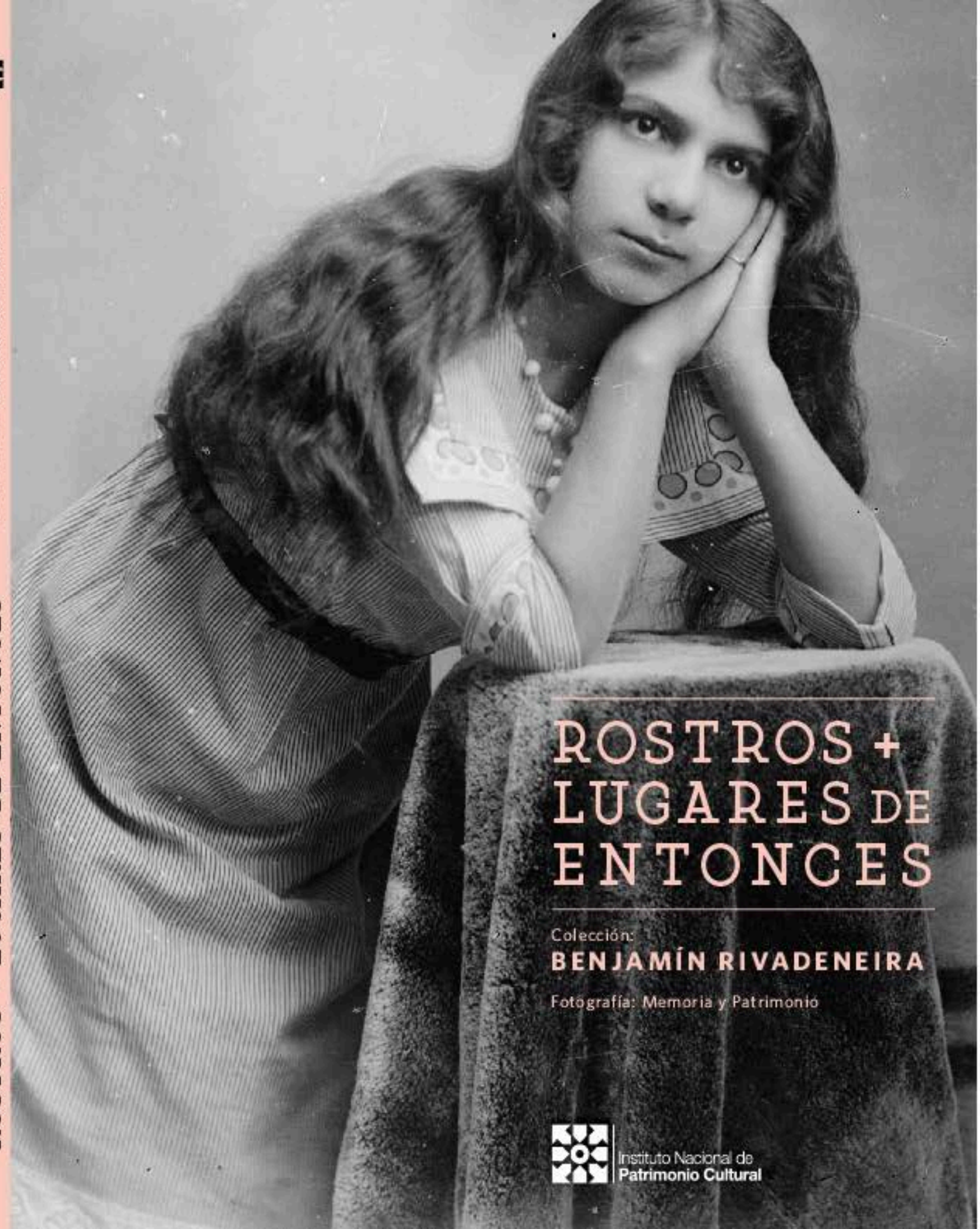




Benjamín Rivadeneira Guerra, quien aprendió el oficio de fotógrafos franceses que se instalaron en Quito desde mediados del siglo XIX, logró un importante registro de la ciudad y de las élites capitalinas. Su obra comercial, conformada mayoritariamente por retratos de estudio constituye un significativo testimonio visual de los modos de ser y estar de las clases medias y adineradas de la época. Su conocimiento de las técnicas fotográficas, su curiosidad innata para experimentar con nuevos materiales y su habilidad para retocar e iluminar las imágenes le otorgaron prestigio y notabilidad, por lo que llegó a monopolizar el oficio fotográfico en la ciudad de Quito. Su obra, por su calidad estética, se exhibió en el nivel nacional e internacional y se plasmó en el "Ecuador en Chicago" de 1894. Este libro presenta una compilación de imágenes producidas por Benjamín Rivadeneira y son, apenas, una breve muestra del extenso trabajo realizado por el fotógrafo.



ROSTROS + LUGARES DE ENTONCES

Colección:
BENJAMÍN RIVADENEIRA

Fotografía: Memoria y Patrimonio

ROSTROS + LUGARES DE ENTONCES

Colección:
BENJAMÍN RIVADENEIRA

Fotografía: Memoria y Patrimonio



Rafael Correa Delgado
Presidente Constitucional de la República del Ecuador

Andrés Arauz
Ministro Coordinador de Conocimiento y Talento Humano

Guillaume Long
Ministro de Cultura y Patrimonio

INSTITUTO NACIONAL
DE PATRIMONIO CULTURAL

Lucía Chiriboga Vega
Directora Ejecutiva

Silvana Caparrini
Directora de Cooperación Internacional

Ana María Toro
Coordinadora del Archivo Nacional de Fotografía

Producción
Archivo Nacional de Fotografía
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Fotografía
Colección Benjamín Rivadenerira

Diseño e impresión
Belénmena
Imprenta Mariscal

Tiraje 1 ejemplar
Quito,

Primera edición

ISBN 978-9942-95516-6

CONTENIDO

LA FOTOGRAFÍA,
MÁS ALLÁ DE LA HISTORIA 6

FOTOGRAFÍA INSTANTÁNEA,
PARECIDOS Y RETOQUES:
Aproximaciones al oficio fotográfico
de Benjamín Rivadeneira Guerra 9

BENJAMÍN RIVADENEIRA
en la modernidad temprana 9

MODOS DE RETRATAR,
MODOS DE VER 13

BIBLIOGRAFÍA 144

PREGUNTAR SI VA ESTE
LOGO



La fotografía, más allá de la historia

Toda imagen captada y convertida en una obra, agita una historia. Y su lectura modifica una visión de la realidad, esclarece los aspectos oscuros de una historia, de nuestra historia. Por tanto, frente a la imagen, más allá de la información, se nos exige una lectura, un desciframiento, desata una capacidad de ver y, por tanto de conocer, de trasladar al presente los elementos que componen un pasado, generando un “conflicto” de visión que se resuelve en la interpretación de la obra fotográfica. Conflicto en la medida en que nos confronta con una determinada realidad en el pasado. La fotografía es “un vehículo de la memoria”, es un receptáculo de memoria. Hay memoria en el sentido de permanencia y actualidad del no-olvido que consagra la fotografía.

Y el medio fotográfico aparece como excepcional para indagar, más allá del acontecimiento histórico, en la memoria misma.

Georges Didi-Huberman afirma que la placa fotográfica es el escenario de tres espacios o tres temporalidades heterogéneas:

- El primer espacio tiempo es el del acontecimiento
- El segundo, el tratamiento de la imagen por el fotógrafo
- El tercero espacio, el de la imagen misma donde se propone y surge un contrapunto a la imagen que puede ser el texto que acompaña. Introduce una duda saludable sobre el estatuto de la imagen, sin que el valor documental de la misma sea cuestionado.

La confluencia de las tres temporalidades nos dan como resultado esa nueva visión, en la que tiene un peso específico el encuadre, el aire, el lugar que caracterizaron la toma fotográfica y el carácter siempre conflictual de toda visión de la realidad; y que constituyen una visión política del entorno histórico.

Al mismo tiempo, la tercera temporalidad obliga un distanciamiento frente al hecho histórico, una “historicidad” que conlleva una relectura, con respecto a la lectura inicial al momento en que la imagen fue captada. Una distancia crítica que el dramaturgo, innovador del teatro

contemporáneo Bertolt Brecht denomina el “efecto de distanciamiento”, que excluye una identificación con el contenido de la imagen.

A partir de ese momento, actuará de modo sorprendente o inasible, la historia propia del espectador, su imaginario, su capacidad de establecer, en un solo instante, un recorrido desde el pasado al presente, una fugaz mirada a un tiempo histórico transcurrido y a sus relaciones más secretas. Se trata, por tanto, de modificar la imagen misma a la luz de las diferencias, los conflictos, los desacuerdos suscitados por esa confrontación entre la imagen vista y la imagen leída, interpretada.

En cierta forma “el arte moderno descompone el orden de las cosas”, rompe el sentido original de las jerarquías y los valores, de las singularidades plasmadas en la imagen original. La obra de Benjamín Rivadeneira, por otro lado, es un trasunto de la sociedad quiteña hacia finales del siglo XIX e inicios del XX como se puede evidenciar en las maneras de retratar a las élites.

El producto de los distintos momentos capturados por la cámara de Rivadeneira pueden leerse, de acuerdo a diversos autores, como una presentación críticamente organizada, como “un montaje” ampliamente reseñado en los libros de Georges Didi-Huberman. Y “el montaje presenta *las correspondencias* (Baudelaire) *las afinidades electivas* (Benjamín) *los desgarros* (Bataille) o *de las atracciones* (Eisenstein).

Para Walter Benjamín –siempre con Huberman- el montaje nos entrega *una imagen del tiempo* que hace explotar el relato de la historia y la disposición de los sujetos.

Bajo esta concepción benjaminiana, el montaje es una *exposición de las anacronías*, una exposición que “corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas”.

Lucía Chiriboga Vega
Directora Ejecutiva
INPC

Fotografía instantánea, parecidos y retoques:

Aproximaciones al oficio fotográfico de Benjamín Rivadeneira Guerra

Mgs. Carolina Calero Larrea

Actualmente reposa en el Archivo de Fotografía del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), una colección de aproximadamente mil retratos fotográficos en negativos a la gelatina sobre placa de vidrio, y cincuenta impresiones de época (albúmina, gelatina y colodión) en formato tarjeta de visita, realizados por el fotógrafo quiteño Benjamín Rivadeneira (1855-1936). Este corto texto introductorio pretende reflexionar brevemente sobre quién fue Benjamín Rivadeneira, en qué contexto llevó a cabo su oficio, y qué elementos caracterizaron a su trabajo visual, teniendo como referencia algunas de las fotografías que forman parte de la colección.

Benjamín Rivadeneira

y su contexto

Benjamín Rivadeneira Guerra, junto a Rafael Pérez y José Domingo Laso, fue uno los fotógrafos quiteños más importantes del siglo XIX en el medio local y nacional. Nació en Quito en enero de 1855, y fue bautizado en la parroquia de San Roque. Su padre fue Manuel Antonio Rivadeneira de origen quiteño, y su madre María Felipa de la Cruz Guerra proveniente de Ibarra. Por motivos que se desconocen, Rivadeneira no fue criado por sus padres sino por sus tíos Luis Rivadeneira y Natividad Guerra de Rivadeneira (Bossano, 2004:13).

El Ecuador de mediados del siglo XIX que vio crecer a Benjamín Rivadeneira estuvo marcado por dos hechos de gran relevancia: los procesos de formación del estado-nación a cargo de las “élites políticas nacionales” (Manguashca, 1994:359), y la introducción de la fotografía en las principales ciudades del país. De acuerdo a Chiriboga (2008), los franceses Ernest Charton y Luis Gouin iniciaron el oficio de la fotografía en la ciudad de Quito, mientras que en Guayaquil fueron Ricardo Tosell y el francés Leonce Labaure quienes instalaron los primeros gabinetes fotográficos en la década de los sesenta (Bedoya, 2008).

Benjamín Rivadeneira, al igual que muchos de los fotógrafos ecuatorianos estuvo inicialmente vinculado a actividades comerciales y es recién en la década de los ochenta que se relaciona con la fotografía en los talleres del francés Luciano Laffite, quien importaba materiales fotográficos¹. La reactivación económica que trajo consigo el auge del segundo boom cacaotero (1870-1925), así como las rentas provenientes de estructuras no modernas como el sistema colonial de haciendas, insertaron a la ciudad de Quito en un proceso de transformación económica, urbanística y social que Kingman ha denominado “modernidad temprana” o “primera modernidad”. A finales del siglo XIX la capital era uno de los más importantes centros de acopio, distribución y comercialización de productos locales y bienes importados, y consecuentemente se convirtió en el espacio propicio para la proliferación de diversos oficios (Kingman, 2008), entre ellos el fotográfico.

En ese momento, reconocidos fotógrafos como Enrique Morgan, los hermanos Till, A. Olavarría, Enrique Theade, Joaquín Bustamante, Juan J. Ortega, entre otros, instalaron sus estudios fotográficos en Quito creando un importante legado visual de las élites capitalinas. Según Chiriboga y Caparrini (2005), Rivadeneira trabajó durante los primeros años de su labor en el estudio “Fotografía Alemana” de los hermanos Till, y de acuerdo a Bossano (2004), incluso habría tenido una estrecha relación con el norteamericano Enrique Morgan, reconocido por popularizar las tarjetas de visita en la capital.

La mayor actividad fotográfica de Rivadeneira se registra por tres décadas, desde 1880 hasta 1910, en medio de la transición política del progresismo al liberalismo como efecto de la revolución alfarista de 1895. Este hecho histórico resulta crucial para comprender el éxito obtenido por el fotógrafo pues (como veremos más adelante) los gobiernos progresistas en su afán civilizador y desarrollista, se valieron de la fotografía para construir y exponer su propia imagen de la nación ecuatoriana ante el mundo, lo que ciertamente benefició a Rivadeneira y a otros fotógrafos del medio que fueron parte de este proyecto.

Para 1894, Rivadeneira ya contaba con su taller propio y desarrolló tal conocimiento de las técnicas y dominio del oficio, que “monopolizaba el arte fotográfico en Quito” (Chiriboga y Caparrini, 2005:114). Hacer fotografía implicaba no sólo la experimentación con químicos para el manejo de las técnicas, sino el dominio de las cámaras y conocimientos sobre la iluminación y la composición fotográfica. Instaló su estudio denominado *Fotografía Instantánea* en las Calles Sucre y Pichincha, en la casa de Domingo Gangotena, frente a la Plaza San Francisco, en el centro de la ciudad (Salazar, 2011:4-5). Sus tres hijos colaboraban en el trabajo de laboratorio pero fue su hijo Carlos quien aprendió el oficio y se convirtió, posteriormente, en un reconocido fotógrafo del siglo XX. Con él conformó el estudio fotográfico *Benjamín Rivadeneira e Hijo* que habría funcionado desde, aproximadamente, 1910 hasta 1936 cuando Benjamín Rivadeneira muere y Carlos Rivadeneira instala su propio gabinete denominado *Foto estudio Rivadeneira*.

Para la década de los sesenta del siglo XIX en Europa ya se habían desarrollado nuevas tecnologías y técnicas fotográficas que sustituyeron al costoso daguerrotipo y el ambrotipo por el uso de negativos al colodión húmedo, impresiones sobre papel albuminado y, más tarde, en la década de los ochenta, placas secas de vidrio a la gelatina. Rivadeneira experimentó con estas técnicas lo que significa que estuvo conectado a la vanguardia fotográfica de la época. Gran cantidad de sus fotografías se encuentran plasmadas en negativos al gelatino-bromuro de plata sobre placas de cristal (9x6, 15x12, 12x9 cm.), pero también existen numerosas tarjetas de visita (9x6, 10.6x6.4 cm.) en impresiones a la albúmina sobre papel, impresiones a la gelatina y unas pocas impresiones al

colodión. Echeverría y Quevedo (2002), señalan que su experimentación con placas secas para instantáneas fotográficas significó un gran aporte para el desarrollo de la fotografía en Ecuador de finales del siglo XIX. El uso de las placas secas a la gelatina implicaba la reducción de los tiempos de exposición permitiendo aproximarse a la posibilidad de captar la realidad en instantes. Posiblemente Rivadeneira se basó en esta innovación técnica para denominar a su estudio como *Fotografía Instantánea*, lo que además constituyó una forma estratégica para atraer clientela.

Debido a su desempeño como fotógrafo, Rivadeneira fue muy reconocido en el medio. Sus fotografías participaron en la Exposición Universal de París realizada en 1889 con motivo del centenario de la Revolución francesa. Obtuvo dos medallas de Oro consecutivas en las Exposiciones Nacionales de 1891 y 1892 que se realizaron en Quito como preámbulo a la Exposición Universal de Chicago y la Exposición Histórico-Americana de Madrid. Posteriormente sus “vistas fotográficas del Ecuador” fueron presentadas en la Exposición Universal de París llevada a cabo en 1900 con motivo de las Olimpiadas, y en 1905 participó en la Exposición de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha con “siete fotografías entre iluminadas y naturales” (Bedoya, 2011:73-74). Los premios recibidos por el fotógrafo constan en los sellos de los reversos de las tarjetas de visita. Al inicio de su trabajo, el sello del estudio fotográfico presentaba únicamente su nombre y la ciudad, pero posteriormente, el sello fue modificado introduciendo el nombre del estudio, el nombre del fotógrafo, la ciudad, y la referencia a las dos medallas de Oro obtenidas. Esto indica que las tarjetas de visita no solo funcionaban como cartas de presentación de los retratados, sino como mecanismos de promoción del mismo fotógrafo.

En 1894, Benjamín Rivadeneira junto a otros fotógrafos nacionales y extranjeros², colaboró con material fotográfico para la edición del texto *El Ecuador en Chicago* publicado gracias a la financiación de la banca guayaquileña, la W.R. Grace y Co. de New York, el periódico guayaquileño *Diario de Avisos* y el Gobierno

ecuatoriano, cuando Luis Cordero estaba como presidente. *El Ecuador en Chicago* constituye la primera publicación de carácter internacional en donde la imagen visual, y de manera especial la fotografía, ocupó un rol fundamental. Según señala la introducción, el libro se editó como “recuerdo de la participación que tomara nuestra patria en la Feria del Mundo”, es decir, en la *Exposición Universal de Chicago*, también conocida como Exposición Universal Colombiana, que se llevó a cabo en octubre de 1893 en los Estados Unidos con motivo de la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América.

Pintorescos paisajes, vistas urbanas y rurales de las principales ciudades del país, así como retratos de expresidentes del Ecuador, funcionarios públicos, periodistas, jueces, académicos, médicos, cónsules, filántropos, artistas, poetas, escritores, agricultores y propietarios, banqueros, comerciantes, retratos femeninos de la élite blanco-mestiza y unos pocos de indígenas de la Amazonía, forman parte del discurso visual del libro. No se sabe con exactitud qué fotografías fueron realizadas por Rivadeneira, pues en ninguna de ellas se precisan los créditos del fotógrafo. Por el tipo de composición y modo de representación (encuadres de medio cuerpo y fondos difuminados), se podría atribuir a Rivadeneira un conjunto de 25 retratos femeninos de la élite rotulados en el texto como “Flores de Pichincha”. Según Françoise Laso (2015), es indudable la autoría de, al menos, una fotografía del nevado Chimborazo que consta en la página 25 del libro *El Ecuador en Chicago*. Y afirma esto pues el fotógrafo José Domingo Laso utilizó esta imagen y muchas otras de Rivadeneira para la realización de sus postales por la gran amistad y cercanía que existió entre ambos.

¹ Entrevista realizada por el cineasta Juan Carlos Donoso a Carlos Alfredo Rivadeneira en Octubre del 205, para un proyecto visual sobre las colecciones fotográficas del Archivo Fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

² Son mencionados en los agradecimientos del libro *El Ecuador en Chicago*, los siguientes fotógrafos: Báscones, Till, Neumane, Salvatierra, Menéndez, Noboa, Rivadeneira, Albuja, Borja, Ubilla y Kitt.



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.19 x 8.12 cm

La publicación del proyecto editorial, así como las diferentes exposiciones nacionales e internacionales, las que participó activamente Benjamín Rivadeneira, según lo señala Muratorio, “celebraron tanto la competencia global por las mercancías y los éxitos del imperialismo, como el surgimiento del modernismo como forma cultural” (Breckridge 1989:196, Harvey 1989:265 en: Muratorio, 1994:117). Estos eventos se produjeron durante el momento político del Progresismo, una tendencia católica con orientaciones liberales (Bedoya, 2011) en la cual los gobiernos de José María Plácido Caamaño, Antonio Flores y Luis Cordero buscaron legitimar al Ecuador como una sociedad “civilizada” y “el éxito comercial y el progreso cultural eran percibidos como estrechamente vinculados” (Muratorio, 1994:117). Las élites nacionales querían a toda costa proyectar la imagen de una nación en vías de desarrollo capaz de competir con sus productos en el mercado internacional, para lo cual se valieron de las recientes “tecnologías de representación visual” (Poole, 2000), entre ellas la fotografía. La producción de fotografías en el marco de las ferias nacionales e internacionales respondió, entonces, a las necesidades, gustos y prioridades del gobierno, de los empresarios que financiaron las exposiciones y de los intelectuales de la época que tallaron los discursos nacionalistas.

Por su parte, la publicación *El Ecuador en Chicago* funcionó como una estrategia de alcance internacional para fomentar la inversión extranjera dentro del país, a través de la exaltación visual de las virtudes culturales, políticas, históricas y productivas de la nación ecuatoriana (Capelo, 2010). Por primera vez se logró articular en un proyecto editorial de alcance internacional, las imágenes fotográficas, las aspiraciones de la ideología nacional y los requerimientos del mercado global.

En este sentido, la participación de Benjamín Rivadeneira en las ferias nacionales internacionales, así como en la publicación de *El Ecuador en Chicago* puede ser interpretada, de acuerdo a Chiriboga y Caparrini (2005), como una colaboración directa de la fotografía y del fotógrafo a las ideas de la modernidad y a los proyectos de expansión del mercado mundial. Personalmente pienso que su participación en estas actividades específicas puede ser entendida además, como un aporte de la fotografía a la consolidación de la ideología nacional blanco-mestiza,

pues como bien lo señala Muratorio tanto las ferias como los proyectos editoriales de esa época reprodujeron con fuerza un discurso instrumental, excluyente y reduccionista del mundo indígena.

Modos de retratar, modos de ver

Si bien el trabajo visual de Benjamín Rivadeneira fue diverso, predomina sin duda el género del retrato³, y más concretamente, el retrato de estudio. Este género marcó la actividad de muchos de los fotógrafos (nacionales y extranjeros) del siglo XIX pues el “encanto del Modernismo” trajo consigo la “necesidad de una representación visual personal” (Cifuentes, 1999:16). La gente buscaba “objetivar su propia imagen” a través del retrato (Navarrete, 2003: 34).

Numerosos rostros femeninos, masculinos, de familias (padre, madre, hijos) y de niños forman parte del acervo visual realizado por el fotógrafo a lo largo de casi treinta años desde 1880. Personajes políticos del progresismo y liberalismo como Antonio Flores Jijón, Luis Cordero o Eloy Alfaro; miembros del clero religioso como el padre Gregorio Cordero, y varios miembros de familias quiteñas como los Gangotena, Arriaga, Machuca, Chiriboga, Herrera, Robalino, Peralta, Robles, Dammer, Zamora, Alzamora, Bustamante, Corobés, entre otros, fueron registrados por el lente de Benjamín Rivadeneira. Algunas de las imágenes llevan inscrito el apellido del personaje retratado, pero en su mayoría carecen de inscripciones y atañen a la

³ El retrato puede ser interpretado desde diversas perspectivas, como dato histórico que provee de información, por ejemplo, sobre la moda de la época; o también puede ser pensado como un modo de representación que evidencia aspectos sobre clase, género o etnia.

categoría de “personas no identificadas”. Aun así, se puede notar, por datos etnográficos como la vestimenta o los accesorios, que aquellos “anónimos” pertenecían a una clase acomodada.

Si bien para esa época (finales del siglo XIX, e incluso antes) algunos fotógrafos locales⁴ empezaron a salir a las calles para captar aspectos de la vida cotidiana, e incluso abarataron los costos de producción de las fotografías para atraer mayor clientela, el retrato de estudio definitivamente fue más accesible y atractivo para la “aristocracia [quiteña] auto-definida como blanca” (Muratorio, 1994:120) que dominaba la vida social, económica y política de la capital. Las tendencias del progresismo y luego del liberalismo adoptaron con fuerza los ideales del progreso europeo, y las élites más allá de tener las posibilidades económicas para retratarse, buscaban sentirse parte del espíritu de la modernidad a través de la fotografía.

La composición fotográfica que Rivadeneira empleaba para retratar a sus clientes reprodujo los parámetros de la estética decimonónica vigente en Europa. En los retratos individuales predominan los encuadres de medio cuerpo, muchos de ellos con fondo neutro o difuminado resaltando únicamente la silueta del personaje, pero hay otros que presentan *atressos*⁵, como telones de fondo, sillas y pequeñas mesas estilo vienés sobre las cuales los sujetos retratados se apoyaban. El telón característico que utilizaba tenía una ventana en el lado izquierdo de los retratados y una columna blanca a la derecha. Las personas pocas veces aparecen mirando de frente a la cámara, y más bien dirigen su vista hacia la derecha o la izquierda como simulando un acto de contemplación. También hay retratos de perfil, especialmente femeninos y retratos de cuerpo entero que reproducen poses muy clásicas. En los retratos femeninos, las mujeres aparecen sentadas, observando hacia un costado, algunas están acompañadas de complementos adicio-

nales a la vestimenta propia de la época. En los retratos masculinos los hombres están sentados con los brazos cruzados, pero también de pie, apoyados sobre su bastón, sobre una mesa o una pequeña columna (ver págs. 28, 36, 65, 69, 97, 111).

Cifuentes (1999) quien ha trabajado ampliamente el tema del retrato femenino, señala que este tipo de representaciones y maneras de retratar propias del siglo XIX, afirmaban los estereotipos dominantes sobre la identidad de género pues intentaban transmitir, en el caso de los hombres, una imagen de rectitud, control y seriedad, mientras que en el caso de las mujeres se buscaba exaltar rasgos de inocencia, elegancia, belleza y ternura. Recordemos además que los retratos de Rivadeneira fueron realizados en un contexto local en donde “el mundo intelectual y político estaba dominado por los hombres, mientras la mujer de ese estrato social era considerada la “flor” de los simpáticos ramilletes fotográficos” (Muratorio, 1994:120). Este aspecto se puede notar claramente en la publicación *El Ecuador en Chicago*, en donde varios retratos femeninos llevan el título de “Flores de Pichincha, Flores de Guayas, Flores de Azuay”, mientras que los hombres forman parte del panteón de “Personajes ilustres”.

Dentro del gran universo de imágenes logradas por Rivadeneira, llama la atención un retrato familiar realizado en 1895 (ver página 45). El padre, en tanto autoridad patriarcal se encuentra en el centro del encuadre, sentado en medio de las demás personas que componen la imagen. Existe una división de género muy clara, pues las mujeres, que serían la esposa y la hija se ubican de pie a la derecha del padre; mientras que los dos hombres, que serían su hijo y posiblemente un sirviente (o hijo de un sirviente), se ubican a su izquierda. La división de clase tam-

bién es evidente en la composición fotográfica, pues el niño descalzo sentado en una pequeña silla casi a ras del piso, se encuentra situado por debajo del resto de los personajes del retrato, lo que indudablemente nos habla de una manifestación concreta de la distinción de clase y de una representación de poder. Navarrete (2003), respecto de un retrato de similares características realizado por el fotógrafo Fernando Zapata señala que en esos casos, la cercanía o afinidad de los sirvientes con alguno de los miembros de la familia, autorizaba su aparición en el retrato. No obstante, se dejaba manifiesto en la imagen la posición de subordinación que el sirviente ocupaba en relación a la familia. Poole (2000) afirma que este tipo de retratos se reprodujeron en varias partes del mundo, y que era la familia, más que el fotógrafo, la que elegía cómo expresar su jerarquía de clase y su situación social, decidiendo la ubicación de los familiares y de todos aquellos que estaban autorizados a *existir* y perennizarse en el mundo del retrato.

En definitiva, lo que se buscaba con el retrato era proyectar una imagen idealizada pero realista de los sujetos. “Con el diseño del retrato, el individuo sentía dejar confirmada visualmente una verdad de sí mismo” (Cifuentes, 1999:62). Los cánones positivistas del siglo XIX calaron profundamente en las sociedades occidentales y entonces se valoraba a la fotografía por su capacidad de captar “objetivamente” la realidad. Se puede notar esta influencia, por ejemplo, en la lectura que José Domingo Laso, fotógrafo y amigo cercano de Benjamín Rivadeneira, realiza sobre las fotografías de su colega, en una publicación de 1911:

El Sr. Rivadeneira trabaja más de treinta años y sus obras se distinguen por aquellas cualidades que, como el parecido con el original, son el alma de la fotografía (Lazo, 1911, citado por Salazar, 2011:18).

Se entiende que los retratos fotográficos de Rivadeneira eran lo suficientemente “realistas” como para guardar cuidadosamente el alma de la fotografía. Según Poole (2000) la idea del *parecido* en la fotografía no sólo se refería a la capacidad del retrato para materializar la imagen “idéntica” de un personaje, sino además a la capacidad del fotógrafo de *aprehender* las cualidades esenciales de los individuos. Estas cualidades individuales estaban directamente asociadas con formas específicas de situar el cuerpo, dirigir y componer los escenarios

para el acto fotográfico. “La perpetuación por una pose estilizada y sugerente, la búsqueda de una iluminación jerarquizadora, la ambientación y el adecuado encuadre, eran complementados habitualmente por el hábil retoque para obtener un retrato favorecido del cliente” (Gutiérrez, 1997:372). En tal sentido, el retrato fotográfico, a pesar de su pretensión de realismo objetivo, no escapó a la ficción, es decir, a la posibilidad de inventar escenarios artificiales para recrear situaciones y a la opción de acentuar las virtudes de los personajes mediante el uso de técnicas pictóricas específicas.

Benjamín Rivadeneira se movió en esta especie de dualidad. Sus retratos fueron admirados por su parecido con el original, pero también fueron elogiados por la perfección de sus retoques. Una nota de 1894 del periódico quiteño *El Republicano*, señala:

Quien nos ha proporcionado la facilidad de obtener magníficos retratos iluminados es el hábil fotógrafo quiteño Sr. Benjamín Rivadeneira (...). El referido procedimiento de iluminación reúne todas las condiciones que son de desear para un retrato fotográfico, a saber: colorido natural, entonación suave, inalterabilidad y fijeza (El Republicano. Quito 10 de marzo de 1894, número 115, pp. 592, citado por Salazar, 2011:11).

Esta cita permite comprender el nivel de reconocimiento que tuvo Rivadeneira gracias a los retoques que realizaba; pero además, se puede reconocer cuáles eran los parámetros de la época con que se calificaba o descalificaba un retoque. “Colorido natural, entonación suave, inalterabilidad y fijeza” parecen referir por un lado a la sutileza de los colores y por otro a la durabilidad de los materiales.

⁴ Existen registros fotográficos, por ejemplo, de Rafael Pérez Pinto, quien documentó la ciudad de Quito y los hechos ocurridos en 1875 cuando fue asesinado García Moreno, unos años antes de que Rivadeneira se introdujera en el medio fotográfico. Otro fotógrafo que salió a las calles a registrar la ciudad de Quito fue José Domingo Laso.

⁵ El atresso en fotografía se refiere al conjunto de objetos o accesorios que componen determinada escenografía (telones, vestuario, mesas, floreros, libros), y sirven para representar el oficio del retratado, sus gustos, roles sociales, estatus, personalidad. Este tipo de recurso fue muy utilizado en Europa por los fotógrafos del siglo XIX, pero fue receptado también por los fotógrafos locales en América Latina.

La iluminación, a la que se hace referencia, consistía en colorear manualmente los retratos mediante la aplicación de óleos, acuarelas u otro tipo de pigmentos. De acuerdo a Alfonso Rivadeneira, nieto de Benjamín Rivadeneira ⁶, su abuelo era un artista para el retoque y no sólo se destacó en la técnica de la iluminación, pues además retocaba los negativos en placas de vidrio con grafito. Una vez revelados los negativos, *corregía las irregularidades y defectos* de la imagen mediante el uso de lápices de mina muy delgada. Para mayor comodidad y precisión, recurría al *retocador*, una caja, elaborada artesanalmente, que mediante juegos de espejos y de luz permitía al fotógrafo identificar las áreas a intervenir. Las técnicas del retoque fueron ampliamente empleadas por los fotógrafos nacionales y extranjeros de la época para perfeccionar su trabajo, buscando no sólo realismo sino belleza en sus composiciones. La fotografía estaba muy entrelazada a la pintura e incluso muchos fotógrafos del siglo XIX se definían a sí mismos como “fotógrafos y pintores” (Chiriboga y Caparrini, 2005).

A pesar de la perfección y sutileza de sus retoques, Rivadeneira nunca se definió como “fotógrafo y pintor”, sino simplemente como fotógrafo ⁷. Sus retratos más que hablar de un estilo artístico propio, hablan de su oficio, de los personajes retratados, del contexto en el que ellos se fotografiaban y de lo que estas imágenes transmitían y representaban a nivel de género y clase. Indudablemente Benjamín Rivadeneira es una figura clave dentro de la historia de la fotografía en el Ecuador. La experimentación con placas secas de vidrio, así como su habilidad para retocar tanto negativos como impresiones de época, constituyeron en su momento aportes técnicos de gran relevancia en el medio local. Queda por indagar más profundamente en su obra, pues definitivamente este texto es una breve aproximación que deja por fuera por ejemplo, la producción fotográfica de vistas urbanas y paisajes que también formaron parte de su acervo.

⁶ Entrevista realizada por el cineasta y documentalista Juan Carlos Donoso a Carlos Alfredo Rivadeneira en Octubre del 2015, para un proyecto visual sobre las colecciones fotográficas del Archivo Fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

⁷ En los reversos de las tarjetas de visita se puede notar este aspecto.

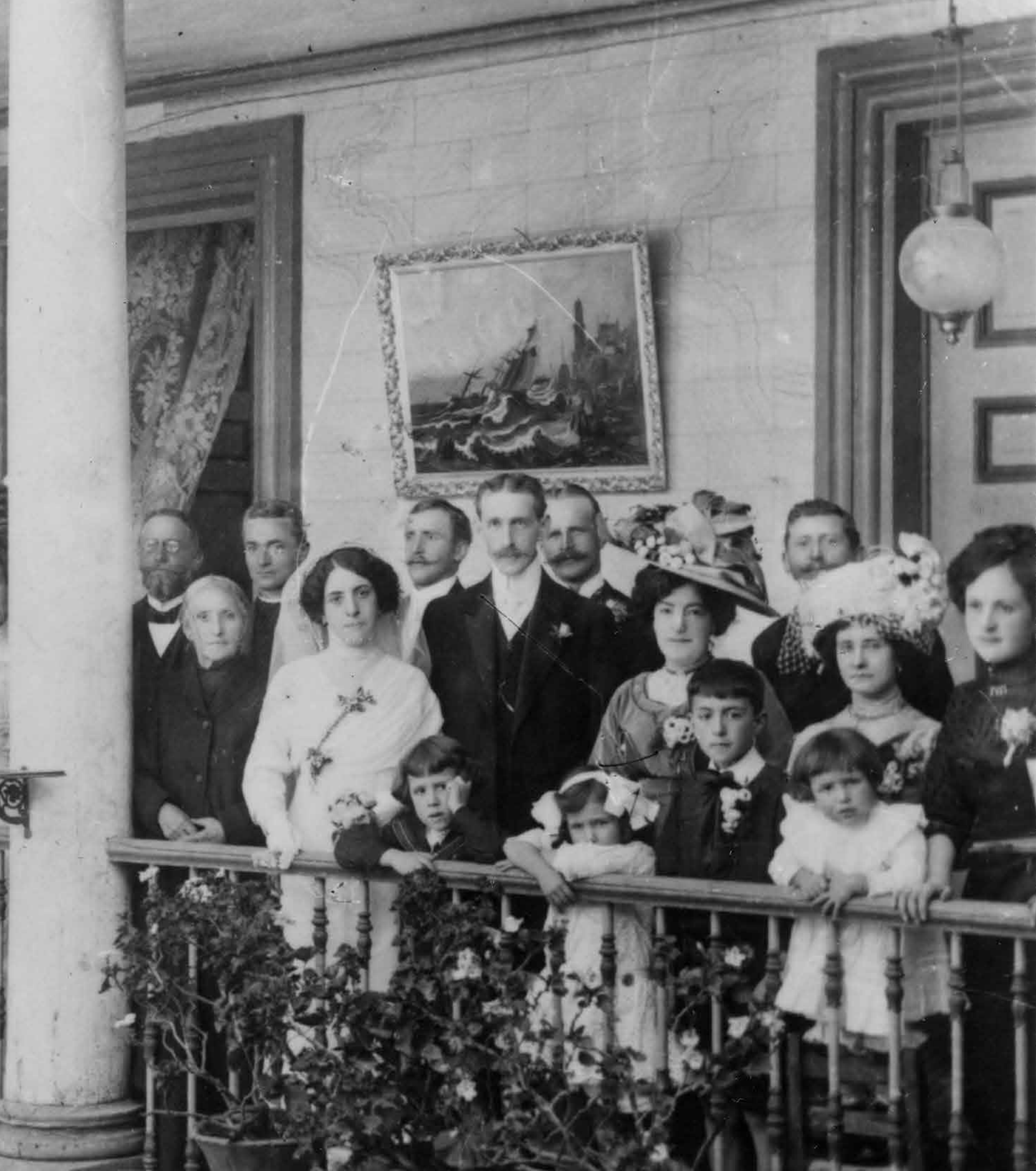
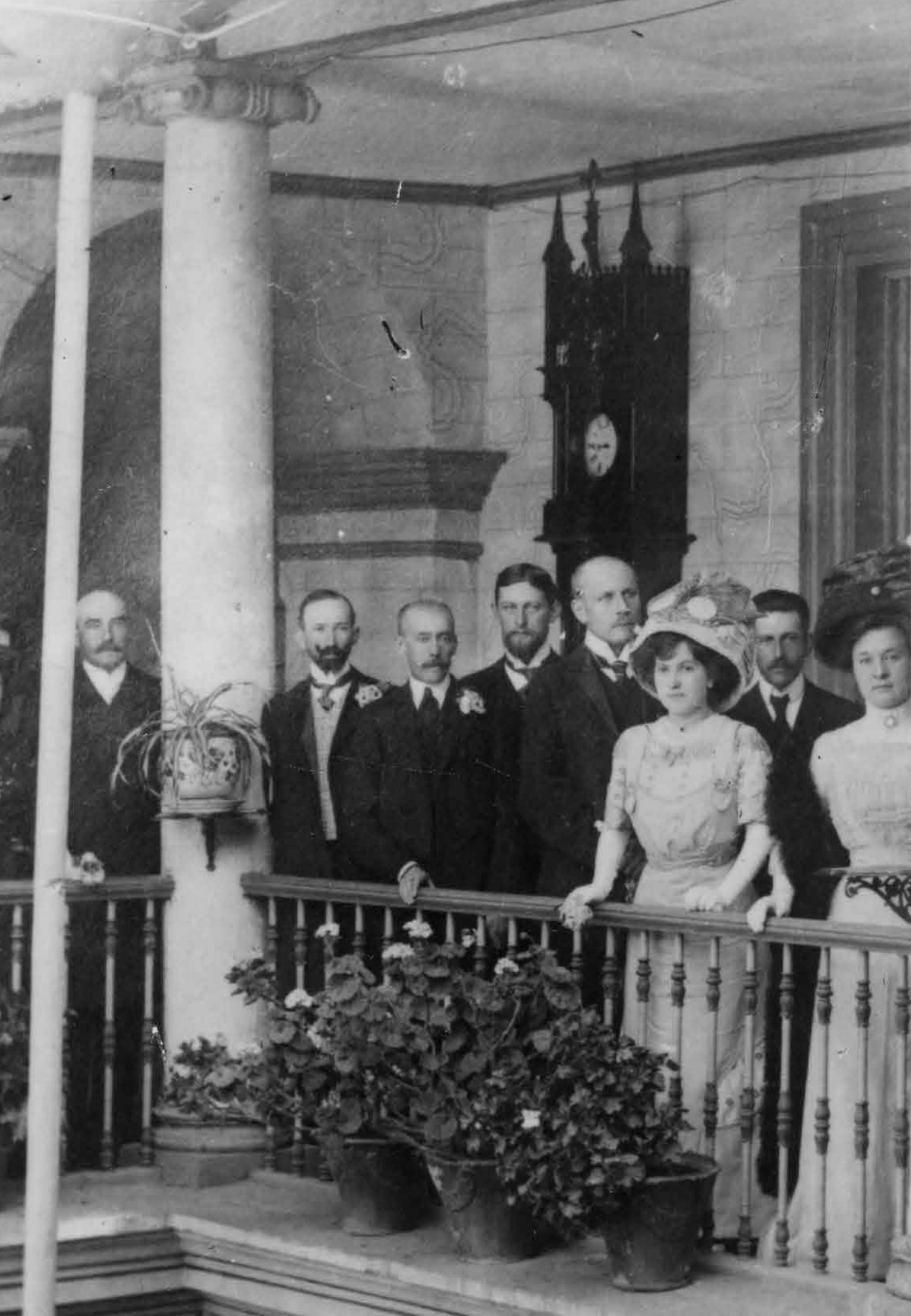
página anterior:
Retrato de grupo
de personas no identificadas.
ca. 1895

Impresión de época,
positivo a la gelatina - bromuro de plata.
9.18 x 14.19 cm



OJO NO ES EL
CREDITO





Retrato de tres mujeres no identificadas.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.04 x 12.16 cm

página anterior:
**Retrato de grupo
de personas no identificadas.**
ca. 1895

Impresión de época,
positivo a la gelatina - bromuro de plata.
9.18 x 14.19 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.06 x 9.25 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.11 x 9.17 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.09 x 9.04 cm



Retrato de hombre no identificado.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.49 x 7.03 cm

página anterior:
Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Impresión de época,
positivo a la gelatina - bromuro de plata.
9.18 x 7.19 cm



Retrato de hombre no identificado.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.11 x 7.40 cm





Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
18.00 x 13.05 cm

página anterior:
Retrato de mujer no identificada.
ca. 1905

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.06 x 6.66 cm



Reproducción de un retrato
de hombre no identificado.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.22 x 6.28 cm



Retrato grupo de personas
no identificadas.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
16.65 x 12.30 cm

Militar Jaramillo.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
16.00 x 11.00 cm



Retrato de militar no identificado.
ca. 1910

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.17 x 6.03 cm



Retrato de militar no identificado.
ca. 1905

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
8.72 x 6.14 cm



Militar Pazmiño.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.35 x 8.50 cm



Retrato de militar no identificado.
ca. 1900

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.04 x 9.09 cm





Obispo Isidoro Barriga Farias.
ca. 1893

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
16.00 x 12.00 cm

Retrato de mujer, monja.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
8.54 x 5.69 cm





Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.04 x 9.16 cm



Sr. Dalmau.
ca. 1905

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
17.25 x 12.40 cm





Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.98 x 9.36 cm



Sra. de Navarro.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
15.85 x 12.00 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.09 x 9.08 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.06 x 9.09 cm



Reproducción de retrato
de hombre no identificado.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.28 x 6.75 cm



página anterior:
Retrato de hombre
junto a dos niños no identificados.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
16.01 x 12.19 cm



Juan Salvador.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.00 x 7.80 cm



Retrato de hombre no identificado.
ca. 1895

Impresión de época – papel albúmina.
20.65 x 10.37 cm



Retrato de hombre no identificado.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.06 x 8.64 cm



Retrato de niño no identificado.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
10.34 x 9.09 cm

Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
16.08 x 12.36 cm





Srta. Chiriboga.
ca. 1885

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.85 x 9.10 cm



Srta. Chiriboga.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.85 x 8.95 cm



Srta. Castillo.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.00 x 8.90 cm



Sra. Castillo.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.55 x 8.75 cm



Sra. Chiriboga.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.80 x 9.00 cm





Retrato de hombre
y niño no identificados.
ca. 1895

Impresión de época – papel albúmina.
12.76 x 10.50 cm



Retrato de familia no identificada.
ca. 1895

Impresión de época
positivo a la gelatina - bromuro de plata.
13.71 x 9.94 cm



página anterior:
Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.16 x 9.40 cm

Retrato de niña no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.05 x 5.98 cm



**Retrato de hombre
y mujer no identificados.**
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
8.41 x 12.20 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.13 x 9.15 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.08 x 9.19 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.08 x 9.20 cm





Sra. Salvador.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
14.60 x 12.00 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.18 x 6.70 cm



página anterior:
Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.19 x 6.68 cm

Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.08 x 9.17 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina- bromuro de plata
sobre placa de cristal.
10.79 x 8.39 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.13 x 9.32 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
10.90 x 8.43 cm



Sacerdote Pozo.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.70 x 9.00 cm



Retrato de hombre no identificado.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.20 x 6.89 cm





Retrato de mujer
junto a hombres no identificados.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.05 x 12.09 cm

Retrato de hombre no identificado.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.08 x 9.14 cm



Retrato de hombre no identificado.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.03 x 9.22 cm



Retrato de hombre no identificado.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
10.99 x 8.50 cm



Sra. Demarquet.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
16.10 x 13.10 cm

Retrato de religioso no identificado.
ca. 1895

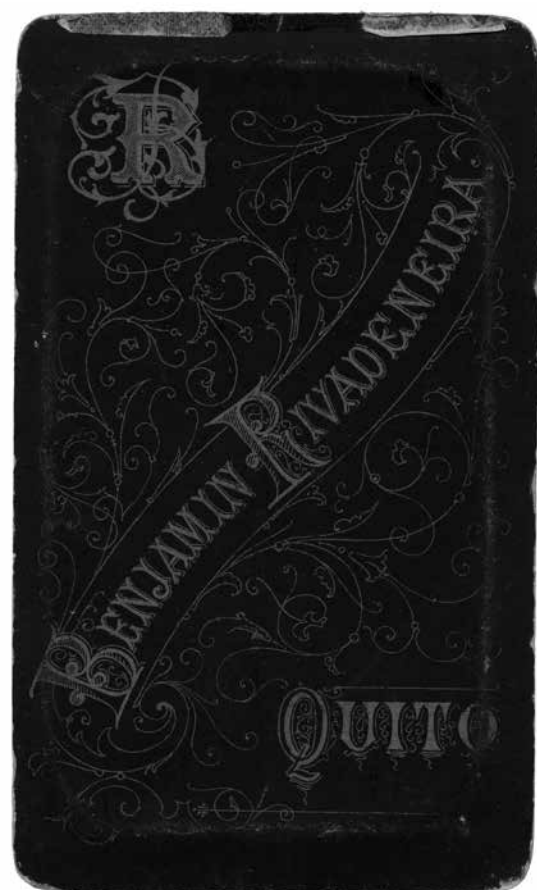
Impresión de época,
positivo a la gelatina - bromuro de plata.
14.51 x 9.94 cm





página anterior:
Retrato de mujer no identificada.
ca. 1892

Impresión de época – papel albúmina.
10.86 x 6.62 cm



Retrato de niñas y niños no identificados.
ca. 1895

Impresión de época,
positivo a la gelatina - bromuro de plata.
13.91 x 9.77 cm



página anterior:
Retrato de militar no identificado.
ca. 1910

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.09 x 9.06 cm

Retrato de familia no identificada.
ca. 1895

Impresión de época,
positivo a la gelatina - bromuro de plata.
24.48 x 16.30 cm





Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Impresión de época - papel a la albúmina
13.47 x 8.57 cm

Retrato de militar no identificado.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.06 x 9.18 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.08 x 9.23 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.24 x 8.99 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.08 x 9.15 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina-bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.21 x 6.80 cm



Montaño



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.12 x 9.28 cm

página anterior:
Sra. Montaño.
ca. 1900

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.95 x 9.00 cm

Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.06 x 6.58 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1905

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.08 x 6.72 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.23 x 9.46 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.08 x 9.13 cm





Retrato de militar no identificado.
ca. 1910

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
5.81 x 5.96 cm

página anterior:
Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.24 x 6.84 cm



Retrato de militar no identificado.
ca. 1910

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.04 x 6.55 cm

Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.32 x 9.36 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.04 x 6.65 cm





Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.11 x 9.26 cm

Retrato de mujer no identificada.
ca. 1904

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.24 x 6.75 cm



Retrato de mujer no identificada
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.06 x 6.72 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.04 x 9.08 cm



Retrato de anciana no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.00 x 9.24 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.02 x 9.36 cm



Sra. Albornoz.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.00 x 9.10 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.23 x 8.38 cm



Militar Gallegos.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.45 x 9.10 cm



Esposos Páez.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.10 x 8.10 cm



Hermanos Alfaro Paredes.
ca. 1900

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
16.05 x 12.10 cm



Sra. Chiriboga.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.90 x 9.05 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.16 x 9.35 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.04 x 9.11 cm





Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.37 x 9.47 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.26 x 9.49 cm

página siguiente:
Retrato de mujer no identificada.
ca. 1905

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.08 x 6.60 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.06 x 9.13 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.09 x 9.12 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.11 x 8.27 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.07 x 9.14 cm

página anterior:
Srtas. Toledo y Rivadeneira.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.90 x 8.90 cm



Retrato de bebé.
ca. 1895

Impresión de época - papel albúmina.
20.23 x 12.95 cm





Retrato de hombre y niños García.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
9.04 x 12.10 cm

Sra. Arteta.
ca. 1905

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.90 x 9.10 cm



Retrato de mujer no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
12.16 x 9.11 cm



Retrato de familia no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
15.70 x 12.27 cm



Retrato de familia no identificada.
ca. 1895

Negativo a la gelatina - bromuro de plata
sobre placa de cristal.
11.38 x 13.19 cm

BIBLIOGRAFÍA

- **Bedoya, María Elena (2011).**
“Las imágenes nos cuenta: usos sociales de la fotografía en Quito”. En: El oficio de la fotografía en Quito. Betty Salazar, María Elena Bedoya y Victoria Novillo. Museo de la ciudad, Cuenca, pp: 58-81.
- **Bedoya, María Elena y Salazar Betty (2008).**
“Cautivos de la mirada: Fotógrafos extranjeros entre gente, nieva y selva ecuatoriana (1840-1960). En: La fotografía en el Ecuador. Ciudades, retratos, memorias. Revista Nacional de Cultura del Ecuador No. 12. Consejo Nacional de Cultura, Quito, Ecuador.
- **Bossano, Luis (2004).**
“Breves datos biográficos de los fotógrafos Rivadeneira”. En: Un Siglo de Imágenes. El Quito que se fue II/1860-1960. FONSAL, Quito, Ecuador.
- **Capelo, Ernesto (2010).**
“Mapas, obras y representaciones sobre la nación y el territorio. De la coreografía al Instituto Geográfico Militar”. En: Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana, Valeria Coronel y Mercedes Prieto (Coords). FLACSO y Ministerio de Cultura, Quito, Ecuador, pp: 77-121.
- **Cifuentes, M. 1999.**
El Placer de la Representación: La imagen femenina ante la moda y el retrato (Quito, 1880-1920). Abya-Yala: Quito, pp. 15-85.
- **Chiriboga Lucía y Caparrini Silvana (2005).**
El retrato iluminado. Fotografía y República en el siglo XIX. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Quito, Ecuador
- **Chiriboga, Lucía (2008).**
“Breves notas sobre una iconografía del poder”. En: La fotografía en el Ecuador. Ciudades, retratos, memorias. Revista Nacional de Cultura del Ecuador No. 12. Consejo Nacional de Cultura, Quito, Ecuador.
- **El Ecuador en Chicago (1894).**
El Diario de Avisos, Guayaquil, Ecuador

- **Echeverría Sofía y Quevedo Krupskaia (2002)**
Conservación de material fotográfico en el Ecuador, Archivo Histórico del Banco Central”. Tesis para la obtención del título en Restauración y museología. Universidad Tecnológica Equinoccial. Quito.
- **Gutiérrez, Ramón (1997).**
“Historia de la fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX-XX” En: Pintura, Fotografía y Escultura en Iberoamérica, siglos XIX y XX. Cátedra Editorial. España, pp: 345-428.
- **Kingman, Eduardo (2008).**
La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. FLACSO Sede Ecuador y Fonsal, Quito.
- **Laso, Francoise (2015).**
La Huella Invertida: antropología visual del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927. Tesis para la obtener el título en antropología visual y documental antropológico. Flacso Sede Quito.
- **Maiguashca, Juan (1994).**
“El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”. En: Historia y Región en el Ecuador 1830-1930. Juan Maiguashca, editor. Corporación Editora Nacional, FLACSO, Quito, Ecuador.
- **Muratorio, Blanca (1994).** “Nación, Identidad y Etnicidad: Imágenes de los Indios Ecuatorianos y sus imágenes a fines del Silgo XIX. En: Imágenes e Imagineros. Blanca Muratorio editora. FLACSO, Quito, Ecuador.
- **Navarrete José Antonio y Chiriboga Lucía (2003).**
Vecinos. Fotografías de Fernando Zapata. Ediciones Taller Visual, Quito, Ecuador
- **Poole, Deborah (2000).**
Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes. Sur Casa de Estudios del Socialismo y Consejería en Proyectos, Lima.
- **Salazar, Betty (2011).**
“Historia de un rayo de Luz. Breves apuntes sobre la actividad de los fotógrafos en Quito (Siglo XIX y XX)”. En: El oficio de la fotografía en Quito. Museo de la ciudad, Cuenca, Ecuador. Pp. 6-34.

