo siguiente: “Con aplicación a los fondos erogados por el Gobierno para la celebración de las próximas fiestas centenarias, y bajo el título de ‘Centenario de la Batalla de Ibarra’ y subtítulo de ‘Vida triunfal’, se realiza la entrega de cuarenta y siete sures sesenta centavos a Gavino Montalvo”. Esta información evidencia la articulación del Estado nacional y el gobierno local para llevar a cabo la conmemoración. Ver en: AHMI, “Libro de Actas del Consejo Municipal de Ibarra”, Acta Nro. 3, Ibarra, 1922 a 1924.

11 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2021.

12 Joan Scott, “El género: Una categoría útil para el análisis histórico”, Marta Lamas (comp.), en: *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, pp. 265-303, p. 289.

tendimiento de la configuración histórica de los sujetos que considera a las instituciones, la organización social y la dinámica de sus interacciones.

El género como categoría de análisis presta atención a los sistemas simbólicos, a la forma en que la sociedad representa el género. Según Scott, los símbolos evocan representaciones múltiples y a menudo contradictorias para enunciar las formas de las relaciones sociales,¹³ ya que los símbolos, metáforas y conceptos influyen en la definición de los sujetos históricos. En palabras de Alejandra Niedermaier, el concepto de género resulta un aparato semiótico,¹⁴ un sistema de representación que asigna significado a los individuos en la sociedad.

La imagen fotográfica no solo documenta hechos, sino que también reproduce ideologías en determinados momentos históricos. De acuerdo con Niedermaier, “desde su aparición, la fotografía asiste a los procesos históricos por ser una forma de conocimiento y a su vez una categoría de pensamiento que construye y atraviesa el imaginario de una persona, de una sociedad y en este caso también de un género”.¹⁵ La fotografía, al ser una categoría de pensamiento, influye en la manera en que se interpreta y se da sentido a la realidad, al tiempo que permite desarticular y desnaturalizar paradigmas.

Lecturas antropológicas de la imagen: una perspectiva relacional, iconográfica e iconológica

El estudio propone como metodología un análisis antropológico de la fotografía que, de acuerdo con Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola, implica un ejercicio de contextualización de la imagen y de su relación con otro tipo de documentos, que la anclen a un marco interpretativo.¹⁶ Esta mediación no es imparcial, ni generaliza un co-

13 Joan Scott, “El género: Una categoría útil para el análisis histórico...”, cit., pp. 282-288.

14 Alejandra Niedermaier, *Mujer, Fotografía e Historia*, Editorial UTADAO, Bogotá, 2024, pp. 29-31.

15 Alejandra Niedermaier, *Mujer, Fotografía e Historia*, cit., p. 12.

nocimiento; se trata de una mirada que explora la configuración del discurso social sobre el género, a través del entrelazamiento de informaciones: visuales, bibliográficas y hemerográficas. Contextualizar históricamente la fotografía *Alegorías* posibilita entender el pensamiento y las dinámicas sociales en las que se inserta la representación fotográfica.

Las imágenes comparten la condición fundamental de ser signos visuales, que operan como dispositivos de comunicación que transmiten mensajes, informaciones o significados determinados. Sin embargo, no se limitan a la representación individual del objeto; poseen componentes simbólicos que remiten a un referente que trasciende su propia materialidad visual. En este sentido, la originalidad del análisis de las imágenes que propone la antropología visual radica en su adopción de una perspectiva comparativa y, sobre todo, relacional. Su objetivo es comprender las relaciones que las imágenes establecen entre sí. De acuerdo con Roger Canals, “toda imagen es, así, la imagen de una imagen previa y la promesa de una imagen por venir”.¹⁷ El análisis relacional parte del supuesto de que las imágenes siempre remiten, de una u otra manera, a otras imágenes; ninguna se agota en sí misma, lo que implica reconocer su condición de nodo dentro de una red más amplia de resonancias icónicas.

Adicionalmente, se propone la descripción e interpretación de la imagen a través de dos categorías: iconográfica e iconológica. La primera se sitúa al nivel de la descripción de “detallar e inventariar sistemáticamente el contenido de la imagen en sus elementos icónicos formativos; el aspecto literal y descriptivo”.¹⁸ Se prioriza la observación objetiva de lo que se ve en la imagen, sin entrar en análisis subjetivos o simbólicos. Lo cual permite identificar los elementos que constituyen la imagen como lugar, personajes y objetos, mientras que el análisis iconográfico se plantea como “la etapa más profunda

16 Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola, “Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen”. Elisenda Ardèvol y Nora Muntañola (comp.), en: *En Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad*, UOC, Barcelona, 2004, pp. 20-23.

17 Roger Canals, *La imagen que no acaba nunca. Un viaje por la antropología visual, desde el cine etnográfico hasta la inteligencia artificial*, Gedisa, Madrid, 2024, p. 55.

18 Boris Kossov, *Fotografía e Historia*, La Marca, Buenos Aires, 2001, p. 75.

de la investigación, cuyos límites no se definen de manera transparente; se deben buscar eslabones que permitan comprender la vida que fue".¹⁹ Mientras más información se reúna sobre la imagen, las posibilidades de significación se expanden.

Agencia e imaginarios femeninos en la prensa local de inicios del siglo XX: Representación, valores y normas sociales

La apariencia, la moral y la conducta de la Virgen María se fijaron como referente de la femineidad en manifiestos, poemas y notas informativas que circularon con frecuencia en las primeras décadas del siglo XX en la ciudad de Ibarra. Este apartado reflexiona sobre los aspectos discursivos, simbólicos y conductuales, configurados por la iglesia y un grupo de intelectuales en la prensa local alrededor de la mujer. Los elementos que se presentan a continuación se constituyeron en un espacio mediático con diferentes posturas políticas. Dichas definiciones consolidaron una imagen normativa de la mujer atravesada por creencias religiosas.

Durante las primeras décadas del siglo XX, Ecuador atravesó un proceso de transición política: el ocaso de los conservadores y el ascenso de los liberales. Este período se caracterizó por la reforma previsional.²⁰ El movimiento de izquierdas reformó el carácter del Estado al integrar una agenda democrática para empoderar sujetos políticos y transformar el orden de jerarquías orientada a la construcción de derechos colectivos. Paralelamente, las mujeres buscaron legitimarse como sujetos de derecho en la toma de decisiones políticas nacionales a través del sufragio.²¹ En este momento histórico, el

¹⁹ Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, La Marca, Buenos Aires, 2001, p. 76.

²⁰ Al respecto se sugiere revisar: Valeria Coronel, "La revolución Gloriosa: una relectura desde la estrategia de la hegemonía de la izquierda de entreguerras", Santiago Cabrera Hanna (Ed.), en: *La Gloriosa, ¿revolución que no fue?*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2016.

²¹ Revisar: Mercedes Prieto y Ana María Goetschel, "El sufragio femenino en Ecuador (1884-1940)", Stefanie Kron y Karoline Noack (ed.), en: *¿Qué género tiene el derecho? Ciudadanía, historia y globalización*, Editorial Tránsito, Berlín, 2008. Se indica que en América Latina el voto femenino se consolidó en contraposición a los intereses políticos liberales e izquierdistas.

espacio público atravesó un proceso de reconfiguración, que combinó los conflictos políticos con un alto grado de participación social.

Para los conservadores, la Revolución Liberal se consideró una calamidad pública que ponía en peligro la integridad de la familia. De acuerdo con Goetschel, la Iglesia católica, en respuesta a la Revolución Liberal, consideró necesario “sujetar todas las riendas ideológicas para que la población católica y particularmente las mujeres no escaparan de su control”.²² Como estrategia, la iglesia resaltó la vida de las santas en medio de la contienda política.

Las posibilidades de que la mujer acceda a oportunidades educativas y productivas se concebían como una amenaza para el orden establecido en la sociedad. Así lo evidencia el periódico religioso *Hojas Sueltas* de 1904 con la publicación de un texto denominado “La vida de las hijas de María”, donde se establecen, a modo de dictamen, los mandamientos que las mujeres deben acatar en relación con la iglesia y la familia. Leamos:

TRABAJO, puede siempre dedicarse, de modo que nunca permanezcan ociosas sus manos ni abandonada su mente a imaginaciones.
DISPUESTA, á sufrir, á hacer, á perdonar a olvidarlo todo.
MODESTA, en su traje, en sus adornos, en sus frases, en su andar, sin asomo de dureza, afectación y singularidad.
DESINTERESADA, no procurando otra cosa que la gloria de Dios.
ESCONDIDA, amando el trabajo sin ruido ni brillo, bajo la sola mirada de Dios.²³

El texto evidencia características alrededor de la identidad femenina de la época: mujeres sin opción a elegir, subyugadas a un pacto social que operó en las clases altas y medias. Dicho imaginario: “Se trata de todo un juego de disposiciones, de estructuras interiorizadas de comportamiento, presentes aún en las generaciones siguientes”.²⁴ Por lo que las mujeres no se sujetaban a un juicio propio;

22 Ana María Goetschel, *Mujeres e imaginarios*, Quito en los inicios de la modernidad, Abya Yala, Quito, 1999, p. 68.

23 Fundación Pedro Moncayo, *Hojas Sueltas*, “La vida de las hijas de María”. *Hojas Sueltas*, Ibarra, 1 de diciembre de 1904.

24 Ana María Goetschel, “Mujeres e imaginarios, Quito en los inicios de la modernidad...”, cit., p. 21.

al parecer se estableció la idea de que no poseían criterio, autonomía y se consideraban mártires del hogar; era lo más cercano al ideal femenino de la época.

En palabras de Sara Radcliffe y Sallie Westwood, una forma de analizar la personificación y la representación en torno a la mujer en América Latina ha sido el modelo del marianismo, el “culto a la superioridad moral femenina”.²⁵ Es decir, cuerpos castos, sumisos y abnegados, sumado a ello la visión de cuidadoras de la castidad. Para las autoras, los valores de la virgen María son “un símbolo de feminidad nacional”. Es decir, como madre, amiga y de nobles virtudes a imitar. Este modelo en las nacientes sociedades republicanas revela la marginalidad de las mujeres en el proyecto político.

Definiciones similares continuaron en circulación durante las primeras décadas del siglo XX, frases como: “Ser hermosa i ser pura, esta es su gloria: amar, sufrir, llorar, ésta es su historia”;²⁶ “Recogida en el hogar, solo piensa en agradar a su marido y a Dios”;²⁷ “la ciencia que adorna mucho a los hombres, también puede adornar a las mujeres; pero la que más les conviene es la del régimen doméstico”;²⁸ la mujer Ibarreña vive recluida en su casa amplia y clara; algo entre convento y casa de campo”.²⁹ La prensa local representó a la mujer como un ser destinado exclusivamente al ámbito doméstico, dedicada al cuidado del hogar, los hijos y el esposo, y limitada en sus actividades fuera de este entorno, con la iglesia como uno de los pocos espacios socialmente aceptables para su presencia. Según las histo-

25 Sara Radcliffe y Sallie Westwood, “Género e identidades nacionales”, Fernando García S., José Juncosa, Catalina Campo y Tania González R., (Ed.), en: *Antropologías hechas en Ecuador. Antología-Volumen II*, Abya-Yala; Universidad Politécnica Salesiana y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador), Quito, 2022, pp. 743-779, p. 751.

26 APMJ, Canto Claro, “La mujer”. Ibarra, 25 de febrero de 1920. El periódico se pronunció como: “semivocero eventual de la clase agrícola de Imbabura”, de contenido religioso, poético y político.

27 APMJ, Fiat Flux, “Madre Cristiana”, Ibarra, 7 de noviembre de 1925. Se presentó como el “órgano obrero” de contenido político y poético.

28 APMJ. Estrella Polar, “La mujer” de I. R. de Bastos, Ibarra, 6 de febrero de 1926. Se presentó como un medio de comunicación conservador.

29 AHMI, Ibarra Ayer y Hoy, “La mujer ibarreña”, Ibarra, julio de 1929. Periódico de intereses históricos y literarios.

riadoras Radcliffe y Westwood, esta forma de caracterización de las mujeres se relacionó con el establecimiento de identidades nacionales sexualizadas: mujeres privadas y hombres públicos.

Sin embargo, la revolución liberal, de la mano del espíritu laico, propagó ideas emancipatorias. De acuerdo con Lucía Chiriboga y Ana María Goetschel, bajo el nuevo régimen, las mujeres lograron una notable incorporación en diversos escenarios públicos, lo que representó un cambio en su rol dentro de la sociedad.³⁰ Este proceso se reflejó en el aumento de la presencia de mujeres en áreas como la educación, la cultura, la salud y la política; sin embargo, se procuró que su formación intelectual mantenga los valores y la moral cristiana que tradicionalmente condicionó su desempeño en el hogar.³¹

No obstante, las mujeres consiguieron un acceso limitado en la esfera pública; una parte de los sectores medios de las mujeres y las élites participaron en reuniones y conmemoraciones, constituyeron comités y se encargaron de la organización, decoración e intervención discursiva en actos culturales y festivos de la ciudad. Es así que, en la conmemoración por los 100 años de la Batalla de Ibarra en 1923, surge como iniciativa del Consejo Municipal conformar el comité de mujeres “17 de julio”, según información hemerográfica obtenida del periódico *El Ferrocarril del Norte*.³² Acudieron al llamamiento un número respetable de señoras y señoritas, que se congregaron el 4 de marzo de 1923 en el Salón de Actos del Colegio Teodoro Gómez de la Torre para constituir el “Comité 17 de Julio”, el cual quedó integrado de la siguiente manera:

30 Lucía Chiriboga y Ana María Goetschel, *Re/construyendo historias de mujeres ecuatorianas*, Trama Ediciones, Quito, 2009, pp. 8-10.

31 Así lo evidencia un texto publicado en AHMI, Ibarra Ayer y Hoy, “Perfiles de Leyenda” de María Guillermina Ortiz, Ibarra, julio 1929. “(...) si es mala la educación de la mujer, si ella no se ocupa si no de pasatiempos, si no ama el trabajo, sino sabe siquiera lo que significa cumplimiento del deber, no se dejará esperar mucho tiempo y ese pueblo vendrá a la más completa ruina”. A pesar de los cambios educativos promovidos desde el estado liberal, el trabajo en el hogar continuó como una obligación innata de las mujeres.

32 AHMI, *El ferrocarril del Norte*, “El centenario de la Batalla de Ibarra”, Ibarra, marzo de 1923.

Presidenta, señora Zoila Victoria de Rosales; Vicepresidenta, señora Rosa Gómez de Jijón; Vocales, señoras Raquel de Hierro, Tomasa de Villareal, Rosario P. de Almeida, Rosa Hortensia de Lara, Celina de Andrade, Antonia de Acosta y señorita Mariana Madera; Tesorera, señora Lucila de Endara; Secretarias, señoritas Luisa Marina Villamar y Victoria Pérez P. Designándose también como Socias Honorarias a las señoras Rosalía R. de Fierro, Matilde V. de Suárez, Carmen S. de Monge, Abigail N. de Terán, Delia María de Páez y señorita Eloísa Villota.



Imagen 1. Dña. Zoila Victoria Burbano y Dña. Rosa Gómez de la Torre. 1923.

Fuente: El Espectador, 23 de julio de 1923

El comentario de las fotografías (Imagen 1) indica lo siguiente:

Tenemos el honor de engalanar estas columnas con los retratos de las distinguidísimas matronas de nuestra sociedad, Dña. Zoila Victoria Burbano de Rosales, presidenta del Comité de Señoras '17 de julio' (a la izquierda) y Dña. Rosa Gómez de la Torre de Jijón, vicepresidenta

del mismo Comité (a la derecha), quienes han procurado dar el mayor realce y esplendor a nuestras fiestas.³³

Como se menciona en la cita, el comité estuvo conformado por mujeres distinguidas de la sociedad ibarreña,³⁴ excepcionalmente, por la élite de la ciudad. De acuerdo con información proporcionada por el periódico *El Ferrocarril del Norte*, medio de comunicación que apoyó y acompañó las labores del comité, reconoce que:

La organización del Comité de Señoras constituye indudablemente una poderosa fuerza moral y social, que secundará eficazmente las labores patrióticas de las demás corporaciones, poniendo en las fiestas centenarias la nota del alma femenil, de su yo idealista, suave y delicada.³⁵

De acuerdo con información proporcionada por la prensa local, se afirma que el comité dio un mayor realce y esplendor a la celebración cívica; principalmente se hace alusión a la participación artística en veladas literarias, dramáticas y musicales. Los actos festivos se describen como celebraciones encantadoras y hábiles que deleitaron a los asistentes con piezas artísticas perfectamente elaboradas; las presentaciones integraron números de canto, piezas de piano y violín; algunas mujeres declamaron poesías y escenificaron cuadros vivos.

En ese contexto, cabe precisar que las mujeres manifestaron su sentir patriótico a través de representaciones alegóricas, artísticas e intervenciones discursivas. La participación se vislumbró en una variedad de áreas: en la parte musical, la representación teatral y la toma de la palabra.³⁶ En concordancia con Goetschel, gracias a la re-

33 APMJ, *El Espectador*, N.º 13, "Nota editorial", 17 de julio. Ibarra, agosto de 1923.

34 Las mujeres de las clases acomodadas se desempeñaron con frecuencia en este tipo de actos públicos; para ampliar información, revisar. Ana María Goetschel, *Imágenes de mujeres, amas de casa, musas y ocupaciones modernas*. Quito, primera mitad del siglo XX, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Quito, 2002.

35 AHMI, *El ferrocarril del Norte*, "El centenario de la Batalla de Ibarra", Ibarra, marzo de 1923.

36 El periódico *El Espectador* de agosto de 1923 indica lo siguiente: "La señorita Inés Játiva es-

volución liberal las mujeres ampliaron sus posibilidades de participación,³⁷ en esferas más allá de la vida en el hogar, la iglesia y la familia.

La evidencia hemerográfica evidencia las ideas reiterativas sobre el cuidado, la moral, la religiosidad presente en el discurso social producido alrededor de las mujeres. No obstante, la información también expone la organización de un grupo de mujeres que, a través de la participación y activismo público, contradice la normatividad del cuerpo femenino recluido en los cuidados del hogar. De esta manera, se visibiliza su patriotismo, desplazando, al menos temporalmente, las prácticas religiosas como eje central de su accionar, para dar paso a actividades relacionadas con la construcción de identidades nacionales.

Contexto visual y relaciones del cuerpo femenino en las representaciones alegóricas de 1923

Las representaciones no son construcciones aisladas; atienden a una tradición histórica. En ese sentido, se toma como referencia visual fundacional de alegoría femenina³⁸ dos obras pictóricas de Rafael Troya:³⁹ *Alegoría de la fundación de Ibarra* de 1904 y *Batalla de Ibarra*, producida entre 1906 y 1915. En ambas se expone la figura femenina

tuvo muy acertada en la ejecución de las piezas que corrieron a su cargo, así como en el acompañamiento a la Srta. Teresa Peñaherrera, quien hizo una prometedor exhibición de violín. - Los cuadros vivos fueron de un admirable efecto, mientras que El ferrocarril del Norte expone: "Las señoritas Micaela Rosales, Alicia Rosales y Carlota Benalcázar figuraron otro hermoso cuadro que representaba las tres repúblicas de Venezuela, Colombia y Ecuador rindiendo homenaje a Bolívar".

37 Ana María Goetschel, "Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera modernidad del siglo XX...", cit., p. 110.

38 El término de alegoría se considera con base en el texto de Alexandra Kennedy: "La alegoría pretende dar una imagen a aquello que no la tiene con el fin de ser entendidas o cimentadas en el imaginario de la generalidad". Cita tomada de: Alexandra Kennedy, "Rafael Troya". Refundación simbólica de Ibarra, Corporación Imbabura, Ibarra, 2021, p. 19.

39 Parte de la obra de Troya se produjo en las décadas en que la ciudad de Ibarra se reponía de la catástrofe de un terremoto. El pintor se convirtió en artífice de ese nacimiento, una suerte de autor visual de su "refundación" simbólica, tomado de Alexandra Kennedy, "Rafael Troya...", cit., p. 11.

como signo metafórico de sensualidad y pureza. Las composiciones visuales surgen en una época en que la ciudad de Ibarra se reconfiguraba de forma material y simbólica después del terremoto de 1868 y en un contexto político de enfrentamiento entre la población conservadora y liberal. De acuerdo con Guillermo Bustos,⁴⁰ los sectores conservadores y católicos se encaminaron a producir documentos literarios y visuales con la finalidad de configurar la imagen de una nación blanca y masculina ligada a la corriente de pensamiento hispanista.

Las obras del pintor Rafael Troya se instauran en esa agenda que, a través de la producción artística, como estrategia de posicionamiento político, se pretendía consolidar un imaginario cimentado en estéticas y valores europeos. Según Alexandra Kennedy, las obras “forman parte del proceso de construcción de las visualidades destinadas a la construcción de las patrias chicas en Ecuador”.⁴¹ Es decir, una elaboración discursiva que se caracterizó por implantar formas homogéneas de identificación del territorio y su gente. Dichas representaciones visuales se posicionaron como una expresión por refundar y conmemorar la memoria histórica de la ciudad de Ibarra e implantar un imaginario simbólico sobre el pasado.

En 1906, la obra *Alegoría de la fundación de Ibarra* (Imagen 2), producida en 1904, fue contratada por la municipalidad para conmemorar los 300 años de la fundación española de la ciudad. En la composición visual, la mujer representa el surgimiento de una ciudad; su cuerpo emerge de la tierra mientras es sostenido por el fundador español. La mujer es de piel blanca, cabello largo y rizado, que deja al descubierto la parte superior del cuerpo. Entre los elementos visuales, se encuentra el arcángel San Miguel, patrono de la ciudad, que, en palabras del Kennedy, simboliza el apoyo de la Iglesia.

Entre 1906 y 1915, la municipalidad contrata nuevamente al pintor Rafael Troya para elaborar un mural en el Salón Máximo del Consejo Municipal; la obra denominada *Batalla de Ibarra* (Imagen 3) estuvo destinada a rendir homenaje cívico a los héroes nacionales y

40 Guillermo Bustos (2017) citado en “Rafael Troya...”, cit., p. 21.

41 Alexandra Kennedy, “Rafael Troya...”, cit., p. 11.

a evocar la gesta independentista de la urbe. En dicha pintura, la mujer representa un ser divino y espiritual a partir de la figura de ángel.

La composición pictórica se organiza con el escudo del Ecuador en la parte superior, seguido por la representación de dos ángeles, caracterizados por la figura de mujeres blancas con alas, discretamente sensuales que dejan parcialmente descubiertos los hombros y brazos, mientras sostienen una corona y una palma. Ambas mujeres evocan un tipo de culto y admiración hacia los próceres independentistas Bolívar y Sucre; bajo los retratos nuevamente se colocan dos mujeres/ángeles rodeados por banderas; cada una soporta una trompeta. Finalmente, la obra presenta una recreación del enfrentamiento militar. La pintura combina una serie de elementos religiosos y bélicos. Se trata de una confluencia de símbolos patrios, la gesta heroica y el reconocimiento a dos figuras masculinas donde la figura femenina representa el cuidado y lo sublime.



Imagen 2. Alegoría de la fundación de Ibarra. Óleo. 1904

Fuente: Tomado de Rafael Troya: *refundación simbólica de Ibarra*, por Alexandra Kennedy Troya, 2021.



Imagen 3. Batalla de Ibarra. Mural, óleo. s/f.

Fuente: Tomado de Rafael Troya: *refundación simbólica de Ibarra*, por Alexandra Kennedy Troya, 2021.

Bajo este paraguas de información referencial sobre las formas estéticas de caracterización de las mujeres en la obra de Troya, se observa que varios elementos simbólicos de la feminidad trascienden a acontecimientos conmemorativos de otro tipo. A continuación, se propone un análisis comparativo y relacional de cinco fotografías producidas en el contexto de la conmemoración cívica. Las imágenes se encuentran en el Álbum fotográfico que conserva el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, mismo en el que reposa la fotografía

Alegorías. Para el cometido, el estudio se inscribe como un ejercicio de descripción iconográfica que permite establecer conexiones visuales entre los elementos presentes en las fotografías y las obras pictóricas.

En ese sentido, las imágenes se entienden a partir de la propuesta conceptual de Hans Belting, quien entiende “la imagen del ser humano como metáfora para expresar una idea de lo humano”.⁴² Las fotografías registran cuerpos que devienen de una construcción histórica y simbólica; son cuerpos constituidos a partir de elementos de otros cuerpos. En este caso, las figuras femeninas se plantean como una reproducción metafórica de la nación ecuatoriana. El cuerpo de mujer integra una relación íntima, histórica y conmemorativa con los símbolos patrios que finalmente establece y normaliza un imaginario visual sobre la mujer y las batallas de independencia.

Cabe mencionar que, a partir de finales del siglo XIX, el retrato fotográfico en Ecuador significó un acontecimiento importante, un bien restringido. En palabras de Lucía Chiriboga y Silvia Caparrini,⁴³ la fotografía de retrato en Ecuador actuó en privado, principalmente iluminando las figuras de personajes de las élites. En ese sentido, se puede enunciar que los cuerpos retratados corresponden a una élite local que establece en el imaginario social una estética alegórica que comparte similitudes en cuanto a la pose, la mirada, el encuadre y simbologías patrióticas que elogian las batallas, la independencia y que se producen como parte de la construcción visual de la identidad nacional.

En las fotografías se observa un conjunto de expresiones simbólicas delimitadas y elaboradas a partir de intereses morales, culturales y políticos; se evidencia una configuración homogénea del cuerpo, donde resalta la blanquitud que connota pureza; además, las imágenes se orientan a realzar la nobleza de los gestos y rasgos. De acuerdo con José Antonio Navarrete, en los procesos de construcción de la identidad nacional, “la fotografía pudo articular, en un con-

⁴² Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 2010, p. 109.

⁴³ Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *El retrato iluminado*, Taller visual, Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación, Quito, 2005.

junto de representaciones, las diversas expresiones simbólicas que fueron su aporte a la construcción de la conciencia nacional".⁴⁴ Esta acción implicó eliminar la diversidad de los tiempos históricos en beneficio de la política visual que pretendía establecer una imagen homogénea y estándar.



Imágenes 4, 5 y 6. Srta. María Ester Moreno. Srta. Teresa Durán.
Srta. Carmela Dávila.

Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943

La secuencia fotográfica (Imágenes 4, 5 y 6) que se analiza a continuación corresponde a tres retratos de mujeres; el primero corresponde a la Srta. María Ester Moreno: su cuerpo mantiene una postura erguida y rígida, su mirada se encuentra en una dirección distinta al objetivo de la cámara, lleva un vestido blanco con adornos que simulan el metal, el cabello suelto y un sol metálico sobre su cabeza; con su mano derecha sostiene una espada y con la izquierda la bandera. La segunda imagen, que pertenece a la Srta. Teresa Durán,

⁴⁴ José Antonio Navarrete, *Fotografiando en América Latina: Ensayos de crítica histórica*, Cdf. Ediciones, Montevideo, 2017, p. 50.

mantiene un fondo similar, el cuerpo erguido, no mira a la cámara, lleva un vestido blanco y una túnica oscura, el cabello recogido y un sombrero de encaje del cual se desprende un pompón dorado; con la mano derecha sostiene la bandera y con la izquierda un ramo de flores. Finalmente, la fotografía de la Srta. Carmen Dávila presenta una mujer joven, de piel blanca, con el cabello recogido y adornado por una corona metálica en forma de hojas. Su cuerpo luce un vestido blanco totalmente cubierto y ceñido en la cintura; su mano derecha se apoya en la figura del escudo de Venezuela, país de origen de Simón Bolívar, mientras sostiene una bandera con la mano izquierda.

Las fotografías carecen de informaciones específicas como fotógrafo, lugar y fecha; sin embargo, se puede mencionar que su producción se realizó en el contexto de los actos conmemorativos por el centenario de la Batalla de Ibarra. El elemento que permite proponer esta información es el escudo que se encuentra en la fotografía de Carmela Dávila, puesto que corresponde al escudo de armas de la República Bolivariana de Venezuela, creado en 1836 y que, a pesar de algunas modificaciones, continúa vigente.

Los elementos reiterativos en las fotografías corresponden a vestidos blancos, adornos metálicos y la bandera, como un recurso insistente en la composición visual. Es preciso señalar que la relación entre la figura femenina y los símbolos patrios se encuentra plasmada en el mural Batalla de Ibarra de Rafael Troya, el imaginero de la ciudad posterremoto. Esto demuestra las relaciones icónicas que se tejen entre imágenes de distintos soportes y épocas. A pesar de tener diferencias sustanciales, varios elementos establecen una conexión simbólica. En la obra pictórica, las figuras femeninas sugieren cuerpos sensuales y sublimes que evocan lo divino y espiritual, una suerte de protectoras de los símbolos patrios y los militares que lucharon por la independencia nacional. Mientras que en las imágenes fotográficas los cuerpos expresan recato y pulcritud, en ambos documentos, la estética corporal mantiene una relación intrínseca entre el cuerpo femenino y la Iglesia.

En cuanto a las características fisionómicas, las figuras femeninas indican cierto grado de similitud; se trata de mujeres de piel blanca, jóvenes y delgadas, que llevan el cabello recogido y decorado por un tipo de coronas metálicas. Dichas representaciones estéticas reproducen una imagen de rememorar en la que el cuerpo femenino rinde homenaje a la gesta heroica, sus símbolos y sus héroes.

Para continuar con el análisis y la exploración de elementos compartidos en diferentes documentos visuales, se presentan dos fotografías (Imágenes 7 y 8) que evidencian actos alegóricos, presentados por una institución educativa y una organización social, como es el caso del Instituto Inmaculada Concepción y la Sociedad de Artesanos.⁴⁵ Las imágenes se sitúan en el momento histórico en que la fotografía fue puesta al servicio de los proyectos nacionales impulsados por la modernidad. De acuerdo con Chiriboga y Caparrini,⁴⁶ esto provocó que los fotógrafos salgan a las calles para captar escenas que presenten a las clases emergentes posando en espacios públicos, actos festivos y conmemorativos o junto a construcciones arquitectónicas emblemáticas, como una forma de coleccionar vistas de la ciudad moderna. En este caso, las fotografías emergen en el contexto de las festividades cívicas en el que las organizaciones participaron activamente en la agenda conmemorativa.

45 La escuela y las sociedades de artesanos se convertían en los participantes más activos de los rituales de la memoria patria. La escuela ofrecía sus salones para albergar los torneos literarios, así como animaba, con los escolares y los docentes, la presentación de actos de tipo artístico y también engrosaba los desfiles públicos. Por su parte, las sociedades de artesanos no solo intervenían en los desfiles, sino que organizaban sus propios programas de celebración que incluían conferencias y actos poéticos y musicales. Información tomada de Guillermo Bustos, "El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales...", cit., p. 167.

46 Lucía Chiriboga y Silvia Caparrini, *El Retrato Iluminado*, Taller visual, Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación, Quito, 2005.



Imágenes 7 y 8. Alumnas del Instituto de la Inmaculada Concepción de Ibarra, después de una representación dramática

Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943



Imagen 8. Alegoría en la Sociedad de Artesanos Nro. 8, 1923

Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943

La fotografía señalada con el número 2 (Imagen 7) registra un grupo de alumnas del Instituto de la Inmaculada Concepción de Ibarra, después de una representación dramática: *Alegoría en la Sociedad de Artesanos* (I fila) Ofelia Pérez, Georgina Franco, Isabel Alarcón, (II fila) Carmela Flores, Blanca Inés Yépez, Odila Almeida, Victoria Loor, Petronila Benalcázar, Genoveva Andrade Oña, (III fila) Ana Luisa Leoro, Mercedes Pasquel y Rosa Victoria Yépez. En el periódico *El Espectador* del 5 de agosto de 1923 se pronuncian las siguientes palabras sobre las mujeres de la imagen y el acto:

Este hacecillo de flores de inocencia y de verdad lo forman las adorables niñas que tomaron parte en la matiné tan ruidosamente aplaudida del Instituto de la Inmaculada Concepción que se verificó el de los corrientes en homenaje de reconocimiento al Padre y Libertador en la primera centuria de la acción de armas cuyo recuerdo embarga el alma imbabureña.⁴⁷

En la imagen 8 se observa un grupo de niñas con vestidos blancos, grises y negros que dejan al descubierto una parte de sus brazos; la mayor parte de ellas llevan el cabello corto, otras lo portan recogido y algunas ostentan una suerte de coronas. Elementos decorativos que mantienen una conexión con las imágenes expuestas en páginas anteriores. No obstante, la recursividad que se evidencia en la fotografía señala que la institución consideró importante inculcar las representaciones alegóricas como parte significativa de la formación educativa de las niñas.

Por su parte, la fotografía *Alegoría en la Sociedad de Artesanos* registra a un grupo de hombres y mujeres. Los hombres caracterizan un cuerpo militar, portan uniformes bélicos y armas. La composición de los cuerpos configura un triángulo; en la parte superior se sitúa un hombre con traje distinto a los que se encuentran bajo su figura. El sujeto porta una espada en el lado izquierdo de su cuerpo y con la mano derecha sostiene una corona de flores. Bajo él se encuentra una mujer joven de cabello corto con una cinta que bordea su cabeza;

47 APMJ, *El Espectador*, N.º 13, "Nota editorial", 17 de julio. Ibarra, agosto de 1923.

lleva un vestido holgado en tono gris y con la mano izquierda sostiene una gran bandera. Bajo la mujer se encuentran dos hombres y dos mujeres que visten de forma similar; una de ellas sostiene el escudo nacional. Las tres llevan el cabello corto. Las mujeres se encuentran en medio de las figuras masculinas, un acto que evoca protección y cuidado hacia las mujeres.

La fotografía que corresponde a la representación dramática elaborada por el Instituto La Inmaculada Concepción evidencia una similitud y contradicción en cuanto a la estética de los cuerpos configurada en los documentos visuales que preceden este análisis. Se observan cuerpos de diversas texturas y tonos de piel; la delgadez y la blanquitud como símbolo se difuminan. No obstante, un elemento insistente ha sido el cabello; en la imagen se observa que varias niñas lo lucen corto, recogido y con una especie de corona, mientras otras exhiben el cabello largo y suelto sin ningún tipo de objeto. Al igual que en la serie fotográfica de retratos, las niñas llevan vestidos largos que cubren la totalidad de sus cuerpos en una combinación de colores claros y oscuros. A pesar de que los rasgos no se manifiestan de formas similares, se encuentran elementos que dan cuenta de la reproducción estética del cuerpo alegórico en otras instancias conmemorativas.

De manera similar, los cuerpos de las mujeres en la representación alegórica de la Sociedad de Artesanos replican el modelo del vestido largo y ceñido en la cintura, también el estilo del peinado y el uso de símbolos patrios. Al igual que en el mural de Troya, las mujeres se encuentran acompañadas por soldados que representan el cuerpo militar masculino. Empero, las mujeres se encuentran en los bordes, mientras que en la fotografía se sitúan en el centro y son las figuras masculinas las que contienen sus cuerpos.

En ese sentido, la figura femenina se consolida como una potente metáfora de la nación constituida a partir de recursos simbólicos de Occidente. Las imágenes dan cuenta de una construcción simbólica del género, a partir de la repetición e imitación. Mientras los sujetos masculinos se presentan como figuras protagónicas, el cuerpo femenino recurre a una representación metafórica que tras-

pasa su individualidad, a partir de la presencia de elementos externos que dialogan entre la religión, la sensualidad y la Patria. Dicha repetición icónica reproduce formas estéticas y valores morales en torno a la apariencia y el rol del cuerpo femenino para este tipo de celebraciones.

Ahora bien, las relaciones visuales identificadas en diversos documentos se trasladan a la fotografía *Alegorías*. En relación con la obra *Alegoría de la fundación de Ibarra*, se puede resaltar la blanquitud, la juventud, la sensualidad del cuerpo femenino y el amparo de la figura masculina, mientras que la caracterización hacia la mujer presente en el mural *Batalla de Ibarra* se traslapa al cuadro vivo a partir del empleo de varios recursos como el cabello recogido con una tiara de adorno, vestidos holgados que dejan ver una parte de los hombros, como signo de sensualidad; también se observa la presencia de una corona de laurel y una rama de palma, además de la figura militar de Simón Bolívar y los símbolos patrios. En cuanto a las fotografías, se aprecia de la misma forma el uso reiterativo de las insignias de la nación, vestidos claros, cabello recogido y el uso de coronas.

La representación idealizada del género durante la conmemoración cívica de 1923

La fotografía *Alegorías* se encuentra en la página 27 en el álbum que se conserva en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra. Está marcada con el número 5 en la esquina superior derecha, mide 13,5 cm de largo y 8,5 de ancho, es en blanco y negro; el papel fotográfico es brillante, sus filos se encuentran desgastados y manchados. En la superficie visual se observan cinco mujeres, ubicadas en forma triangular bajo la figura de una escultura, que se muestra incompleta. Los personajes están de pie sobre tres escalones, llevan vestidos en tonalidades claras, en contraste con los matices oscuros de las túnicas. Todas portan una corona distinta. Sus miradas son dispersas, así como la posición de sus cuerpos.

En el primer escalón, las mujeres llevan túnicas en sus espaldas; en el siguiente, portan en sus brazos el atuendo; además, sostienen ramas de laurel. La mujer de la cúspide porta la bandera del Ecuador y su cuerpo está contiguo a un arreglo floral. La efigie del monumento incompleto corresponde a Simón Bolívar. En paráfrasis con el historiador Guillermo Bustos, las cinco mujeres junto a la figura de Simón Bolívar en los actos conmemorativos nacionales representaban a las repúblicas hijas del “padre de la patria”.⁴⁸ En este caso, el registro fotográfico refiere a la idea de las cinco naciones liberadas por Bolívar: Colombia, Perú, Ecuador, Panamá y Bolivia.

La importancia de la representación alegórica se debe a que la ciudad celebró el centenario de su emancipación política. De acuerdo con información documental expuesta en el periódico *El Ferrocarril del Norte* de 1923, se expresa lo siguiente: “El 17 de julio de 1823, día que tuvo lugar en esta ciudad el último episodio del gran drama de la Emancipación de la Patria, con el cual quedó sellada y definitivamente afianzada la independencia del Ecuador”.⁴⁹ Se trató de la última acción de guerra librada en Ecuador con la que finalizaría definitivamente el dominio español; además, es de suma importancia por el hecho de haber sido la única batalla que fue dirigida personalmente por Bolívar.⁵⁰

48 Guillermo Bustos, “El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales...”, cit., p. 162.

49 AHMI, *El ferrocarril del Norte*, “El centenario de la Batalla de Ibarra”, Ibarra, febrero de 1923.

50 Antonio Cauca Prada, *Batalla de Ibarra 1823*, Gobierno Autónomo Descentralizado de Ibarra, Ibarra, 2017, p. 24. En el texto se afirma lo siguiente: El 17 de julio de 1823, las tropas patriotas lideradas por el Libertador Simón Bolívar, en la única gesta que dirigió en el futuro Ecuador y en donde demostró sus dotes de estratega, se enfrentaron con las huestes realistas de Agualongo, quien defendía el último enclave monárquico en Pasto, desde una visión anclada en lo religioso.



Imagen 9. *Alegorías*. Srtas. Manuela Grijalva, Aura Villamar, Juana Cornejo, Eloira Terán y Rosa Matilde Rosales, 1923

Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943

La puesta en escena de la *Alegoría* a la República (Imagen 9) en el contexto de la conmemoración cívica responde a la organización del comité “17 de julio”. Esta forma de participación debe comprenderse más allá de un acto conmemorativo; se trata de una forma de agencia social y política, en la que las mujeres utilizaron el lenguaje simbólico de la República para posicionarse en el espacio público, lo cual les permitió adquirir visibilidad como parte del imaginario nacional, en contraste con la carga discursiva que circuló en la prensa local, que reforzaba los roles de género vinculados al espacio doméstico.

La fotografía fue tomada en el espacio público, en la plaza de la Independencia, bajo el monumento a Simón Bolívar. Para la

historiadora Natalia Majluf, el monumento significó parte del ornato público que las élites imaginaron para promover una comunidad nacional ligada al Estado, con el objetivo de posicionar una nueva noción de cultura. Los monumentos atendieron a una nueva estética urbana bajo un complejo sistema de creencias sobre el progreso, desvinculada de los valores coloniales y la religión católica; se propuso como un espacio aparentemente neutro.

El monumento surge de la mano de la bandera, el escudo y el himno nacional. Estos símbolos formaron parte de un intento por crear una tradición propia y una memoria nacional; se convirtieron en puntos estratégicos para imponer un imaginario ciudadano mediante la presencia simbólica del estado. En palabras de Majluf: “La esfera pública, en principio abierta a todos, en la práctica se limitaba a un cierto grupo de personas (a la burguesía de propietarios educados); era más bien una alianza entre el Estado y la élite educada”.⁵¹ Es decir, la noción de espacio público accesible para todos se adopta como una figura retórica distanciada de la realidad social.

Como se observa en la fotografía, la idea de promover una comunidad cohesionada a través del monumento significó la presencia de un tipo de ciudadanos. Así también, demostró las limitaciones de acceso al espacio público; la presencia del monumento no solo se establece como un símbolo de la independencia, sino como “el principio del renacimiento de una gran parte de la humanidad”.⁵² Por lo que los materiales y las figuras monumentales se implantaron como un símbolo de la modernidad, que se trasladaba hasta los orígenes de la civilización en la antigüedad clásica.

De acuerdo con Majluf, *el estilo griego se imponía como portador de valores eternos y universales*.⁵³ En este caso, la apariencia y cuerpos de las mujeres se suman a esta iconografía derivada de la antigüedad clásica, la misma que se encuentra presente en la obra pictórica de Rafael Troya *La Batalla de Ibarra*. La visualidad al respecto se caracte-

51 Natalia Majluf, *Escultura y espacio público*. Lima 1850-1879, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1994, p. 17.

52 Natalia Majluf, “Escultura y espacio público. Lima 1850-1879...”, cit., p. 31.

53 Natalia Majluf, “Escultura y espacio público. Lima 1850-1879...”, cit., p. 32.

riza por mujeres blancas, delgadas, con vestimenta de color claro en tono pastel; con estilo griego, coronas de laureles, acompañadas por los símbolos patrios, la bandera y el escudo. Estos elementos se impusieron bajo la idea de progreso que se implantó como símbolo de la modernidad.

En la fotografía, las mujeres llevan vestidos de colores claros, brillantes y adornados con encajes. En palabras de Cristina Burneo, las telas y los encajes se establecen como objetos blandos, destinados exclusivamente para las mujeres como un signo de delicadeza y sumisión; en cambio, para los grandes hombres se utilizó el mármol y el bronce en forma de monumento para representar su fortaleza. En ese sentido, los materiales que representan a cada género marcan una jerarquía en relación de los hombres con las mujeres, entre lo duro y lo blando. En este sentido:

El monumento erecto en bronce que nunca conocerá la flacidez en el gran espacio de la plaza, frente a la mujer engalanada, vestida de encajes, ligera, pálida, fina. Ese cuerpo de mujer, como un comodín, aparece y desaparece a capricho de la mirada patriarcal.⁵⁴

En el siglo XVIII, la baronesa de Staffe⁵⁵ escribe un texto de los manuales de urbanidad que atravesó el Atlántico y establece una relación entre vestido, moral y género. Se enfoca en relacionar los tonos claros, en especial el color blanco, con los valores morales de las mujeres y menciona que “vestirse de blanco es envolverse en juventud y en inocencia”.⁵⁶ Es decir, se relaciona con la bondad y la pureza del espíritu de las mujeres. En este caso, con el imaginario del cuerpo moderno, que en el contexto de la celebración se expresa como un signo de progreso.

54 Cristina Burneo, *Documentos impregnados: Vestido, Cuerpo y Nación*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2023, p. 8.

55 Blanche-Augustine-Angèle Soyer (nacida en Givet el 7 de febrero de 1843 y fallecida en Sauvigny-sur-Orge el 17 de agosto de 1911) es una escritora francesa conocida bajo el seudónimo de Baron Staffe, famosa en su época por su bestseller. del mundo: *Reglas de etiqueta en la sociedad moderna*. <https://herder.com.mx/es/autores-writers/baronesa-staffe>.

56 Cristina Burneo, “Documentos impregnados: Vestido, Cuerpo y Nación...”, cit., p. 3.

De esta manera, la vestimenta se presentó como un ícono que posicionó un nacionalismo excluyente. Según Burneo, el vestido de las burguesas puede examinarse como una tecnología de control para la construcción y la representación de la categoría mujer. Es decir, la vestimenta con la que se presentan las mujeres en la sociedad muestra una jerarquía de clase dentro del género y da cuenta de una pertenencia a un conjunto de privilegios. La vestimenta cumplió la función de instaurar un ideal blanco-europeo, a partir de cuerpos normados y estratificados a través de los textiles. Se trató de moldear un cuerpo basado en imaginarios externos, como referente de la mirada local.

En palabras de Radcliffe y Westwood, las identidades de género son las formas en que el poder nacional interviene para diferenciar a los ciudadanos y otorgarles un lugar con asignación de roles y funciones sociales de acuerdo con el género. Lo cual consiste en marcar el cuerpo femenino y masculino en una relación altamente sexualizada que sugiere ideas acerca de género, raza y belleza:

Los hombres aparecen en las batallas, los gobiernos, las monarquías, mientras las mujeres aparecen como íconos de domesticidad nacional, moral y sociabilidad “privada”. En este contexto, la iconografía nacionalista femenina y masculina se encuentra en toda Latinoamérica en formas literarias, textuales, esculturales y visuales.⁵⁷

De acuerdo con Radcliffe y Westwood, el control sobre las mujeres se establecía “mediante una variedad de medios públicos tales como normas y prácticas institucionalizadas”.⁵⁸ Las mujeres en la representación alegórica se muestran como un referente de una belleza racializada, mujeres blancas de clase media/alta que moldean un estereotipo. El cuerpo de la mujer se muestra como símbolo de pureza, libertad y paz; sin embargo, estas representaciones simbólicas invisibilizaron la condición cotidiana de las mismas, que se caracterizó por el predominio y la mirada masculina.

57 Sara Radcliffe y Sallie Westwood, “Género e identidades nacionales...”, cit., p. 759.

58 Sara Radcliffe y Sallie Westwood, “Género e identidades nacionales...”, cit., p. 747.

Conclusiones

El género, entendido como el estudio de las relaciones e interacciones sociales, se construye dialógicamente, en este caso entre el Estado y la municipalidad, quienes determinan las dinámicas de la conmemoración cívica e implantan las formas de representación del pasado. La prensa como articuladora y difusora de dogmas construidos en el seno de la Iglesia católica; la percepción de hombres intelectuales sobre el rol de las mujeres y la organización como cuerpo social de activismo y participación pública a través del Comité “17 de julio”. Esta relación evidencia las rupturas y negociaciones en la construcción simbólica del género.

En los primeros años del siglo XX, de acuerdo con los documentos analizados, la prensa local representó una mujer alejada de los pensamientos, proyectos y deseos personales, ya que estos se consideraban elementos que la perturbaban, atormentaban y alejaban de sus deberes morales y religiosos. La figura femenina ideal era modesta, no debía preocuparse por su apariencia, sus vestidos, adornos o formas de hablar. No obstante, emerge otra forma de enunciación de la mujer. La asignación de roles femeninos se vinculó a la construcción de los sujetos nacionales; se felicitó y reconoció la participación pública y patriótica.

En el contexto de los rituales a la nación, la representación de la mujer se manifiesta como un cuerpo metafórico limitado al discurso nacionalista de la cultura occidental. Con lo cual los atuendos y vestidos de las mujeres evocan un poder simbólico que se encuentra conservado, reproducido y administrado por el Estado y las élites. En la conmemoración cívica, los cuerpos de las mujeres se mimetizaron como objetos inanimados, juntamente con el monumento, la bandera y el escudo. Este acontecimiento evidencia que la participación de las mujeres en la esfera pública fue delegada a una representación artística idealizada, que se orientó a exaltar las figuras masculinas.

Esta construcción premeditada de los cuerpos fijó las ideas de un pasado imaginado por las señoras cultas de la sociedad iba-

rreña que conformaron el Comité de Señoras “17 de Julio”. La representación se configuró por relaciones de género a través de cuerpos sexualizados, sujetos a la creación de una estética visual con la cual se determinó una participación limitada. No obstante, se debe considerar como una estrategia emancipatoria el agenciamiento colectivo de las mujeres. El lugar que se les otorgó en el espacio público responde a la organización colectiva, en respuesta a un sistema ideológico conservador y religioso que relegaba su presencia a las esferas domésticas. En ese sentido, es importante destacar la acción como parte de los procesos de transformación de la mujer en Ecuador, sin olvidar que se trató de cuerpos que fueron nombrados en los discursos de justicia, paz y libertad que promulgó la joven República, pero que la práctica los invisibilizó de la participación política.

Referencias

- ANDERSON Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2021.
- ARDÈVOL Elisenda, y MUNTAÑOLA Nora, *Representación y cultura audiovisual en la sociedad*, UOC, Barcelona, 2004.
- AV., Madre Cristiana, *Fiat Flux*, Ibarra, noviembre 7 de 1925.
- BASTOS I.R., *La mujer*, Estrella Polar, Ibarra, 6 de febrero de 1926.
- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 2010.
- BURNEO Cristina, “Documentos impregnados: Vestido, cuerpo y nación”, *Revista chilena de literatura*, 2023.
- BUSTOS, Guillermo, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*, Fondo de Cultura Económica, Quito, 2017.

CANALS, Roger, *La imagen que no acaba nunca. Un viaje por la antropología visual, desde el cine etnográfico hasta la inteligencia artificial*, Editorial Gedisa, Madrid, 2024.

CAUCA, Antonio y MORALES, Juan Carlos, *Batalla de Ibarra 1823*, Editorial Pegasus, Quito, 2017.

CHIRIBOGA, Lucía, y CAPARRINI, Silvana, *El retrato iluminado*, Taller visual, Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación, Quito, 2005.

GARCÍA, Inocencia, "El valor de la mujer", *La Voz de Imbabura*, Ibarra, 1 de abril de 1890.

GOETSCHER, Ana María, *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas*, Abya Yala - Flacso Ecuador, Quito, 2007.

-----, *Imágenes de mujeres, amas de casa, musas y ocupaciones modernas*, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Quito, 2002.

-----, *Mujeres e imaginarios, Quito en los inicios de la modernidad*, Abya Yala, Quito, 1999.

GOETSCHER, Ana María, y CHIRIBOGA, Lucía, *Re/construyendo historias de mujeres ecuatorianas*, TRAMA Ediciones, Quito, 2009.

GUZMÁN Víctor Manuel, "La mujer ibarreña y las fiestas centenarias", *El ferrocarril del Norte*, marzo de 1923.

KENNEDY, Alexandra y Rafael Troya. *Refundación simbólica de Ibarra*, Corporación Imbabura, Ibarra, 2021.

KOSSOY, Boris, *Fotografía e historia*, La Marca, Buenos Aires, 2001.

MAJLUF Natalia, *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1994.

NAVARRETE, José Antonio, *Fotografiando en América Latina: Ensayos de crítica histórica*, Cdf Ediciones, Montevideo, 2017.

NIEDERMAIER, Alejandra, *Mujer, fotografía e historia*, UTADEO, Bogotá, 2024.

DE LAS ARENITAS DE ORO, "La vida de las hijas de María", *Hojas sueltas*, Ibarra, 1 de diciembre de 1904.

ORTIZ María Guillermina, "Perfiles de leyenda", *Ibarra ayer y hoy*, Ibarra, julio de 1929.

SCOTT, Joan, *El género: Una categoría útil para el análisis histórico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.

S/N: "La mujer ibarreña", *Ibarra ayer y hoy*, Ibarra, julio de 1929.

S/N: "Algunos números interesantes del Programa", *El Espectador*. Ibarra, 5 de agosto de 1923.

S/N: "La mujer", *Canto Claro*, Ibarra, 25 de febrero de 1920.

TROYA, José M., *Carta dirigida al Consejo Municipal de Ibarra*, Ibarra, 1943.

WESTWOOD, Sara, y RADCLIFFE, Sallie, *Género e identidades nacionales*, Abya Yala, Quito, 2002.