

Los pintores de la tierra del cóndor. El arte de Tigua (Ecuador)¹

Painters in the land of the condor. The art of Tigua (Ecuador)

Valiñas López, Francisco Manuel*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2007.
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2008.
BIBLID [0210-962-X(2008); 39; 233-250]

RESUMEN

Desde mediados de los años setenta los indígenas panzaleo de la región de Tigua, Cotopaxi, Ecuador, desarrollan una intensa actividad como pintores, con un lenguaje y unas técnicas propias. Éste es un artículo de base empírica y carácter introductorio, con el que trato de dar a conocer la realidad estética y social de este movimiento artístico y de corregir algunos tópicos, siempre repetidos en la escasa bibliografía disponible, que considero del todo errados.

Palabras clave: Pintura; Pintura contemporánea; Arte contemporáneo; Arte étnico; Arte primitivo; Arte popular; Artesanía; Estética; Iconografía; Antropología.

Identificadores: Toaquiza Tigasi, Julio; Fisch, Olga; Toaquiza Ugsha, Gustavo; Toaquiza, Targelia; Quindigalle, Gustavo; Vega Cuyo, José; Caisaguano, Manuel; Vega, Manuel; Millingalli Tigasi, Luis; Tigasi, Fabián; Cuyo, Alfonso; Calazacón, Samuel.

Topónimos: Tigua (Cotopaxi, Ecuador); Guana Toropata; Chimbacuchu; Quilotoa; Quito; Pujilí; Latacunga.

Periodo: Siglos 20, 21

ABSTRACT

Since the mid-1970s the indigenous Panzaleo people of the Tigua region in Cotopaxi, Ecuador, have been intensely active as painters, developing their own artistic language and techniques. This empirical article aims to provide a general introduction to the aesthetic and social realities of this movement and to correct some misconceptions which are frequently repeated in the limited bibliography available and which must be considered completely erroneous.

Key words: Painting; Contemporary painting; Contemporary art; Ethnic art; Primitive art; Popular art; Craftsmanship; Aesthetics; Iconography; Anthropology.

Identifiers: Toaquiza Tigasi, Julio; Fisch, Olga; Toaquiza Ugsha, Gustavo; Toaquiza, Targelia; Quindigalle, Gustavo; Vega Cuyo, José; Caisaguano, Manuel; Vega, Manuel; Millingalli Tigasi, Luis; Tigasi, Fabián; Cuyo, Alfonso; Calazacón, Samuel.

Place names: Tigua (Cotopaxi, Ecuador); Guana Toropata; Chimbacuchu; Quilotoa; Quito; Pujilí; Latacunga.

Period: 20th and 21st centuries.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: fvalinas@ugr.es

Cuando se viaja al sur, lo más hermoso es salir de Quito al amanecer. Rondando las seis de la mañana, la oscuridad se quiebra en raudales de una claridad violácea que adquiere una cualidad de nácar al contacto con la bruma. Pronto, como una aparición, el gigantesco cono del Cotopaxi se muestra erguido sobre la neblina, bañado de aurora, rojo de una luz naciente que, según gana madurez, le concede ante nuestros ojos toda la magnitud de su pesada mole y el brillo refulgente de su natural blancura. Se pasea luego la vista por los amables valles de Los Chillos y Sangolquí, antiguo remanso rural que hierve hoy de vida. Más adelante, los verdes campos de Machachi y Aloag, siempre húmedos, sembrados de vacas blanquinegras que pastan bajo los eucaliptos al amparo de la inmensidad de los montes: el Rumiñahui, el Corazón, el propio Pichincha y, más a lo lejos, el Antizana, los gemelos Ilinizes, *taita* Cotopaxi y la remota sospecha del sagrado Tungurahua.

Continuando el descenso por esa que Humboldt bautizara «la Avenida de los volcanes», el relieve se va volviendo menos abrupto. El río Patate excava una espaciosa cuenca de colores ocre y verde mate. Hemos abandonado la provincia de Pichincha para entrar en la de Cotopaxi, histórico solar de los indios panzaleos, antigua tierra de León que alienta en torno a la ciudad de Latacunga, preludio, con su alegre bullicio serrano, de la prosperidad y el vigor de la populosa Ambato. De la vieja Tacunga, con su blanca catedral que se mira en el río, parte la antigua carretera de la Costa, que asciende serpenteante por una de las regiones más bellas y de mayor riqueza cultural de todo el Ecuador. Nos sale al paso Pujilí, la cabeza del cantón, pueblo de alfareros dormido al amor del Niño Jesús de Isinche y, desde allí, subiendo el áspero páramo andino, avanzamos hacia Zumbahua y la santa cumbre del Quilotoa, desde donde comienza el descenso hacia las tierras bajas de La Maná y Quevedo.

En esos páramos, entre Pujilí y Quilotoa, se extiende el territorio de la actual Tigua, en el que se integran los cabildos de Huayrapungo, Casa Quemada, Ugshaloma Grande, Ugshaloma Chico, Calerapamba, Pactapungo, Yanakachi, Calicanto, Tigua-Chimbacuchu (o Guana-Toropata), Tigua-Centro, Tigua-Rumichaca, Tigua-Yahuartoa, Sanisami, Niñoloma, Yatapungo, Chami y Quiloa, además de las haciendas de Tigua y Rumichaca. Es una región fría y de paisaje adusto; tierra de profundos valles y escarpadas laderas; de suelos pobres, muy erosionados y con una excesiva concentración de arena, de los que arranca su exiguo sustento ese buen número de comunidades indígenas dedicadas a la agricultura y el pastoreo. Lo más hondo de la depresión, es un desierto de yeso y escasas malas yerbas. Las cotas medias-bajas, en cambio, nos ofrecen un hermoso paisaje de sembrados, de multicolores campos de cebada, habas y chochos; de papas, mellocos, *oca* y *mashua*. Hacia arriba, otra vez retrocede la vegetación, pero ahora por efecto de la altura, y los cerros se visten apenas de rala tundra andina, acre manjar diario de la oveja y el llamingo. Los vientos soplan fuerte y las lluvias son a menudo torrenciales. Es una tierra recia; un solar de vida dura y austera; yermo pajonal cuyo mejor fruto ha sido el del arte, el de la joven tradición pictórica que, nacida entre estas gentes hace más o menos treinta años, constituye uno de los grandes motores de la cultura visual en el Ecuador contemporáneo. La pintura, tan ajena de entrada a un espacio que, como éste, vive habituado a luchar, y no poco, por lo más inmediato, se ha convertido, sin embargo, en la principal forma de expresión y desarrollo de ese pueblo estoico y taciturno, de unos indios agotados por la larga ex-

plotación del terrateniente y el dilatado olvido de la administración. De sus fatigas y sueños, de su mito y su historia, emana este arte, *la pintura de Tigua*, que poco a poco supera el estrecho ámbito de los coleccionistas iniciados para ganarse el reconocimiento oficial del mundo entero.

Los habitantes de Tigua pertenecen al grupo étnico *Panzaleo* o *Kichwa del Cotopaxi*, descendiente de los antiguos panzaleos, que moraban en los fértiles valles de esta zona central de la Sierra antes de la irrupción de los incas². Con la llegada de los españoles, la actual comarca tiguana

se redefinió como un área de pastoreo de ovejas que, a fines del siglo XVI se integra de derecho en una extensa propiedad agro-ganadera cuya gestión se encomienda a los frailes agustinos, a la sazón los mayores productores de lana. Éste es el nacimiento de la Hacienda Tigua, en manos de la aristocracia desde el siglo XVIII y todavía hoy no extinta por completo; triste ejemplo de un sistema de organización social y económica que aún azota a este pueblo, como a tantos otros de los Andes, con las secuelas del racismo y la pobreza, el minifundismo y la irreversible erosión de la gleba. Con la hacienda, los indios adquieren una condición de siervos, de *huasipungueros*, de la que no se librarán hasta muy entrado el siglo XX, cuando el clamor de su protesta, con momentos tan dramáticos como el alzamiento de 1929, halle reflejo en las medidas sociales del segundo de los cinco gobiernos de José María Velasco Ibarra, en 1945, y la doble aprobación del *Acta de Reforma Agraria Ecuatoriana*, en 1964, durante la junta dictatorial militar, y en 1973, bajo la dictadura del general Guillermo Rodríguez Lara, cuya familia era, desde hacía algunos años, la propietaria de la hacienda³. A estos avances hay que unir el proyecto educativo puesto en marcha por los padres salesianos en 1971, una empresa de formación integral encaminada al redescubrimiento y la validación de los valores ancestrales de su propia cultura indígena por parte de un grupo humano que, desorientado y analfabeto, se liberaba al fin del yugo secular de la hacienda.

Estos cambios no son privativos del entorno de Tigua. Todo el país se veía envuelto por entonces en un amplio proceso de transformación social y económica motivado, no sólo por la reforma agraria, sino también por el ascenso de la industria del petróleo y el avance



1. El maestro Julio Toaquiza, durante nuestra primera entrevista en Tigua, el siete de julio de 2007. Foto de Luis Pacheco Bustillos.



2. *Día de fiesta en Tigua*. Alfonso Cuyo Vega, en torno a 1982. Esmalte sobre cuero de oveja. Colección del autor.

de la democracia. El arte de Tigua es, en buena medida, una consecuencia de esta etapa de parciales renovación y apertura. No por casualidad, es en estos momentos cuando los indios de la región comienzan a pintar y a difundir su arte fuera de la comunidad. La nueva situación fue quien permitió a este grupo étnico plasmar en cuadros su especial visión de sí mismo y brindarla a la avidez del público extranjero, abrir sus raíces a un mercado turístico embargado por el ansia de aprehender las esencias culturales perdidas para siempre por la modernidad.

Sin desmentir lo anterior, hay que señalar que la semilla del arte había prendido en Tigua mucho tiempo atrás. De forma tradicional, los indígenas tallaban máscaras de madera, con figura de perros, monos, leones, conejos, reptiles, payasos y demonios, que luego pintaban de vivos colores para utilizarlas en sus fiestas de Nochebuena, Reyes Magos y Corpus Christi. Con destino a las mismas celebraciones, también decoraban tambores; enormes bombos de madera y cuero de oveja, sobre los que plasmaban, con rudimentarias brochas de plumas de gallina o cabellos humanos, alegres figuras de danzantes y estilizados motivos vegetales. Tal industria artística se mantiene viva en la actualidad y, sin duda, reside en ella el fundamento técnico y estético de la moderna pintura de Tigua. No obstante, la hechura de máscaras y la decoración de tambores, constituyen para los indios, y no están faltos de razón, una realidad separada y netamente diversa de la pintura de cuadros. Para ellos representa una herencia ancestral que sienten la obligación moral de mantener y el deseo lúdico de disfrutar; conforma un gesto esencial de su imaginario colectivo y de su cultura visual, un patrimonio amado que de ellos emana y sobre ellos mismos revierte. Los cuadros, en cambio, nunca han estado pensados para el goce estético de quienes los producen. Desde el principio, los indios han visto en ellos un soporte y un lenguaje ajenos a su esencia racial, pero útil, sin embargo, para reflejarla y darla a conocer a los de fuera, adecuándose para tal fin, al hábito formal de aquellos, cuya comprensión, claro está, ha ido madurando con el tiempo. La pintura de Tigua retrata desde dentro, desde la plena conciencia y el sentimiento más profundo y sincero, la verdad de una nación amante de su tierra y deseosa de resarcirse de un sometimiento de siglos, para erigirse embajadora

al exterior de una pulsión cultural viva que sus protagonistas renuevan cada día, embistiendo los mismos trabajos, regocijándose en las mismas fiestas y alimentando la misma lucha política y social que aparece congelada en sus cuadros.

Una prueba de esta consideración dupla de su actividad creativa nos la proporciona la evolución estilística que, desde los primeros momentos, se registra imparable en la elaboración de las pinturas, con técnicas cada vez más depuradas y composiciones más próximas a las leyes de un arte figurativo culto y de

estirpe europea; un desarrollo que no ha hallado su correlato visible en la confección de caretas y el adorno de tambores que, cuando se dirigen al uso comunitario, se mantienen fieles a sus viejos procedimientos y rancios caracteres formales.

En medio de su empeño de autorreafirmación cultural, los kichwa del Cotopaxi reconocen un origen casi mítico para el desarrollo de la pintura en la región. La leyenda, bien entrelazada con la realidad histórica, aúna elementos indispensables en su tradición religiosa y plena definición como pueblo, con lo que su arte queda legitimado como una institución del todo propia y altamente representativa, consecuente con sus creencias e imbricada con absoluta solidez en su modo de vida, sin claras influencias externas que puedan atribuirse el mérito de la invención de aquello que conforma el patrimonio y el legado característicos de toda una raza. Con su narración, los indios revelan el venero sobrenatural del que procede su pintura y aceptan la existencia de un primer artífice que será el maestro de todos los demás, un varón de genio sensible, capaz de oír el mensaje oculto de los poderes del universo y transmitirlo a la comunidad. Ese hombre, concreto y de todos conocido, es Julio Toaquiza, un campesino y líder político local, todavía no anciano y en plena madurez creativa.

Julio Toaquiza Tigasi nació en Chimbacuchu en 1946, de una familia con once hijos huasipunguera de la hacienda Tigua. Desalentado por las cortas esperanzas que le prometía el futuro y acuciado por la pobreza, pronto busca otros medios con los que salir adelante; será temporero a jornal en la costa y, desde muy joven, traficante de pequeñas antigüedades: mo-



3. *Camino del cementerio con el río crecido*. Alberto Toaquiza, 1987. Esmalte sobre cuero de oveja. Colección del autor.



4. *Danzante de Corpus y tañedor de bombo y pingullo*. Fernando Toaquiza, 1987. Esmalte sobre cuero de oveja. Colección del autor.

nedas, cucharas, abalorios y tambores que, con escasa ganancia, vendía a comerciantes y particulares de Quito. Un día, Julio tuvo un sueño. Soñó que volaba, que desde la altura contemplaba los valles y los volcanes entre los que había transcurrido su vida, para aterrizar al fin en su terruño de Toropata. A este sueño sucedió otro, aún más lleno de significado: tumbado en su catre, Julio vio como un anciano penetraba volando en su casa y le entregaba un bastón, con la promesa de que había de traerle una vida nueva. Acto seguido, la vara se convierte en una paloma y, cuando aún no ha salido de su sorpresa, Julio se percata de que la paloma

es su propia mano derecha. Pasado algún tiempo, el joven, que se sentía enfermo, acude para hacerse una *limpia* a uno de los shamanes más prestigiosos del momento, Samuel Calazacón, indio tsáchila de Santo Domingo de los Colorados. Habiéndole contado sus sueños, el *yachak* le hace una profecía que Julio recibe con cierta frialdad: estaba próximo el tiempo en que las calamidades se esfumarían para siempre, viniendo en su lugar el trabajo estable y digno a sembrar la felicidad en su familia. Más adelante le sobreviene un tercer sueño. Ahora, ve a su esposa sentada en el suelo, torciendo lana a la puerta de su casa, con el perro dormido a su vera; enfrente, el propio Julio se ve a sí mismo pintando la escena sobre el pellejo de un tambor. A la mañana siguiente, el futuro artista corre a materializar su sueño. Con yeso del fondo del valle y pulpa de *tañe*, planta autóctona de que se valían los lugareños para tratar sus tambores, mezcla una imprimación y la aplica al cuero; con cabellos de sus hijos se hace el pincel; las anilinas naturales utilizadas para teñir los ponchos serán su materia colorante. Julio Toaquiza había comenzado a pintar, de aquí al hallazgo de los cuadros sólo distaba un paso⁴.

La leyenda recoge varios elementos cardinales del pensamiento religioso andino. Para empezar el *sueño*, vehículo natural de las comunicaciones sobrenaturales en las creencias kichwa, tanto del área selvática como de la serranía; recordemos su importancia en antiguas historias como la de Tsitsanu, el primer shamán, hijo del pueblo Sapara, de la amazonía peruano-ecuatoriana⁵. En las ensoñaciones de Julio, además, se percibe una notable fijación

aérea; el pintor vuela en su primera visión y, en la segunda, lo hace el emisario divino. Ambas acciones evocan la figura semimágica del cóndor, corona de las alturas, intermediario entre el hombre y los poderes ocultos, creado para llevar a la tierra los mensajes del *Pachakamak* y la *Pachamama*. La naturaleza celestial de la comunicación queda confirmada, además, por el *bastón* que el maestro recibe del misterioso anciano y que no es otra cosa que un *kipu*, la vara de coloridas cintas que, en la mitología indígena, es metáfora de las voluntades sagradas transmitidas a los hombres. Por último, aparece en la leyenda el *shamán*, el ministro de las fuerzas del universo capaz de interpretar con exactitud el código cifrado del mensaje y de orientar los pasos de su receptor primero.

Llegados a este punto, la historia contada por los indios se torna más prosaica y enlaza con la que, hasta no hace mucho tiempo, ha sido la única versión oficial acerca del nacimiento de la pintura de Tigua. Julio estrena su flamante tambor en la fiesta de Nochebuena de 1973; desde muy joven era diestro tañendo el bombo y el *pingullo*, la flauta típica de la región. La pintora Olga Fisch, en su afán insaciable por saborear las manifestaciones populares más remotas, ha acudido también a la celebración. Prendada del tambor de Julio, se acerca para rogarle que se lo venda. Tras mucho insistir, él accede, pidiendo a cambio cien sucres. Olga, siempre tan hábil, le ofrece mil. Julio Toaquiza me contaba entre risas el efecto que causó en sus oídos aquella suma; era una cantidad modesta, pero inusitada para aquellas tierras, un monto que traía a su cabeza el recuerdo de un indio rico de Zumbahua, del que se decía que poseía otros mil sucres. Olga regresa a Quito con sus dos adquisiciones, el tambor y la confianza de Julio, y pronto se cumplen las previsiones de su agudo olfato. La pieza seduce a su clientela, norteamericana en su mayor parte, y la empresaria pide a Julio que siga pintando para ella, pero no ya sobre tambores, sino en cuadros, que constituirían un reclamo mucho más atractivo y fácil de manejar para los viajeros.

La intervención de Olga Fisch ha sido considerada por muchos la responsable exclusiva del florecimiento del arte de Tigua⁶. La pintora húngara había llegado al país en 1940, con



5. *La toma del Congreso*. Francisco Ugsha Ilaquichi, 2000. Acrílico sobre cuero de oveja. Colección Gutiérrez-Bellido.



6. *Bautizo de un niño indígena*. Manuel Caisaguano, 2005. Acrílico sobre cuero de oveja. Colección del autor.

un amplio bagaje artístico y una notable formación antropológica, de la que se deriva la fundación del próspero negocio *Folklore*, más tarde llamado *Folklore Olga Fisch*, al que cabe el mérito de haber puesto en valor un enorme caudal de manifestaciones del arte popular sudamericano, no sólo del Ecuador. Además ejerció una notable influencia sobre sus creadores; a ella se deben muchos de los diseños que siguen elaborando los tejedores otavalos y salasacas y, sobre todo, los liceros de los activos talleres de Guano; además, es la gran definidora, en la forma que las conocemos hoy, de

industrias artesanales tan pujantes como los bordados de la hacienda Zuleta, las figurillas de *masapán* de Calderón, las cerámicas de Sarayacu o la escultura en madera de balsa de las provincias selváticas del oriente. Con respecto a su presencia activa en la pintura de Tigua, ella misma se expresó en este modo: «La gente de allí pintaba únicamente tambores de cuero de borrego. Un día le dije a uno de ellos: «No pinten sólo tambores, sino también cuadros.» «¿Pero, qué es un cuadro, patrona?» Le mostré uno y le expliqué cuál es la idea del cuadro... Como es natural, me siento orgullosa de esta nueva rama del arte popular»⁷.

La tutela de Olga Fisch sobre el proceder de los primeros maestros de Tigua es una realidad constatable sobre la que no cabe dudar y que los propios artistas reconocen, aunque no siempre pronuncien abiertamente el nombre de la húngara. Frente a ello, la concepción religiosa de los panzaleo, se ofrece como una historia alternativa propia de una etnicidad emergente, que, de pleno derecho, se niega a aceptar el predominio de un elemento ajeno a su raza en la definición del que hoy es su principal distintivo. Creo que, en alas de la ciencia, lo más justo es asumir y sintetizar ambas versiones, que, bien miradas, más se complementan que se contradicen; al apartarnos de la tentación de no estimar más que aquello que, para nuestros parámetros occidentales, sea verdad fehaciente, escaparemos también del peligro de caer en una interpretación superficial y tardocolonialista que estorbe a la plena comprensión de la riqueza cultural del fenómeno. La pintura de Tigua es fruto genuino, tanto en su temática como en sus planteamientos estéticos, de la

fe, la moral y las costumbres de un pueblo con un acervo material e inmaterial propio y distintivo, de una entidad racial aún no delimitada por completo, que construye su cultura, cuando al fin es consciente de su valiosa individualidad, aunando las herencias de su pasado prehispánico y de los siglos de dominación bajo el régimen de la hacienda. A la vez, es receptora de una formación técnica y visual de corte europeo que, sin menguar su personalidad autóctona, ha hecho de ella un producto actual y aceptable para un mercado educado en esa misma tradición formal, siendo ésta la responsable de su difusión y, por consiguiente, de su larga y prometedora supervivencia. En definitiva, de los pintores brotó el genio, pero de fuera les vino la orientación efectiva que su trabajo precisaba para adquirir el *status* artístico que hoy tiene. La propia Olga Fisch, siempre algo presuntuosa, tuvo, sin embargo, la sutileza y la honestidad de apreciarlo en este sentido, de forma un tanto simplista, sí, pero con más clarividencia, pese a ser parte interesada, que quienes han insistido en la historia después: «Se repitió —en Tigua— lo mismo que en Calderón: la creación propia del pueblo, la necesidad de usar su imaginación innata, sus manos, encontraban una salida. Lo que requerían y requieren casos parecidos es promoción.»⁸

La relación de los primeros artífices de Tigua con Olga Fisch será constante hasta la muerte de la pintora, en 1990. Ella fue la primera y, durante muchos años, la principal de sus marchantes. Muy pronto, Julio Toaquiza forma una cuadrilla de jóvenes diestros que trabajan en exclusiva para *Folklore*. El éxito de las ventas, que ya era grande, recibirá un crucial espaldarazo gracias a la inclusión de seis cuadros de Toaquiza en la exposición de danzantes de Corpus que Olga prepara para el Smithsonian Institution de Washington, en 1981⁹; no era la primera vez que la Fisch sacaba sus pintores al extranjero, ya lo había hecho en 1979, en Alemania, bien que con muy inferior repercusión. En el mismo año 81, otra importante galería de Quito, *Exedra*, dirigida por Mayra Ribadeneira, organiza otra recordada muestra de singular trascendencia. Poco después, Julio Toaquiza, agraviado al considerar que Olga no valoraba debidamente su condición de maestro, romperá sus contactos con ella y, cargado ya de experiencia artística y comercial, empezará a trabajar por su cuenta, gesto que pronto imitarán muchos otros.



7. Niños pastores al pie de la Mama Tungurahua. Fabián Tigasi, 2007. Acrílico sobre cuero de vaca. Colección del autor.



8. *Paisaje de Tigua*. Gustavo Quindigalle, 2007. Óleo sobre cuero de oveja.
Colección del autor.

La gran expansión de la pintura de Tigua se produjo a partir de la crisis económica de 1982. Los lotes de tierra repartidos a los indígenas durante la reforma agraria se habían demostrado insuficientes años atrás y ello, unido al grave recrudecimiento de la situación, descubrió a muchos lugareños el filón que podía ofrecer el arte, que, de este modo, se convierte en una actividad secundaria abrazada por muchas familias para redondear los pocos ingresos que les proporcionaba el campo. La pintura se generaliza así entre los miembros de la comunidad, que se dedicarán a su ejercicio

por las noches o en los periodos de labor agrícola más relajada. Todavía hoy, siguen sin ser demasiadas las familias que se consagran de forma exclusiva a pintar; para otras muchas, la hechura de cuadros es aún una fuente de ingresos complementaria. De todo esto se infiere que no existe entre los panzaleo, o, al menos, que no ha existido hasta fechas recientes y que, todavía hoy, no se observa de forma general, una conciencia exacta de la naturaleza singular del hecho artístico. Para ellos la pintura, antes que un vehículo expresivo y una fuente de emociones estéticas, es una faceta más de su ocupación productiva. No entienden como realidades distanciadas los dominios del arte y del trabajo y mucho menos conciben la posibilidad de una discriminación entre los conceptos, aún ambiguos para nosotros, de arte y artesanía¹⁰.

A la proliferación de maestros a comienzos de los ochenta, sucedió la necesidad de una organización jurídica que respaldase sus intereses. De esta forma nace, en el mismo año 82, la primera cooperativa, la *Asociación de Pequeños Comerciantes Indígenas de Cuadros y Artesanías de Tigua*, formada por los pintores de Quiloa y Yatapungo, agrupados bajo la presidencia de José Vega Cuyo. En 1989 se funda la *Asociación de Trabajadores Autónomos de la Cultura Indígena de Tigua-Chimbacuchu*, dirigida por Julio Toaquiza, en cuyas listas figuran por primera vez dos pintoras, Targelia, la mayor de las hijas de Julio, y María Toaquiza, esposa de su hijo Alfredo. Más tarde aparecerán la *Unión Artesanal de Pintores de Tigua* y la *Cooperativa de Artistas*. Gracias a la presión ejercida por estas corporaciones, las comunas han conseguido importantes mejoras en sus aldeas y, sobre

todo, se han asentado con pleno derecho en el mercado quiteño, ocupando una posición de peso en la feria de arte del parque de El Ejido y en los mercados artesanales de La Mariscal y la avenida Doce de Octubre. Asimismo, son muchos los vendedores ambulantes que todavía recorren las calles ofreciendo sus obras y las galerías turísticas que las exponen a la venta. Este tráfico ha diversificado, por último, la actividad de los oriundos de Tigua, muchos de los cuales han empezado a desempeñar un papel de marchantes, sustituyendo a los intermediarios tradicionales, criollos y extranjeros, y, frecuentemente, cometiendo los mismos abusos.

En la actualidad, la pintura es el principal motor del desarrollo económico en la comarca de Tigua, con tanta vitalidad que, incluso, comienza a ser imitada por grupos indígenas vecinos, como los de Quilotoa¹¹, Ponce¹² y Saquisilí. La práctica totalidad de las comunas de este entorno cuenta con varios pintores, en general con familia enteras, que sellan los cuadros con la rúbrica de su estilo característico. Las mujeres tienen cada vez una presencia más activa y los niños empiezan a pintar desde edades muy tempranas. Paradójicamente, este dinamismo es causa de una nueva y especial forma de emigración. Muchos pintores han abandonado Tigua para establecerse en Pujilí, Latacunga y, sobre todo, en Quito, donde encuentran mejor acceso a los servicios públicos y más amplia salida para su producción. Esta tierra es todavía un lugar remoto; la carretera de Pujilí a La Maná no fue asfaltada hasta el año 2005 y el flujo de turistas, con ser continuo, no es suficiente para asumir la oferta. Pese a las ventajas objetivas de este éxodo, es una práctica que está encontrando fuerte resistencia entre los sectores más reivindicativos, con Julio Toaquiza a la cabeza, temerosos de una posible pérdida en la autenticidad de esos valores culturales recién alcanzados y con tanto ardor defendidos desde su posición política.

El reconocimiento oficial de las cualidades del arte de Tigua se inaugura en 1979, con la exposición organizada en Quito por el centro cultural *Artes*. En el otoño de ese mismo año, José Vega Cuyo, pintor de la comuna Tigua-Quilotoa, es invitado a participar en el *III Salón Nacional de Artes Plásticas del Banco Central*, en el que, pese a la repulsa social primera, obtiene una mención honorífica¹³. En 1982, concluida la restauración de la iglesia de Guangaje, el arquitecto Hernán Crespo Toral, director y fundador del Banco Central, acuerda con el obispo de Latacunga, que se disponga en el templo un magno *Via Crucis* pictórico, para cuya factura son llamados catorce pintores de Tigua¹⁴. En 1994 encontramos otro hito significativo, la exposición celebrada en Washington por la Organización de los Estados Americanos (OEA), en la que se expusieron obras de Julio Toaquiza y sus hijos Alfredo, Gustavo y Alfonso Toaquiza Ugsha, además de otros maestros, como Francisco Ugsha Ilaquichi¹⁵. Tres años después, los mismos artífices cruzan con decisión el Atlántico para la exhibición de la UNESCO, en París, con la que al fin adquieren cierta difusión en Europa¹⁶. En 1998, tiene lugar la gran exposición del MOA de Vancouver, con una muy activa presencia del pintor Eduardo Cayo en la organización¹⁷. Con estos reconocimientos extranjeros, los pintores de Tigua fueron, poco a poco, ganando mayor crédito en el Ecuador y, así, en el año 2001, durante la presidencia de Gustavo Noboa Bejarano, el Palacio de Gobierno de la República abre por primera vez sus puertas para acoger una exposición de arte, una muestra de pinturas de Tigua patrocinada por el Banco Central¹⁸. Con ello se cierra la etapa en que el arte de los pintores panzaleo era producto exclusivo

de sus propias aldeas o de galeristas quiteños no ecuatorianos, como Marcel Goyeneche, John Ortman y la gran Olga Fisch, con la notable excepción de Mayra Ribadeneira. Con todo, aún dista mucho hoy día de estar conseguida una aceptación general y adecuada entre los paisanos que, encorsetados en sus prejuicios raciales, siguen propiciando el que estos cuadros se conciban y presenten como producto casi exclusivamente destinado al mercado extranjero.

La relativa celebridad del arte de Tigua, ha despertado, como es natural, una tímida historiografía. Curiosamente, entre esas publicaciones, salvando, por supuesto los pequeños catálogos y folletos desprendidos de las exposiciones citadas, son las menos aquellas que enfocan el fenómeno desde un punto de vista artístico en rigor, contándose en mayor número y resultando más científicas las que adoptan un enfoque económico y antropológico. La primera monografía que salió a la luz fue la de Mayra Ribadeneira, texto de fina sensibilidad y cuidada edición que, sin embargo, se presenta hoy como producto de una mentalidad criolla difícil de sostener en muchos aspectos¹⁹. En una línea no muy distante, se ofrece el artículo de Jorge Dávila, con el que casi se cierra el elenco de los estudios con dirección estética²⁰. Tan sólo hay que añadir a éstos, las breves notas de Olga Fisch en sus memorias²¹, los sencillos catálogos de las muestras enumeradas, varias aportaciones cortas en obras de carácter más general²² y un puñado de artículos de prensa²³. Más valioso es el grupo de los trabajos producidos en los campos de la antropología y las ciencias sociales, en su mayor parte editados en los Estados Unidos o por instituciones y personas originarias de allí²⁴. La obra más completa publicada hasta la fecha es el reciente estudio de la bióloga Jean G. Colvin, una lujosa empresa editorial, con hermosas fotografías y en edición bilingüe, inglesa y castellana, de la que hay que lamentar, sin embargo, su excesiva superficialidad, bastante sorprendente a la vista de las ayudas económicas recibidas por la autora y del tiempo que dice haber convivido en el entorno de los pintores²⁵. Por último hay que hacer mención, aunque no son trabajos científicos, sino obras de creación literaria, de los tres libros publicados hasta ahora por artistas de la comunidad, con leyendas andinas bellamente ilustradas, entre ellas la de los sueños de Julio Toaquiza²⁶.

Desde el punto de vista técnico, el aspecto más significativo y diferenciador del arte de Tigua reside en el tipo de soporte utilizado por los pintores. Los cuadros se componen sobre cueros de oveja templados en bastidores de madera, casi siempre de laurel; el mismo material con que se elaboran las cabezas de los tambores sobre las que pintaban de forma tradicional. La cualidad natural del soporte determina, así pues, el tamaño de las pinturas, que rara vez alcanzan el metro de lado. Las pieles son maceradas en agua durante varios días. Antes era común añadir una solución a base de clavo y mortino; hoy, en cambio, se prefiere, el uso de cloro, suero de queso u orina, sustancias ácidas que aceleran el proceso y ayudan a despegar la lana. Luego, el cuero es lavado, lijado y vuelto a lavar, para, estando todavía húmedo, tensarlo sobre el bastidor. Lo normal es trabajar sobre la carnaza de la piel, aunque no es extraño hallar artistas que prefieran pintar sobre la flor; ésta última será siempre la cara elegida cuando se utilicen cueros de vacuno curtidos de forma industrial, práctica que, hoy día, está muy extendida entre los autores de más alto vuelo, como son los Toaquiza, Julio y sus hijos; Fabián Tigasi o Alfonso Cuyo. El uso

de estos cueros, todavía al alcance de pocos maestros, ofrece indudables ventajas, sobre todo en lo referente a la conservación, pero quizá las causas principales de su preferencia estriben con más certeza en la competencia y el snobismo, en el deseo de ciertos artífices de diferenciarse de otros a los que consideran, en mayor grado, artesanos. Esta realidad es aún más visible en el caso de pintores que, como Luis Millingalli Tigasi, ensayan desde hace tiempo en el empleo de lienzos convencionales, buscando efectos y texturas más próximos a los habituales en un arte de tradición occidental.

El procedimiento acostumbrado en los primeros años, encuadraba las imágenes entre los listones del bastidor que, de esta forma, funcionaba como marco del cuadro. Ello invitaba a decorarlo, normalmente con motivos abstractos de tonos muy contrastados. El progresivo crecimiento de la producción, así como el deseo de equiparse con los planteamientos de la pintura culta, que nunca muestra el bastidor, llevaron a abandonar esta praxis, aunque todavía quedan maestros que, como Manuel Caisaguano o Manuel Vega, la mantienen de forma sistemática.

Los primeros pigmentos utilizados fueron las mismas anilinas naturales con que se teñían los ponchos. De ellas se saltó muy pronto a la pintura de esmalte industrial, que ofrece el atractivo de una gama cromática más amplia y saturada. Debido a su naturaleza tóxica muchos pintores las han abandonado en favor de los acrílicos, cuyas posibilidades cromáticas son aún mayores. Julio Toaquiza se predica pionero en este nuevo avance y, una vez más, aporta para él una justificación semimágica. Según dice, habiendo caído enfermo después de varios años pintando, acude de nuevo a Samuel Calazacón, el famoso shamán colorado, que le advierte la urgencia de encontrar una alternativa al esmalte. En la actualidad, algunos pintores se atreven también a indagar en las facultades del óleo, cuyo uso plantea no pocos inconvenientes, por lo lento del secado, en una región tan ventosa y polvorienta como ésta. Gustavo Quindigalle, en especial, está consiguiendo resultados de notable empaque.

La evolución estilística registrada desde los primeros años es enorme. En líneas muy generales podríamos hablar de un breve periodo formativo extensible, más o menos, hasta los primeros años ochenta; una etapa en la que el pintor actúa sobre el cuadro como lo hubiera hecho sobre un tambor. Las figuras, a menudo muy esquemáticas, se recortan sobre fondos planos o de torpe evocación paisajista. No existe la perspectiva, ni apenas la ilusión del volumen. Andado el tiempo, la experiencia acumulada y, sobre todo, el súbito crecimiento del censo de artistas, impulsa un rápido progreso hacia posiciones menos ingenuas. Los pintores comienzan a definir los espacios y las figuras con arreglo a una concepción de estirpe europea que integra personajes y ambientes en un compuesto lógico y afín a lo que dictan las leyes de la percepción. Las composiciones se brindan cada vez más abigarradas, dispuestas según una concepción visual amplia y panorámica y, por lo general, con un punto de vista muy elevado. Las figuras se vuelven necesariamente más pequeñas y el número y la justeza de los detalles se multiplica hasta el virtuosismo. El cuadro se presenta como un tapiz decorativo continuo y abrumador por la multiplicidad de sus acciones y la brillante riqueza del colorido, dotada aún de mayor jugo gracias a las espesas capas de barniz. En el resultado último, triunfa un aire primitivo que, para los

compradores, desde su óptica primermundista, encierra una de las facetas más seductoras de este arte, por esa inherente sugerencia de un modo de vida más primario y humano, con su supuesta carga de edénica autenticidad. Un rasgo estético, hijo de la limitación técnica, como demuestra la progresión evolutiva de la escuela, que durante años ha constituido una garantía de éxito comercial y que, ahora, por eso mismo, supone un incómodo pie forzado para los pintores más inquietos, que armados ya con una cultura visual y una destreza capaces de hacerles vencer el tópico, se enfrentan a la difícil dicotomía de su superación o mantenimiento.

La temática es siempre costumbrista. Las composiciones ordenan un buen número de personajes afanados en distintas acciones simultáneas, albergadas en el marco de un paisaje o de un amplio interior, en el que no faltará nunca algún resquicio abierto a la naturaleza. En la práctica totalidad de los cuadros se repite, además, una serie fundamental de elementos iconográficos. El primero, claro está, es el propio *pueblo panzaleo*, identificado por su indumentaria particular. Los hombres suelen aparecer enfundados en ponchos rojos, color que alude a la vida de la Pachamama. Sobre la cabeza, varones y mujeres gastan el característico jarano que se impuso en el tiempo de la hacienda, sombrero ya en desuso que, sin embargo, aún no ha sido sustituido en los cuadros por la graciosa fedora de corte austriaco que ahora se estila. Otro elemento clave es *la casa*, interpretada según tres tipologías diferentes. La primera viene dada por el *chaquiwuaxi*, la choza tradicional, compuesta por un paramento frontal de adobe y una estructura vegetal que hace las veces de muro y cubierta; viviendas miserables que ya casi han desaparecido de Tigua y que pocas veces se reconocen en los cuadros actuales. El siguiente modelo es el que ellos llaman «casita de bloque», prismas de bloques de hormigón, con un solo vano, el de acceso, y cubierta vegetal; y, por último, la «casita de teja», diferente de la anterior tan sólo por su cubierta cerámica. Los pintores gustan de oponer éstas últimas en sus cuadros y de aclararlo a los clientes, como síntoma de realismo expresivo y desarrollo regional. Por último, desempeñan un indispensable papel los *elementos de paisaje poseídos de significación religiosa*. El más reiterado es taita Cotopaxi, cuyo perfecto cono respalda con su presencia protectora la práctica totalidad de las composiciones; junto a él, Amina, el inaccesible cerro sagrado que domina la región; el cráter del Quilotoa, el lugar más bello del mundo, con su fría laguna de agua turquesa besada cada tarde por las nubes, bajo la que reposan los poderes y tesoros de las montañas; también aparecen la mama Tungurahua, siempre vomitando humo y cenizas, y las cumbres nevadas de los gemelos Ilinizes. La bendición de la Pachamama se hace presente en la representación de montes con caras humanas, a menudo escupiendo ríos de agua clara, flujo nutricio que reverdece los campos con su humor vital.

A partir de estas invariables temáticas, se desarrollan hasta cuatro grupos de obras, según lo representado en sus escenas centrales. En primer lugar, destaca *el trabajo*, la descripción del quehacer campesino; imágenes del pastoreo de ovejas y llingos, del sembrío de las papas, de la recolección de los altramuces o de la siega de la cebada, base de la nutritiva máchica; hallamos hermosas visiones del camino hacia el mercado de Zumbahua, del tejido de ponchos y fajas, de la hilatura de lanas y sogas o de la colada de los paños en las aguas del arroyo. Es el relato amable e idealizado de la dura forma de vida tradicional, trasplantado a un ambiente en el que se contemplan las pendientes y quebradas

del valle, pero que nos traslada en su verdura y exuberancia a un paraíso lejano de los ingratos terrones de Tigua.

Junto al trabajo, *la fiesta*, el esparcimiento de un pueblo curtido y cansado que abandona su natural sobriedad para dejarse llevar por la música y los juegos. Se pinta el día de Nochebuena, con sus pasacalles de enmascarados y el atolondrado paso de la *vaca loca*; también la función de los Reyes Magos, en torno a la colorida cabalgata y, sobre todo, el Corpus Christi, la fiesta por excelencia, identificada de antiguo por los indígenas con la celebración preincaica del *Inti Raymi*, que a lo largo del mes de junio da gracias al Sol y a la Pachamama por las buenas cosechas. Decenas de danzantes se lanzan a la calle con sus maravillosos vestidos, metáfora de la «cabeza del sol», para bailar al son de las flautas y los bombos, sin que pueda existir espectáculo que se le compare. Asimismo, se pintan el toque anunciador de las largas bocinas, las cucañas, las corridas de toros, el vuelo zumbón de los globos de papel de colores y el vistoso retozo de los *sanjuanitos*, típico baile de cintas que, sin enredarse, se trenzan y vuelven a liberar alrededor de un poste.

A continuación, tienen un peso considerable los *motivos religiosos*. Muchos cuadros retratan rituales shamánicos o escenas de curación mediante limpiezas. Otros narran viejas leyendas andinas, en especial la del cóndor enamorado, *kuntur kuyashkamanta*; el hermoso relato del emisario divino que, sintiéndose sólo, conquista el amor de una joven pastora india. Aunque en casos como éstos lo sobrenatural pueda constituir un tema en sí mismo, lo cierto es que su presencia es constante en casi todas las composiciones, al margen de su impulso principal. La visión en la distancia de taita Cotopaxi o a alusión a los dones de la Pachamama, sacralizan el grueso principal de las escenas, convirtiéndolas, más allá del puro costumbrismo, en documentos portadores de un profundo mensaje cultural. En casi todos los cielos se ve volar al cóndor o a la paloma y, muchas veces, aquél viste un poncho rojo o carga entre sus alas a la joven india raptada por amor.

Desde hace algunos años se puede apreciar cómo un cierto volumen de cuadros aparca el tradicional idilio agreste para encarar temas de historia reciente, protesta social y abierta resistencia contra el avance de la globalización. Son especialmente famosas las visiones de Gustavo Quindigalle, con su *Levantamiento*, del año 2000, en el que los partidarios del M.I.C, Movimiento Indígena de la provincia de Cotopaxi, marchan contra el gobierno central; y sobre todo, las de Gustavo Toaquiza Ugsha, con obras como *Dignidad de los pueblos en la democracia* (2001), en la que los indios ecuatorianos luchan alentados por la visión de Ingapirca y la protección de Rumiñahui, o su célebre *Crucifixión de América Latina* (2000), ataque cáustico y durísimo a la política del Fondo Monetario Internacional. Al lado de estas obras, mencionaré la tendencia experimental de algunos jóvenes pintores que se lanzan a compartir la experiencia estética del arte contemporáneo, probando nuevas formas de expresión a partir de las creaciones de Gauguin, Frida Kahlo, Andy Warhol, Osvaldo Guayasamín o Fernando Botero.

* * *

Y bien, éste es el arte de tigua. En pocas líneas y con más torpeza que ingenio, he tratado de resumir su historia, sus procedimientos y su iconografía, en un intento, primero, de darlo a conocer en un suelo que, por tantos motivos, es tan afín al suyo de origen, y, segundo, de abrir los ojos de los colegas hacia un movimiento que desde hace años requiere el análisis profundo de la historia del arte, poco madrugadora para llegar a este espacio, por el que ya acostumbran a campear economistas, sociólogos y antropólogos. El arte de Tigua es una rica expresión del momento presente, un movimiento al mismo tiempo primitivo y actual, aborígen y, a la vez, producto de la cultura visual de nuestra época. Es una forma de expresión y una vía de desarrollo, una actividad creativa que, como todas las demás, fluctúa entre el neto impulso estético y la tácita exigencia del mercado. Con él, todo un pueblo se reafirma y legitima, dando a conocer al mundo su verdad y su historia, su clamor y sus anhelos, sus ideales y sus placeres, de una forma poética y, a menudo, simple, pero pocas veces falsa, en tanto que practicada en pos de la supervivencia de un grupo y de una cultura, que desde esa tensión pacífica, genera una nueva y efectiva modalidad de resistencia.

NOTAS

1. Mi primer contacto con el arte de Tigua tuvo lugar en el otoño de 2003, durante la primera estancia de investigación que llevé a cabo en el Ecuador. Fascinado por su riqueza visual e intensidad expresiva, quise conocer a los pintores y el entorno del que procedían, recopilé cuantas noticias impresas me fue posible localizar, no muchas, y comencé a hacer acopio de obras. Pasado el tiempo, entre la primavera y el verano de 2007, el generoso apoyo económico del grupo de investigación HUM-362, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, me permitió desarrollar otra larga estancia en Quito. Los objetivos de este nuevo desplazamiento eran retomar la pesquisa iconográfica aparcada años atrás y colaborar con la actividad docente del Programa de Estudios Especializados en Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Pero además, viajaba con la ilusión de penetrar en el conocimiento del arte y la vida de aquellos pintores indígenas que tan hondo habían calado en mi sensibilidad. Pronto contacté con el primero, Julio Toaquiza, y con su ayuda me desplazé a la región y residí durante casi un mes en la comunidad de Tigua-Chimbacuchu, inmerso de lleno en el ambiente natural y social de la escuela. Al mismo tiempo, trabé estrechos contactos con varios artistas, galeristas y conocedores asentados en Quito. Todo esto constituyó una enriquecedora experiencia, cuyos resultados científicos me propongo exponer en estas páginas, en un artículo de base empírica y carácter introductorio, con el que trato de dar a conocer la realidad estética y social de este movimiento artístico y de corregir algunos tópicos, siempre repetidos en la escasa bibliografía disponible, que considero del todo errados. Antes de ello, mi agradecimiento más sentido hacia el maestro Julio Toaquiza y su familia, en especial su nuera Marta Tigasi, así como para los demás pintores y marchantes que me atendieron tan amistosamente. A su lado, un recuerdo para el ingeniero Luis Pacheco Bustillos, querido amigo y paciente compañero de mis expediciones, y para los profesores Adriana Pacheco y Jorge Moreno Egas, de la PUCE, por su amable guía para la investigación y por la sabia corrección que han hecho de estas líneas.

2. Acerca de ellos: RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. «Las gentes de Tigua». *Austral* (Cuenca, Ecuador), 21 de octubre de 1990/ *Expreso* (Guayaquil), 23 de octubre de 1990; GUERRERO ARIAS, Patricio. *El saber del mundo de los cóndores*. Quito: Abya-Yala, 1993; UMAJINGA, Baltasar. «Zumbahua». En: *Identidades indias en el Ecuador contemporáneo*. Ed: José ALMEIDA VINUEZA. Quito: Abya-Yala, 1995; PATZELT, Erwin. *Indígenas del reino del cóndor*. Quito: Gesoren/ Imprefepp, 2004.

3. El segundo gobierno de Velasco Ibarra (1944-1947) promueve el nacimiento de una cooperativa

agraria con trabajadores de la hacienda Tigua. Por entonces la tierra era propiedad de Alfonso Riofrío, de cuyas manos pasa en 1950 a las de los Dávalos, que ensanchan la propiedad desde Pujilí hasta Quevedo. Esta familia vendió una parte de la hacienda al ruso Vladimir Platonoff y otra al general Rodríguez Lara, cuyo hermano Jaime comprará poco después las tierras de Platonoff, reunificando así la propiedad en manos de su familia.

4. Existen varias publicaciones que hacen referencia a la ensoñación profética de Julio Toaquiza. Aunque los relatos no coinciden entre sí, en todos subyace la misma idea de legitimación racial del arte de Tigua. La versión que yo ofrezco en estas páginas es la que el propio Julio me contó durante nuestras entrevistas, en el verano de 2007. Se apreciará que presenta ciertas diferencias con la que el propio Julio publica en su reciente y bello librito. Véase: TOAQUIZA TIGASI, Julio. *Juliupak muskuy kuna*. Pujilí (Ecuador): Kuri Ashpa, 2007.

Para la demás versiones: COLVIN, Jean G. y TOAQUIZA UGSHA, Alfredo. *Pintores de Tigua: Indigenous artists of Ecuador*. Washington: O.E.A., 1994; MURATORIO, Blanca. «Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de las pinturas de Tigua». En: *Desarrollo cultural y gestión en centros históricos*. Ed. Fernando CARRIÓN. Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 2000, pp. 47-74; VALES, José. «Campesinos de los Andes, pintores famosos en el mundo». *El Universal* (Ciudad de Méjico), 18 de febrero de 2007.

5. USHIGUA, Luciano y TOAQUIZA UGSHA, Alfonso. *Tsitsanu*. Pujilí (Ecuador): Kuri Ashpa, 2006.

6. «... —Olga Fisch— motivada por la belleza de los tambores que se pintaban para las fiestas de Corpus y los Reyes, pidió a uno de los líderes indígenas de la comunidad de Huanu Turupata, Julio Toaquiza, que trasladara las pinturas a algo que se pudiera exhibir en una pared».

RIBADENEIRA DE CASARES, Mayra. *Tigua. Arte primitivista ecuatoriano*. Quito: Centro de Arte Exedra, 1990, p. 30.

7. FISCH, Olga. *El folclor que yo viví. Memorias de Olga Fisch*. Cuenca (Ecuador): CIDAP, 1985, pp. 109-110.

8. *Ibidem*, p. 109.

9. MURATORIO, Ricardo. *A Feast of Color: Corpus Christi Dance Costumes of Ecuador. Catalog for Exhibition of Olga Fisch Collection*. Washington: Smithsonian Institute, 1981.

Hablando de la exposición, Olga escribe: «... la figura del danzante, excepcionalmente hermosa y rica, nos inspiró a mí, y a mis pintores de Tigua. Hubo cinco pinturas de Julio Toaquiza en la muestra.»

FISCH, Olga. *El folclor que yo viví...*, p. 110.

10. Éste es un fenómeno común en muchas sociedades primitivas. Haciendo referencia a los artistas populares del Zaire, ha sido agudamente estudiado por FABIAN, Johannes. *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1998, p. 17.

11. Véase BIELENBERG, Aarón. *Los pintores de la Laguna...*

12. Estas comunidades de Quilotoa-Ponce han llegado a formar, no hace mucho, su propia cooperativa.

13. RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión/ Municipio Metropolitano de Quito, 2006, p. 698.

14. CRESPO TORAL, Hernán (editor). *Guangaje*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1982. La publicación incluye la reproducción de todas las pinturas y varios textos en castellano y kichwa.

15. De ella se deriva el catálogo COLVIN, Jean G. y TOAQUIZA UGSHA, Alfredo. *Pintores de Tigua...*

16. COLVIN, Jean G. *Les peintres de Tigua: L'art indigène de l'Equateur*. París: UNESCO, 1997.

17. Organiza la exposición Blanca Muratorio. Más información acerca del evento en MURATORIO, Blanca. «Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente...».

18. COLVIN, Jean G. *Pintores de Tigua*. Quito: Banco Central del Ecuador/ Presidencia de la República, 2001.

19. RIBADENEIRA DE CASARES, Mayra. *Tigua...*

20. DÁVILA VÁSQUEZ, Jorge. «La pintura popular de Tigua». *Artesanías de América* (Cuenca, Ecuador), 35 (1991), pp. 213-222.

21. FISCH, Olga. *El folclor que yo viví...*, pp. 109-111.

22. CUVI, Pablo. *Artesanías del Ecuador*. Quito: Dinediciones, 1994; RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán. *Nuevo diccionario crítico...*; CARVALHO-NETO, Paulo. *Diccionario del folklore ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964 (éste último, claro está, no se refiere a los cuadros, pero sí a las máscaras y tambores).

23. VALES, José. «Hacen arte con historia y tradición». *El Universal* (Ciudad de Méjico), 18 de febrero de 2007; FUELTALA, Nelson. «Local en vía Pujilí-La Maná. Pinturas de Tigua, un destino turístico». *La Gaceta* (Latacunga), 25 de octubre de 2007.

24. Creo que no olvido ninguno: BIELENBERG, Aarón. *Los pintores de la Laguna: la comunidad de Quilotoa, pintura y sostenibilidad*. Tesis de licenciatura, Departamento de Antropología, Brown University, Providence RI., 1995; MURATORIO, Blanca. «Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente...»; COLLOREDO-MANSFELD, Rudi. «Artesanía, competencia y la concentración de la expresión cultural en las comunidades andinas». *Ecuador Debate* (Quito), 52 (2001), pp. 161-175; COLLOREDO-MANSFELD, Rudi. «An ethnography of neoliberalism: Understanding competition in artisan economies». *Current Anthropology* (Chicago), 43 (2002), pp. 113-137; PATZELT, Erwin. *Indígenas del reino del cóndor...*, pp. 66-69.

25. COLVIN, Jean G. *Arte de Tigua. A reflection of indigenous culture in Ecuador*. Quito: Abya-Yala, 2004.

26. TOAQUIZA UGSHA, Alfonso. *Kuntur kuyashkamanta*. Pujilí (Ecuador): Kuri Ashpa, 2002; USHIGUA, Luciano y TOAQUIZA UGSHA, Alfonso. *Tsitsanu...*; TOAQUIZA TIGASI, Julio. *Juliupak muskuy kuna...*